

ELO QUÊNEFI CIACÁ CIA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H387

Eloquência e eficácia: figuras do discurso = Eloquence and efficacy: figures of speech / curadoria e texto Ana Albani de Carvalho e Paulo Silveira ; organização Katiana Ribeiro ; revisão Henrique Guerra ; tradução Carolina Paz ; diagramação Sandro Ka. – Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2024 – 104 p. : il. ; 21 x 16 cm.

ISBN: 978-85-64269-24-8

Inclui fotografias das obras e ilustrações em sketchup.

1. Arte contemporânea 2. Artes Visuais 3. Fundação Vera Chaves Barcellos 4. Discurso I. Carvalho, Ana Albani de II. Silveira, Paulo III. Ribeiro, Katiana IV. Guerra, Henrique V. Paz, Carolina VI. Ka. Sandro VII. Título.

CDU 7.038(083.824)

Bibliotecário responsável: Rafael Antunes dos Santos – CRB10/1898

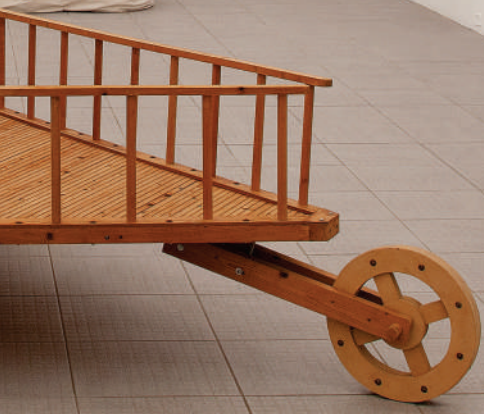
ELO QUÊNEH CIACÁ CIA

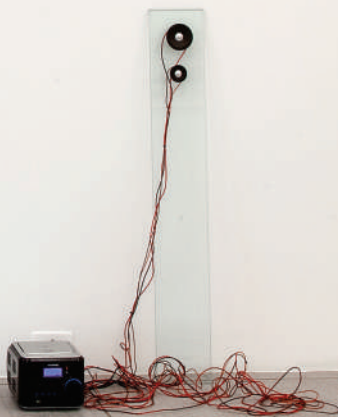
curadoria

Ana Albani de Carvalho
Paulo Silveira

Sala dos Pomares – FVCB
de 26 de agosto de 2023
a 02 de março de 2024







BRASIL



COPIA CONFORME
ORIGINAL

"TUDO PELO SOCIAL" I
"MILHA GENTE" I
LIGENTE

MANCO/89
MANCO/91

APRESENTAÇÃO

A eficácia de uma proposição artística não pode ser antecipada, tampouco sua eloquência. Isto é, não podemos estabelecer tais condições em termos de alguma relação predeterminada entre causa e efeito, ainda que possamos perceber quando uma obra de arte efetivamente se manifesta de forma eloquente e eficaz. Trata-se de um equilíbrio sutil entre a intencionalidade artística, as formas sensíveis eleitas para configurar certa questão, tema ou assunto, os jogos e as figuras de linguagem – metáforas, metonímias, sinestesia, ironia, entre outras possibilidades –, uma certa disposição espacial, o acontecimento no encontro com a experiência do espectador e um emaranhado de “ideias que estão no ar” em certo contexto, tempo e lugar.

Ainda que toda obra artística possua múltiplas camadas de leitura e distintas possibilidades interpretativas, o conjunto selecionado do acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos e de artistas convidados enfatiza o caráter de complexidade, optando por trabalhos que operam com as articulações entre imagem e palavra, entre o olhar e o dizer – às vezes, mais interessadas em desdizer –, em alguns casos de forma mais enfática, em outros, de modo assumidamente enigmático, irônico ou beirando o paradoxal. A dimensão política do acontecimento artístico se manifesta através dessas operações que afetam os modos de ver e perceber o mundo em que vivemos, as crenças estabelecidas sobre o que é nítido e razoável, os limites entre transparência e opacidade no funcionamento dos sistemas que estruturam o tecido social contemporâneo.

Curadoria

Ana Albani de Carvalho

Paulo Silveira





Tão eficaz, quanto eloquente ou nem eloquente, tampouco eficaz

Ana Albani de Carvalho

Conceber e realizar um projeto curatorial em suas diferentes etapas, desde a pesquisa no acervo – etapa fundamental, no caso da presente exposição –, passando pelo estabelecimento de critérios para a seleção das obras, até o momento em que uma lista final é estabelecida em paralelo a uma determinada disposição das obras na galeria, configura-se como um processo razoavelmente distinto daquele exigido para a redação de um texto curatorial, destinado ao comentário, à reflexão e à justificativa quanto as opções assumidas pelos curadores. Tendo em conta a

necessária linearidade espaço/temporal da narrativa escrita, o texto curatorial pode resultar em um exercício de higienização intelectual, seletiva e parcial, em relação ao exercício multidimensional efetivamente ocorrido naquelas etapas anteriores e constitutivas da prática curatorial, que se institui como estágio criativo e autoral, ao longo do qual imperam questionamentos sobre a pertinência dos conceitos chave, idas e vindas em relação às obras escolhidas, tomadas de decisões, avanços e recuos.

Urge afirmar que tal constatação não desabona ou nega a relevância do texto curatorial, muito pelo contrário. Partilho e defendo que o ofício da curadoria envolve assumir uma responsabilidade – em um sentido amplo, uma responsabilidade política – e que o espaço de exposição é um tipo de concessão pública, temporariamente administrado pelo/a curador/a, ciente de seu compromisso com a comunidade de visitantes. Nesse sentido, o texto curatorial desempenha uma função relevante ao comunicar os propósitos que nortearam a seleção final de artistas e obras, assim como os critérios estabelecidos para sua disposição no espaço da galeria. Espero conseguir algum grau de Eficácia nesses termos e deixarei a Eloquência para as obras mesmas.

No texto a seguir procuro articular algumas obras selecionadas pela curadoria compartilhada com Paulo Silveira para ***Eloquência e Eficácia: figuras do discurso*** apresentando uma abordagem sobre as relações conceituais e temáticas que construímos através da montagem. Não ambiciono comentar todas as obras integrantes da exposição, propósito que excederia os limites da presente publicação conjunta. E assumo desde já: trata-se de um texto-ensaio, eivado de reflexões em andamento – as quais pretendo desenvolver futuramente em outros artigos sobre este potente conjunto de artistas e obras.

Uma exposição resulta de uma rede de encontros, gerados entre o momento de escolha das obras, ao longo do trabalho de montagem, e no equilíbrio de muitas negociações mais ou menos consensuais entre as diferentes expectativas geradas pela dupla de curadora e curador, pelos artistas

convidados e pelas equipes institucionais da FVCB, reverberando nas percepções do público quando em presença dos diferentes trabalhos expostos. Uma exposição é mais do que a soma de suas partes e um possível argumento curatorial é um tipo de recorte no campo das possibilidades. Estamos abertos ao desvio em nossas convicções. Somente por esse desvio – envolvendo a escuta e o olhar atentos, o ir e vir da conversação, pausas, vozes e silêncios – alguma forma de comunicação pode tornar-se efetivamente eficaz e eloquente. Mas a arte, talvez, trate de outras coisas. Talvez a arte seja exatamente a possibilidade do Desvio.

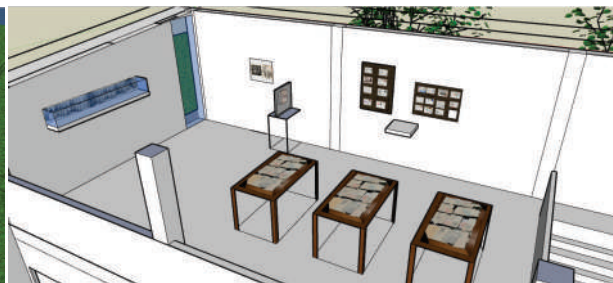
Eloquência e Eficácia, exposição cujo projeto curatorial divido com meu colega professor do Departamento de Artes Visuais do IA/UFRGS e amigo de longa data Paulo Silveira, a convite de Vera Chaves Barcellos, é resultado de um olhar sobre as *potencialidades discursivas* evidenciadas pelas obras do acervo da FVCB, em diálogo e complementaridade com trabalhos de seis artistas especialmente convidados: Elias Maroso, Estêvão da Fontoura, Marcela Futuro, Miriam Elia, Sandro Ka e Ulisses Carrión.

Potencialidades discursivas – em uma acepção aberta e assumida em seu caráter de delimitação provisória – compreendem a capacidade ou a qualidade que determinadas obras evidenciam e que as faz reverberar na percepção dos sujeitos/espectadores, convidando-os a uma observação mais atenta, reflexiva e desviante em relação a padrões pré-concebidos sobre seus possíveis conteúdos, aspectos temáticos ou formais. Seguindo por essa linha de pensamento, os trabalhos selecionados para ***Eloquência e Eficácia*** fisgam a atenção do observador e, ato contínuo, geram uma indagação ou curiosidade sobre o que está “efetivamente ali”.

Em outras palavras, obras que ao primeiro olhar parecem indicar um certo caminho ou chave para a interpretação, porém ao serem submetidas a um novo escrutínio revelam outras camadas de sentido e significações, talvez até contrárias ao que que havíamos conjecturado em uma primeira etapa da observação. Tais descontinuidades e mudanças de direção em uma certa ordem do discurso decorrente da percepção atenta das obras – com o

emprego dessa expressão convoco temerariamente o espírito de Foucault, mas não adentrarei em seus territórios conceituais e teóricos, dado os limites do presente texto – podem emanar de uma determinada articulação entre palavras e imagens, dos processos artísticos, do que as formas ocultam ou revelam, da recorrente presença da ironia e de suas articulações com um posicionamento político/crítico mais evidenciado. Considerar a Eficácia de uma proposição artística, nesses termos e convocando o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, consiste em ultrapassar qualquer pretensão de uma imediatez ética ou representativa, isto é, qualquer pretensão de produzir um efeito determinado e alinhado de antemão com as expectativas do público.

Um projeto curatorial e a exposição que tal projeto configura devem ser considerados em seu contexto específico e, no caso de ***Eloquência e Eficácia***, a dupla de curadores tinha como desafio chegar a um conjunto de obras representativo da alta qualidade do Acervo, coerente com o programa expositivo desenvolvido pela FVCB e, ao mesmo tempo, diferenciado e razoavelmente inédito em sua proposição temática e disposição de obras no espaço expositivo. A nosso favor, contava a familiaridade com o Acervo, decorrente dos anos de convivência profissional com a FVCB, inclusive realizando outras curadorias, tanto no Espaço Zero, quando a sede da Fundação se localizava na Galeria Chaves, Centro Histórico de Porto Alegre, quanto na Sala dos Pomares.



Iniciamos nosso trabalho de pesquisa e seleção partindo de algumas obras consideradas disparadoras, entre elas, *Testarte VIII – o Cofre* (1980), proposição em arte postal de Vera Chaves Barcellos, enfatizando a ideia das redes e conexões entre artistas de diferentes procedências geográficas e posições estéticas, e *Wing* (1984), de Claudio Goulart, obra que se configura como instalação, constituída por um conjunto de várias fotocópias que ao serem montadas formam uma “asa” em grande formato. As noções de rede e de pontos de conexão – tanto entre agentes do sistema, sejam artistas, críticos, curadores, colecionadores e os diferentes públicos, quanto em relação aos tempos e lugares em que tais redes se formam e se expandem em diferentes circuitos ativando múltiplas conexões possíveis – tornaram-se pontos de partida e critérios norteadores para a seleção de obras. Redes e conexões como fundamentos para a eloquência e eficácia, os dois termos que estabelecemos como título para a exposição e cujo sentido foi se consolidando ao longo do processo, enquanto síntese do argumento curatorial.

A partir desse núcleo inicial – integrado por obras como *O Cofre* e *Wing*, já mencionadas, *Grandioso Baile* (1976) e *Romaria para Dezembro* (1976), ambos de Carlos Pasquetti; *Arvorar* (2006), de Mariana Manhães; *Procu-*



me (2001/2011), de Lenora de Barros; e *Desaparecidos* (1999-2000), de Patricio Farias –, seguimos estabelecendo conexões temáticas e formais, operando de forma metafórica com a ideia de dissonância discursiva, enquanto estratégia para gerar efeitos de tensão, contraste e busca de resolução, seja no que concerne aos possíveis assuntos explorados pela obra, seja por seu impacto visual. Ao compor o conjunto, o trabalho de seleção de obras do acervo levou em conta um certo jogo conceitual e perceptivo entre obras de pequeno porte, que demandam uma aproximação física por parte do público, e obras em grandes formatos, que produzem um certo impacto visual, a fim de pontuar com sua presença o espaço expositivo, conduzindo o visitante em um tipo de dança e movimentação pela galeria, como efeito decorrente do projeto expográfico, isto é, da montagem dos diferentes trabalhos no espaço de exposição.

Exemplar desse movimento é a inclusão de *Le Revers du rêveur* (1998) de Vera Chaves Barcellos, instalação ambiental, de grande porte – cuja última montagem em Porto Alegre ocorreu em 2007, por ocasião da mostra retrospectiva *O Grão da Imagem* realizada no Santander Cultural –, disposta no andar superior da Sala dos Pomares, em espaço contíguo às vitrines que abrigam exemplares postais de *O Cofre* e a reprodução fotográfica que simula visualmente um tipo de impressão gravada denominada *Grava... Tá!* (2020), de Marcelo Silveira. *Le Revers...* é composta por uma sequência de fotografias obtidas por Vera Chaves diretamente da TV a partir de um filme de “capa e espada”, montadas em *backlight*, em uma sequência de imagens que insinua uma cena de amor e traição, envolvendo uma rainha, seu amante, uma dama da corte e cavaleiros do rei. Completam a obra três vitrines contendo objetos associados ao universo feminino e um vestido – que simula a vestimenta em tecido branco usada pela mulher, personagem do filme –, um pequeno espelho com moldura dourada e uma placa horizontal em mármore branco com a inscrição gravada *Le Revers du rêveur*. A expressão em francês – língua que já foi de domínio mais amplo entre as classes altas e intelectualizadas do país – significa algo como “o revés ou reverso do sonhador”, o que tanto pode remeter à desilusão, como à tomada de lucidez, ao fato de não estarmos sonhando. Um reforço para nossa

conclusão de que a história de amor não teve exatamente um final feliz. Além da presença espacial imponente, *Le Revers...* integra ***Eloquência e Eficácia*** por operar duplamente com a estratégia da simulação, empregando a linguagem museológica e as ferramentas expográficas das vitrines e do objeto como testemunhos documentais de uma existência, no caso, da personagem ficcional apresentada nas fotografias do filme. Em outras palavras, *Le Revers du rêveur* opera por metalinguagem ao simular uma exposição documental dentro de uma exposição e replicando essa simulação ao construir ficcionalmente indícios da existência real de uma personagem fílmica.

Outra articulação exemplar do que considero potencialidade discursiva e aposta na dissonância como critério de montagem, pode ser apontado na relação entre *Wing* de Claudio Goulart e *Crianças em Flores* (2018/2023) de Sandro Ka – um quebra-cabeças em grande formato, trabalho também de caráter instalativo, configurado como *site-specific*. As duas obras foram dispostas em paredes opostas, quase frente a frente, no piso térreo da Sala dos Pomares. Enquanto *Wing* configura sua forma final – uma asa gigante – a partir da repetição de fragmentos de imagens em uma determinada disposição espacial, o quebra-cabeças de Sandro Ka opera de modo inverso, desconstruindo nossas expectativas de uma “forma final e reconhecível” ao deslocar o ordenamento estabelecido como sequência lógica para a conformação de um rosto humano. Partindo de imagens emblemáticas da iconografia popular associadas ao universo infantil – inocentes faces de meninos e meninas, rodeados de flores – *Crianças em Flores* de Sandro Ka gera incômodo e estranhamento ao sinalizar que algo está errado nesse aparente paraíso artificial no qual assentamos antigas memórias e velhas crenças sobre o lugar da inocência, da pureza e da proteção aos mais frágeis nesta sociedade bélico-neoliberal em que vivemos atualmente. Duas obras que operam com o conceito de montagem, porém por procedimentos distintos em relação a suas modalidades de espacialização, *Wing* por adição e *Crianças em Flores* por subtração e deslocamento.



Crianças em Flores também lança um ponto de cor em uma exposição marcada pelos pretos, brancos e acentos em vermelho, não por acaso as cores da marca visual de ***Eloquência e Eficácia***. Esse acento visual de cor é reforçado em *Energizador Printemps* (2000-2001), instalação de Carlos Pasquetti que ocupa a parede de fundo da Sala dos Pomares, com mais uma proposição artística que articula ironia e estranhamento. Entre outros aspectos, um estranhamento em relação à forma, afinal, parece ser uma bolsa gigante. Mas o que transportaria em seu interior? Ou ainda, como poderia ser transportada, dada a sua dimensão além do razoável para o exercício pleno de sua funcionalidade?

Se a “bolsa gigante” de Pasquetti nos inquieta ao lembrar, de modo irônico, que nem sempre o que se desenha como funcional pode efetivamente ter alguma utilidade na vida prática, logo em frente posiciona-se *Carro 3 Rodas* (1994), de Patricio Farias. Um carro em forma de triângulo, com uma roda posicionada em cada vértice. Uma estranha estrutura em madeira, algo entre um estrado e a forma de uma carroça. Com suas três rodas, o *Carro* exhibe tantas possibilidades de direção e movimento que justamente inviabilizam o efetivo exercício de sua função: rodar e rodando, deslocar-se. Em resumo, no mundo prático é melhor congrega esforços em uma única direção, caso se pretenda avançar. Ou recuar. Ou mover-se, seja para onde for.

Posicionado ao centro da galeria, *Carro 3 Rodas* também alinha geometricamente o núcleo de abertura de ***Eloquência e Eficácia***, constituído por trabalhos integrantes do acervo – *Procuro-me*, de Lenora de Barros (SP, 1953), *Desaparecidos*, de Patricio Farias (Arica, Chile, 1940), e as obras de dois artistas especialmente convidados: Estêvão da Fontoura (RS, 1977) e Marcela Futuro (RS, 1997). Aponto aqui as datas de nascimento, pois o arco geracional entre os quatro artistas, assim como os marcadores de gênero e raciais são significantes para a abertura interpretativa e os posicionamentos políticos evidenciados pelos trabalhos escolhidos por essa curadoria.

Unwanted/Não fui procurada, de Marcela Futuro, consiste em uma série de lambes, originalmente concebidos como arte urbana e interativa, distribuídos pelas ruas de Porto Alegre entre 2019 e 2022, informando um número de *WhatsApp* e convidando quem quisesse relatar suas experiências afetivas-amorosas em tempos de aplicativos de conversa e relacionamento online, em especial as comunicações envolvendo “*ghosting*”. Entre novembro de 2022 e março de 2023, a artista reuniu aproximadamente 450 conversas e relatos via esse dispositivo, configurando um mapa aleatório sobre os modos como nos relacionamos afetivamente no mundo contemporâneo, permeado pelas redes sociais, e comentados entre a dor e o humor. Os pequenos cartazes com o rosto da jovem artista e os dados para contato, impressos em tamanho ofício, recobrem o painel de entrada da Sala dos Pomares, acompanhados de um *tablet* com uma edição das conversas recolhidas por Marcela Futuro – a identidade dos conversantes é omitida –, colocado à disposição para leitura por parte do público, ativando nosso modo *voyeur*, tão típico da vida contemporânea ativada pelas redes sociais.

Diferentes modos de aparecer e desaparecer, *Não fui Procurada*, de Marcela Futuro, tem ao lado *Procuro-me*, de Lenora de Barros, e *Desaparecidos* (1999-2000), de Patricio Farias. Em um conjunto de 42 imagens, *Desaparecidos* convoca a memória de um tempo no qual pessoas procuravam por parentes e amigos que, por sua própria decisão ou por força de alguma ação violenta, desapareceram sem deixar pistas. Pequenos

recortes de jornal, uma foto e uma descrição em duas ou três linhas resumem a agonia e as dores de uma vida inteira, da parte de quem sumiu ou “foi sumido” e daqueles que seguem sem saber o destino de um pai, mãe, filho, amigo, amante. Um trabalho em dupla chave de leitura, tanto pelo viés existencial, quanto pela referência social e política. Através das imagens e da breve descrição, evidenciam-se as marcações raciais, de gênero e classe – preponderam imagens de pessoas negras e pardas, mulheres, velhos e crianças, alguns poucos homens jovens – sinalizando que desaparecer no Brasil, sem que as famílias encontrem suporte institucional para busca e solução, está diretamente relacionado às condições econômicas e sociais. *Desaparecidos* tem outras chaves de leitura, por certo, e a questão existencial da liberdade e do desejo de evadir-se sem deixar pistas não deve ser apagada em função da conotação de ordem social e política.



Para sinalizar essas passagens e multiplicidades interpretativas, a obra sonora de Paulo Vivacqua, *Anêmona* (2008), produz um ruído – ainda que sutil – entre *Desaparecidos* e *Bala Perdida*, de Estêvão da Fontoura. Composta originalmente em 2016, *Bala Perdida* é integrada por quatro fotografias – tomadas por Eduardo Figueiredo – a partir de uma ação realizada pelo artista na Praça da Alfândega, Centro Histórico de Porto Alegre, um pote com balas de banana sem açúcar, embrulhadas em um papel timbrado “bala perdida”, acrescidos de um porta-retratos com a imagem descritiva de um projétil. A ênfase está na pergunta: “você aceita uma bala perdida? Ela estava perdida, mas encontrou você...”, reitera o artista. Ocioso lembrar que balas perdidas têm – não só no Brasil – o costumeiro hábito de encontrar pessoas negras e periféricas, “longe dos olhos da lei e da justiça” ou até por essa mesma lei enviadas e acobertadas em sua perdição. Nessa linha temática, *Bala Perdida* conecta-se com outras obras presentes na exposição, cujas propostas apresentam-se de modo eloquente em seu viés crítico-político, tais como *Quadro Negro*, também de Estêvão da Fontoura, *Tudo pelo social I* (1989-1991), *Cédula de identidade I e II* (década de 1970), ambas de Paulo Bruscky, e *O sonho dos oprimidos*, de Bené Fonteles (c. anos 1980).

Ainda no espaço de acesso à Sala dos Pomares, *Blonde & Brunette / Indian & Indian* (2014) e *Brasil nativo / Brasil alienígena* (1977) recebem o público, convocando a questão indígena na formação social e cultural brasileira a partir do olhar de Anna Bella Geiger (RJ, 1933).

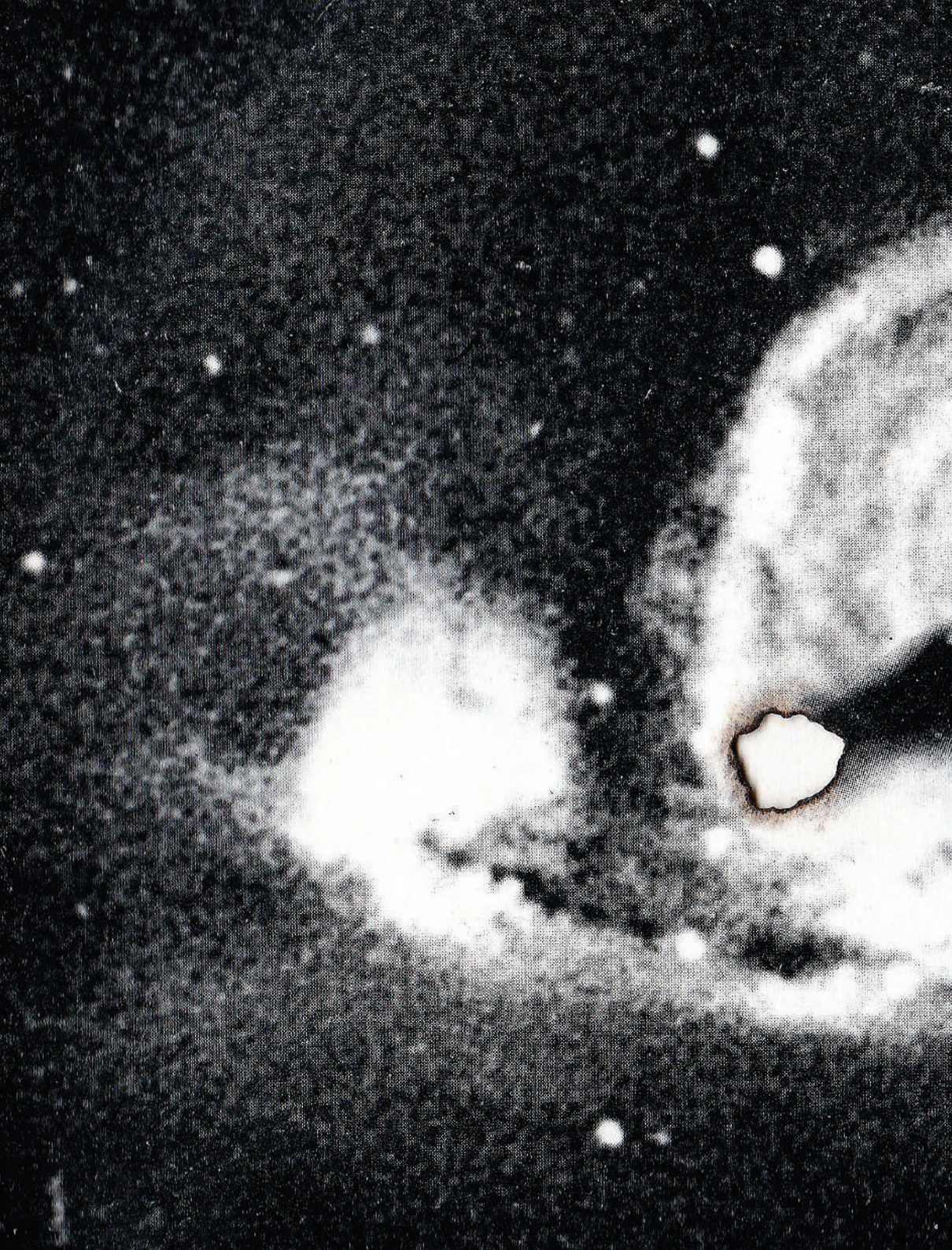
Outras duas obras, de complexa montagem – e que reverberam um dos motes centrais da curadoria, apontando os múltiplos ruídos e falhas em nossas tentativas de comunicação, com acentos de humor e ironia – posicionam-se lado a lado tão logo o visitante ultrapasse a porta central: *Arvorar* (2006), de Mariana Manhães, e *Dólar Instável* (2007-2008), de Milton Marques. Tanto *Arvorar* quanto *Dólar Instável* operam a partir de gambiarras, arranjos heteróclitos e altamente instáveis de monitores, cabos de articulações e fios, empregando altas doses de ironia para expor os limites da eficácia tecnológica no atual estágio do capitalismo da informação.

Na sequência, em uma sala ao lado, *A Revolução Será Televisada – Monitor 2* (2015-2023), de Estêvão da Fontoura em parceria com Joel Grigolo, fixa a imagem “interrompemos sua programação” em um antigo aparelho de televisão hackeado pela inserção de uma placa de hardware livre Arduino, revertendo sua função precípua e tornando o aparelho cego para receber as programações das transmissoras de tevê.

A crise da ação comunicativa, ou pelo menos de uma possível eficácia dos processos comunicativos, que pressupõe a escuta atenta do outro para não ficarmos presos ao universo de nossas próprias convicções, está de alguma forma convocada pela articulação entre as diferentes obras que integram ***Eloquência e Eficácia***. Também exemplar nesses termos apontamos a obra de Elias Maroso, *Entrada e Saída* (2019), serigrafia sobre papel cujo título joga com os sentidos atribuídos à imagem de um furo. Os livros de artista de Miriam Elia (Londres, 1982) – *We do Lockdown* (2020) e *We see the sights* (2022), também operam na direção das crises comunicativas da contemporaneidade, pelo viés da ironia e com forte acento de crítica social, racial e de gênero. A era dos “filtros-bolha” e da transparência absoluta – mas que nada revela de substancial enquanto alteridade ou sobre suas verdadeiras motivações – pode ser eloquente, sem ser eficaz, ou apresentar-se como eficaz de uma forma perversa.

Temos Entradas. Teremos Saídas?

Enquanto escrevo este texto, na luz já fria de um fim de tarde de domingo em outubro de 2023, o que entendemos outrora como civilização Ocidental soçobra e desmorona sob os mais diversos ataques, das guerras culturais e simbólicas até as que fazem sangrar corpos, corações e mentes. Talvez a Revolução não seja realmente televisionada, mas poderá ser instagramável. Não sabemos ainda, se de modo eficaz ou eloquente. Temos saída? Resta saber por onde entrar.





Instâncias da expressividade em um acervo: comentários sobre a exposição *Eloquência e Eficácia: figuras do discurso*

Paulo Silveira

A grande maioria das obras sob a guarda da Fundação Vera Chaves Barcellos tem em sua gênese, e às vezes finalidade, os modos de elocução da pessoa criadora, de seu estatuto, saberes e práticas, em voz da sua época, integrando instâncias de desenvoltura dos atributos, propósitos ou predicados informacionais próprios. A exposição *Eloquência e Eficácia: figuras do discurso* reúne algumas delas, sob curadoria de Ana Maria Albani de Carvalho e Paulo Silveira (que aqui faz sua parcela de um relato maior). A seleção recorre a exercícios de eloquência produzidos dos anos 1970 ao

presente, 2023, o que, como consequência, implica, sobretudo, mas não somente, o conceito de discurso nas artes visuais, na forma, e sua eficácia, na circunstância. O período focado é amplo, já que a amostragem acompanha afetos dos curadores, possibilitando uma entre tantas introduções temáticas possibilitadas pela qualidade do acervo da Fundação. Estão em exibição manifestações que cobrem desde o compromisso com o espírito de rede, de origem analógica e hoje histórico, até o uso corriqueiro de ferramentas digitais, mesmo se a serviço de alegorias individuais.

Na prática, ou instrumentalmente, a exposição reitera uma das marcas identitárias da Fundação, a guarda de registros da criatividade de artistas envolvidos com a multiplicidade dos meios à disposição, a intertextualidade e as estratégias culturais, com retóricas visuais comprometidas com o contexto do avançar das linguagens. Como decorrência natural dessa situação, o uso da palavra como recurso em obras da mostra é frequente, eventualmente essencial. Isso não impede que, em alguns trabalhos, a total iliteracia se apresente como expediente comunicacional, reiterando discursos circunstantes ao programa da obra ou do artista. As concepções teóricas de si mesmas, das peças e pessoas em exposição, repetem – assim pode ser entendido – certezas adversativas, interrogações que enfatizariam afirmações categóricas ou as colocariam em xeque, como em declaração de Ulises Carrión, que intitula e finaliza um artigo de 1973, na revista *Flue*: “Nós ganhamos! Não ganhamos?”.

O uso da palavra nas obras, nos procedimentos ou nas atividades da arte é marca do século XX, mais e mais quanto mais perto estamos do século XXI, e essa é naturalmente uma das marcas da exposição. A palavra está presente em muitos, desde artistas com presença já assentada na historiografia, com produção entre as fundadoras de instâncias contemporâneas já amplamente registradas e reconhecidas, até artistas jovens que se destacam em sua formação. Destaque-se a presença de Ray Johnson (1927-1995), por muitos considerado o pai da arte postal, especialmente por ter proposto práticas postais a partir do final dos anos 1950, dentro da *Correspondence Art*, designação às vezes adaptada para

Correspondance Art; a exposição da FVCB traz uma fotocópia de peça postal (sem título e sem data, postada em 1982), dirigida a outro referencial do campo, György Galántai (1941), artista associado ao Fluxus, fundador do Artpool Art Research Center (1979), juntamente com Júlia Klaniczay, espaço então *underground* no estúdio de ambos em Budapeste, Hungria. É fácil compreender essas relações vivas dentro da coleção da FVCB, considerando-a como uma extensão do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O, criado em 1979 a partir das atividades do coletivo Nervo Óptico (1976). Dessas afinidades também estão presentes trabalhos em fotocópia de Paulo Bruscky, entre os nomes pioneiros desses procedimentos no Brasil (com *Cédula de identidade I e II*, dos anos 1970, e *Tudo pelo social I*, 1989-1991), e Bené Fonteles, artista ativista ecológico entre os mais respeitados do país (com *O sonho dos oprimidos*, década de 1980).

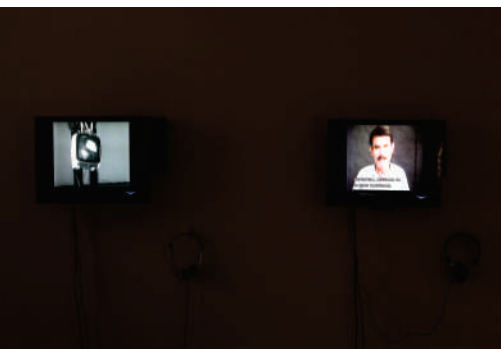
O entendimento do visitante – incluindo a leitura – encontrará graus e dimensões de enunciação em todos os trabalhos em exibição, dimensões essas tanto formais como históricas. Por vezes as relações são evidentes, plurais, explicando o *et alii* mencionado na lista de participantes. O exemplo mais claro poderá ser a proposição de arte postal, convocatória que foi a penúltima integrante da série *Testartes* (iniciada em 1974), de Vera Chaves Barcellos, em que cartões são enviados a destinatários de diversos países, para que respondam a indagação sobre o que haveria dentro da imagem de um cofre (*Testarte VIII – o Cofre*, 1980). Os retornos chegaram, numerosos, espirituosos e ricos em laços e referências. O resultado foi vasto. A curadoria da exposição foi obrigada a se contentar com a seleção de um recorte do conjunto. Estão nas vitrines respostas e anexos de artistas como Anna Banana, Antonio Dias (1944-2018), Barbara Rosenthal, Bené Fonteles, Bern Porter (1911-2004), Carl Andre (1935-2024), Claudio Goulart (1954-2005), Eleanor Kent (1931-2014), Edgardo Antonio-Vigo (1928-1997), E. F. Higgins III (1949-2021), Flavio Pons, Gerald Jupiter-Larsen (ou GX Jupiter-Larsen), Guglielmo Achille Cavellini (1914-1990), Hans Arkeveld, Hervé Fischer, Hudinilson Jr. (1957-2013), Howardena Pindell, Helga Thomson, Jirí Valoch, Leonhard Frank Duch, Lisa Baumgardner (1958-2015, através de sua *Bikini Girl Magazine*), Michele



Perfetti (1931-2013), Pat Larter (1936-1996), Pawel Petasz, Raul Marroquin, Richard Hamblenton (1952-2017), Robert Rehfeldt (1931-1993), Robin Crozier (1936-2001), Rúri (Puríður Rúri Fannberg), Ruth Wolf-Rehfeld, Ulises Carrión (1941-1989), Vera Lúcia Didonet, Vittore Baroni e Wesley Duke Lee (1931-2010), entre outros, ainda incluindo as historiadoras da arte Lucy Lippard e Kristine Stiles e a editora Judith Hoffberg (1934-2009), coordenadora da revista de arte postal e publicações de artistas de vida mais longa, *Umbrella* (publicação ativa de 1978 a 2008). Trata-se de uma rede de pessoas que perpassa habilidades múltiplas, da performance, da poesia visual, das novas mídias e tecnologias, do audiovisual, escultores, músicos, gravadores etc., em um grupo que inclui artistas que espontânea ou conscientemente respondem ou respondiam aos preceitos da “criação permanente” (como concebida por Robert Filliou, 1926-1987), da definição da atividade artística como inerente ao “campo da distribuição” (como defendido por Marcel Broodthaers, 1924-1976) e do engajamento da arte e do artista contemporâneo com as “estratégias culturais” (como reconhecido por Ulises Carrión) – aqui priorizando o pensamento de artistas –, concepções essas que podem ser associadas a práticas que implicam em valores como eloquência e eficácia.

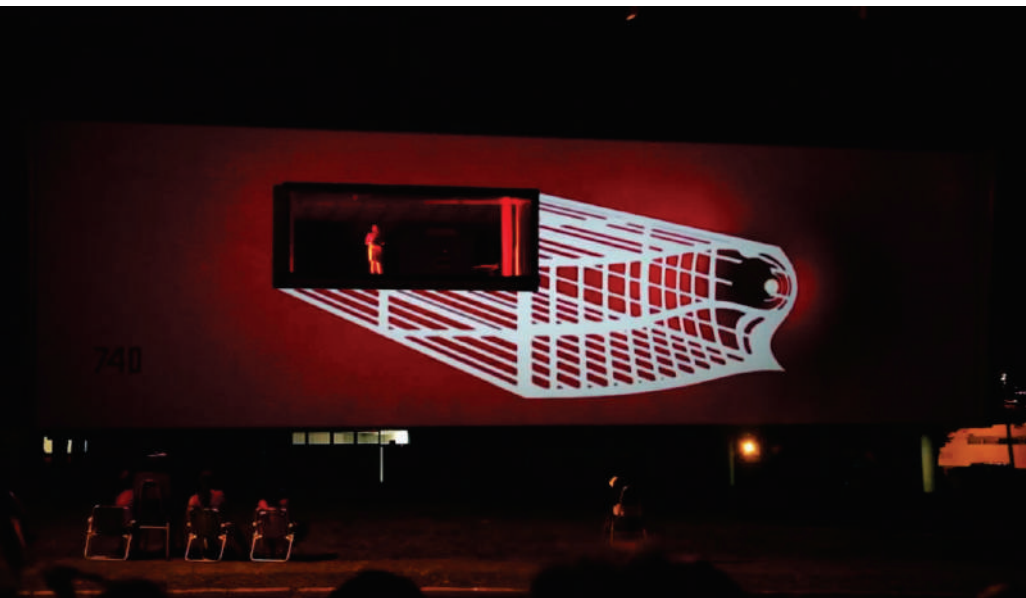
Alguns participantes do *Testarte VIII – o Cofre* possuem outros trabalhos em exposição: Bené Fonteles (com obra já mencionada), Claudio Goulart (com *Wing*, instalação com fotocópias de 1984), de quem a Fundação guarda uma

coleção exuberante, e Ulises Carrión, contemplado com alguns vídeos antológicos, em um caminho que vai do insucesso à aclamação (os registros da instalação *De diefstal van het jaar*, ou *The robbery of the year*, 1982, das performances *The death of the art dealer*, 1982, e *Love Story*, 1984, sobre atividade de maio de 1983, e do projeto *Gossip, Scandal and Good Manners*, lançado internacionalmente na XVI Bienal de São Paulo, 1981, e exibido em outras grandes mostras, incluindo a 5ª Bienal do Mercosul, 2005, em Porto Alegre, em espaço com curadoria de Martha Hellion – o projeto *Gossip* é apresentado em colaboração com pesquisa conduzida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Vera Chaves Barcellos, o nó principal da rede do *Testarte*, retorna com obra única, *Le Revers du rêveur*, “o reverso do sonhador”, instalação há algum tempo não mostrada, elaborada em 1998 para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e rerepresentada em terceira montagem em 2003 na Capella de Sant Roc, capela desconsagrada, espaço de arte contemporânea integrante do Institut d’Estudis Vallencs, da cidade de Valls, na Catalunha. Ostenta uma semântica funcionalmente posicionada entre a de um altar, um retábulo e um relicário, tensionando indícios eminentemente visuais: imagens fotográficas (em *backlight*) de um filme (do cinema comercial, visto na televisão), *memorabilia*, espelho, um vestido de noiva e a inscrição em mármore com as palavras que dão título ao trabalho. De forma francamente enciumada, é forçoso reconhecer que possivelmente a Capella Saint Roc tenha sido o lugar mais afortunado para a instalação.



Como mencionado, as palavras, sejam elas legíveis ou audíveis, elemento nuclear da eloquência em seu sentido mais simples, certamente são percebidas como presença especialmente marcante na exposição, como aliás tem sido observado na instauração e na manutenção do que chamamos arte contemporânea. Há discursos concisos ou palavras avulsas em Lenora de Barros (especialmente em *Eclipse*, 1980/2016, disco giratório em serigrafia, e *Procuo-me*, 2001/2011, cartaz em offset) ou em Elias Maroso (nas bordas de *Entrada e saída*, 2019, serigrafia), e um pouco mais para ler em Carlos Pasquetti (1948-2022, nos cartazes em offset *Grandioso Baile*, *Romaria para Dezembro*, *Estudo para ilhas flutuantes* e outro, sem título, todos de 1976) e em Estêvão da Fontoura, sozinho (em *Quadro Negro*, 2014, giz sobre um simulacro de quadro-negro) ou em parceria com Joel Martins Grigolo Júnior (*A Revolução Será Televisada – Monitor 2*, 2015-2023). Há mais leitura fragmentada (sem ou com aspas) nos trabalhos de Marcelo Silveira e Cristina Huggins (*Zoom*, 2012, com linhas textuais impressas em branco sobre placas de acrílico transparente), de Patricio Farías (em *Desaparecidos*, 1999-2000, impressão digital de anúncios de jornal sobre pessoas desaparecidas) e de Marcela Futuro (*Unwanted/Não fui procurada*, 2019-2022, cartazes de rua, “lambes” em que proclama ou se declara “romanticamente malsucedida”, acompanhados de vídeo em *tablet*, com cerca de 450 conversas iniciadas por aplicativo). Há trabalhos conhecidos, referenciais, cuja presença da palavra é discreta, apenas como legendas quase desnecessárias, já que o vigor das imagens é mais que suficientemente enfático, como no caso de Anna Bella Geiger (na consagrada montagem com cartões-postais *Brasil nativo / Brasil alienígena*, 1977, e em *Blonde & Brunette / Indian & Indian*, 2014); também em Estêvão da Fontoura a palavra pode ser mínima, funcionando como legenda (como no rótulo das embalagens das balas de *Bala Perdida*, 2016).

A palavra também surge em récitas prolixas, como no já lembrado projeto *Gossip*, de Carrión, explicitamente um prolongado relato, assim como em vídeo de Elias Maroso, integrante de sua pesquisa doutoral na UFRGS, *Circuitos de entrada e de saída: por uma poética do atravessamento* (neste



caso, o registro de performance *Um relatório para uma academia*, 2020, com projeção mapeada na lateral externa de biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria, acompanhada da leitura do texto homônimo de Franz Kafka, por Camila Vermelho). Por outro lado, a absoluta ausência do texto não impede a eloquência dos trabalhos iletrados presentes na mostra, quando possuem na visualidade expressiva certa dimensão cênica, como se ilustrassem algo com veemência. A eloquência também é uma qualidade própria das imagens, como bem atestam os estudos visuais, especialmente quando atentam aos trânsitos da arte dentro do campo maior da cultura e vice-versa. Vozes do discurso pairam como fantasmas, no bom sentido, sobre alguns trabalhos mudos ou não legíveis, como em Lenora de Barros (no vídeo *Homenagem a George Segal*, 1974-1985), Marcelo Silveira (*Grava... tá!*, 2020, longa gravura fotográfica em sanfona) ou Carlos Pasquetti (a instalação *Energizador Printemps*, 2000-2001), obras eminentemente visuais (ou quase). A palavra escrita também é substituída pelo movimento como dimensão primeira da mensagem. É um instrumento de quase humor nas pequeninas instalações mecânicas e “dramáticas” de Mariana Manhães e Milton Marques. Em Manhães, com dois vídeos em

diminutos monitores (em tubos de imagem de 5 polegadas), braço articulado, ventiladores e um queixoso e engraçado áudio com lamentos (nuvem e árvore são personagens em *Arvorar*, 2006). E em Marques com o movimento constante de uma moeda, em pé a girar sobre uma agulha com o auxílio de uma ventoinha, mais uma transmissão em vídeo, em tempo real, para ninguém, a acompanhar a nossa aflitiva expectativa de que ao desequilíbrio sobrevenha a queda, interrompendo o exercício de fruição da inércia de uma bailarina improvável (*Dólar Instável*, 2007-2008). Inércia não física, mas poética, está enunciada nas carroças disfuncionais de Patricio Farías, que enunciam seu paradoxo pela construção em três rodas: se é fato que uma cadeira com três pernas matematicamente distribuídas afirma a certeza matemática do equilíbrio, um carro com três rodas geometricamente dispostas em intervalos iguais é incoerente e não vai a lugar nenhum (*Carro 3 Rodas*, 1994 e 2023, apresentado nas versões em madeira e metálico). Também há iliteracia na substituição da palavra pelo som abstrato e não locucionado de Cildo Meireles (no pequeno disco de vinil *Mebis/Caraxia*, 1970) e em Paulo Vivacqua (*Anêmona*, 2008, instalação com vidro e alto-falantes). São propostas de arte sonora, específicas em suas concepções e meios, que precisam funcionalmente prescindir do texto para alcançar seus objetivos de fruição (embora no caso do vinil tenhamos a capa, uma embalagem, que justificaria uma abordagem à parte).

Por fim, registre-se que é fácil encontrar na exposição diferentes gradações de ironia, em um espectro que vai do humor sutil ao sarcasmo explícito, bem como em manifestações críticas, paradoxos, analogias, metáforas, simulacros, paródias presentes em bom número das obras em exibição (em Carrión, Johnson, Barros, Geiger, Farías, Pasquetti, Bruscky, Futuro, Fontoura e outros). A apropriação de códigos e produtos da cultura visual, como da publicidade, da propaganda, do cinema (o filme de capa e espada por Vera Chaves Barcellos e os filmes de suspense e musical por Carrión) ou da ilustração comercial destinada à infância. Sandro Ka, notável em seus objetos e instalações pelas citações a valores da cultura e da sexualidade frequentemente expressas na apropriação e ressignificação irônica ou quase cômica de produtos populares, monta para o local, na parede, um de seus

coloridos quebra-cabeças com rostos de crianças em estética *vintage* (em *Crianças em flores*, 2023), em prosseguimento a instalações de 2018, repetindo peças e reconstruindo situações gráficas, assim pervertendo expectativas do que pudesse vir a ser sua completude, tornada improvável. Adicione-se, aqui, uma nota importante de agradecimento: Ka realizou a programação visual da exposição. É um multiartista, como o são ou foram a totalidade dos participantes.

Miriam Elia, artista visual que também se assume como uma franca humorista, oferece os pequenos e coloridos livros de seu programa de aprendizado “para crianças” em alfabetização, críticos e debochados quanto à cultura ocidental, especialmente a britânica, com ilustrações emuladas do passado, das salas de aula dos anos 1960, assim como referenciadas na série *Ladybird*, de livros educativos para crianças, do grupo Penguin Books (que chegou a processar Elia pela sátira). As ilustrações são “pintadas à mão”, com temas ambíguos e publicação por sua editora Dung Beetle Books, neste caso durante o antes e o após a pandemia de covid-19 no Reino Unido (*We do Lockdown*, 2020, e *We see the sights*, 2022, este último com a colaboração de seu irmão Ezra Elia). Crítica aguda em seu deboche, eloquente e eficaz, Elia foi convidada para publicar um livro para acompanhar a exposição de Marina Abramović na Royal Academy, em Londres, de setembro de 2023 a janeiro de 2024, “a primeira exposição individual de uma artista feminina nas principais galerias desta instituição histórica desde a inauguração em 1768” (*Marina & The Curse of The Royal Yugoslavian Academy of Art*, 2023, não está em ***Eloquência e Eficácia***, mas pode ser adquirido em livrarias online, inclusive no bem-humorado site comercial da editora).

A mostra ***Eloquência e Eficácia: figuras do discurso*** é um recorte de abordagem a um acervo, entre muitos possíveis. Trata-se de seleção, logo existem ausências. É doloroso não incluir este ou aquele trabalho guardado pela Fundação e que nos é querido. A coleção é rica, próxima aos nossos afetos e faz suspirar os curadores. Em compensação, o entorno oferece a companhia de uma obra a mais, arauto que está sempre ali. Tanto a

demanda premente por atenção percebida nos enunciados diretos ou indiretos, quanto a energia entre as dimensões da artisticidade e da prática discursiva do se pôr em obra, são antecipados no letreiro luminoso de Antoni Muntadas, *Atenção: percepção requer envolvimento*, antes em uma passagem pública no centro de Porto Alegre e há anos em Viamão, próximo à entrada da Sala dos Pomares. O painel mais uma vez se converte em um bem-vindo prefácio às mostras que ali acontecem.

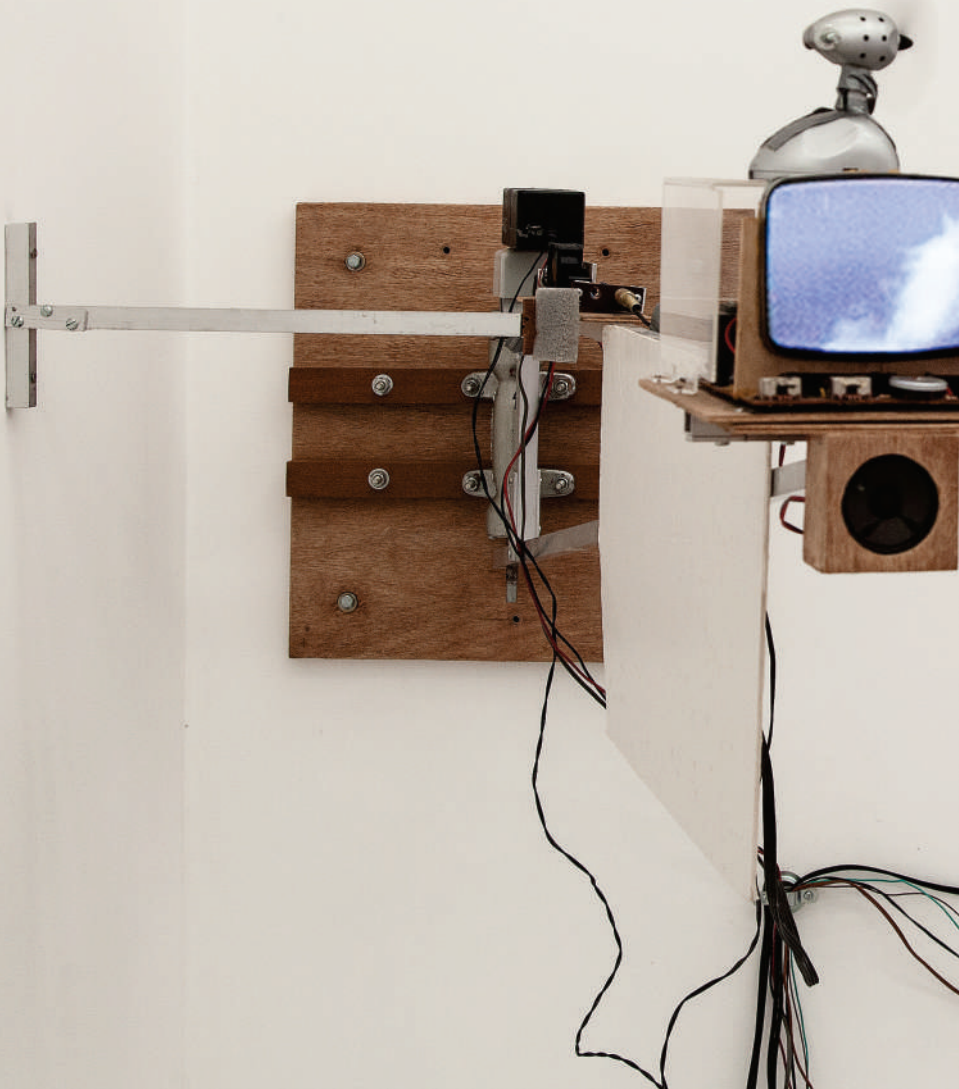


OBRAS

Paulo Vivacqua
(Vitória/ES, 1971)

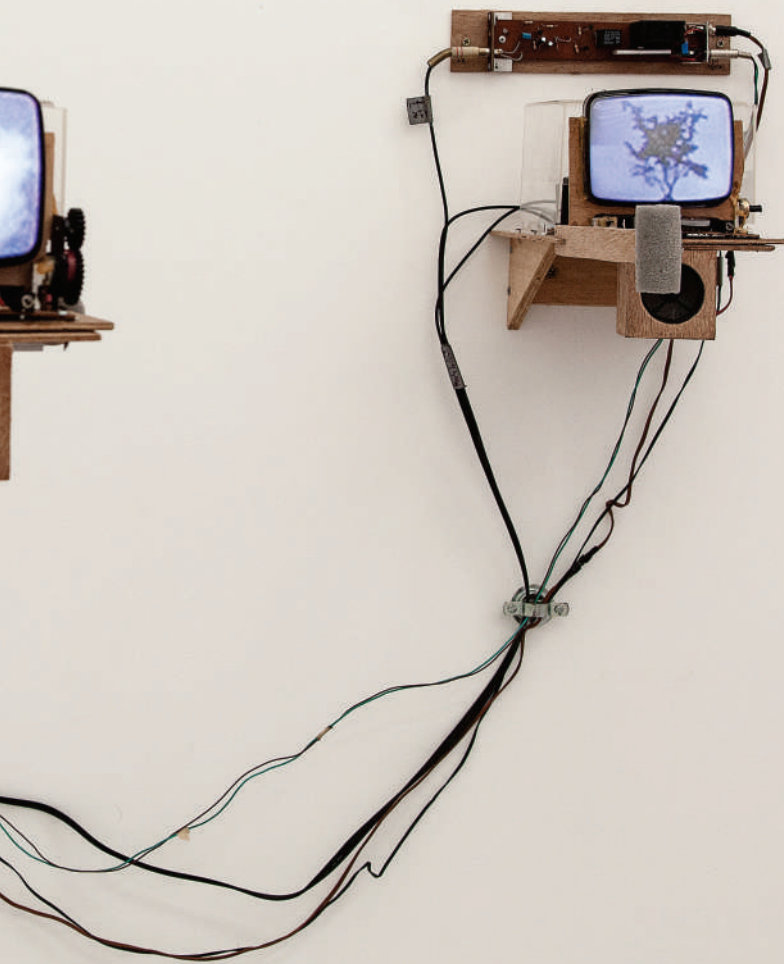
Anêmona, 2008
Instalação de arte sonora
Coleção Artistas Contemporâneos FVCB





Mariana Manhães
(Niterói/RJ, 1977)

Arvorar, 2006
Instalação
Coleção Artistas Contemporâneos FVCB





Anna Bella Geiger
(Rio de Janeiro/RJ, 1933)
Brasil nativo / Brasil alienígena, 1977
Série com 18 cartões-postais
Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Anna Bella Geiger

(Rio de Janeiro/RJ, 1933)

Blonde & Brunette / Indian & Indian, 2014

Impressão colorida sobre papel

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

Marcela Futuro
(Porto Alegre/RS, 1997)

Unwanted/Não fui procurada, 2019-2022
Impressão digital em papel Sulfite
Coleção da Artista



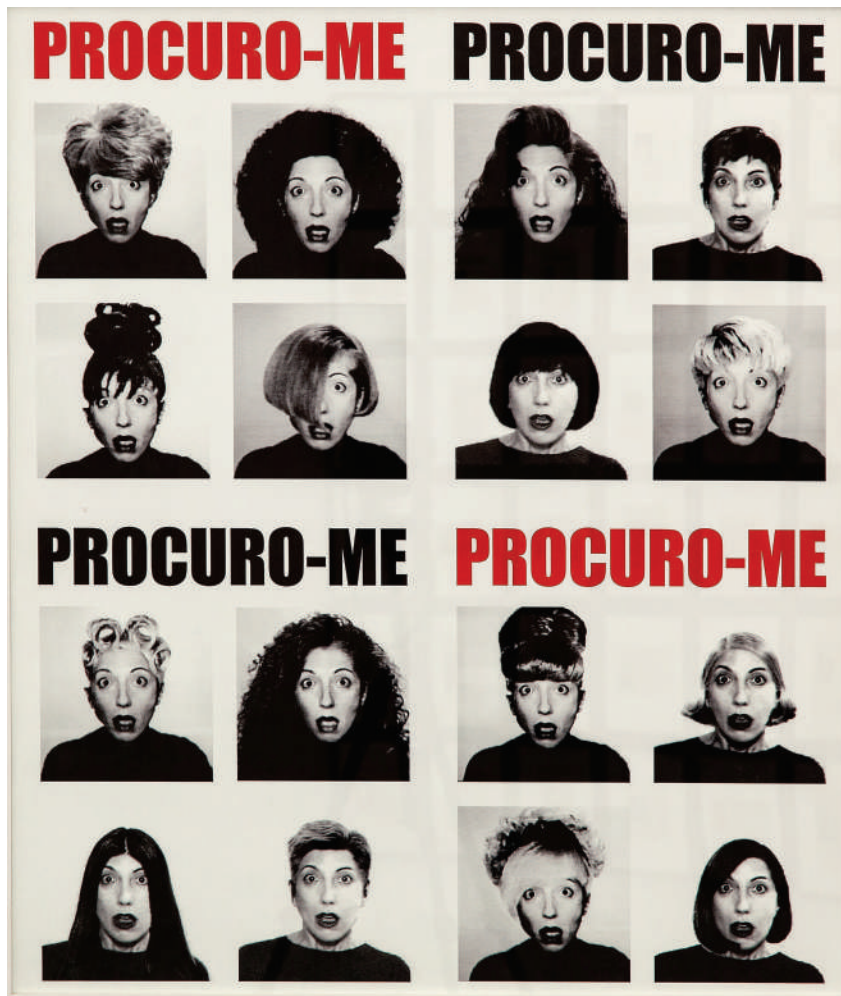


Patricio Farías
(Arica/Chile, 1940)

Desaparecidos, 1999-2000

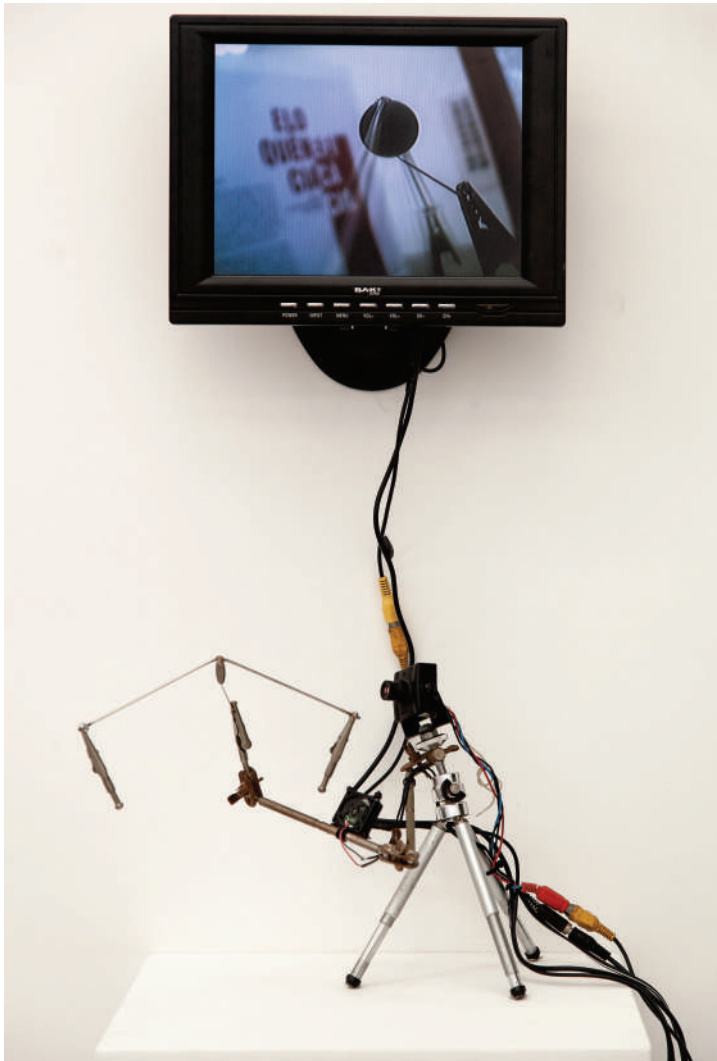
Impressão digital sobre papel

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Lenora de Barros
(São Paulo/SP, 1953)

Procu-ro-me, 2001/2011
Impressão Offset sobre papel
Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Milton Marques

(Brasília/DF, 1971)

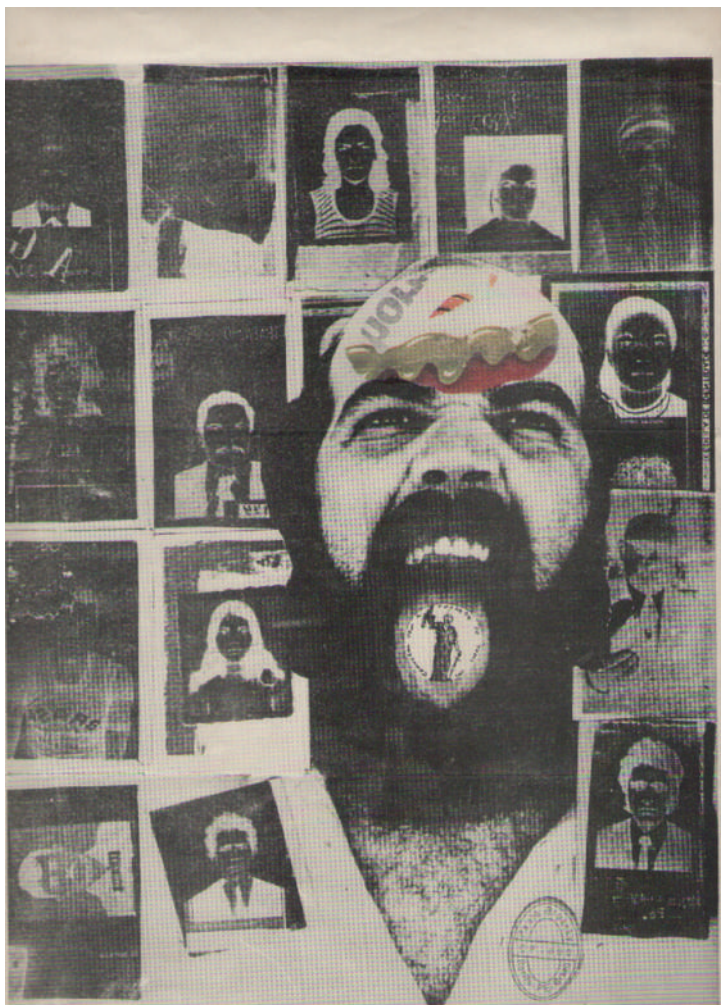
Dólar Instável, 2007-2008

Videoinstalação

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Estêvão da Fontoura
(Porto Alegre/RS, 1977)
Bala Perdida, 2016
Instalação de registro de ação
Coleção do Artista



Paulo Bruscky

(Recife/PE, 1949)

Cédula de identidade I, década de 70

Fotocópia

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Paulo Bruscky
(Recife/PE, 1949)

Cédula de identidade II, década de 70
Fotocópia
Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

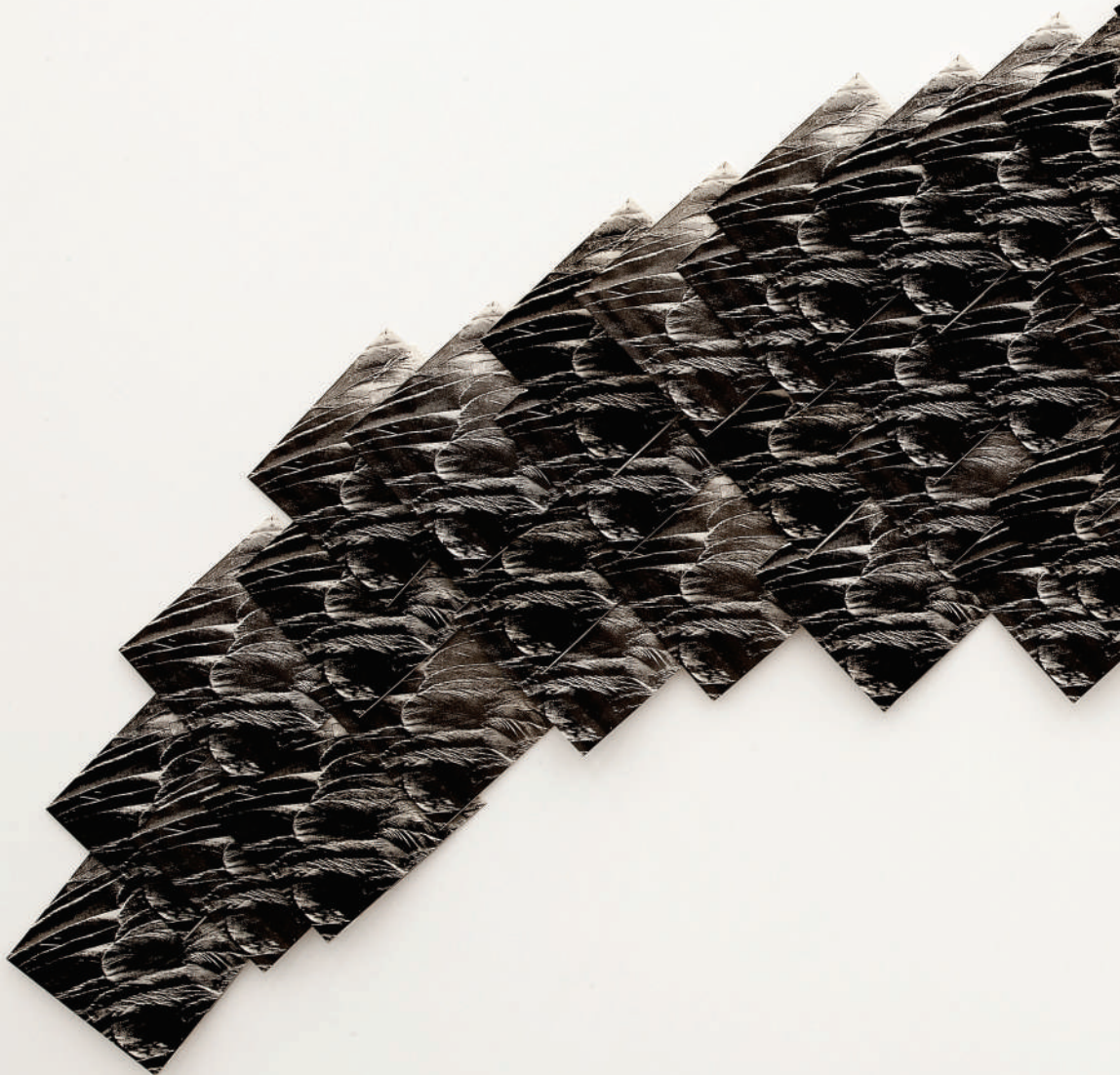
Claudio Goulart

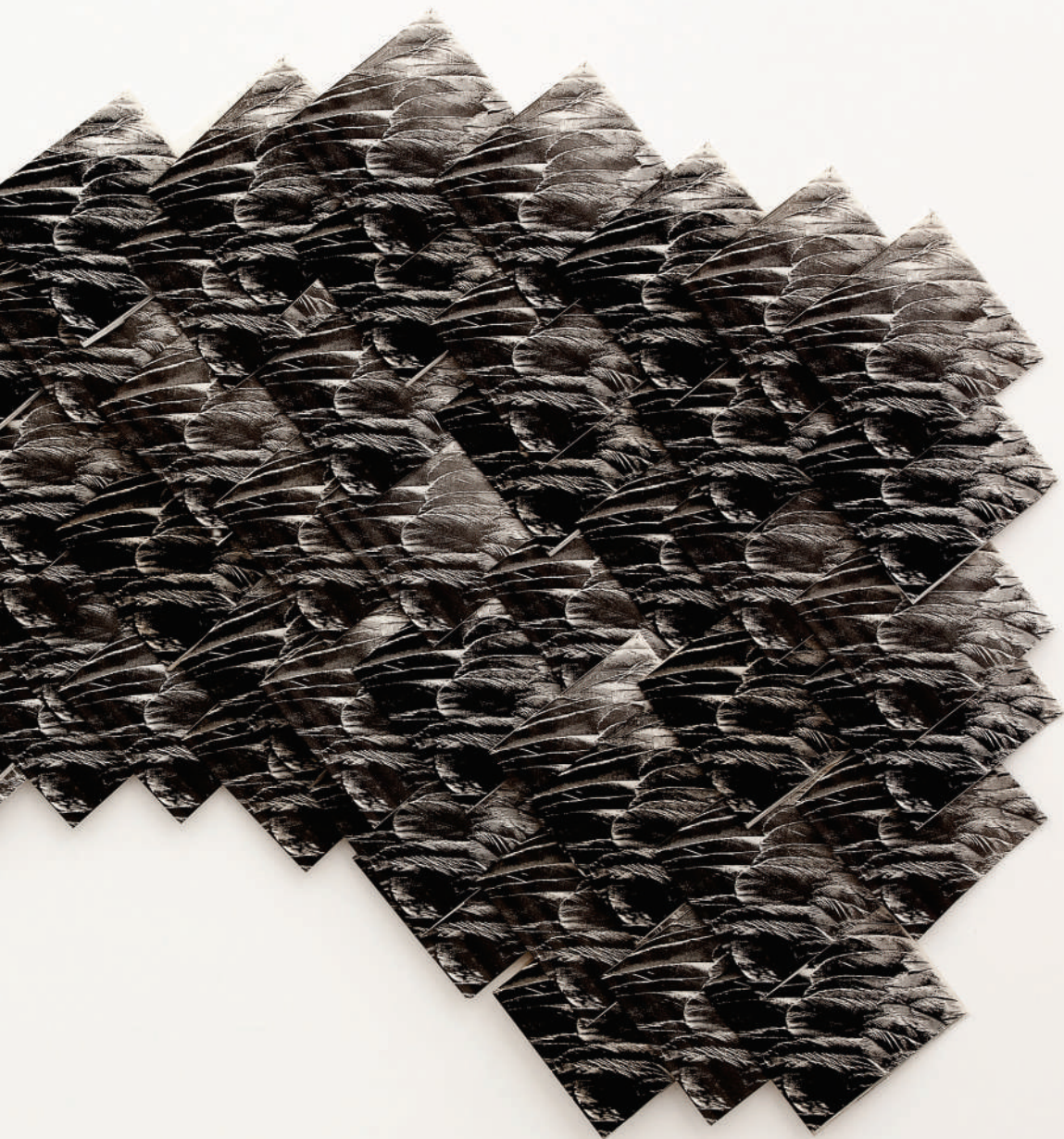
(Porto Alegre/RS, 1954 – Amsterdã/Holanda, 2005)

Wing, 1984

Instalação de fotocópias

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB





Sandro Ka
(Porto Alegre/RS, 1981)

Crianças em Flores, 2018/2023

Instalação *site-specific*

Coleção do Artista







Marcello Silveira (Gravatá/PE, 1962)

Cristina Huggins (Recife/PE, 1959)

ZOOM, 2012

Madeira e acrílico serigrafado

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

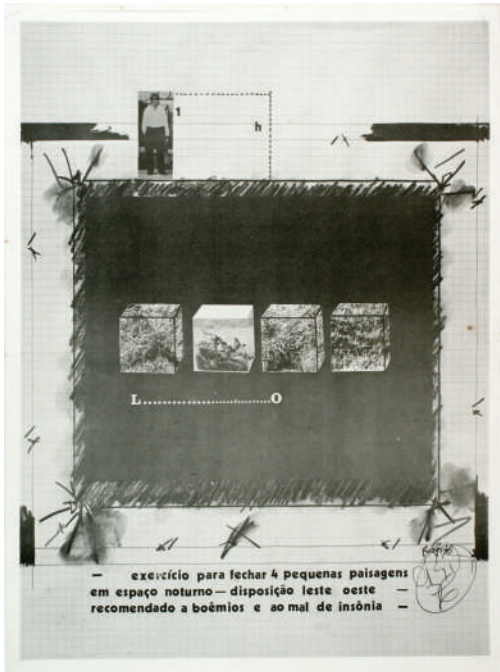


Lenora de Barros

(São Paulo/SP, 1953)

Eclipse, 1980/2016

Impressão a jato de tinta sobre papel e impressão serigráfica
Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Carlos Pasquetti

(Bento Gonçalves/RS, 1948 – Porto Alegre/RS, 2022)

Sem título, 1976

Impressão em Offset

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

Estudo para ilhas flutuantes, 1976

Impressão em Offset

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

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



Rua Floriano Peixoto, 10 - Porto Alegre

Romaria para Dezembro

- 1.ª Fila - Estandarte com 8 m x 4 m : grande pássaro bordado a ouro
- 2.ª Fila - Cinco asas luminosas
- 3.ª Fila - Grande sorriso em forma tridimensional
- 4.ª Fila - Espaço 8 m x 4 m com cinzentos sinais dos tempos
- 5.ª Fila - Pequena alegoria violeta com 5 m de pano
- 6.ª Fila - Lamentações em forma de muro
- 7.ª Fila - Duzentos e trinta tambores. Quarenta e cinco Trombones. Vinte e cinco clarinetas. Oito sinos. Dez guitarras elétricas.
- 8.ª Fila - Plano vertical retangular 15 m x 4 m prateado com 100 metros de fitas coloridas
- 9.ª Fila - Trinta e cinco espécies de flores naturais
- 10.ª Fila - Multidão em coro
- 11.ª Fila - Espaço em branco
- 12.ª Fila - Espaço branco sobre branco

TIPOGRAFIA NACIONAL



Rua Floriano Peixoto, 10 - Porto Alegre

Carlos Pasquetti

(Bento Gonçalves/RS, 1948 – Porto Alegre/RS, 2022)

Grandioso Baile, 1976

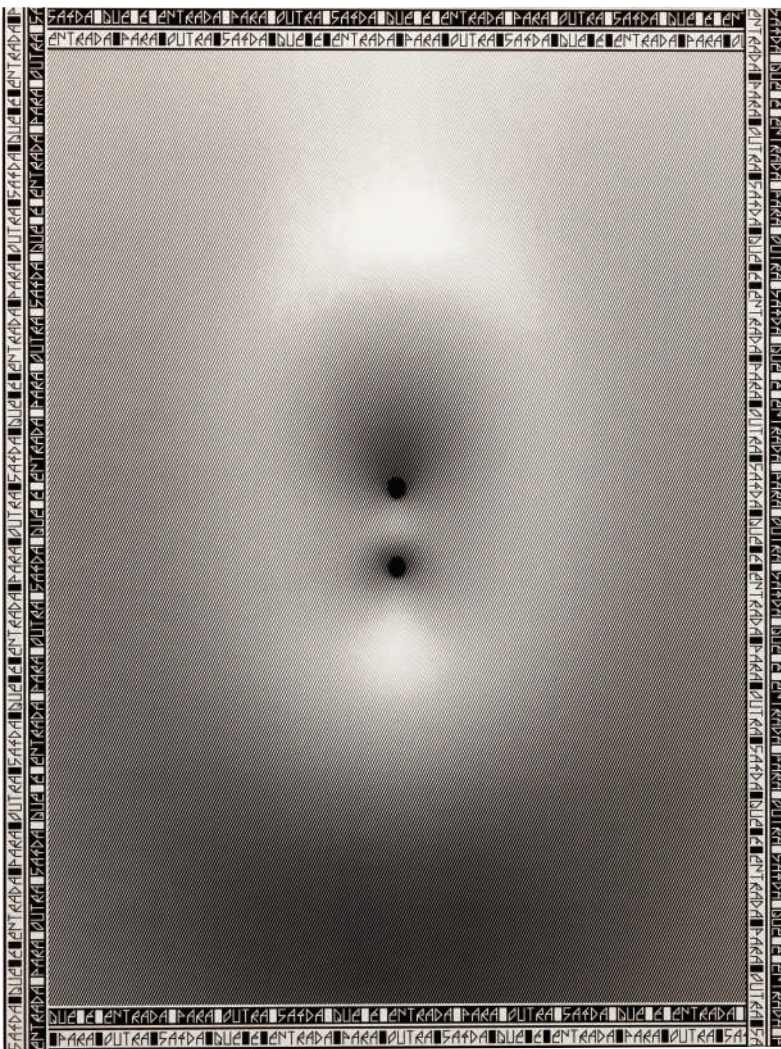
Impressão em Offset

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

Romaria para Dezembro, 1976

Impressão em Offset

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Elias Maroso

(Sarandi/RS, 1985)

Entrada e Saída, 2019

Serigrafia sobre papel

Coleção do Artista

Lenora de Barros

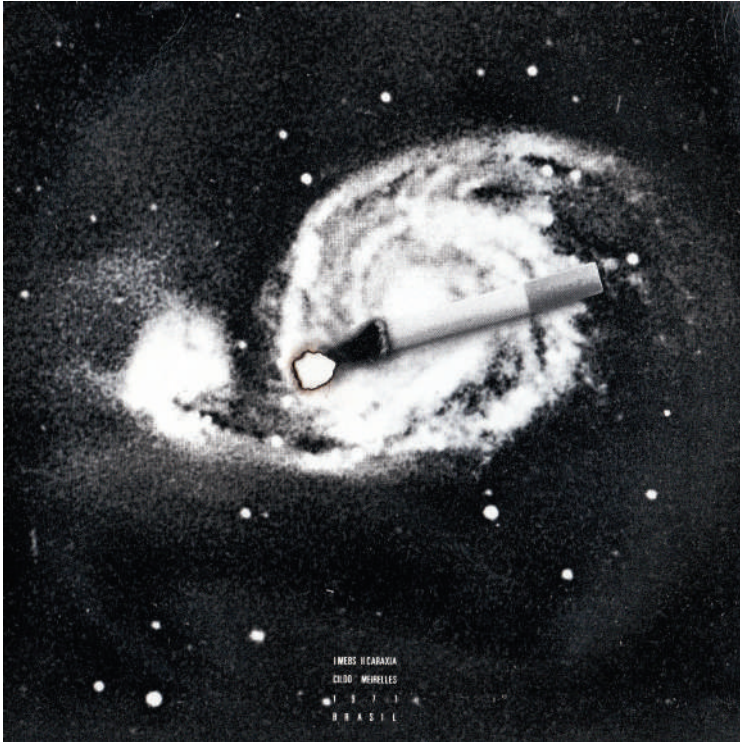
(São Paulo/SP, 1953)

Homenagem a George Segal, 1975-1985

Videarte, 03'08''

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB





Cildo Meireles

(Rio de Janeiro/RJ, 1948)

Meb/Caraxia, 1970

Arte sonora

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB





Carlos Pasquetti
(Bento Gonçalves/RS, 1948 –
Porto Alegre/RS, 2022)
Energizador Printemps, 2000-2001
Instalação
Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Patricio Farías

(Arica/Chile, 1940)

Carro 3 Rodas, 1994

Escultura em madeira

Coleção do artista



Patricio Farías
(Arica/Chile, 1940)

Carro 3 Rodas, 1994

Escultura em ferro

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

LE REVERS DU RÊVEUR

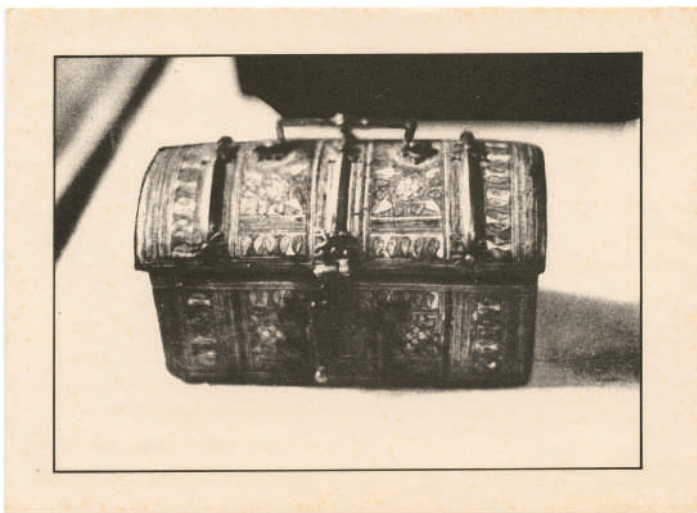


Vera Chaves Barcellos
(Porto Alegre/RS, 1938)
Le Revers du rêveur, 1998
Instalação
Coleção Vera Chaves Barcellos FVCB









TESTARTE VIII – VERA CHAVES BARCELLOS
QUE HÁ DENTRO DESTA COFRE?
WHAT'S INSIDE THIS CHEST?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Remetente:
Sender:

Responda para:
Answers to:

VERA CHAVES BARCELLOS
RUA GEN. JOÃO MANOEL, 604, AP. 54
90.000 PORTO ALEGRE – RS – BRASIL

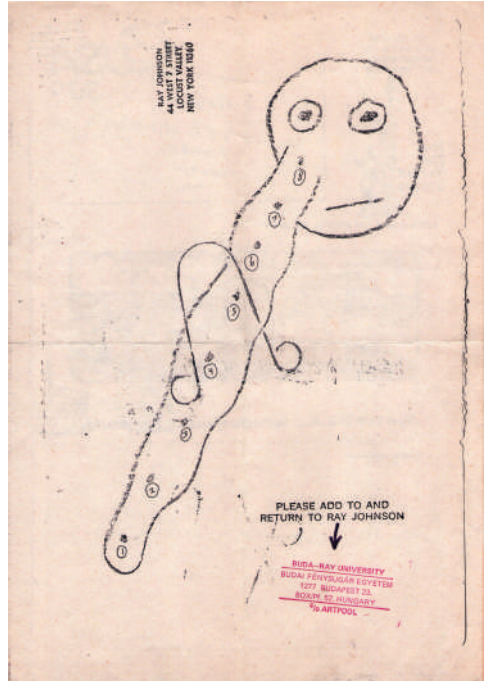
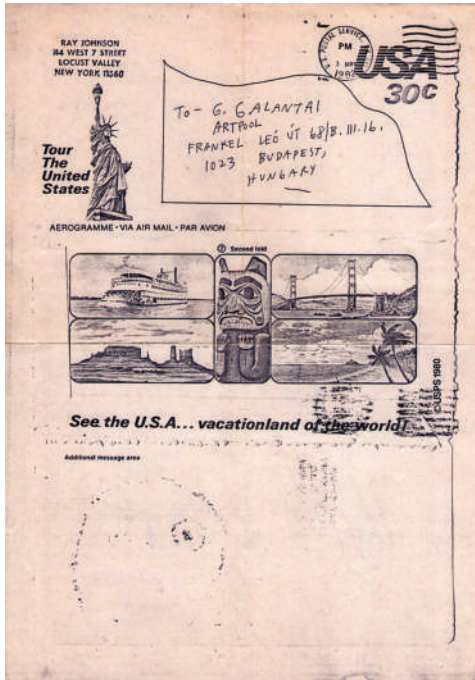
Vera Chaves Barcellos

(Porto Alegre/RS, 1938)

Testarte VIII – o Cofre, 1980

Cartões-postais

Coleção Vera Chaves Barcellos FVCB



Ray Johnson
(Detroit/EUA, 1927 – Sag Harbor/EUA, 1995)
Sem título, 1982
Fotocópia
Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

BRASIL



COPIA CONFORME ORIGINAL

"TUDO PELO SOCIAL" I

"MINHA GENTE" I
URGENTE
GENTE URGENTE URGENTE

março/89
maio/91

Paulo Bruscky
CEPO-RECIFE-PE
BRASIL-50500

00444

Paulo Bruscky
(Recife/PE, 1949)

Tudo pelo social I, 1989-1991

Fotocópia

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

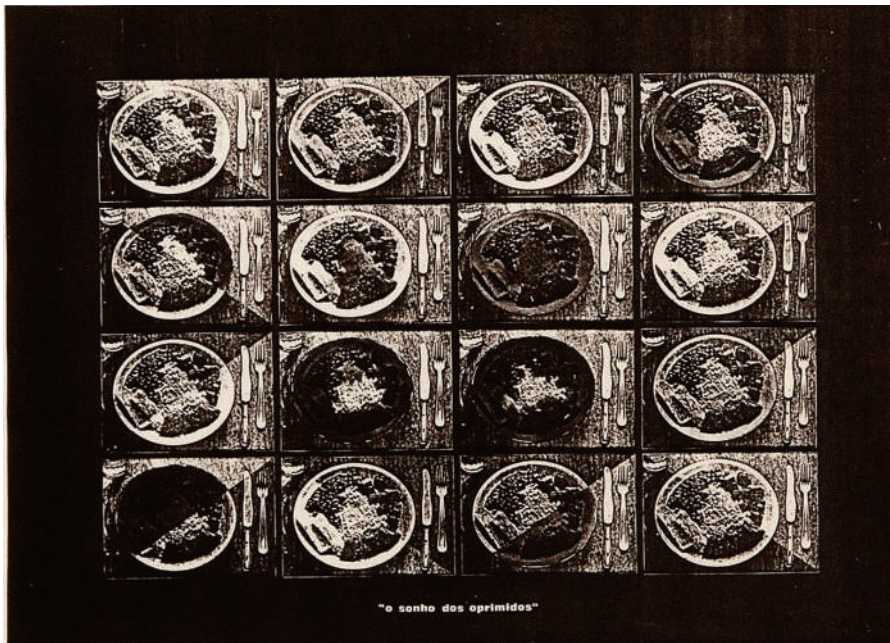


Marcelo Silveira
(Gravatá/PE, 1962)

Grava... Tá!, 2020

Reprodução fotográfica com pigmento mineral sobre papel
Coleção Artistas Contemporâneos FVCB





Bené Fonteles

(Bragança/PA, 1953)

O sonho dos oprimidos, década de 80

Fotocópia

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Miriam Elia

(Londres/Reino Unido, 1982)

We see the Sights, 2022

Livro de artista

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

We do Lockdown, 2020

Livro de artista

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Ulises Carrión

(San Andrés Tuxtla/México, 1941 –
Amsterdã/Holanda, 1989)

The death of the art dealer, 1982

Videoarte, 19'50''

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB



Ulises Carrión

(San Andrés Tuxtla/México, 1941 –
Amsterdã/Holanda, 1989)

De diefstal van het jaar, 1982

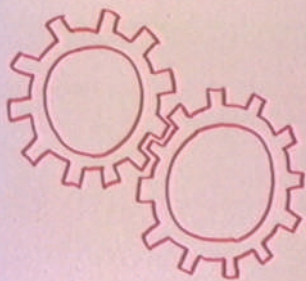
Videarte, 08'04''

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB

GOSSIP, SCANDAL,
AND GOOD MANNERS

CHISMES, ESCANDALO,
Y BUENOS MODALES

todos los elementos necesarios
para una obra de arte.



bajo el escarnio general
cae aniquilada.

Ulises Carrión

(San Andrés Tuxtla/México, 1941 –
Amsterdã/Holanda, 1989)

Gossip, Scandal and Good Manners, 1981

Videoarte, 43'13''

Coleção PPGAV/UFRGS



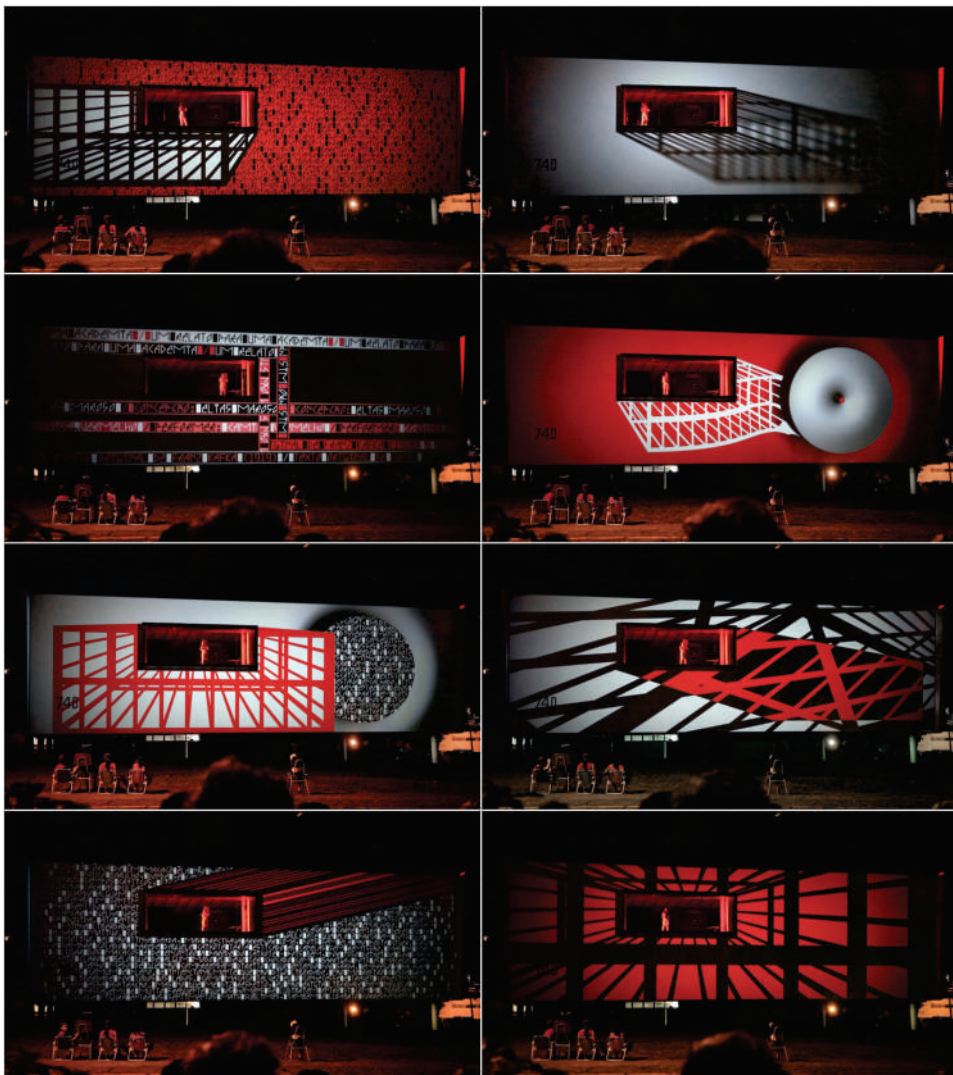
Ulises Carrión

(San Andrés Tuxtla/México, 1941 –
Amsterdã/Holanda, 1989)

Love Story, 1984

Videoarte, 23'40''

Coleção Artistas Contemporâneos FVCB




Elias Maroso
(Sarandi/RS, 1985)

Um relatório para uma academia, 2020

Videoarte, 8'44''

Participação de Camila Vermelho. Projeção mapeada de vídeo sobre fachada da Biblioteca do Centro de Ciências Sociais e Humanas da UFSM, RS. Produção executiva e registro audiovisual por Calixto Bento.



* 50,7% DA POPULAÇÃO
BRASILEIRA É NEGRA.

* 8,8% DOS GRADUADOS
EM CURSO SUPERIOR NO
BRASIL SÃO NEGROS.

* 77% DAS VÍTIMAS DE
HOMICÍDIO NO BRASIL
SÃO NEGRAS.

Estêvão da Fontoura
(Porto Alegre/RS, 1977)

Quadro Negro, 2014
Instalação
Coleção do Artista

Estêvão da Fontoura
(Porto Alegre/RS, 1977)

Joel Martins Grigolo Júnior
(Porto Alegre/RS, 1971)

A Revolução Será Televisada – Monitor 2, 2015-2023

Videoinstalação
Coleção do Artista



ENGLISH VERSION

FOREWORD

The effectiveness of an artistic proposition cannot be anticipated, nor can its eloquence. One cannot establish such conditions in terms of some predetermined relationship between cause and effect, even though it is possible to perceive when a work of art manifests itself eloquently and effectively. The subtle balance lies within the interplay of artistic intentionality, the sensitive forms chosen to delineate specific issues, themes, or subjects, the use of playful language and figures of speech – such as metaphors, metonymies, synesthesia, irony, among other possibilities – coupled with certain spatial arrangements. Moreover, it encompasses the transformative moment in the viewer's experience during their encounter with the artwork, alongside a tangle of prevailing ideas within a particular context, time, and place.

While every artistic work harbors multiple layers of reading and different interpretative possibilities, the curated selection from Vera Chaves Barcellos Foundation collection and guest artists emphasizes a complex nature. These chosen artworks operate with the articulations between image and word, between looking and saying – at times, leaning toward unsaying – in some cases more emphatically, in others, in an openly enigmatic, ironic, or bordering on paradoxical way. The political dimension of the artistic event is manifested through these operations that affect the ways of seeing and perceiving the world in which we live, the established beliefs regarding what is deemed clear and reasonable, the limits between transparency and opacity in the functioning of the systems that shape the contemporary social fabric.

Curatorship

Ana Albani de Carvalho
Paulo Silveira

As effective as eloquent or neither eloquent nor effective

Ana Albani de Carvalho

The conception and execution of a curatorial project entail distinct stages, beginning with comprehensive research into the collection – a fundamental phase, especially in the case of this exhibition. It extends to establishing selection criteria for artworks until a final list is determined in parallel to a certain arrangement of artworks in the gallery. This process significantly differs from that required for composing a curatorial text, which serves the purpose of providing commentary, reflection, and justification regarding the curators' decisions. Taking into account the necessary spatial and temporal linearity of written narratives, the curatorial text may result in an exercise of intellectual, selective, and partial “hygiene” in relation to the multidimensional exercise actually occurring in those previous and constitutive stages of the curatorial practice, which is established as a creative and authorial stage, throughout which questions arise about the relevance of key concepts, comings and goings concerning the selected works, decision-making, advancements, and setbacks.

It is worth stating that this observation does not discredit or deny the relevance of the curatorial text, quite the opposite. I share and advocate that the role of

curatorship involves assuming a responsibility – in a broad sense, a political one – and that the exhibition space is a type of public concession, temporarily managed by the curator, aware of his/her commitment to the visiting community. In this context, the curatorial text plays a relevant role by communicating the purposes that guided the final selection of artists and artworks, as well as the criteria established for their arrangement in the gallery space. I hope to achieve some degree of Efficacy in these terms, and I will leave Eloquence to the artworks themselves.

In the following text, I seek to articulate some artworks curated alongside Paulo Silveira for ***Eloquência e Eficácia: figuras do discurso [Eloquence and Efficacy: figures of speech]*** presenting an approach to the conceptual and thematic relationships that we built through assembling. I do not intend to comment on all the artworks included in the exhibition, as doing so would exceed the constraints of this joint publication. And I acknowledge from this moment forward: this is an essay-text, brimming with ongoing reflections – which I intend to further explore in future articles about this powerful group of artists and art pieces.

An exhibition results from a network of meetings, generated from the moment of choosing the artworks, continuing

through the assembly process, and encompassing various more or less consensual negotiations among the different expectations of the curator and curator duo, invited artists, and FVCB's institutional teams, reverberating in the public's perceptions when in the presence of the different artworks on display. An exhibition transcends the mere sum of its parts and a possible curatorial argument acts as a sort of cut in the field of possibilities. We are receptive to deviations from our established convictions. Only through this divergence – embracing attentive listening and gazing, the back and forth of conversations, pauses, voices, and silences – can some form of communication become efficaciously effective and eloquent. However, art, perhaps, deals with other things. Perhaps art is exactly the possibility of Deviation.

Eloquence and Efficacy, an exhibition whose curatorial project I share with my colleague professor at the Department of Visual Arts at IA/UFRGS and long-time friend Paulo Silveira, at the invitation of Vera Chaves Barcellos, is the result of a look at the *discursive potentialities* showcased by the pieces from FVCB collection, in dialogue and complementarity with artworks by six specially invited artists: Elias Maroso, Estevão da Fontoura, Marcela Futuro, Miriam Elia, Sandro Ka, and Ulisses Carrión.

Discursive potentialities – in an open sense and assumed in its character of provisional delimitation – comprise the capacity or quality that certain works demonstrate and that makes them reverberate in the perception of subjects/spectators, inviting them to a more attentive, reflective and deviant observation concerning pre-conceived standards regarding their possible contents, thematic or formal aspects. Following this line of thought, the works selected for ***Eloquence and Efficacy*** capture the observer's attention and, continuously, provoke inquiries or curiosity about what is “effectively there”.

In other words, these works seem to indicate a certain path or key for interpretation at first glance, but when subjected to new scrutiny reveal other layers of meanings, perhaps even contradicting our initial conjectures in the first stage of observation. Such discontinuities and unexpected turns in a certain order of discourse resulting from the attentive perception of the works – with the use of this expression I rashly invoke the spirit of Foucault, but I will not enter into his conceptual and theoretical territories, given the limits of the present text – can emanate of a certain interplay between words and images, artistic processes, what forms hide or reveal, the recurring presence of irony intertwined with a more evident political/critical

positioning. Considering Efficacy within an artistic proposition, in these terms and drawing upon the ideas of French philosopher Jacques Rancière, it consists of overcoming any claim to an ethical or representative immediacy, that is, any claim to produce a determined effect aligned in advance with the audience expectations.

A curatorial project and the exhibition that such a project configures must be considered in its specific context and, in the case of *Eloquence and Efficacy*, the curatorial duo faced the challenge of selecting a set of works that not only would represent the collection's exceptional quality, consistent with the exhibition program developed by FVCB but also differentiated and reasonably new in its thematic proposition and arrangement of works in the exhibition space. Fortunately, our familiarity with the collection, cultivated through years of professional collaboration with FVCB, including prior curatorship projects at *Espaço Zero*, when the Foundation's headquarters were located at Chaves Gallery, in the Historic Center of Porto Alegre, and at *Sala dos Pomares*, worked in our favor.

Our research and selection process commenced with pivotal works deemed as catalysts. Among them, *Testarte VIII – o Cofre [Testarte VIII – the Chest]* (1980), a postal art proposition by Vera Chaves Barcellos, emphasizing the idea

of networks and connections between artists from different geographical origins and positions aesthetics, and *Wing* (1984), by Claudio Goulart, configured as an installation, consisting of a set of several photocopies that, when assembled, form a large-scale "wing". The notions of network and connection points – both among agents of the system, whether artists, critics, curators, collectors, and different audiences, and in relation to the times and places in which such networks form and expand in different circuits, sparking multiple potential connections – became starting points and guiding criteria for the selection of works. Networks and connections as foundations for eloquence and efficacy, the two terms that we established as the exhibition title and whose meaning was consolidated throughout the process, as a synthesis of the curatorial argument.

From this initial core – featuring works such as *The Chest and Wing*, previously mentioned, *Grandioso Baile [Grand Ball]* (1976) and *Romaria para Dezembro [December Pilgrimage]* (1976), both by Carlos Pasquetti; *Arvorar [Fly]* (2006), by Mariana Manhães; *Procuro-me [I'm looking for myself]* (2001/2011), by Lenora de Barros; and *Desaparecidos [Missing]* (1999-2000), by Patricio Farías –, our endeavor progressed by interweaving thematic and formal connections, operating metaphorically with the idea of discursive resonance as

a strategy to generate effects of tension, contrast and search for resolution, whether regarding the possible subjects explored by the artwork, whether for its visual impact. When composing the set, the process of selecting the artworks from the archive took into account a certain conceptual and perceptive interplay among smaller-sized pieces, which require a closer physical approach from the audience, and larger-format works, which create quite a visual impact. The intention was to punctuate the exhibition space with their presence, guiding the visitor through a kind of dance and movement within the gallery, as an effect resulting from the exhibition project, that is, the assembly of different works in the exhibition space.

An exemplar of this movement is the inclusion of *Le Revers du rêveur [The Reverse of the Dreamer]* (1998) by Vera Chaves Barcellos, a large-scale environmental installation – whose last display in Porto Alegre took place in 2007, on the occasion of the retrospective exhibit *O Grão da Imagem [Image Grain]* held at Santander Cultural –, located on the upper floor of Sala dos Pomares, in a space adjacent to the showcases that house postcard copies of *The Chest* and a photographic reproduction that visually simulates a type of engraved print entitled *Grava... Tá!* (2020), by Marcelo Silveira. *Le Revers...* is composed of a sequence of photographs obtained by Vera Chaves

directly from the TV from a swashbuckling film, assembled in backlight, in a sequence of images that insinuates a scene of love and betrayal, involving a queen, her lover, a court lady and the king's knights. Completing the artwork, there are three showcases containing objects associated with the female universe and a dress – that mimics the white fabric garment worn by the woman, a character in the movie –, a small mirror with a golden frame, and a horizontal plaque made of white marble with the engraved inscription *Le Revers du rêveur*. This expression in French – a language that was once more widely dominated among the country's upper and intellectualized classes – means something like “the setback or reverse of the dreamer”, which can refer either to disillusionment or to the realization of lucidity, to the fact that we are not dreaming. A reinforcement for our conclusion that the love story did not quite have a happy ending. In addition to the imposing spatial presence, *Le Revers...* is part of ***Eloquence and Efficacy*** by operating doubly with the strategy of simulation, using the museological language and expographic tools such as the showcases and objects as documentary testimonies of an existence, in this case, of the fictional character presented in the film's photographs. In other words, *Le Revers du rêveur* operates through

metalanguage by simulating a documentary exhibition within an exhibition and replicating this simulation by fictionally constructing evidence of the real existence of a film character.

Another exemplary articulation of what I consider discursive potentiality and a bet on dissonance as an assembly criterion can be pointed out in the relationship between Claudio Goulart's *Wing* and Sandro Ka's *Crianças em Flores [Children in Flowers]* (2018/2023) – a large-format jigsaw puzzle, which is also of an installation nature, configured as site-specific. The two artworks were displayed on opposite walls, almost facing each other, on the ground floor of Sala dos Pomares. While *Wing* configures its final form – a giant wing – through the repetition of image fragments arranged in a specific spatial layout, Sandro Ka's puzzle works in reverse, deconstructing our expectations of a “final and recognizable form” by displacing the order established as a logical sequence for the formation of a human face. Based on emblematic images from popular iconography associated with the childhood universe – innocent faces of boys and girls, surrounded by flowers – *Crianças em Flores [Children in Flowers]*, by Sandro Ka generates discomfort and strangeness by signaling that something is wrong in this apparent artificial paradise in which we base old memories and old beliefs about

the place of innocence, purity and protection for the most fragile in this warlike-neocapitalist society in which we currently live in. Two works that operate with the concept of assembly, yet through different procedures in relation to their spatial modalities, *Wing* by addition and *Crianças em Flores [Children in Flowers]* by subtraction and displacement.

Crianças em Flores [Children in Flowers], also brings out a pop of color in an exhibition marked by blacks, whites, and red accents, not coincidentally the visual brand colors of ***Eloquence and Efficacy***. This visual accent of color is reinforced in *Energicizador Printemps* (2000-2001), an installation by Carlos Pasquetti that occupies the back wall of Sala dos Pomares, with yet another artistic proposition that articulates irony and estrangement. Among other aspects, a strangeness regarding the shape, after all, it appears to be a giant bag. But what would it carry inside? Or even, how could it be transported, given its size beyond what is reasonable for the full exercise of its functionality?

If Pasquetti's “giant bag” disturbs us with its ironic reminder that what is designed as functional may not always actually have any use in practical life, right opposite stands *Carro 3 Rodas [Three-Wheel Car]* (1994), by Patricio Farías. This triangle-shaped car boasts

3 wheels positioned at each apex, forming a peculiar wooden structure resembling a blend of a platform and a cart. With its three wheels, the Car exhibits so many possibilities of direction and movement that precisely make it impossible to effectively perform its function: turning and, by maneuvering, moving. In short, in the practical world, collective efforts streamlined in a single direction are more favorable to forward motion, backward retreat, or any form of movement, wherever it may be.

Positioned in the center of the gallery, *Carro 3 Rodas [Three-Wheel Car]* also geometrically aligns the opening nucleus of ***Eloquence and Efficacy***, comprised of works from FVCB collection – *Procuro-me [I'm looking for myself]*, by Lenora de Barros (SP, 1953), *Desaparecidos [Missing]*, by Patricio Fariás (Arica, Chile, 1940), and the artworks by two specially invited artists: Estêvão da Fontoura (RS, 1977) and Marcela Futuro (RS, 1997). I point out the dates of birth here, since the generational arc among the four artists, as well as gender and racial markers, are significant for the interpretative openness and political positions evidenced by the works chosen by this curatorship.

Unwanted/Não fui procurada, by Marcela Futuro, consists of a series of posters or paste-ups, originally conceived as urban and interactive art, distributed throughout the streets of Porto Alegre between 2019 and 2022, featuring a *WhatsApp* number

and inviting anyone willing to share their affective-romantic experiences in times of online conversation and relationship applications, especially communications involving “ghosting”. Between November 2022 and March 2023, the artist gathered approximately 450 conversations and narratives via this device, building a random map about the ways in which we emotionally connect to each other in the contemporary world, permeated by social networks and commented on between pain and humor. The small posters with the young artist’s face and contact details, printed in legal size, cover the entrance panel of Sala dos Pomares, accompanied by a tablet displaying an edited compilation of the conversations gathered by Marcela Futuro – where the speakers’ identities remain undisclosed – made available for reading by the public, activating our *voyeur* mode, so typical of contemporary life driven by social networks.

Different ways of appearing and disappearing, *Unwanted*, by Marcela Futuro, stands adjacent to *Procuro-me [I'm Looking for Myself]*, by Lenora de Barros, and *Desaparecidos [Missing]* (1999-2000), by Patricio Fariás. In a set of 42 images, *Desaparecidos [Missing]* reminisces on the time when people searched for relatives and friends who, by their own decision or due to some violent circumstances,

disappeared without a trace. Small newspaper clippings, a photo, and a description in two or three lines summarize the agony and pain of a lifetime, on the part of those who disappeared or “were disappeared” and those who carry on without knowing the fate of a father, mother, son, friend, lover. This artwork possesses a dual interpretative framework, both from an existential perspective and from social and political reference. Through the images and the brief description, racial, gender, and class markings are evident – depicting black and brown individuals, women, elderly people and children, a few young men – signaling that disappearing in Brazil, without families finding Institutional support for search and solution is directly related to economic and social conditions.

Desaparecidos [Missing] has other interpretative layers, of course, and the existential question of freedom and the desire to escape without leaving a trace should not be disregarded amid social and political connotations.

To signal these passages and interpretative multiplicities, Paulo Vivacqua’s sound installation, *Anêmona [Anemone]* (2008) emits a noise – albeit subtle – between *Desaparecidos [Missing]* and *Bala Perdida [Stray Bullet]*, by Estêvão da Fontoura. Originally composed in 2016, *Bala Perdida [Stray Bullet]* comprises four photographs –

taken by Eduardo Figueiredo – based on an action carried out by the artist in Alfândega Square, Historic Center of Porto Alegre. The artwork includes a jar filled with sugar-free banana candies wrapped in paper bearing the phrase “stray bullet” and a photo frame displaying a descriptive image of a projectile. The emphasis is on the question: “Would you like a stray bullet? It was lost, but it found you...”, reiterates the artist. It is worth remembering that stray bullets tend – not only in Brazil – to find their way to black and peripheral individuals, “far from the eyes of the law and justice” or deliberately sent and concealed within their perdition by the same law. Within this thematic line, *Bala Perdida [Stray Bullet]* connects with other works present in the exhibition, whose proposals are presented eloquently in their critical-political bias, such as *Quadro-Negro [Black Board]*, also by Estêvão da Fontoura, *Tudo pelo social I [Everything for the benefit of society I]* (1989-1991), *Cédula de identidade I e II [Identity card I and II]* (the 1970s), both by Paulo Bruscky, and *O sonho dos oprimidos [The Dream of the Oppressed]*, by Bené Fonteles (c. the 1980s).

Still in this access hall to Sala dos Pomares, *Blonde & Brunette / Indian & Indian* (2014) and *Brasil nativo / Brasil alienígena [Native Brazil / alien Brazil]* (1977), welcome the public, calling out

the indigenous issue in Brazilian social and cultural formation from the perspective of Anna Bella Geiger (RJ, 1933).

Two other works, of complex assembly – and which reverberate one of the curatorship central themes, pointing out the multiple noises and flaws in our attempts to communicate, with accents of humor and irony – are positioned side by side as soon as the visitor passes through the main door: *Arvorar [Fly]* (2006), by Mariana Manhães, and *Dólar Instável [Unstable Dollar]* (2007-2008), by Milton Marques. Both *Arvorar [Fly]* and *Dólar Instável [Unstable Dollar]* operate from jury-rigged setups, heteroclitite and highly unstable arrangements of monitors, joint cables, and wires, employing high doses of irony to expose the limits of technological effectiveness in the current stage of information capitalism.

Moving on, in an adjoining room, *A Revolução Será Televisada – Monitor 2 [The Revolution Will Be Televised – Monitor 2]* (2015-2023), by Estêvão da Fontoura in collaboration with Joel Grigolo, displays a fixed image “we interrupt our scheduled programming” on an old television set hacked by the insertion of a free Arduino hardware board, reversing its main function and making the device blind to receive programming from TV transmitters.

The crisis of communicative action, or at least of a possible efficacy of communicative processes, which presupposes attentive listening to the other so as not to be trapped in the universe of our own convictions, is somehow summoned by the articulation between the different artworks that make up ***Eloquence and Efficacy***. Equally notable within this context is Elias Maroso’s work, *Entrada e Saída [Entrance and Exit]* (2019), a screen print on paper whose title plays with the meanings attributed to the image of a hole. Additionally, Miriam Elia’s (London, 1982) artist’s books – *We do Lockdown* (2020) and *We see the sights* (2022), also operate in the direction of contemporary communicative crises, through the bias of irony and with a strong accent of social criticism, racial and gender. The era of “filter bubbles” and absolute transparency – but which reveals nothing substantial as otherness or about its true motivations – can be eloquent, without being effective, or present itself as effective in a perverse way.

We have a way in. Will we have a way out?

As I write this text, in the already cold light of a late Sunday afternoon in October 2023, what we once understood as Western civilization crumbles and collapses under the most

diverse attacks, from cultural and symbolic wars to those that make bodies, hearts, and minds bleed. Maybe the Revolution will not be televised, but it could be Instagrammable. We don't know yet whether it will be effective or eloquent. Is there a way out? It remains to be seen where to enter.

Instances of expressiveness in a collection: comments on the exhibition *Eloquence and Efficacy: figures of speech*

Paulo Silveira

The vast majority of artworks under the custody of Vera Chaves Barcellos Foundation have in their genesis, and sometimes purpose, the elocution modes of the creative person, their status, knowledge, and practices, in the voice of their time, integrating instances of the resourcefulness of their own attributes, purposes or informational predicates. The exhibition *Eloquência e Eficácia: figuras do discurso [Eloquence and Efficacy: figures of speech]* brings together some of them, curated by Ana Maria Albani de Carvalho and Paulo Silveira (who contributes here with his perspective to a broader report). The selection uses eloquence exercises produced from the 1970s up to the present year, 2023, which, as a consequence, implies, above all, but not exclusively, the concept of discourse in the visual arts,

in form, and its effectiveness, in circumstance. The focused period is broad, as the selection follows the curators' affections, enabling one of many thematic introductions made possible by the quality of the Foundation's collection. Manifestations are on display ranging from the commitment to the networking spirit, of analog origin and today considered historical, to the common use of digital tools, even if at the service of individual allegories.

In practice, or instrumentally speaking, the exhibition reiterates one of the Foundation's hallmarks of identity – safekeeping records of the creativity of artists involved with a myriad of available mediums, intertextuality, and cultural strategies, with visual rhetorics committed to the context of the advancement of languages. As a natural consequence of this situation, the use of words as a resource in the exhibition artworks is frequent and possibly essential. This does not hinder some works from employing some total illiteracy as a communicative device, reiterating discourses related to the works' program or the artist. The theoretical conceptions themselves, as well as the pieces and people on display, repeat – so it can be understood – adversarial certainties, posing questions that would emphasize categorical statements or challenge their validity, as exemplified in Ulises

Carrión's statement that titled and concluded a 1973 article, in *Flue* magazine: "We won! Didn't we win?"

The use of words in artworks, procedures, or art activities is a feature of the 20th century, more and more the closer we get to the 21st century, and this is naturally one of the hallmarks of the exhibition. The word is present in many, from artists with already established presence in historiography, with production among the founders of contemporary instances already widely registered and recognized, to young artists who excel in their artistic development. The presence of Ray Johnson (1927-1995) stands out, considered by many to be the father of postal art, especially because he proposed postal practices from the late 1950s onwards, within *Mail Art*, a designation sometimes adapted to *Correspondence Art*; FVCB's exhibition features a photocopy of a postal piece (untitled and undated, posted in 1982), addressed to another reference in the field, György Galántai (1941), an artist associated with Fluxus and founder of the Artpool Art Research Center (1979), alongside Júlia Klaniczay, which was an underground space in their studio in Budapest, Hungary. It is easy to understand these living relationships within the FVCB collection, considering it as an extension of the *Alternative Cultural Center Espaço N.O.*, founded in 1979 from the activities of the collective

Nervo Óptico (1976). These affinities also include photocopied works by Paulo Bruscky, among the pioneers of these procedures in Brazil (with *Cédula de identidade I e II [Identity card I and II]*, from the 1970s, and *Tudo pelo social I [Everything for the benefit of society I]*, 1989-1991), and Bené Fonteles, an ecological activist artist among the most respected in the country (with *O sonho dos oprimidos [The Dream of the Oppressed]*, from the 1980s).

The visitor's understanding – including possible readings – will find degrees and dimensions of enunciation in all the artworks on display, dimensions that are both formal and historical. At times, the relationships are evident, plural, explaining the *et alii* mentioned in the list of participants. The clearest example could be the postal art proposition, a call that was the latest addition to the *Testartes* series (started in 1974), by Vera Chaves Barcellos, in which cards are sent to recipients across various countries so that they could answer the question about what would be inside the image of a chest (*Testarte VIII – o Cofre [The Chest]*, 1980).

The replies, abundant in number, exhibited wit and richness in links and references. The outcome was vast. The exhibition's curators were forced to settle for selecting a sample from the set. In the showcases are responses

and attachments from artists such as Anna Banana, Antonio Dias (1944-2018), Barbara Rosenthal, Bené Fonteles, Bern Porter (1911-2004), Carl Andre, Claudio Goulart (1954-2005), Eleanor Kent (1931-2014), Edgardo Antonio-Vigo (1928-1997), E. F. Higgins III (1949-2021), Flavio Pons, Gerald Jupiter-Larsen (or GX Jupiter-Larsen), Guglielmo Achille Cavellini (1914-1990), Hans Arkeveld, Hervé Fischer, Hudinilson Jr. (1957-2013), Howardena Pindell, Helga Thomson, Jirí Valoch, Leonhard Frank Duch, Lisa Baumgardner (1958-2015, through her *Bikini Girl Magazine*), Michele Perfetti (1931-2013), Pat Larter (1936-1996), Pawel Petasz, Raul Marroquin, Richard Hamblenton (1952-2017), Robert Rehfeldt (1931-1993), Robin Crozier (1936-2001), Rúri (Puríður Rúri Fannberg), Ruth Wolf-Rehfeld, Ulises Carrión (1941-1989), Vera Lúcia Didonet, Vittore Baroni, and Wesley Duke Lee (1931-2010), among others, also including art historians Lucy Lippard and Kristine Stiles, and editor Judith Hoffberg (1934-2009), coordinator of the mail art magazine and publications of longer-lived artists, *Umbrella* (an active publication from 1978 to 2008). It represents a network of individuals that encompasses multiple skills, performance, visual poetry, new media and technologies, audiovisual, sculptors, musicians, printmakers, etc., in a group that includes artists who spontaneously or consciously respond

or responded to the precepts of “permanent creation” (as conceived by Robert Filliou, 1926-1987), of the definition of artistic activity as inherent to the “field of distribution” (as defended by Marcel Broodthaers, 1924-1976) and of the engagement of art and contemporary artist with “cultural strategies” (as recognized by Ulises Carrión) – here prioritizing the thinking of artists –, concepts that can be associated with practices that imply values such as eloquence and efficacy.

Some participants of *Testarte VIII – The Chest* have other artworks on display: Bené Fonteles (whose work was previously mentioned), Claudio Goulart (with *Wing*, installation with photocopies from 1984), of whom the Foundation keeps an exuberant collection, and Ulises Carrión, featuring some anthological videos, on a path that goes from failure to acclaim (installation records of *De diefstal van het jaar*, or *The robbery of the year*, 1982, the performances *The death of the art dealer*, 1982, and *Love Story*, 1984, detailing activities in May 1983, and the project *Gossip, Scandal and Good Manners*, internationally launched at the XVI São Paulo Art Biennial, 1981, and exhibited in other major exhibitions, including the 5th Mercosul Biennial, 2005, held in Porto Alegre, curated by Martha Hellion (the *Gossip* project is presented in collaboration with research conducted at the Federal University of

Rio Grande do Sul). Vera Chaves Barcellos, the central figure in the *Testarte* network, brings forth a unique piece, *Le Revers du rêveur*, “the reverse of the dreamer”, an installation that has not been shown for quite some time, created in 1998 for the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and re-presented in a third production in 2003 at Capella de Sant Roc, a deconsecrated chapel and contemporary art space that is part of the Institut d'Estudis Vallencs, in the city of Valls, in Catalonia. It displays a semantics functionally positioned among that of an altar, an altarpiece, and a reliquary, tensioning eminently visual clues: photographic images (in backlight) of a commercial movie (viewed on television), memorabilia, a mirror, a wedding dress and the marble inscription with the words that give the work its title. Prompting a sense of envy, we must acknowledge that the Capella de Sant Roc was possibly the most fortunate setting for this installation.

As mentioned, words, whether legible or audible, a core element of eloquence in its simplest sense, are certainly perceived as having a particularly striking presence in the exhibition, as has in fact been observed in the establishment and maintenance of what we call contemporary art. There are concise speeches or single words in Lenora de Barros (especially in *Eclipse*, 1980/2016, screen print rotating disc,

and *Procu-ro-me* [*I'm looking for myself*], 2001/2011, offset poster), or in Elias Maroso (on the edges of *Entrada e saída* [*Entrance and Exit*], 2019, screen print), and a little more to read in Carlos Pasquetti (1948-2022, on the offset posters *Grandioso Baile* [*Grand Ball*], *Romaria para Dezembro* [*December Pilgrimage*], *Estudo para ilhas flutuantes* [*Study for floating islands*] and another, untitled, all from 1976), and in Estevão da Fontoura, on his own (in *Quadro Negro* [*Black Board*], 2014, chalk on a simulacrum of a blackboard) or in partnership with Joel Martins Grigolo Júnior (*A Revolução Será Televisada – Monitor 2* [*The Revolution Will Be Televised – Monitor 2*], 2015-2023). There are more fragmented readings (without or with quotation marks) in the works by Marcelo Silveira and Cristina Huggins (*Zoom*, 2012, with textual lines printed in white on transparent acrylic plates), Patricio Fariás (in *Desaparecidos* [*Missing*], 1999-2000, digital print of newspaper advertisements about missing people), and by Marcela Futuro (*Unwanted/Não fui procurada*, 2019-2022, street posters, “paste-ups” in which she proclaims or declares herself “romantically unsuccessful”, accompanied by a video on a tablet, with around 450 conversations initiated via an app). There are well-known, referential works, whose presence of words is discreet, just as almost unnecessary subtitles, since the vigor of

the images is more than sufficiently emphatic, as in the case of Anna Bella Geiger (in the renowned montage with postcards *Brasil nativo / Brasil alienígena [Native Brazil / alien Brazil]*, 1977, and in *Blonde & Brunette / Indian & Indian*, 2014); moreover, in Estevão da Fontoura, words can be minimal, functioning as a caption (as on the label of the candy packaging of *Bala Perdida [Stray Bullet]*, 2016).

The use of words also extends to lengthy recitations, such as Carrión's notable *Gossip* project, explicitly designed as an extensive report, as well as in the video by Elias Maroso, which was part of his doctoral research at UFRGS, *Circuitos de entrada e de saída: por uma poética do atravessamento [Entry and Exit Circuits: For a Poetics of Crossing]* (in this case, the performance record *Um relatório para uma academia [a report for an academy]*, 2020, featuring a projection, mapped on the external side of the library at the Federal University of Santa Maria, accompanied by the reading of the homonymous text by Franz Kafka, by Camila Vermelho). On the other hand, the absolute absence of text does not hinder the eloquence found in the illiterate works showcased in the exhibition, once they have a certain scenic dimension in their expressive visuality as if they were vehemently illustrating something. Eloquence is also a quality inherent in images, as well attested by visual studies, especially when they focus on

the movements of art within the broader field of culture and vice versa. Voices of speech hover like ghosts, in a good way, over some silent or non-readable works, as in Lenora de Barros (in the video *Homenagem a George Segal [Homage to George Segal]*, 1974-1985), Marcelo Silveira (*Grava... tá!*, 2020, long accordion-fold photographic engraving) or Carlos Pasquetti (with the installation *Energicizador Printemps*, 2000-2001), works that are eminently visual (or almost so). The written word is also replaced by movement as the primary dimension of the message. It serves as an almost humorous instrument in the small mechanical and "dramatic" installations by Mariana Manhães and Milton Marques. In Manhães, with two videos on tiny monitors (on 5-inch image tubes), an articulated arm, fans, and a plaintive and funny audio with laments (where cloud and tree become characters in *Arvorar [Fly]*, 2006). In Marques's installation, with the constant movement of a coin, standing and spinning on a needle with the help of a fan, another video transmission runs in real-time, for no one, to accompany our distressing expectation that the imbalance will come to a subsequent fall, interrupting the fruition exercise of the inertia of an unlikely dancer (*Dólar Instável [Unstable Dollar]*, 2007-2008). Non-physical, but poetic inertia is expressed in Patricio Farias's dysfunctional carts, which express its paradox through its

construction on three wheels: while it is a fact that a chair with three mathematically distributed legs secures the mathematical certainty of balance, a car equipped with three geometrically distributed wheels arranged at equal intervals is incoherent and goes nowhere (*Carro 3 Rodas [Three-Wheel Car]*, 1994 and 2023, presented in wooden and metallic versions). There is also illiteracy in the replacement of the word with the abstract and non-voiced sound of Cildo Meireles (on the small vinyl record entitled *Mebis/Caraxia*, 1970) and in Paulo Vivacqua (*Anêmona [Anemone]*, 2008, installation with glass and speakers). These works represent sound art propositions that rely on specific conceptions and mediums, and which need to functionally do without the text to achieve their enjoyment objectives (although in the vinyl's case, there is the album cover, a packaging, which would justify a separate approach).

Finally, it should be noted that it is easy to find different gradations of irony in the exhibition, in a spectrum that goes from subtle humor to explicit sarcasm, as well as in critical manifestations, paradoxes, analogies, metaphors, simulacra, parodies present in a good number of the artworks on display (in Carrión, Johnson, Barros, Geiger, Farias, Pasquetti, Bruscky, Futuro, Fontoura and others). There is the appropriation of codes and products from visual culture, such as advertising, cinema (the swashbuckling

movie by Vera Chaves Barcellos and the thrillers and musicals by Carrión), or commercial illustration aimed at children. Sandro Ka, notable in his objects and installations for his citations to values of culture and sexuality often expressed in the appropriation and ironic or almost comical resignification of popular products, sets up, on the wall, one of his colorful jigsaw puzzles with faces of children in vintage aesthetics (in *Crianças em flores [Children in Flowers]*, 2023). This piece, an extension of his 2018 installations, involves repetition and reconstruction of graphic scenarios, subverting expectations of their conceivable completeness and rendering them improbable. An important thank-you note should be added here: Ka created the visual programming for this exhibition. He is a multi-artist, as are or were all of the participants.

Miriam Elia, a visual artist who considers herself an outspoken humorist, presents small, vibrant books as part of her “children’s” literacy learning program, so critical and mocking of Western culture, particularly British culture, through illustrations emulated from the past, reminiscent of 1960s classrooms, as well as references to the *Ladybird* series, of educational books for children, by the Penguin Books group (which even sued Elia for the satire). The illustrations were “hand-painted”, with ambiguous themes

and were published by her publishing house Dung Beetle Books, in this case during the before and after the COVID-19 pandemic in the United Kingdom (*We do Lockdown*, 2020, and *We see the sights*, 2022, the latter with the collaboration of her brother Ezra Elia). Sharply critical in her debauchery, eloquent and effective, Elia was invited to publish a book to accompany Marina Abramović's exhibition at the Royal Academy, in London, from September 2023 to January 2024, being "the first solo exhibition by a female artist in the main galleries of this historic institution since its opening in 1768" (*Marina & The Curse of The Royal Yugoslavian Academy of Art*, 2023, although not featured in ***Eloquence and Efficacy***, is available for purchase in online bookstores, including the publisher's humorous commercial website).

Eloquence and Efficacy: figures of speech is one approach to a collection, among many possible perspectives. It involves selection; hence some absences are inevitable. It is painful not to include this or that work kept by the Foundation and which is dear to us. The collection is rich, close to our affections, and evokes sighs from the curators. On the other hand, the surroundings offer the company of an additional artwork, a herald that is always there. Both the pressing demand for attention perceived in direct or indirect statements and the energy between the dimensions of

artistic expression and the discursive practice of bringing work to life are anticipated in Antoni Muntadas's luminous sign, *Attention: perception requires involvement*, once displayed in a public passage in downtown Porto Alegre and for years in Viamão, near the entrance to the Sala dos Pomares. Once again, the panel becomes a welcoming preface to the exhibitions taking place there.

CATÁLOGO

*Eloquência e Eficácia:
figuras do discurso*

Organização e Produção

Katiana Ribeiro

Textos

Ana Albani de Carvalho
Paulo Silveira

Revisão

Henrique Guerra

Tradução

Carolina Paz

Fotografias

Leopoldo Plentz
Vera Chaves Barcellos
Katiana Ribeiro
Vitor Lanes
Acervo FVCB

Design Gráfico e

Diagramação

Sandro Ka

Impressão

Gráfica Ideograf

EXPOSIÇÃO

*Eloquência e Eficácia:
figuras do discurso*

Sala dos Pomares

26/08/2023 a 02/03/2024

Curadoria

Ana Albani de Carvalho
Paulo Silveira

Expografia

Ana Albani de Carvalho

Design Expográfico

Arthur Bonfim

Montagem

Nelson Rosa
Marcelo Moreira
Nelson Azevedo

Design

Sandro Ka

Realização

Equipe FVCB

FUNDAÇÃO

**VERA CHAVES
BARCELLOS**

Diretora Presidente

Vera Chaves Barcellos

Presidente do Conselho

Deliberativo

Patricio Farias

Diretora Cultural

Bruna Fetter

Diretor Administrativo

Carlos Renato Hees

Gestão de Projetos, Produção e Comunicação

Katiana Ribeiro

Acervo Artístico

Bruna Martin
Arthur Bonfim
Vitor Lanes

Centro de Documentação e Pesquisa

Yuri Flores Machado
Aline Zimmer

Programa Educativo

Margarita Kremer
Ethiene Nachtigall
Yuri Flores Machado



Elaboração e Eficácia: figuras do discurso

A eficácia de uma proposição artística não pode ser antecipada, tampouco a eficácia; isto é, não podemos estabelecer las condições em alguma relação predeterminada entre causa e efeito, ainda que se perceba quando uma obra de arte efetivamente se manifesta dissonante e eficaz. Trata-se de um equilíbrio sutil entre o interesse artístico, as formas sensíveis eleitas para configurar certa questão, assunto, os jogos e as figuras de linguagem – metáforas, metonímias, ironia, entre outras possibilidades – uma certa disposição e acuriosidade no encontro com a experiência do espectador enarcarado de “ideias que estão no ar” em certo contexto, tempo e lugar.

Ainda que toda obra artística possua múltiplas camadas de leitura e possibilidades interpretativas, o conjunto selecionado do acervo da Vera Chaves Barcellos e de artistas envolvidos enfatiza o caráter complexidade, optando por trabalhos que operam com as articulações imagem e palavra, entre o olhar e o dizer – às vezes, mais interesse desabre –, em alguns casos de forma mais enfática, em outros, assustadoramente enigmático, irônico ou paradoxal. A política do acuriosidade ao público se manifesta através dessas que afluem os modos de ver e perceber o mundo em que vivemos, as estabelecidas sobre o que é lido e recebido, os limites entre tempo e espaço no funcionamento dos sistemas que estruturam o século contemporâneo.

ELO QUÊNEFI CIACÁ CIA

curadoria
ANA ALBANI DE CARVALHO
PAULO SILVEIRA

posuo sua
terras de
possomos
de forma
coralidade
o, tema cu
reforma,
de resaca,
ador e um
lugar.

e distrit
a Fundação
caráter de
ações em
assadas em
de modo
dimensão
trações que
as crianças
participa e
cido social



ISBN: 978-85-64269-23-1

CRT



9 788564 269231



Administração e Centro de Documentação e Pesquisa

Av. Julio de Castilhos, 159 / 6º andar – Porto Alegre – RS | CEP 90030-131

Fone: (51) 98415.3342 | info@fvcb.com | arquivo@fvcb.com

Sala dos Pomares, Acervo Artístico e Educativo

Rodovia Tapir Rocha, 8480 (parada 54) – Viamão – RS | CEP 94440-000

Fone: (51) 98229.3031 | acervo@fvcb.com | educativo@fvcb.com

fvcb.com.br [fvcb__](https://www.instagram.com/fvcb__) [fvcbarcellos](https://www.facebook.com/fvcbarcellos) [fvcb](https://www.youtube.com/fvcb)