



20
dezarranxos
Panorama
da arte brasileira

20 DESARRANXOS. Panorama da arte brasileira

MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo.

Do 21 de xaneiro ao 8 de maio de 2005

20 DESARREGLOS. Panorama del arte brasileño

MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo.

Del 21 de enero al 8 de mayo de 2005

FUNDACIÓN MARCO

Entidades fundadoras

Concello de Vigo
Xunta de Galicia
Deputación de Pontevedra
Caixanova

PADROADO

Presidente de honra

Manuel Fraga Iribarne

Presidente

Corina Porro Martínez

Vocais

Xosé Carlos Arias Moreira
Guillermo Brea Vila
Margarida Rosa Martins Vilanova
Julio Fernández Gayoso
Francisca Canal Gómez
Ignacio Javier López-Chaves
José Luis Pego Alonso
Jesús Pérez Varela
Ángel Sicart Giménez

Secretario

José Riesgo Boluda

Directora

Carlota Álvarez Basso

Comisión Asesora do MARCO

María de Corral López-Dóriga
Bartomeu Mari Ribas
Miguel Von Hafe Pérez
David Barro

MARCO

Museo de Arte Contemporánea de Vigo

Propietario

Concello de Vigo
Proyecto financiado por la Unión
Europea (FEDER)
Programa INTERREG II ESPAÑA-PORTUGAL

Directora

Carlota Álvarez Basso

Xerente

Benito Pinal Otero

Responsable de Exposicións

Iñaki Martínez Antelo

Coordinadora de Exposicións

Marta García Viña

Técnico de Montaxe

Paul Edward Guy

Coordinadora de Documentación e Publicacións

Nuria Barreras Viso

Responsable de Comunicación

Marta Viana Tomé

Asistente Dpto. Comunicación

Pilar Souto Soto

Secretaría de Dirección

Patricia Verdial Garay

Administración

Alberto Abal García

EXPOSICIÓN

Produción

MAM, Museu de Arte Moderna
de São Paulo

Comisario

Gerardo Mosquera

Asistente del comisario

Adrienne Samos

Xefe de exposicións

Iñaki Martínez Antelo

Coordinación e rexistro

Marta García Viña

Asistente de coordinación:

Joaquín Mateo Morales

Montaxe

Equipo de montaje del MARCO

Montaxe Audiovisual

ITAVI AV

Transporte

ART TRANS

Seguros

ITAU Seguros
STAI

SEPARATA

Deseño gráfico

Nuria Barreras Viso

Textos

Gerardo Mosquera
Adrienne Samos

Traduccións

Rosaura Valverde

Impresión

Obradoiro Gráfico

Créditos

© Da presente edición, a Fundación MARCO
© Dos textos e das traduccións, os seus autores
© Das fotos, os autores
© Para as reproducións autorizadas, V.E.G.A.P, Madrid, 2003

Esta separata reproduce unha nova versión en castelán e galego dos textos que figuran na publicación titulada *Desarrumado. Panorama da Arte Brasileira 2003. 19 desarranjos*, editada no ano 2003 polo MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, adaptados ao contexto da exposición en Vigo.

ISBN

84-933121-8-5

Depósito legal

VG-36-2005

AGRADECIMENTOS

MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, quere deixar constancia do seu recoñecemento a aquelas entidades que colaboraron con esta exposición:

Embaixada de Brasil



Fundación Laxeiro
Discos Elepé Daily Price



Rúa Príncipe 54. 36202 Vigo, España
T. +34 986 113900 | F. +34 986 113901
info@marcovigo.com www.marcovigo.com

20 DESARRANXOS. Panorama da arte brasileira
é una produción do MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo

MUSEU DE
ARTE MODERNA
mam
DE SÃO PAULO

MARCO
FUNDACIÓN




XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO



Concello de Vigo



DIPUTACIÓN DE PONTEVEDRA

caixanova 

20 dezarranxos

Panorama
da arte brasileira

JORGE BARBI
PAULO CLIMACHAUSKA
UMBERTO COSTA BARROS
JOSÉ DAMASCENO
WIM DELVOYE
FERNANDA GOMES
JOSÉ GUEDES
ADRIANO E FERNANDO GUIMARÃES
KAN XUAN
JOSÉ LEONILSON
LUCAS LEVITAN E JAILTON MOREIRA
JORGE MACCHI
CILDO MEIRELES
MARCONE MOREIRA
VIK MUNIZ
ERNESTO NETO
JOSÉ PATRÍCIO
SARA RAMO
ADRIANA VAREJÃO
ALEX VILLAR

JORGE BARBI
PAULO CLIMACHAUSKA
UMBERTO COSTA BARROS
JOSÉ DAMASCENO
WIM DELVOYE
FERNANDA GOMES
JOSÉ GUEDES
ADRIANO E FERNANDO GUIMARÃES
KAN XUAN
JOSÉ LEONILSON
LUCAS LEVITAN E JAILTON MOREIRA
JORGE MACCHI
CILDO MEIRELES
MARCONE MOREIRA
VIK MUNIZ
ERNESTO NETO
JOSÉ PATRÍCIO
SARA RAMO
ADRIANA VAREJÃO
ALEX VILLAR

20
dezarreglos
Panorama
del arte brasileño

20 Desarranxos. Panorama da arte brasileira é a exposición que inicia a nova tempada 2005 no MARCO, continuando cunha acertada liña programática de mostras colectivas que agrupan artistas en torno a un tema, a unha idea ou, como neste caso, a un ámbito xeográfico e tamén conceptual.

Esta exposición –como xa indica o título– preséntanos un panorama da mellor arte realizada no Brasil, un país con históricas relacións coa cidade de Vigo. Ademais, con certo grao de ironía por parte de Gerardo Mosquera –comisario e responsable da escolma dos artistas– incluíronse participantes non brasileiros, pero cuxa poética persoal lles achega á de moitos dos artistas presentes na mostra. Así, sorprende ver como as dúas obras do galego Jorge Barbi que se exhiben nesta mostra establecen un curioso e acertado diálogo con pezas doutros artistas que desenvolven o seu traballo a tantos quilómetros de distancia.

Nesta ocasión, a exposición excede os límites físicos das salas do MARCO, e do propio edificio, estendéndose por outros ámbitos da cidade de Vigo: obras que se poderán ver na Fundación Laxeiro e na tenda de discos LP, forman tamén parte integrante desta mostra, respondendo ó desexo de algúns dos artistas de crearen vínculos con outros espazos e provocaren a sorpresa do visitante.

Sen dúbida, unha magnífica oportunidade que nos ofrece o noso Museo de Arte Contemporánea para gozar dun amplo abano de propostas que caracterizan a produción artística dun país culturalmente tan rico como o Brasil.

Non podo rematar esta presentación sen agradecer a colaboración da Embaixada do Brasil en Madrid, do Museo de Arte Moderna de São Paulo e do comisario da exposición, así como de tódolos artistas participantes.

Corina Porro Martínez
Presidenta
Fundación MARCO

20 Desarranxos. Panorama da arte brasileira es la exposición que inicia la nueva temporada 2005 en el MARCO, continuando con una acertada línea programática de muestras colectivas que agrupan artistas en torno a un tema, a una idea o, como en este caso, a un ámbito geográfico y también conceptual.

Esta exposición –como ya indica el título– nos presenta un panorama del mejor arte realizado en Brasil, un país con históricas relaciones con la ciudad de Vigo. Además, con cierto grado de ironía por parte de Gerardo Mosquera –comisario y responsable de la selección de los artistas– se han incluido participantes no brasileños, pero cuya poética personal les acerca a la de muchos de los artistas presentes en la muestra. Así, sorprende ver cómo las dos obras del gallego Jorge Barbi que se exhiben en esta muestra establecen un curioso y acertado diálogo con piezas de otros artistas que desarrollan su trabajo a tantos kilómetros de distancia.

En esta ocasión, la exposición excede los límites físicos de las salas del MARCO, y del propio edificio, extendiéndose por otros ámbitos de la ciudad de Vigo: obras que se podrán ver en la Fundación Laxeiro y en la tienda de discos LP, forman también parte integrante de esta muestra, respondiendo al deseo de algunos de los artistas de crear vínculos con otros espacios y provocar la sorpresa del visitante.

Sin duda, una magnífica oportunidad que nos ofrece nuestro Museo de Arte Contemporáneo para disfrutar de un amplio abanico de propuestas que caracterizan la producción artística de un país culturalmente tan rico como Brasil.

No puedo terminar esta presentación sin agradecer la colaboración de la Embajada de Brasil en Madrid, del Museo de Arte Moderna de São Paulo y del comisario de la exposición, así como de todos los artistas participantes.

Corina Porro Martínez
Presidenta
Fundación MARCO

Cando recibímo-la proposta de exposición de *20 Desarranxos*, producida polo MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, non puiden máis que mirala con cariño porque nela confluían tres elementos que garantían a bonanza do proxecto.

En primeiro lugar, trátase dun panorama da arte brasileira contemporánea actual cunha lista de artistas francamente atractiva. Non podemos esquecer que algúns deles son creadores cos que, como directora do museo, me gustaría traballar en proxectos individuais dende hai tempo. Posto que a programación do MARCO se basea en exposicións colectivas de carácter temático, esta proposta permitíanos amosa-la obra destes interesantísimos artistas en Vigo. O feito de que ós 17 artistas brasileiros se lles unisen outros da talla do belga Wim Delvoye, do arxentino Jorge Macchi, da chinesa Kan Xuan, da española Sara Ramo e do galego Jorge Barbi, daba ó proxecto unha dobre densidade, xa que o tema das "afinidades nacionais" se trataba fuxindo do concepto do "determinismo xeográfico".

O segundo punto de interese para nós baséase na relevancia e profesionalidade do museo produtor, e na transcendencia do evento en si, xa que o MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, e mailos Panoramas de Arte Brasileira atópanse entre as institucións de maior prestixio de América Latina. Un proxecto que vén da man deste importante museo, e que conta co apoio da Embaixada de Brasil en Madrid, non merecía ser desestimado.

Por último, que dicir do comisario Gerardo Mosquera, peza clave da crítica e da conformación dos discursos artísticos contemporáneos a nivel internacional, non só dende a súa atalaia en Cuba, senón dende o seu posto de conservador en The New Museum of Contemporary Art de Nova York. A arte latinoamericana de hoxe en día, e maila súa importante difusión a nivel internacional, non serían o mesmo sen a intervención e maila reflexión deste intelectual que soubo ir alén das lecturas da arte en función das dinámicas Norte/Sur, das estratexias de apropiación artística, ou dos clásicos proxectos transculturais. Con *20 Desarranxos* témo-la fortuna de que unha das súas exposicións, que acaban converténdose en auténticos "manifestos artísticos", recale en Vigo.

A todos eles, á Embaixada de Brasil en Madrid, ó MAM e ó seu persoal, ós artistas participantes e a Gerardo Mosquera, quero agradece-la súa participación neste encontro entre culturas irmás como a brasileira e a galega que, probablemente, teñan máis puntos en común dos que se puidese sospeitar.

Carlota Álvarez Basso
Directora
MARCO

Cuando recibimos la propuesta de exposición de *20 Desarreglos*, producida por el MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, no pude más que mirarla con cariño porque en ella confluían tres elementos que garantizaban la bonanza del proyecto.

En primer lugar, se trata de un panorama del arte brasileño contemporáneo actual con una lista de artistas francamente atractiva. No podemos olvidar que algunos de ellos son creadores con los que, como directora del museo, me hubiese gustado trabajar en proyectos individuales desde hace tiempo. Puesto que la programación del MARCO se basa en exposiciones colectivas de carácter temático, esta propuesta nos permitía mostrar la obra de estos interesantísimos artistas en Vigo. El hecho de que a los 17 artistas brasileños se les uniesen otros de la talla del belga Wim Delvoye, del argentino Jorge Macchi, de la china Kan Xuan, de la española Sara Ramo y del gallego Jorge Barbi, daba al proyecto una doble densidad, ya que el tema de las "afinidades nacionales", se trataba huyendo del concepto del "determinismo geográfico".

El segundo punto de interés para nosotros se basa en la relevancia y profesionalidad del museo productor, y en la trascendencia del evento en sí, ya que MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo y los Panoramas de Arte Brasileira, se encuentran entre las instituciones de mayor prestigio de América Latina. Un proyecto que viene de la mano de este importante museo, y que cuenta con el apoyo de la Embajada de Brasil en Madrid, no merecía ser desestimado.

Por último, qué decir del comisario Gerardo Mosquera, pieza clave de la crítica y de la conformación de los discursos artísticos contemporáneos a nivel internacional, no sólo desde su atalaya en Cuba, sino desde su puesto de conservador en The New Museum of Contemporary Art de Nueva York. El arte latinoamericano de hoy en día, y su importante difusión a nivel internacional, no serían lo mismo sin la intervención y la reflexión de este intelectual que ha sabido ir más allá de las lecturas del arte en función de las dinámicas Norte/Sur, de las estrategias de apropiación artística, o de los clásicos proyectos transculturales. Con *20 Desarreglos* tenemos la fortuna de que una de sus exposiciones, que acaban convirtiéndose en auténticos "manifiestos artísticos", recale en Vigo.

A todos ellos, a la Embajada de Brasil en Madrid, al MAM y a su personal, a los artistas participantes y a Gerardo Mosquera, quiero agradecer su participación en este encuentro entre culturas hermanas como la brasileña y la gallega que, probablemente, tengan más puntos en común de los que se pudiera sospechar.

Carlota Álvarez Basso
Directora
MARCO

- 12 **20 Desarranxos**
Gerardo Mosquera
- 15 **20 Desarreglos**
Gerardo Mosquera
- 20 **Jorge Barbi**
Adrienne Samos
- 22 **Paulo Climachauska**
Paulo Climachauska
- 24 **Umberto Costa Barros**
Gerardo Mosquera
- 26 **José Damasceno**
Gerardo Mosquera
- 28 **Wim Delvoye**
Gerardo Mosquera
- 30 **Fernanda Gomes**
Adrienne Samos
- 32 **José Guedes**
Adrienne Samos
- 34 **Adriano e Fernando Guimarães**
Adrienne Samos
- 36 **Kan Xuan**
Gerardo Mosquera
- 38 **José Leonilson**
Adrienne Samos
- 40 **Lucas Levitán y Jailton Moreira**
Gerardo Mosquera
- 42 **Jorge Macchi**
Adrienne Samos
- 44 **Cildo Meireles**
Adrienne Samos
- 46 **Marcone Moreira**
Adrienne Samos
- 48 **Vik Muniz**
Adrienne Samos
- 50 **Ernesto Neto**
Gerardo Mosquera
- 52 **José Patrício**
Gerardo Mosquera
- 54 **Sara Ramo**
Gerardo Mosquera
- 56 **Adriana Varejão**
Gerardo Mosquera
- 58 **Alex Villar**
Adrienne Samos
- 60 **Obras en exposición**

20 DESARRANXOS

Gerardo Mosquera

GALEGO

I

Esta exposición orixinouse como o Panorama da Arte Brasileira 2003, presentada no Museo de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Paço Imperial en Río de Xaneiro, e mailo Museo de Arte Moderna Aloíso Magalhaes en Recife. O Panorama, organizado polo MAM dende 1969, é a segunda exposición periódica máis importante e ben establecida no Brasil —só superada pola Bienal de São Paulo—, e preséntase en anos alternos a esta. Fun o primeiro non brasileiro convidado a organiza-lo Panorama, e, seguindo este espírito de cambio, concibín unha curatoría con dobre obxectivo e en dúas direccións: traballar coa arte e cos artistas, pero tamén co Panorama como institución. Facer unha exposición e ó tempo desarranxa-lo seu marco institucional, a súa fixeza, con vistas a mudanzas renovadoras. Asemade, procurei unha similitude conceptual entre ámbolos dous obxectivos e concepcións, buscando unha coherencia xeral do proxecto.

Deste xeito, evitei presentar unha antoloxía ou un exame da arte brasileira de hoxe para organizar unha exposición baseada nun concepto propio e explícito, capaz de se soste por si mesma máis alá do Panorama, e mesmo viaxar ó exterior. Este concepto, o “desarranxo”, non foi imposto polo curador, senón construído dende o observado na práctica artística, tras unha viaxe de investigación por once cidades do Brasil onde se valorou o traballo de máis dun centenar de artistas. Sintetiza certas inclinacións clave da arte actual do Brasil e alén.

Ó contrario do que se podería esperar dun “panorama”, os participantes na exposición non representan hit parade ningún: foron escolmados por seren protagonistas importantes destas orientacións, e porque as súas obras se poden entretecer no discurso visual da mostra, concibida como un conxunto articulado e dialogante. Dado o seu número reducido, tampouco non ofrecen unha visión abarcadora do que ocorre nunha escena tan vasta e activa como a do Brasil.

Dos 20 artistas reunidos, catro non son brasileiros nin viven no Brasil. A súa inclusión realiza un comentario “autocrítico”, dende dentro, ás exposicións determinadas por marcos nacionais ou rexionais, cuxo momento, na miña opinión, pasou. Esta crítica resulta moi pertinente en América Latina, onde a neurose da identidade e mailo fundamentalismo nacionalista manteñen certa forza malia o ensanche na circulación internacional da arte que tivo lugar a escala mundial nos últimos anos. Xustamente, o Brasil constituíu unha excepción. En cada país onde se presente a exposición participará un artista de alí cuxa obra se axuste ó concepto. Nesta ocasión témo-lo privilexio de contar con Jorge Barbi.

A primeira presentación internacional da mostra ten lugar en MARCO de Vigo.

II

É un lugar común afirmar que, en xeral, a arte brasileira seguiu unha inclinación construtiva –no sentido máis amplo do termo– a partir do impacto exercido alí nos anos 50 polo concretismo, que foi a prolongación máis influente do construtivismo orixinal. Este estereotipo, como tantos outros, contén bastante verdade.

Coido que o máis importante que fixo Max Bill na súa vida foi visita-lo Brasil. O artista e arquitecto suízo realizou unha mostra persoal no Museo de Arte de São Paulo en 1950, e ofreceu conferencias nesa cidade e en Río de Xaneiro. Como é sabido, un ano despois obtivo o premio na primeira Bienal de São Paulo, e en 1953 percorreu o Brasil convidado polo goberno. Os seus postulados estimularon unha nova época na arte brasileira. Máis alá, o seu impacto chegou ata o novo milenio, servindo de base a toda unha orientación artística que o transcendeu cara a poéticas orixinais. Bill foi o detonador dun proceso que deu o seu selo a un dos medios artísticos máis valiosos e prometedores hoxe en día (aínda que volvería caer morto se vise cales foron os resultados das súas prédicas fundamentalistas).

Agora ben, a extraordinaria influencia do concretismo no Brasil manifestouse máis por todo o que os brasileiros o “desarranxaron” creativamente que polo que o seguiron. Pero desordenar non significa negar de todo. É sorprendente comprobar canto tenden os artistas brasileiros a establecer estruturas, crear “novas realidades” insólitas, ordenar compoñentes de carácter serial, traballar por adición de unidades, usa-la xeometría ou certa pulsión matemática de maneira directa ou indirecta... A arte brasileira posúe, ademais, unha sensibilidade única cara ó material, e fundaméntase no obxecto, a súa realidade, a súa fisicalidade. Trátase dunha orientación prevalente, aínda que coexiste con moitas outras prácticas. Dá un selo peculiar ó Brasil, que resalta en relación coas inclinacións dominantes no resto dos países de América Latina.

A partir de aquí, algúns artistas crean as súas obras mediante o recurso formal e conceptual de “desarranxar” unha estrutura. O desarranxo pódese levar a cabo na dimensión formal da obra, no seu contido, na súa proxección, ou en todos eles. Trátase dun proceder deconstrutivo tanto en relación coa estética construtiva como no sentido derridareano do termo: un construtivismo de signo contrario, unha negación da estrutura dende dentro da estrutura mesma—presupoñéndoa e sen a facer estalar—, unha crítica que é asemade unha autocrítica. Neste acto, a operación de desestruturar constrúe o significado mesmo das obras nas súas múltiples implicacións. Dicía Gaston Bachelard: “Queremos sempre que a imaxinación sexa a facultade de formar imaxes. E é máis

ben a facultade de deforma-las imaxes subministradas pola percepción e, sobre todo, a facultade de librar-nos das imaxes primeiras, de cambia-las imaxes”¹.

Coido que así é unha zona importante da imaxinación artística brasileira: unha imaxinación como “cambio”, como “deformación” de imaxes existentes, e aínda de imaxes “primeiras”, raizales. Unha boa parte da arte brasileira precisa marcos previos sobre os cales, e dentro dos cales, exerce-la súa liberdade. É unha liberdade no interior dun cárcere querido e gustoso, como “o amor no cárcere dos teus brazos” de que falaba un vello bolero que veño de inventar. Insisto en que non me refiro a un procedemento de deseño senón a unha variedade de estratexias estético-discursivas, adoito moi complexas e sutís, co fin de crear sentido. Elas, en certo modo, subverten dende dentro o marco construtivo, pero sen o crebar, máis ben ampliando as súas posibilidades cara a campos inéditos, potenciándoas en forma nova, pulsando unha tensión creadora de significados. A frecuencia desta operación no Brasil debe provir do neoconcretismo, que foi un “desarranxo” cuxo influxo ambiguo e multidireccional persiste ata hoxe, moi enraizado na dinámica artística do país.

Toda esta orientación encaixa nas tendencias pos-minimalistas da chamada linguaxe artística internacional. Pero, en todo caso, os brasileiros son “posts” cheos de mundo. En certo sentido, o minimalismo foi un “soño da razón” do concretismo, ó tempo que un concretismo inxenuo, “á americana”, e desenganado de aspiracións de deseño e arquitectura. Despois, o pos-minimalismo foi o seu neoconcretismo. Este xeito revertido de poñe-las cousas paréceme plausible, non só polo xiro antihexemónico que implica, senón porque o neoconcretismo antecedeu en moitos anos ó pos-minimalismo, ademais de abrir un camiño novo, diferente.

Facendo eco á herdanza neoconcreta e pos-neoconcreta, os artistas brasileiros —tanto os “rigoristas” de São Paulo como os “lúdicos” de Río de Xaneiro, para seguir coa dicotomía clásica— traballan cunha liberdade, unha emotividade, unha espontaneidade e unha sensibilidade particulares, ás veces inefable, que lles dá un trazo característico alén da súa diversidade. Eles introduciron unha —quizais— paradoxal expresividade no detachment contemporáneo, dificultaron ó máximo a estética do material, provéndoo ó tempo dunha carga subxectiva, e diversificaron, volveron máis complexa e inda subverteron a práctica da “linguaxe internacional”.

A personalidade desta plástica antisamba non se produce —como tanto ocorre na arte latinoamericana— mediante representacións, simbolizacións ou activacións importantes da cultura vernácula, senón por unha maneira específica de

face-la arte contemporánea. É dicir, máis polos modos de face-los textos que de proxecta-los contextos. Comentando verbo do debate entre neoconcretos e pos-neoconcretos nos anos 60 e 70, Tadeu Chiarelli precisou que, xa daquela, “em tal debate finalmente encontra-se fora de questao a querela nacional versus internacional, ou o próprio desejo de criação de uma arte nacional, ainda presente em determinado momento da trajetória neoconcreta”². Superar todo resto de neurose nacionalista e das súas tensas disxuntivas permitiu ós artistas brasileiros se concentrar no seu traballo en si e en calma (o que, por certo, resultaría moi saudable para moitos artistas latinoamericanos aínda a estas alturas). Tal posición, unido á atracción pola vangarda internacional que se foi enraizando como consecuencia das bienais de São Paulo, e xunto con outros procesos facilitados polo sincretismo cultural do Brasil, produciu o que vexo como unha superación do programa da Antropofaxia³. Xa non se trata de apropiarse e degluti-lo “internacional”, senón de facelo. Se, en termos moi xerais, impúxose polo mundo unha sorte de “linguaxe artística internacional”⁴ froito da maior internacionalización dos circuitos e do mercado da arte, os brasileiros, máis que falar esta linguaxe con acento, están a construíla á brasileira; é dicir, reinventándoa ó seu propio xeito.

Trátase dun xiro moi importante, porque o fluxo da cultura non pode ficar sempre na mesma dirección Norte-Sur, segundo dita a estrutura de poder. Non importa que plausibles resulten as estratexias de apropiación e transculturación comúns ó ámbito poscolonial, implican un xogo de rebote que reproduce aquela estrutura hexemónica, aínda que a contesten e se vallan dela para afirma-las diferenzas e intereses propios daquel ámbito.

Esta transformación dos canons globais pola arte brasileira contemporánea constitúe tamén un “desarranxo”. Permite proceder en sentido contrario, do Brasil cara ó mundo, e ver certa poética “brasileira” nas obras dos catro artistas estranxeiros incluídos na mostra, alén dos seus trazos moi persoais e das súas diferenzas. Non quero dicir que estes artistas recibían influencias da arte brasileira, senón que coinciden en certos trazos xerais moi frecuentes e marcados na arte do Brasil, trazos que encarnan e expanden orientacións de época. Ó mesmo tempo, os “desarranxos” dos artistas convidados contribúen activamente a diversificar e enriquece-lo alcance da exposición.

O concepto do desarranxo como eixo para a escolma dos artistas e das súas obras, así como para o discurso conceptual e visual da mostra, inspírase nun músico cubano: o pianista e compositor Felo Bergaza, unha figura bastante esquecida da vida nocturna habanera dos anos sesenta. Nas noites do cabaré Tropicana, Felo entusiasmaba á xente cos arranxos

musicais que tocaba nun gran piano de cola. Tan radicais eran que el os chamaba “desarranxos”. A súa exaltada inventiva de compositor e executante facía que ó final pouco quedase do número orixinal, aínda que non se crebase o seu marco.

De xeito parecido, nesta mostra e nas súas obras o feito creativo maniféstase nun acto suave de subversión. Tal vez este se relaciona co espírito destes tempos metamórficos, onde as mudanzas teñen lugar nas marxes, nas fronteiras, nos intersticios, nas minipolíticas... nunha complexa trama de readequacións. Aínda que se falou dunha “era da aquiescencia”⁵, coído con bastante optimismo que se trata en realidade dun tempo de diálogo, onde as transformacións se desenvolven dun xeito diferente, en sentido horizontal e expandido máis que vertical e concentrado. Vivimos unha época de reaxuste, que entretece unha pluralidade de procesos onde participan axentes sociais e culturais antes excluídos. Alén da arte e da cultura, toda unha estratexia do “desarranxo” caracteriza —e asemade metaforiza— un mundo post-utópico onde a dinámica de transformación, máis que cambia-lo que é, procura “desarranxalo”.

1 Gaston Bachelard: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y el movimiento*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 9. Debo esta referencia a Glenda León.

2 Tadeu Chiarelli: *Arte internacional brasileira*, São Paulo, Lemos Editorial, 2002, 2da. Edición, p. 35.

3 A estratexia de apropiación cultural do alleo proclamada no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1928) é asemade un programa artístico e unha descrición metafórica da tendencia á copia creativa frecuente no Brasil e na cultura de América Latina.

4 Gerardo Mosquera: “¿Lenguaje internacional?”, *Lápiz*, Madrid, n. 121, abril de 1996, ps. 12-15.

5 Russell Jacoby: *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy*, Nova York, Basic Books, 1999, p. xi.

20 DESARREGLOS

Gerardo Mosquera

CASTELLANO

I

Esta exposición se originó como el Panorama del Arte Brasileño 2003, presentado en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (MAM), el Paço Imperial en Río de Janeiro, y el Museo de Arte Moderno Aloíso Magalhaes en Recife. El Panorama, organizado por el MAM desde 1969, es la segunda exposición periódica más importante y bien establecida en el Brasil —sólo superada por la Bienal de Sao Paulo—, y se presenta en años alternos a ésta. He sido el primer no brasileño invitado a organizar el Panorama, y, siguiendo este espíritu de cambio, me planteé una curaduría con doble objetivo y en dos direcciones: trabajar con el arte y los artistas, pero también con el Panorama como institución. Hacer una exposición y a la vez desarreglar su marco institucional, su fijeza, con vistas a mudanzas renovadoras. A la vez, procuré una similitud conceptual entre ambos objetivos y concepciones, buscando una coherencia general del proyecto.

De este modo, rehuí presentar una antología o un examen del arte brasileño de hoy para organizar una exposición basada en un concepto propio y explícito, capaz de sostenerse por sí misma más allá del Panorama, e incluso viajar al exterior. Este concepto, el “desarreglo”, no ha sido impuesto por el curador, sino construido desde lo observado en la práctica artística, tras un viaje de investigación por once ciudades del Brasil donde se valoró el trabajo de más de un centenar de artistas. Sintetiza ciertas inclinaciones clave del arte actual del Brasil y más allá.

Al contrario de lo que podría esperarse de un “panorama”, los participantes en la exposición no representan hit parade alguno: fueron seleccionados por ser protagonistas importantes de estas orientaciones, y porque sus obras pueden entretenerse en el discurso visual de la muestra, concebida como un conjunto articulado y dialogante. Dado su número reducido, tampoco ofrecen una visión abarcadora de lo que ocurre en una escena tan vasta y activa como la del Brasil.

De los 20 artistas reunidos, cuatro no son brasileños ni viven en Brasil. Su inclusión realiza un comentario “autocrítico”, desde dentro, a las exposiciones determinadas por marcos nacionales o regionales, cuyo momento, en mi opinión, ha pasado. Esta crítica resulta muy pertinente en América Latina, donde la neurosis de la identidad y el fundamentalismo nacionalista mantienen cierta fuerza a pesar del ensanche en la circulación internacional del arte que ha tenido lugar a escala mundial en los últimos años. Justamente, el Brasil ha constituido una excepción. En cada país donde se presente la exposición participará un artista de allí cuya obra se ajuste al concepto. En esta ocasión tenemos el privilegio de contar con Jorge Barbi.

La primera presentación internacional de la muestra tiene lugar en MARCO de Vigo.

Es un lugar común afirmar que, en general, el arte brasileño ha seguido una inclinación constructiva —en el sentido más amplio del término— a partir del impacto ejercido allí en los años 50 por el concretismo, que fue la prolongación más influyente del constructivismo original. Este estereotipo, como tantos otros, contiene bastante verdad.

Creo que lo más importante que hizo Max Bill en su vida fue visitar Brasil. El artista y arquitecto suizo realizó una muestra personal en el Museo de Arte de Sao Paulo en 1950, y ofreció conferencias en esa ciudad y en Río de Janeiro. Como es sabido, un año después obtuvo el premio en la primera Bienal de São Paulo, y en 1953 recorrió Brasil invitado por el gobierno. Sus postulados estimularon una nueva época en el arte brasileño. Más allá, su impacto ha llegado hasta el nuevo milenio, sirviendo de base a toda una orientación artística que lo ha trascendido hacia poéticas originales. Bill fue el detonador de un proceso que dio su sello a uno de los medios artísticos más valiosos y prometedores hoy día (aunque volvería a caer muerto si viese cuáles fueron los resultados de sus prédicas fundamentalistas).

Ahora bien, la extraordinaria influencia del concretismo en el Brasil se ha manifestado más por todo lo que los brasileños lo han “desarreglado” creativamente que por lo que lo han seguido. Pero desordenar no significa negar del todo. Es sorprendente comprobar cuánto tienden los artistas brasileños a establecer estructuras, crear “nuevas realidades” insólitas, ordenar componentes de carácter serial, trabajar por adición de unidades, usar la geometría o cierta pulsión matemática de manera directa o indirecta. El arte brasileño posee, además, una sensibilidad única hacia el material, y se fundamenta en el objeto, su realidad, su fisicalidad. Se trata de una orientación prevalente, aunque coexiste con muchas otras prácticas. Da una impronta peculiar al Brasil, que resalta en relación con las inclinaciones dominantes en el resto de los países de América Latina.

A partir de aquí, algunos artistas crean sus obras mediante el recurso formal y conceptual de “desarreglar” una estructura. El desarreglo puede llevarse a cabo en la dimensión formal de la obra, en su contenido, en su proyección, o en todos ellos. Se trata de un proceder deconstructivo tanto en relación con la estética constructiva como en el sentido derridareano del término: un constructivismo de signo contrario, una negación de la estructura desde dentro de la estructura misma—presuponiéndola y sin hacerla estallar—, una crítica que es simultáneamente una autocrítica. En este acto, la operación de desestructurar construye el significado mismo de las obras en sus múltiples implicaciones. Decía Gaston Bachelard: “Queremos

siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarlos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes”.¹

Creo que así es una zona importante de la imaginación artística brasileña: una imaginación como “cambio”, como “deformación” de imágenes existentes, y aún de imágenes “primeras”, raigales. Una buena parte del arte brasileño necesita marcos previos sobre los cuales, y dentro de los cuales, ejercer su libertad. Es una libertad en el interior de una cárcel querida y gustosa, como “el amor en la cárcel de tus brazos” de que hablaba un viejo bolero que acabo de inventar. Insisto en que no me refiero a un procedimiento de diseño sino a una variedad de estrategias estético-discursivas, con frecuencia muy complejas y sutiles, con el fin de crear sentido. Ellas, de cierto modo, subvierten desde dentro el marco constructivo, pero sin quebrarlo, más bien ampliando sus posibilidades hacia campos inéditos, potenciándolas en forma nueva, pulsando una tensión creadora de significados. La frecuencia de esta operación en el Brasil debe provenir del neoconcretismo, que fue un “desarreglo” cuyo influjo ambiguo y multidireccional persiste hasta hoy, muy enraizado en la dinámica artística del país.

Toda esta orientación encaja en las tendencias post-minimalistas del llamado lenguaje artístico internacional. Pero, en todo caso, los brasileños son “posts” llenos de mundo. En cierto sentido, el minimalismo fue un “sueño de la razón” del concretismo, a la vez que un concretismo ingenuo, “a la americana”, y desengañado de aspiraciones de diseño y arquitectura. Después, el post-minimalismo fue su neoconcretismo. Este modo revertido de poner las cosas me parece plausible, no solo por el giro antihegemónico que implica, sino porque el neoconcretismo antecedió en muchos años al post-minimalismo, además de abrir un camino nuevo, diferente.

Haciendo eco a la herencia neoconcreta y post-neoconcreta, los artistas brasileños —tanto los “rigoristas” de Sao Paulo como los “lúdicos” de Río de Janeiro, para seguir con la dicotomía clásica— trabajan con una libertad, una emotividad, una espontaneidad y una sensibilidad particulares, a veces inefable, que les da un trazo característico más allá de su diversidad. Ellos han introducido una —quizás— paradójica expresividad en el detachment contemporáneo, han dificultado al máximo la estética del material, proveyéndolo a la vez de una carga subjetiva, y han diversificado, vuelto más compleja y aún subvertido la práctica del “lenguaje internacional”.

La personalidad de esta plástica antisamba no se produce —como tanto ocurre en el arte latinoamericano— mediante representaciones, simbolizaciones o activaciones importantes

de la cultura vernácula, sino por una manera específica de hacer el arte contemporáneo. Es decir, más por los modos de hacer los textos que de proyectar los contextos. Comentando acerca del debate entre neoconcretos y post-neoconcretos en los años 60 y 70, Tadeu Chiarelli ha precisado que, ya entonces, “em tal debate finalmente encontra-se fora de questao a querela nacional versus internacional, ou o próprio desejo de criação de uma arte nacional, ainda presente em determinado momento da trajetória neoconcreta”². Superar todo resto de neurosis nacionalista y de sus tensas disyuntivas permitió a los artistas brasileños concentrarse en su trabajo en sí y en calma (lo que, por cierto, resultaría muy saludable para muchos artistas latinoamericanos aún a estas alturas). Tal posicionamiento, unido a la atracción por la vanguardia internacional que se fue enraizando como consecuencia de las bienales de Sao Paulo, y junto con otros procesos facilitados por el sincretismo cultural del Brasil, ha producido lo que veo como una superación del programa de la Antropofagia³. Ya no se trata de apropiarse y deglutir lo “internacional”, sino de hacerlo. Si, en términos muy generales, se ha impuesto por el mundo una suerte de “lenguaje artístico internacional”⁴ fruto de la mayor internacionalización de los circuitos y del mercado del arte, los brasileños, más que hablar este lenguaje con acento, lo están construyendo a la brasileña; es decir, reinventándolo a su propia manera.

Se trata de un giro muy importante, porque el flujo de la cultura no puede quedar siempre en la misma dirección Norte-Sur, según dicta la estructura de poder. No importa cuán plausibles resulten las estrategias de apropiación y transculturación comunes al ámbito poscolonial, implican un juego de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica, aunque la contesten y se valgan de ella para afirmar las diferencias e intereses propios de aquel ámbito.

Esta transformación de los cánones globales por el arte brasileño contemporáneo constituye también un “desarreglo”. Permite proceder en sentido contrario, del Brasil hacia el mundo, y ver cierta poética “brasileña” en las obras de los cuatro artistas extranjeros incluidos en la muestra, más allá de sus rasgos muy personales y de sus diferencias. No quiero decir que estos artistas hayan recibido influencias del arte brasileño, sino que coinciden en ciertos rasgos generales muy frecuentes y marcados en el arte del Brasil, rasgos que encarnan y expanden orientaciones de época. Al mismo tiempo, los “desarreglos” de los artistas invitados contribuyen activamente a diversificar y enriquecer el alcance de la exposición.

El concepto del desarreglo como eje para la selección de los artistas y sus obras, así como para el discurso conceptual y

visual de la muestra, se inspira en un músico cubano: el pianista y compositor Felo Bergaza, una figura bastante olvidada de la vida nocturna habanera de los años sesenta. En las noches del cabaret Tropicana, Felo entusiasmaba a la gente con los arreglos musicales que tocaba en un gran piano de cola. Tan radicales eran que él los llamaba “desarreglos”. Su exaltada inventiva de compositor y ejecutante hacía que al final poco quedara del número original, aunque no se quebrara su marco.

De modo parecido, en esta muestra y sus obras el hecho creativo se manifiesta en un acto suave de subversión. Tal vez éste se relaciona con el espíritu de estos tiempos metamórficos, donde las mudanzas tienen lugar en los márgenes, las fronteras, los intersticios, las minipolíticas... en una compleja trama de readecuaciones. Aunque se ha hablado de una “era de la aquiescencia”⁵, creo con bastante optimismo que se trata en realidad de un tiempo de diálogo, donde las transformaciones se desenvuelven de un modo diferente, en sentido horizontal y expandido más que vertical y concentrado. Vivimos una época de reajuste, que entreteje una pluralidad de procesos donde participan agentes sociales y culturales antes excluidos. Más allá del arte y la cultura, toda una estrategia del “desarreglo” caracteriza —y simultáneamente metaforiza— un mundo post-utópico donde la dinámica de transformación, más que cambiar lo que es, procura “desarreglarlo”.

1 Gaston Bachelard: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y el movimiento*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 9. Debo esta referencia a Glenda León.

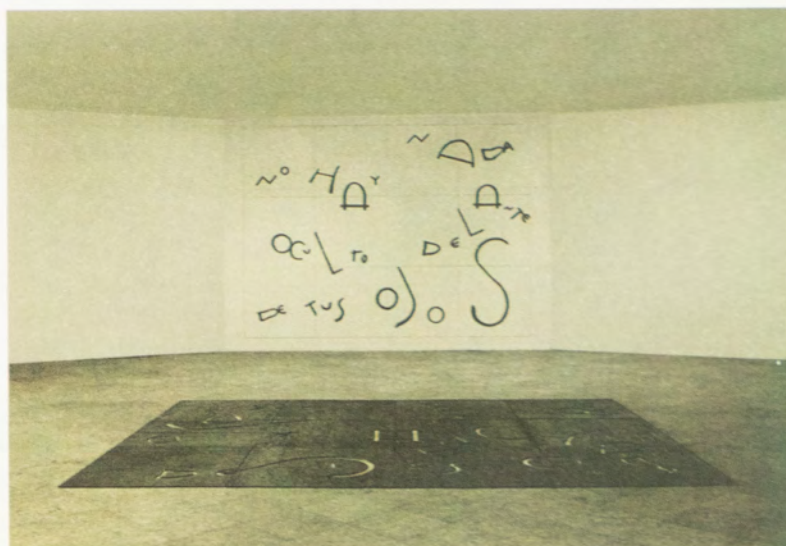
2 Tadeu Chiarelli: *Arte internacional brasileira*, Sao Paulo, Lemos Editorial, 2002, 2da. Edición, p. 35.

3 La estrategia de apropiación cultural de lo ajeno proclamada en el Manifiesto Antropofágico de Oswald de Andrade [1928] es a la vez un programa artístico y una descripción metafórica de la tendencia a la copia creativa frecuente en Brasil y en la cultura de América Latina.

4 Gerardo Mosquera: “¿Lenguaje internacional?”, *Lápiz*, Madrid, n. 121, abril de 1996, ps. 12-15.

5 Russell Jacoby: *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy*, Nueva York, Basic Books, 1999, p. xi.

JORGE BARBI
PAULO CLIMACHAUSKA
UMBERTO COSTA BARROS
JOSÉ DAMASCENO
WIM DELVOYE
FERNANDA GOMES
JOSÉ GUEDES
ADRIANO E FERNANDO GUIMARÃES
KAN XUAN
JOSÉ LEONILSON
LUCAS LEVITAN E JAILTON MOREIRA
JORGE MACCHI
CILDO MEIRELES
MARCONE MOREIRA
VIK MUNIZ
ERNESTO NETO
JOSÉ PATRÍCIO
SARA RAMO
ADRIANA VAREJÃO
ALEX VILLAR



No hay nada oculto delante de tus ojos, 1988-2004
Chapas de aluminio e polietileno
Medidas variables
Colección do artista

JORGE BARBI

(A Guarda, Pontevedra, 1950)

Vive e traballa en A Guarda

Escoitade a pedra. Pode que o silencio estea dentro.

Inscripción nunha obra da serie "Sen os cinco sentidos", 1991

O Situacionismo, unha das ideas máis interesantes e libertarias do século pasado, reaparece nas obras de Jorge Barbi, aínda que con varias voltas de rosca. Non podería ser doutro xeito. Home solitario, afastado da vida urbana e dos circuitos artísticos, Barbi parece da-las costas ós meandros das grandes cidades, ás pretensións utópicas e á bagaxe teórica sobre as que se alzou o célebre movemento europeo de posguerra. O seu foi un auténtico *détournement* do Situacionismo, tomando tan só a semente para ir creando un corpo de traballo moi persoal. Coido que esa semente nace a súa maneira de pensar, vivir e facer arte.

Barbi é ante todo un paseante "á deriva". Non obstante, aínda vive onde naceu: en A Garda, vila costeira ó extremo suroeste galego. Os seus paseos exhaustivos e sen rumbo fixo, que rara vez o levan máis alá de Galicia, constitúen o centro da súa actividade creadora. Mentres camiña pola costa ou terra dentro, vai recollendo obxectos esquecidos que logo transmuta coa man ou a palabra. En ocasións intervén na paisaxe con extrema delicadeza ou documenta en fotografías os cambios que exercen o vento, a chuvia, o mar, os animais, nós. Como Fernanda Gomes, valora en certos obxectos humildes a riqueza e mailo misterio con que os dotaron incontables desgastes e mutacións. Pero a Barbi atráelle menos o ámbito doméstico que o natural, e como este transfigura -con actos abruptos, lentos, fortuitos-, ferramentas ou utensilios esquecidos, que hai tempo perderon a súa función. Cultura, economía, natureza, lenda, historia e azar: forzas entrelazadas, fantasmas que roldan a materia e que o artista intúe e tenuemente reordena.

Otras veces fai ou manda facer esculturas e instalacións, sempre motivado polos seus continuos paseos e reflexións. Este é o caso das obras escolmadas para esta exhibición. *Non hai nada oculto diante dos teus ollos* simula unha especie de xeroglífico en pranchas de ferro que forman un cadrado no chan. O espectador logra descifra-la frase porque aparece na parede e decátase de que o artista desarranxou as letras nas pranchas e mesturou diversas escalas. Sen a axuda do artista, o enigma quedaría irresolvido. Non hai nada oculto diante dos nosos ollos, pero hai unha infinidade de signos que non sabemos ler.

A segunda peza -nun xogo inverso pero afín ó *poema líquido* de Jorge Macchi- consiste nunha serie de "illas" que conforman unha "xeografía sen nomes", colocadas con imáns de tal maneira que forman a frase *Dutra orde*, unha orde "tan aleatoria como a que ocupan [as masas de terra] na realidade", e que o público, "ás furtadelas", pode desarranxar, segundo o propio artista.

Ámbalas dúas obras, así como a arte enteira de Barbi, falan da súa fascinación ante as combinacións infindas que ten cada ser e cousa no universo, e da súa certeza de que todo encerra un muro infranqueable, un código secreto, un eterno paradoxo.

Adrienne Samos

Escuchad la piedra. Puede que el silencio esté dentro.

Inscripción en una obra de la serie "Sin los cinco sentidos", 1991

El Situacionismo, una de las ideas más interesantes y libertarias del siglo pasado, reaparece en las obras de Jorge Barbi, aunque con varias vueltas de tuerca. No podría ser de otra manera. Hombre solitario, alejado de la vida urbana y de los circuitos artísticos, Barbi parece dar la espalda a los meandros de las grandes ciudades, a las pretensiones utópicas y al bagaje teórico sobre los que se alzó el célebre movimiento europeo de posguerra. El suyo ha sido un auténtico *détournement* del Situacionismo, tomando tan solo la semilla para ir creando un cuerpo de trabajo muy personal. Creo que de esa semilla nace su manera de pensar, vivir y hacer arte.

Barbi es ante todo un paseante "a la deriva". Sin embargo, aún vive donde nació: en A Guarda, pueblo costero al extremo sudoeste gallego. Sus paseos exhaustivos y sin rumbo fijo, que rara vez lo llevan más allá de Galicia, constituyen el centro de su actividad creadora. Mientras camina por la costa o tierra adentro, va recogiendo objetos olvidados que luego transmuta con la mano o la palabra. En ocasiones interviene en el paisaje con extrema delicadeza o documenta en fotografías los cambios que ejercen el viento, la lluvia, el mar, los animales, nosotros. Como Fernanda Gomes, valora en ciertos objetos humildes la riqueza y el misterio con que los han dotado incontables desgastes y mutaciones. Pero a Barbi le atrae menos el ámbito doméstico que el natural, y cómo éste transfigura -con actos abruptos, lentos, fortuitos-, herramientas o utensilios olvidados, que hace tiempo perdieron su función. Cultura, economía, naturaleza, leyenda, historia y azar: fuerzas entrelazadas, fantasmas que rondan la materia y que el artista intuye y tenuemente reordena.

Otras veces hace o manda hacer esculturas e instalacións, siempre motivado por sus continuos paseos y reflexiones. Este es el caso de las obras seleccionadas para esta exhibición. *No hay nada oculto delante de tus ojos* simula una especie de jeroglífico en planchas de hierro que forman un cuadrado en el suelo. El espectador logra descifrar la frase porque aparece en la pared y se da cuenta de que el artista desarregló las letras en las planchas y mezcló diversas escalas. Sin la ayuda del artista, el enigma quedaría irresuelto. No hay nada oculto delante de nuestros ojos, pero hay una infinidad de signos que no sabemos leer.

La segunda pieza -en un juego inverso pero afín a *El poema líquido* de Jorge Macchi- consiste en una serie de "islas" que conforman una "geografía sin nombres", colocadas con imanes de tal manera que forman la frase *Otro orden*, un orden "tan aleatorio como el que ocupan [las masas de tierra] en la realidad", y que el público, "a hurtadillas", puede desarreglar, según el propio artista.

Ambas obras, así como el arte entero de Barbi, hablan de su fascinación ante las combinaciones infinitas que tiene cada ser y cosa en el universo, y de su certeza de que todo encierra un muro infranqueable, un código secreto, una eterna paradoja.

Adrienne Samos



Pintura / Coquetel Molotov, 2003
Intervención. Vidro, augarrás, óleo e lenzo
23x10x8 cm. c/u
Colección do artista

Cóctel Molotov / Pintura

Frasco para pinceis, trementina, tinta e lona. Materiais propios da práctica da pintura reordenados para propor unha pintura actuante e transformadora sobre os obxectos e sistemas reais do mundo. O proxecto Cóctel Molotov / Pintura, presente nesta exposición, ocupa espazos de dúas institucións culturais de Vigo, dialogando co acervo de pinturas destas institucións. Na Fundación Laxeiro, establécese un diálogo co acervo pictórico que trata dunha identidade nacional, así como en MARCO se crea unha relación irónica con "20 Desarraxos" e as súas obras.

Pintura / Arte

ARTE como acción... PINTURA como medio... PINTURA como composición... ARTE como ordenación... ARTE como transformación... PINTURA como xesto... ARTE como proposición...

Como compoñer un cadro clásico... composición, xesto, acción, ordenación dos materiais da pintura, en fin... pero reagrupalos como proposición de acción, de xesto e de transformación do mundo.

Anda [Arte], Lanza [Pintura], Pensa [Arte], Queima [Pintura], Grava [Arte], Levanta [Pintura], Pinta [Arte], Fala [Pintura], Come [Arte], Debuxa [Pintura], Circula [Arte], Esculpe [Pintura], Folla [Arte], Durme [Pintura].

Paulo Climachauska

PAULO CLIMACHAUSKA

[Río de Xaneiro, Brasil, 1948]

Vive e traballa en Río de Xaneiro, Brasil

Cóctel Molotov / Pintura

Frasco para pinceles, trementina, tinta y lona. Materiales propios de la práctica de la pintura reordenados para proponer una pintura actuante y transformadora sobre los objetos y sistemas reales del mundo. El proyecto *Cóctel Molotov / Pintura*, presente en esta exposición, ocupa espacios de dos instituciones culturales de Vigo. En la Fundación Laxeiro, se establece un diálogo con el acervo pictórico que trata de una identidad nacional, así como en MARCO se crea una relación irónica con "20 Desarreglos" y sus obras.

Pintura / Arte

ARTE como acción... PINTURA como medio... PINTURA como composición... ARTE como ordenación... ARTE como transformación... PINTURA como gesto... ARTE como proposición...

Como componer un cuadro clásico... composición, gesto, acción, ordenación de los materiales de la pintura, en fin... pero reagruparlos como proposición de acción, de gesto y de transformación del mundo.

Anda [Arte], Lanza [Pintura], Piensa [Arte], Quema [Pintura], Graba [Arte], Levanta [Pintura], Pinta [Arte], Habla [Pintura], Come [Arte], Dibuja [Pintura], Circula [Arte], Esculpe [Pintura], Folla [Arte], Duerme [Pintura].

Paulo Climachauska



Lugar, 2003
Intervención. Bancos de madeira
Medidas variables
Colección do artista

UMBERTO COSTA BARROS

[Río de Xaneiro, Brasil, 1948]

Vive e traballa en Río de Xaneiro, Brasil

En 1969 este artista participou no III Salón de Artes Plásticas realizado na Facultade de Arquitectura e Urbanismo na Universidade Federal de Río de Xaneiro. Nun momento de inspiración extraordinaria, creou alí unha obra histórica, unha das instalacións máis asombrosas e fascinantes que coñecín. Esta peza, non obstante, permaneceu bastante esquecida malia a súa importancia. Costa Barros non usou a sala de exposición. Tomou unha aula e amoreou tódolos seus mobles como nun acto de acrobacia, manténdoo en precario equilibrio valéndose só de anacos de xiz –recollidos da propia aula—como calzos. A quen vía de pronto a aula lle parecía ser testemuña dun acontecemento máxico ou un milagre: a rebelión lúdica dun austero lugar de estudo. Era tamén como se aquel espazo de cálculo e proxecto entolecese de súpeto, desarranxándose de xeito exaltado e rebuldeiro. Cildo Meireles confesoume que foi unha das experiencias artísticas máis sorprendentes que experimentou en toda a súa vida. Con xustiza, a instalación recibiu o primeiro premio no Salón.

Un ano despois o artista tomou parte no XX Salón Nacional de Arte Moderna, realizado no Museo de Arte Moderna de Río de Xaneiro. Nesa ocasión realizou outra intervención memorable. Simplemente, levantou os lados das persianas colgantes que protexen do sol as salas do museo, creando deseños concisos mediante un desarranxo mínimo e acorde co funcionamento normal das persianas. Unha obra menos espectacular sen dúbida, pero dunha efectividade e sinxeleza moi suxestivas. Un exemplo perfecto da posibilidade de unir a arte coa vida, da arte como simple desprazamento do cotián, un toque máxico na realidade. Esta memorable intervención tampouco non recibiu a atención que merece.

Ámbalas dúas obras eran *site-specific* e derivaban unha parte do seu impacto da súa resposta a lugares e situacións preexistentes. Non obstante, as súas implicacións artísticas e máis o seu poder de suxestión van moito máis alá. Respondendo ó espazo do museo, Costa Barros realizou para esta mostra un conxunto diferente de instalacións que prolongan as poéticas daquelas intervencións.

Levantou un conxunto de obras de equilibrio-desequilibrio con mobles encargados para esta ocasión. Estas banquetas acróbatas constitúen sen dúbida o desarranxo máis espectacular na mostra e un dos máis poéticos. A obra adquire, ademais, un carácter performático e procesual, pois é tan fráxil que se prevé se derrubará varias veces durante a exhibición, obrigando ó persoal do museo a rearmala de continuo. Así, a peza desarránxase soa, e o museo debe arranxalo de novo, nun paradoxo significativo para o sentido todo da exposición. Un desarranxo en perenne actividade, vivo.

Gerardo Mosquera

En 1969 este artista participou en el III Salón de Artes Plásticas realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Federal de Río de Janeiro. En un momento de inspiración extraordinaria, creó allí una obra histórica, una de las instalaciones más asombrosas y fascinantes que he conocido. Esta pieza, sin embargo, ha permanecido bastante olvidada a pesar de su importancia. Costa Barros no usó la sala de exposición. Tomó un aula y amontonó todos sus muebles como en un acto de acrobacia, manteniéndolos en precario equilibrio valiéndose sólo de pedazos de tiza –recogidos de la propia aula—como calzos. A quienes veían de pronto el aula les parecía ser testigos de un acontecimiento mágico o un milagro: la rebelión lúdica de un austero lugar de estudio. Era también como si aquel espacio de cálculo y proyecto hubiera enloquecido de pronto, desarreglándose de modo exaltado y juguetón. Cildo Meireles me confesó que fue una de las experiencias artísticas más sorprendentes que ha experimentado en toda su vida. Con justicia, la instalación recibió el primer premio en el Salón.

Un año después el artista tomó parte en el XX Salón Nacional de Arte Moderno, realizado en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. En esa ocasión realizó otra intervención memorable. Simplemente, levantó los lados de las persianas colgantes que protegen del sol las salas del museo, creando diseños escuetos mediante un desarreglo mínimo y acorde con el funcionamiento normal de las persianas. Una obra menos espectacular sin duda, pero de una efectividad y sencillez muy sugestivas. Un ejemplo perfecto de la posibilidad de unir el arte con la vida, del arte como simple desplazamiento de lo cotidiano, un toque mágico en la realidad. Esta memorable intervención tampoco ha recibido la atención que merece.

Ambas obras eran *site-specific* y derivaban una parte de su impacto de su respuesta a lugares y situaciones preexistentes. Sin embargo, sus implicaciones artísticas y su poder de sugerencia van mucho más allá. Respondiendo al espacio del museo, Costa Barros ha realizado para esta muestra un conjunto diferente de instalaciones que prolongan las poéticas de aquellas intervenciones.

Ha levantado un conjunto de obras de equilibrio-desequilibrio con muebles encargados para esta ocasión. Estas banquetas acróbatas constituyen sin duda el desarreglo más espectacular en la muestra y uno de los más poéticos. La obra adquire, además, un carácter performático y procesual, pues es tan frágil que se prevé se derrumbará varias veces durante la exhibición, obligando al personal del museo a rearmarla de continuo. Así, la pieza se desarregla sola, y el museo debe arreglar el desarreglo, en una paradoja significativa para el sentido todo de la exposición. Un desarreglo en perenne actividad, vivo.

Gerardo Mosquera



Motim III, 1998-2003

Pezas de xadrez

Medidas variables

Colecciones Museu de Arte Moderna do Rio

de Janeiro; Drausio Gragnani, São Paulo;

M.J.M. Etlin, São Paulo

JOSÉ DAMASCENO

[Río de Xaneiro, Brasil, 1948]

Vive e traballa en Río de Xaneiro, Brasil

Comentouse que este artista traballa con sistemas, tanto desarranxando os existentes como creando outros novos, ou establecendo relacións insólitas entre eles. Esta aseveración é correcta, pero sen outros matices cruciais podería da-la idea dunha obra analítica, obxectiva, ou centrada nunha pura investigación estrutural. Sería máis exacto afirmar que Damasceno é un poeta dos sistemas. Tanto polo seu enfoque subxectivo como por volvernos as cousas máis complicadas no canto de disecalas. É dicir, porque intenta segui-la madeixa da realidade viva máis que actuar dende un laboratorio artístico-conceptual. El dixo: "A realidade, ou o que se coñece como tal, posúe incontables estratos, capas, dimensións, densidades e tipos de porosidades. Son canles de tremenda complexidade estrutural que se moven, crecen e son modificados de acordo con outro vasto universo de puntos de vista". A súa arte ten que ver máis co misterio que coa claridade, porque se coloca no entretejido mesmo destes sistemas. Por iso inventa moito máis que analiza.

Asemade, hai un selo construtivo no seu trasfondo --tan suave como arraigado--, oculto trala vibrante subxectividade das obras. Por máis insólitas, inventivas e provocadoras que estas poidan ser, case nunca "se soltan". Non sinalo isto como unha limitación senón como un trazo que contribúe ó carácter destes traballos e que, de modo xeral, marca a moita arte brasileira. Damasceno sitúase no grao cero da vontade construtiva, da orde e da desorde, e dende alí sorpréndenos cos seus actos de maxia e filosofía.

Motim, a instalación que se exhibe nesta mostra, escenifica a rebelión do xadrez. Nunha metáfora tan directa como efectiva, os trebellos libéranse da trama ortogonal do taboleiro, das súas regras e xerarquías, para se despregar pola parede, mesturándose nun cuidado desarranxo. É unha obra fermosísima verbo da liberdade, onde a espectacularidade do impacto estético contribúe a potencia-lo sentido. A revolta explosiva do xogo de orde e análise por excelencia contrasta co ordenamento matemático do dominó, un xogo de azar, na instalación de José Patrício. A orde desarránxase no azar, o azar na orde, apuntando ó intrincado nó de sistemas e procesos que ocupan a Damasceno.

Gerardo Mosquera

Se ha comentado que este artista trabaja con sistemas, tanto desarragando los existentes como creando otros nuevos, o estableciendo relaciones insólitas entre ellos. Esta aseveración es correcta, pero sin otros matices cruciales podría dar la idea de una obra analítica, objetiva, o centrada en una pura investigación estructural. Sería más exacto afirmar que Damasceno es un poeta de los sistemas. Tanto por su enfoque subjetivo como por volvernos las cosas más complicadas en vez de diseccionarlas. Es decir, porque intenta seguir la madeja de la realidad viva más que actuar desde un laboratorio artístico-conceptual. Él ha dicho: "La realidad, o lo que se conoce como tal, posee incontables estratos, capas, dimensiones, densidades y tipos de porosidades. Son canales de tremenda complejidad estructural que se mueven, crecen y son modificados de acuerdo con otro vasto universo de puntos de vista". Su arte tiene que ver más con el misterio que con la claridad, porque se coloca en el entretejido mismo de estos sistemas. Por eso inventa mucho más que analiza.

A la vez, hay una impronta constructiva en su trasfondo --tan suave como arraigada--, oculta tras la vibrante subjetividad de las obras. Por más insólitas, inventivas y provocadoras que éstas puedan ser, casi nunca "se sueltan". No señalo esto como una limitación sino como un rasgo que contribuye al carácter de estos trabajos y que, de modo general, marca a mucho arte brasileño. Damasceno se sitúa en el grado cero de la voluntad constructiva, del orden y del desorden, y desde allí nos sorprende con sus actos de magia y filosofía.

Motim, la instalación que se exhibe en esta muestra, escenifica la rebelión del ajedrez. En una metáfora tan directa como efectiva, los trebejos se liberan de la trama ortogonal del tablero, de sus reglas y jerarquías, para desplegarse por la pared, mezclándose en un cuidado desarreglo. Es una obra bellísima acerca de la libertad, donde la espectacularidad del impacto estético contribuye a potenciar el sentido. La revuelta explosiva del juego de orden y análisis por excelencia contrasta con el ordenamiento matemático del dominó, un juego de azar, en la instalación de José Patrício. El orden se desarregla en el azar, el azar en el orden, apuntando al intrincado nudo de sistemas y procesos que ocupan a Damasceno.

Gerardo Mosquera



Anal Kiss B-14 (Carlton-Strasbourg), 1999-2000
 Anal Kiss B-29 (Hotel Montana-Zürich), 1999-2000
 Anal Kiss B-17 (Hotel Admiral-Basel), 1999-2000
 Anal Kiss B-41 (Hotel Federale-Lugano), 2000
 Anal Kiss B-13 (Carlton-Strasbourg), 1999
 Lapis de labios sobre papel
 53x44 cm.
 Colección particular

WIM DELVOYE

(Wervik, Bélgica, 1965)

Vive e trabaja en Gante (Bélgica) e Londres (Gran Bretaña)

Este artista desarranxa todo o conxunto de mecanismos de produción, gusto, xerarquía e fetichización da arte e da súa linguaxe. Aínda que contén un sentido paródico, esta crítica divertida consiste nunha práctica seria, "correcta", dos recursos e concepcións a ela sometidos, os que son ironizados ó introducir compoñentes que os contradín sen negalos. Estes van dende decoracións xeométricas feitas con embutidos ou con baldosas con imaxes fotográficas de excrementos, a porcos tatuados, a unha máquina que calca o proceso da dixestión humana co único fin de producir excrementos reais.

A crítica mesma é menos un fin que o método dun discurso aberto cara a outros significados. Un principal é a valoración do considerado "baixo", que o artista cambia sistematicamente co "elevado", desarranxando este réxime de xerarquías. Outra liña de solapamentos conecta distintos tempos, historias e valores estético-simbólicos. Delvoye practica unha exploración mordaz dos convencionalismos, desprazamentos e mesturas de signos e valores que ocorren nos procesos culturais.

Os *Lipstick Prints* son unha das súas obras máis sinxelas e totalizadoras, unha síntese da súa poética. Nelas a referencia ó romanticismo adolescente desarranxase só porque a marca na carta de amor se fai co ano, non cos beizos. Aínda que ámbalas dúas son zonas eróxicas, posúen diferente estatuto moral e axiolóxico: unha se relaciona co "ben" dos alimentos e outra co "mal" dos seus restos fecais. Unha co amor tenro e outra coa sexualidade dura. Esta lexitimación do "sucio" vincúlase co enalteceamento do lixo nun dos vídeos de Kan, e das plantas de onde se extraen drogas na instalación de Varejao. Tamén na individualización anti-reductora, oposta á xeneralidade convencional, que ten lugar nas tres obras. Cada ano é un suxeito diferente, e isto subliñase ó pintalos cunha variedade de barras de labios de marca.

Nisto, e no uso de papeis de hoteis de luxo, aparece tamén unha ironía cara á fetichización do consumo. O ano desacralízao, desarranxaos, confróntao coa verdade e a realidade só con tocalos, ó modo dun rei Midas antitético. Ademais, e como sempre en Delvoye, hai unha burla cara á arte e mailos seus artificios. As pezas representan gravados no sentido estrito do termo, e o orificio anal a súa aurática matriz. A técnica para facelos, sen dúbidas unha achega ó xénero, é gardada en segredo polo artista, seguindo a tradición dos mestres medievais. Por outra banda, as obras proclaman unha limpa estética minimalista, tamén contradita polo devastador poder sedicioso do culo.

Gerardo Mosquera

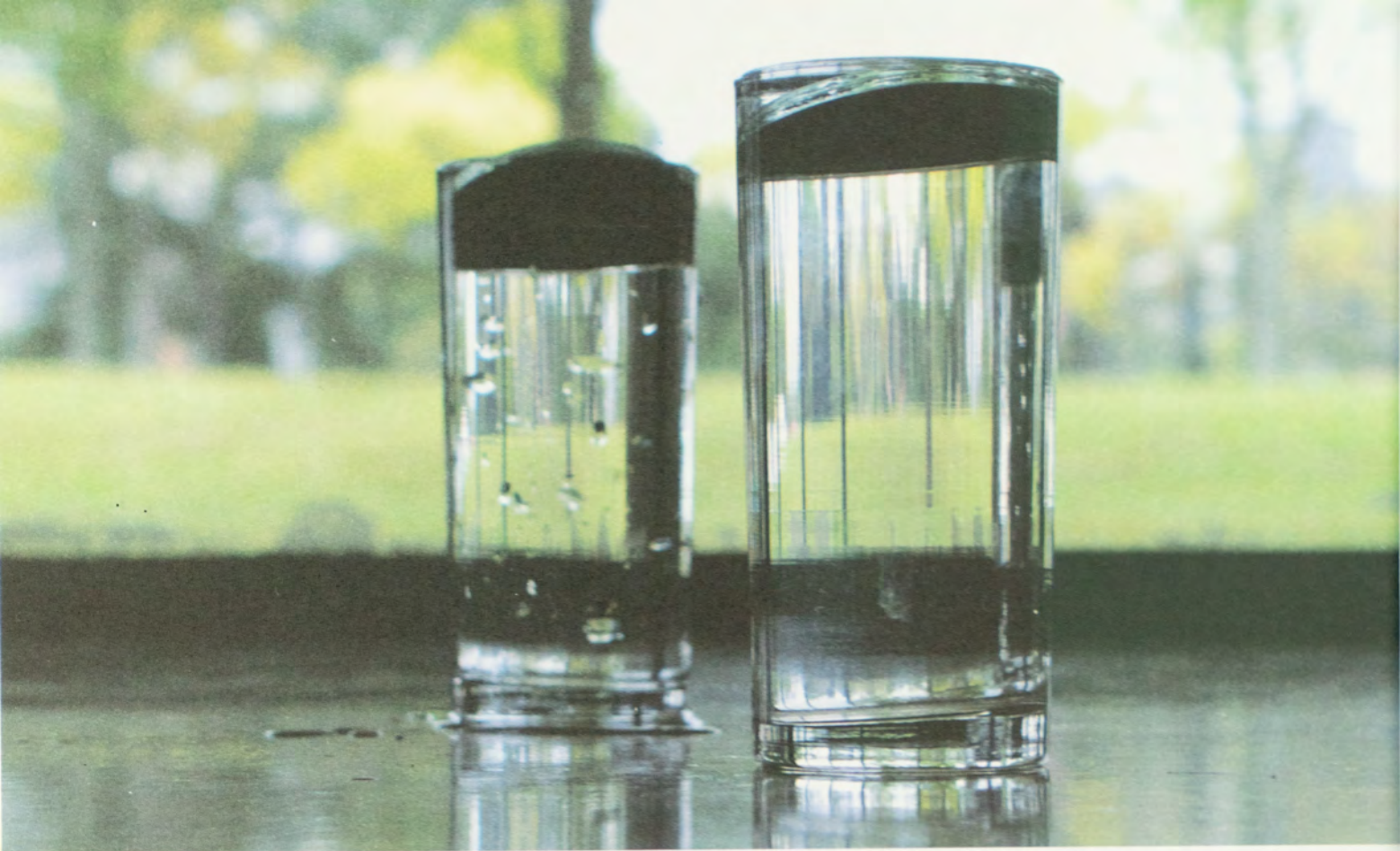
Este artista desarregla todo el conjunto de mecanismos de producción, gusto, jerarquía y fetichización del arte y su lenguaje. Aunque contiene un sentido paródico, esta crítica divertida consiste en una práctica seria, "correcta", de los recursos y concepciones a ella sometidos, los que son ironizados al introducir componentes que los contradicen sin negarlos. Éstos van desde decoraciones geométricas hechas con embutidos o con baldosas con imágenes fotográficas de excrementos, a cerdos tatuados, a una máquina que calca el proceso de la digestión humana con el único fin de producir excrementos reales.

La crítica misma es menos un fin que el método de un discurso abierto hacia otros significados. Uno principal es la valoración de lo considerado "bajo", que el artista cambia sistemáticamente con lo "elevado", desarreglando este régimen de jerarquías. Otra línea de solapamientos conecta distintos tiempos, historias y valores estético-simbólicos. Delvoye practica una exploración mordaz de los convencionalismos, desplazamientos y mezclas de signos y valores que ocurren en los procesos culturales.

Los *Lipstick Prints* son una de sus obras más sencillas y totalizadoras, una síntesis de su poética. En ellas la referencia al romanticismo adolescente se desarranja sólo porque la marca en la carta de amor se hace con el año, no con los labios. Aunque ambas son zonas erógenas, poseen diferente estatuto moral y axiológico: una se relaciona con el "bien" de los alimentos y otra con el "mal" de sus restos fecales. Una con el amor tierno y otra con la sexualidad dura. Esta legitimación de lo "sucio" se vincula con el enaltecimiento de la basura en uno de los videos de Kan, y de las plantas de donde se extraen drogas en la instalación de Varejao. También en la individualización anti-reductora, opuesta a la generalidad convencional, que tiene lugar en las tres obras. Cada año es un sujeto diferente, y esto se subraya al pintarlos con una variedad de creyones de labios de marca.

En esto, y en el uso de papeles de hoteles de lujo, aparece también una ironía hacia la fetichización del consumo. El año los desacraliza, los desarregla, los confronta con la verdad y la realidad sólo con tocarlos, al modo de un rey Midas antitético. Además, y como siempre en Delvoye, hay una burla hacia el arte y sus artificios. Las piezas representan grabados en el sentido estricto del término, y el orificio anal su aurática matriz. La técnica para hacerlos, sin dudas un aporte al género, es guardada en secreto por el artista, siguiendo la tradición de los maestros medievales. Por otro lado, las obras proclaman una limpa estética minimalista, también contradicha por el devastador poder sedicioso del culo.

Gerardo Mosquera



Sem Título, 2005
Intervención
Medidas variables
Cortesía da artista. Galeria Luisa Strina, São
Paulo e Baumgartner Gallery, Nueva York

FERNANDA GOMES

[Río de Xaneiro, Brasil, 1960]

Vive e traballa en Río de Xaneiro, Brasil

*O tempo transcorrendo en metade da noite,
 Todo se arrastra cara a un día de perdición.*

Alfred Tennyson, "O Místico"

O verso do poeta ten resonancias máis angustiosas que a obra de Fernanda Gomes, sen dúbida, pero hai unha empatía co mundo inanimado que une ámbalas dúas sensibilidades. Unha empatía que na artista carioca fraguou vasos comunicantes insólitos, non coas cousas senón cos seus restos. Unha empatía oposta á mística social de Beuys, que transmutaba o balorento despoxo dos seus ritos en reliquias sagradas, á súa vez depositarias de mensaxes transcendentales.

A rica dimensión simbólica das "reliquias" de Gomes permanece contida nelas e nos ecos de infindas perpetracións que laceraron a súa antiga función e integridade. A un mundo onde mesmo automóviles, frigoríficos e computadoras teñen vida breve, Gomes contrapón o seu universo de obxectos diminutos e banales cuxo desgaste e extrema precariedade os destinaría ó maior coleccionista de todos, o vertedoiro, xunto ós refugos que intenta redimir Kan Xuan. Esta devólvelles a súa identidade perdida coa palabra; Gomes reinvéntalles outra coas mans.

Os seus meticulosos desarranxos amosan un respecto entrañable por estes fragmentos rescatados. Ó trastornalos, amósanos a beleza contida na súa densa historia anónima. Como a Marcone Moreira, non lle impresionan o obxectivo racionalismo industrial das pulidas formas minimalistas, nin a saúde física das cousas novas, quizais por consideralas planas, sen reverberacións, sen materia espiritual, sen vínculos subxectivos.

"Nenhum contexto é alheio à obra, como se a matéria tantas vezes ínfima e desprezível incluisse o mundo no qual se insere", escribiu Fernando Gernheim. Con isto non só se refire ós fragmentos erosionados que Gomes rescata e renova, senón tamén a obxectos cuxa límpida beleza pasa inadvertida por seren tan cotiáns e elementais: simples vasos de vidro cheos de auga e espellos que xogan coa luz e as formas, un lapis de dobre punta suspendido dun fío, xabóns, pedras do río. Nesta exhibición, a artista deixa as súas pegadas case imperceptibles nos lugares menos esperados.

Adrienne Samos

*El tiempo transcurriendo en mitad de la noche.
 Todo se arrastra hacia un día de perdición.*

Alfred Tennyson, "El místico"

El verso del poeta tiene resonancias más angustiantes que la obra de Fernanda Gomes, sin duda, pero hay una empatía con el mundo inanimado que une ambas sensibilidades. Una empatía que en la artista carioca ha fraguado vasos comunicantes insólitos, no con las cosas sino con sus restos. Una empatía opuesta a la mística social de Beuys, que trasmutaba el mohoso despojo de sus ritos en reliquias sagradas, a su vez depositarias de mensajes transcendentales.

La rica dimensión simbólica de las "reliquias" de Gomes permanece contenida en ellas y en los ecos de infinitas perpetraciones que laceraron su antigua función e integridad. A un mundo donde incluso automóviles, frigoríficos y computadoras tienen vida breve, Gomes contrapone su universo de objetos diminutos y banales cuyo desgaste y extrema precariedad los habría destinado al mayor coleccionista de todos, el basurero, junto a los desechos que intenta redimir Kan Xuan. Esta les devuelve su identidad perdida con la palabra; Gomes les reinventa otra con las manos.

Sus meticulosos desarreglos muestran un respeto entrañable por estos fragmentos rescatados. Al trastocarlos, nos muestra la belleza contenida en su densa historia anónima. Como a Marcone Moreira, no le impresionan el objetivo racionalismo industrial de las pulidas formas minimalistas, ni la salud física de las cosas nuevas, quizás por considerarlas planas, sin reverberaciones, sin materia espiritual, sin vínculos subjetivos.

"Nenhum contexto é alheio à obra, como se a matéria tantas vezes ínfima e desprezível incluisse o mundo no qual se insere", escribió Fernando Gernheim. Con ello no solo se refiere a los fragmentos erosionados que Gomes rescata y renueva, sino también a objetos cuya límpida belleza pasa inadvertida por ser tan cotidianos y elementales: simples vasos de vidrio llenos de agua y espejos que juegan con la luz y las formas, un lápiz de doble punta suspendido de un hilo, jabones, piedras del río. En esta exhibición, la artista deja sus huellas casi imperceptibles en los lugares menos esperados.

Adrienne Samos



Apresas obras desta exhibición en nítidas categorías é unha tarefa estéril e por demais imposible. De feito, un dos tantos desarraños conceptuais da mostra apunta á fusión dos máis diversos medios, xéneros e tipos de arte no proceso creativo dos 20 artistas participantes. Vale notar que o xestor dunha das obras máis elusivas, desmaterializadas e efémeras aquí expostas é, paradoxalmente, o único que dedicou boa parte da súa carreira á pintura.

Na súa longa traxectoria, José Guedes experimentou co hiperrealismo, co rigor construtivo e coas dinámicas entre cor, forma e textura. Dende finais dos 90 produce híbridos que combinan imaxes fotográficas e superficies de cores planas. Así, a realidade directa empeza a invadi-la súa obra —unha realidade sempre claustrofóbica, fragmentada, ambigua—, desembocando nas súas *Reconstrucións* do 2001 (fotografías de charcos en beirarrúas e rúas da súa Fortaleza natal, que reflicten unha cidade invertida) e en vídeos recentes. A súa obsesión polas disparidades, texturas e signos pintados no solo urbano parece levalo a unha nova vertente creativa, reflectida nesta mostra.

O artista concibiu desarraña-lo clásico paso peonil, estendendo radicalmente a serie de bandas transversais nunha vía moi transitada da cidade. Metros e metros de impecables marcas brancas descontínuas dan como resultado unha gran obra minimalista que é asemade anti-minimalista polo seu alcance social. Os espazos de toda cidade son máis públicos para uns que para outros, parafraseando a célebre frase de Orwell. Con ese xesto impecable e utópico de inverte-la xerarquía de privilexios, Guedes lémbra-nos que os peóns levan sempre as de perder ante os condutores e, por extensión, os que menos teñen ante os que máis. É a lóxica que rexe o mal chamado "ben" ou "dominio" público. A calidade efémera deste xesto —igual que os de Alex Villar— salienta aínda máis a xerarquía de valores que impera na nosa confusa vida urbana.

Está claro que o termo utópico xa non pode referirse á vella esperanza de que a arte revolucione o planeta, senón ó desexo de "colocar mais poesía no mundo", de que "o virtual assuma no centro", "un desexo de reconstruír o mundo, de levar as cousas a um recomeço mesmo", en palabras do propio Guedes. Mediante unha intervención única e modesta ó tempo, o artista e mailos camiñantes que cruzaron o seu utópico paso peonil estableceron un vínculo solidario e fugaz, pero non por iso menos real.

Adrienne Samos

JOSÉ GUEDES

[Fortaleza, Brasil, 1958]

Vive e traballa en Fortaleza, Brasil



Intervenção no Parque de Ibirapuera, 2003
DVD, 2'48"

Apresiar las obras de esta exhibición en nítidas categorías es una tarea estéril y por demás imposible. De hecho, uno de los tantos desarreglos conceptuales de la muestra apunta a la fusión de los más diversos medios, géneros y tipos de arte en el proceso creativo de los 20 artistas participantes. Vale notar que el gestor de una de las obras más elusivas, desmaterializadas y efímeras aquí expuestas es, paradójicamente, el único que ha dedicado buena parte de su carrera a la pintura.

En su larga trayectoria, José Guedes experimentó con el hiperrealismo, el rigor constructivo y las dinámicas entre color, forma y textura. Desde fines de los 90 produce híbridos que combinan imágenes fotográficas y superficies de colores planos. Así, la realidad directa empieza a invadir su obra —una realidad siempre claustrofóbica, fragmentada, ambigua—, desembocando en sus *Reconstrucciones* del 2001 [fotografías de charcos en aceras y calles de su Fortaleza natal, que reflejan una ciudad invertida] y en videos recientes. Su obsesión por las disparidades, texturas y signos pintados en el suelo urbano parece haberlo llevado a una nueva vertiente creativa, reflejada en esta muestra.

El artista concibió desarreglar el clásico paso peatonal, extendiendo radicalmente la serie de bandas transversales en una vía muy transitada de la ciudad. Metros y metros de impecables marcas blancas discontinuas dan como resultado una gran obra minimalista que es a la vez anti-minimalista por su alcance social. Los espacios de toda ciudad son más públicos para unos que para otros, parafraseando la célebre frase de Orwell. Con ese gesto impecable y utópico de invertir la jerarquía de privilegios, Guedes nos recuerda que los peatones llevan siempre las de perder ante los conductores y, por extensión, los que menos tienen ante los que más. Es la lógica que rige el mal llamado "bien" o "dominio" público. La cualidad efímera de este gesto —al igual que los de Alex Villar— resalta aún más la jerarquía de valores que impera en nuestra confusa vida urbana.

Está claro que el término utópico ya no puede referir a la antigua esperanza de que el arte revolucione el planeta, sino al deseo de "colocar mais poesia no mundo", de que "o virtual assumo no centro", "um desejo de reconstruir o mundo, de levar as coisas a um recomeço mesmo", en palabras del propio Guedes. Mediante una intervención única y modesta a la vez, el artista y los caminantes que cruzaron su utópico paso peatonal establecieron un vínculo solidario y fugaz, pero no por ello menos real.

Adrienne Samos



Respiração +, 2002
Performance
Medidas variables
Colección dos artistas

ADRIANO E FERNANDO GUIMARÃES
(Brasília, Brasil, 1968) e (Brasília, Brasil, 1962)
Viven e traballan en Brasília, Brasil

Que ironía que Samuel Beckett, o gran desfacedor, consciente como ninguén do burato no centro de todo acto humano, fose tamén o dramaturgo máis obsesivamente remiso ó mínimo cambio nas montaxes das súas pezas. Dobre ironía: os irmáns Guimarães dedicáronse a desarranxar por completo, non xa as obras, senón as metáforas esenciais do autor irlandés, inseríndoas no campo da plástica para disecalas, reinventalas e cargarlas de novas densidades.

O universo estético destes artistas de Brasilia habita en caixas. Minimalistas, translúcidas, asépticas cal vitrinas médicas, iluminadas das formas máis variadas, as caixas exhiben textos ou obxectos estraños e sedutores que ás veces as desbordan; outras conteñen *performers* -de corpo enteiro ou "fraccionado"- e mesmo o propio espectador.

O seu radical desarranxo do texto beckettiano vese claramente nas tres obras presentadas nesta mostra. *Respiración + e Respiración* - afástanse substancialmente da súa fonte orixinal, *Breath* [1969], a peza teatral máis curta da historia, que dura apenas 35 segundos e carece de actores e palabras. Ámbalas dúas *performances* céntranse no acto mesmo de respirar para expoñe-la banalidade do poder e maila oca impotencia que obriga tanto ó feble como ó forte a repetir accións estériles, risibles e baleiradas de sentido, que para colmo rematan no inevitable fracaso. O uso irreflexivo da linguaxe, a dramática iluminación, a parca beleza das escenas, o ritmo severo e maila tortura branda á que se someten os *performers* nos achegan ás fronteiras do horror.

Adrienne Samos

Qué ironía que Samuel Beckett, el gran deshacedor, consciente como nadie del agujero en el centro de todo acto humano, fuese también el dramaturgo más obsesivamente reacio al mínimo cambio en los montajes de sus piezas. Doble ironía: los hermanos Guimarães se han dedicado a desarreglar por completo, no ya las obras, sino las metáforas esenciales del autor irlandés, injertándolas en el campo de la plástica para diseccionarlas, reinventarlas y cargarlas de nuevas densidades.

El universo estético de estos artistas de Brasilia habita en cajas. Minimalistas, translúcidas, asépticas cual vitrinas médicas, iluminadas de las formas más variadas, las cajas exhiben textos u objetos estraños y sedutores que a veces las desbordan; otras contienen a *performers* -de cuerpo entero o "fraccionado"- e incluso al propio espectador.

Su radical desarreglo del texto beckettiano se ve claramente en las tres obras presentadas en esta muestra. *Respiración + y Respiración* - se alejan sustancialmente de su fuente original, *Breath* [1969], la pieza teatral más corta de la historia, que dura apenas 35 segundos y carece de actores y palabras. Ambas *performances* se centran en el acto mismo de respirar para exponer la banalidad del poder y la hueca impotencia que obliga tanto al débil como al fuerte a repetir acciones estériles, risibles y vaciadas de sentido, que para colmo terminan en el inevitable fracaso. El uso irreflexivo del lenguaje, la dramática iluminación, la parca belleza de las escenas, el ritmo severo y la tortura blanda a la que se someten los *performers* nos acercan a las fronteras del horror.

Adrienne Samos



Finally, 2001
DVD
5'35"
Colección da artista

KAN XUAN

[Xuan Chang, China, 1972]

Vive e traballa en Amsterdam, Holanda

Esta nova artista china, aínda moi pouco coñecida internacionalmente, participa con tres obras presentadas en tres monitores sinxelos. Son video-performances moi directas e concisas, que retoman a limpa efectividade da práctica do xénero nos anos sesenta e setenta. O seu contido xira arredor da transformación mediante o "desarranxo" e maila tensión de sentidos que este proceso desencadea.

En *Cebola* vémo-las mans da artista separando con meticulosidade as distintas capas de dúas cebolas. Tras desarmalas por completo, realiza a acción oposta: volve montalas traballosamente, mesturando as súas partes orixinais ó azar. A posibilidade dun infindo xogo de arranxo e desarranxo queda despois proposta. Esta operación mínima abre un máximo de suxestións verbo do ser das cousas. A obra é un *micro-chip* ontolóxico, de gran concentración reflexiva; unha ontoloxía actuada.

Finalmente mantén a mesma pulcritud formal, pero involucra o corpo e maila súa acción. Vense de novo as mans da artista, esta vez amasando pasta, que ela despois cocina. Kan vai entón mascándoa e cuspiñdoa, para volver amasala e cocinála, repetindo o proceso ata que a pasta vai desaparecendo no proceso material das súas transformacións. A dialéctica arranxo-desarranxo é posta de novo en acción nesta peza, pero nunha dimensión máis biolóxica.

O meu lixo é unha das performances máis conmovedoras que vin. Esta obra de menos de tres minutos amosa unha vez máis as mans da artista, agora fedellando no depósito de lixo da súa casa. Ela extrae os restos dalgún refugo e noméao na súa condición orixinal. Toma, por exemplo, anacos de cáscaras de laranxa e murmura: "é unha laranxa". A acción de nomear, como nalgúns ritos, recrea as cousas. Estas recuperan así a súa identidade propia, que fora desprazada á noción reductora de lixo, inda que os trazos desta identidade se atopan aínda presentes nos restos, permitindo unha identificación individualizada.

Hai unha sutileza que se perde coa tradución. O mandarín e demais linguas chinesas non posúen tempos verbais. Cando a artista di "é unha laranxa" non existe a indicación de presente que ten lugar no portugués. É dicir, na súa lingua orixinal a obra subliña unha sorte de esencia permanente das cousas mediante o contraste entre a afirmación verbal da laranxa e a presentación visual do seu estado actual, reducido a uns restos. E é que os tres vídeos son discusións ontolóxicas verbo da esencia, a identidade, a metamorfose. En *O meu lixo* o xogo de transformacións ten lugar do pasado cara ó presente. Isto dálle unha carga afirmativa, de sobria e emotiva poesía. Kan "desarranxa" o lixo enaltecéndoo, como Varejao fai coas drogas.

Gerardo Mosquera

Esta joven artista china, todavía muy poco conocida internacionalmente, participa con tres obras presentadas en tres monitores sencillos. Son video-performances muy directos y escuetos, que retoman la limpia efectividad de la práctica del género en los años sesenta y setenta. Su contenido gira alrededor de la transformación mediante el "desarreglo", y la tensión de sentidos que este proceso desencadena.

En *Cebolla* vemos las manos de la artista separando con meticulosidad las distintas capas de dos cebollas. Tras haberlas desarmado por completo, realiza la acción opuesta: vuelve a montarlas trabajosamente, mezclando sus partes originales al azar. La posibilidad de un infinito juego de arreglo y desarreglo queda después propuesta. Esta operación mínima abre un máximo de sugerencias acerca del ser de las cosas. La obra es un *micro-chip* ontológico, de gran concentración reflexiva; una ontología actuada.

Finalmente mantiene la misma pulcritud formal, pero involucra al cuerpo y su acción. Se ven de nuevo las manos de la artista, esta vez amasando pasta, que ella después cocina. Kan va entonces masticándola y escupiéndola, para volver a amasarla y cocinarla, repitiendo el proceso hasta que la pasta va desapareciendo en el proceso material de sus transformaciones. La dialéctica arreglo-desarreglo es puesta de nuevo en acción en esta pieza, pero en una dimensión más biológica.

Mi basura es uno de las performances más conmovedoras que he visto. Esta obra de menos de tres minutos muestra una vez más las manos de la artista, ahora hurgando en el depósito de basura de su casa. Ella extrae los restos de algún desecho y lo nombra en su condición original. Toma, por ejemplo, pedazos de cáscaras de naranja y susurra: "es una naranja". La acción de nombrar, como en algunos ritos, recrea las cosas. Éstas recuperan así su identidad propia, que había sido desplazada a la noción reductora de basura, aunque los rasgos de esta identidad se encuentren aún presentes en los restos, permitiendo una identificación individualizada.

Hay una sutileza que se pierde con la traducción. El mandarín y demás lenguas chinas no poseen tiempos verbales. Cuando la artista dice "es una naranja" no existe la indicación de presente que tiene lugar en el portugués. Es decir, en su lengua original la obra subraya una suerte de esencia permanente de las cosas mediante el contraste entre la afirmación verbal de la naranja y la presentación visual de su estado actual, reducido a unos restos. Y es que los tres vídeos son discusiones ontológicas acerca de la esencia, la identidad, la metamorfosis. En *Mi basura* el juego de transformaciones tiene lugar del pasado hacia el presente. Esto le da una carga afirmativa, de sobria y emotiva poesía. Kan "desarregla" la basura enalteciéndola, como Varejao hace con las drogas.

Gerardo Mosquera



LEONILSON

[Fortaleza, Brasil, 1957 – São Paulo, Brasil, 1993]

Os rios por meu fluido entrego meu coração, 1991
Acrílico sobre lona
164x100 cm.
Colección Eduardo Brandão e Jan Fjeld, São Paulo

*Do meu sangue
Da miña suor
Este amor vivirá*
Hélio Oiticica, "Poema Caixa"

O desarranxo radical na obra deste "morto indócil" arrasou con preconcepcións estéticas pasadas e presentes. A súa arte é vida, sexo, relixión, amor, cosmos, desexo, poesía. É reliquia, escultura, debuxo, bordado, artesanía nordestina, moda universal, pintura, soidade, morte, poesía. Sempre poesía: un desarranxo da linguaxe en tódolos seus niveis. A imaxe, o obxecto e maila palabra fractúranse e enmudecen para abriren paso ó enigma e á "imaxinación amorosa de cada quen", como diría Dalí. Esas "carencias" son a clave e mailo paradoxo da súa arte, xa que acentúan precisamente aquilo que excede a facultade de comunicar.

As mans de Leonilson, como as de Gomes, rescatan, fusionan, cosen, amarran, enlazan ou bordan retallos e fragmentos de obxectos ou teas para lles dar unha nova identidade, converténdolos nunha especie de relicarios. Pero péreceme que nas mellores pezas dela a simboloxía é concéntrica porque xira dentro de si mesma. Nas del, sentido e metáfora son intimamente autobiográficos e están ligados ó suxeito do desexo. Mementos sacros, alegorías eróticas, ex votos, entrañables ofrendas de amor.

O artista cearense, morto hai doce anos, participa nesta exhibición con obra varia, dende pinturas románticas de finais dos 80, ata debuxos e bordados dos últimos tres anos da súa vida. Como apunta Lissette Lagnado, nese breve período a súa expresión deu un gran cambio por mor do xermolo da enfermidade que o matou. Despois de 1989 péchase o capítulo lúdico do febril poeta namorado e comeza unha etapa máis secreta e doente. O corpo vaise esvaecendo, as súas pezas simplifícanse en extremo, repítense e repiten as mesmas iconas e a ollada vólvese cara a dentro. As metafóricas caricias e poemas de amor vanse convertendo en murmurios; a voz, melancólica e parca, vaise apagando ata se extinguir.

E é que en boa medida o desarranxo intrínseco que operaba na linguaxe estética de Leonilson seguiu o seu curso, erosionando capas e capas de significado ata dar de fronte coa morte, ante a cal todo palideceu e perdeu importancia. Todo menos a dor, a fe relixiosa e maila infinda nostalgia do pracer.

*De mi sangre
De mi sudor
Este amor vivirá*
Hélio Oiticica, "Poema Caixa"

El desarrreglo radical en la obra de este "muerto indócil" arrasó con preconcepciones estéticas pasadas y presentes. Su arte es vida, sexo, religión, amor, cosmos, deseo, poesía. Es reliquia, escultura, dibujo, bordado, artesanía nordestina, moda universal, pintura, soledad, muerte, poesía. Siempre poesía: un desarrreglo del lenguaje en todos sus niveles. La imagen, el objeto y la palabra se fracturan y enmudecen para abrir paso al enigma y a la "imaginación amorosa de cada uno", como diría Dalí. Esas "carencias" son la clave y la paradoja de su arte, ya que acentúan precisamente aquello que excede la facultad de comunicar.

Las manos de Leonilson, como las de Gomes, rescatan, fusionan, cosen, amarran, enlazan o bordan retazos y fragmentos de objetos o telas para darles una nueva identidad, convirtiéndolos en una especie de relicarios. Pero me parece que en las mejores piezas de ella la simbología es concéntrica porque gira dentro de sí misma. En las de él, sentido y metáfora son íntimamente autobiográficos y están ligados al sujeto del deseo. Mementos sacros, alegorías eróticas, ex votos, entrañables ofrendas de amor.

El artista cearense, muerto hace doce años, participa en esta exhibición con obra varia, desde pinturas románticas de fines de los 80, hasta dibujos y bordados de los últimos tres años de su vida. Como apunta Lissette Lagnado, en ese breve período su expresión dio un gran cambio a causa del brote de la enfermedad que lo mató. Después de 1989 se cierra el capítulo lúdico del febril poeta enamorado y comienza una etapa más secreta y doliente. El cuerpo se va desvaneciendo, sus piezas se simplifican en extremo, se repiten y repiten los mismos íconos y la mirada se vuelca hacia adentro. Las metafóricas caricias y poemas de amor van convirtiéndose en susurros; la voz, melancólica y parca, se va apagando hasta extinguirse.

Y es que en buena medida el desarrreglo intrínseco que operaba en el lenguaje estético de Leonilson siguió su curso, erosionando capas y capas de significado hasta dar de frente con la muerte, ante la cual todo palideció y perdió importancia. Todo menos el dolor, la fe religiosa y la infinita nostalgia del placer.



Inclinações musicais, 2002
200 caixas de plástico impresas e 2 soportes
Medidas variables
Colección dos artistas

LUCAS LEVITAN & JAILTON MOREIRA

(Porto Alegre, Brasil, 1977) e (São Leopoldo, Brasil, 1960)

Viven e traballan en Porto Alegre, Brasil

A súa obra consiste en cen caixas de CD's musicais coas súas etiquetas, que se exhiben na tenda do Museo e nunha tenda especializada de música na cidade. Cada etiqueta identifica un CD diferente, e estes abarcan música de moitos lugares do mundo.

Pero as caixas están baleiras, e, ademais, os CD's que anuncian non existen. Todo é un engano monumental. Os artistas concibiron ideas de gravacións inventadas por eles, e deseñaron as cubertas dos CD's tendo en conta os países, as tendencias de deseño vixentes na época adscrita a cada disco, a estética que estes terían de acordo co seu contido, a casa discográfica que os produciría... Nada resulta arbitrario e todo é falso. Son ficcións feitas con todo rigor, froito da inventiva dos autores, pero tamén da súa erudición musical e de deseño, así como de investigacións específicas que levaron a cabo.

Nos máis dos casos os CD's serían posibles, aínda que nunca se fixeron. Así, as bandas sonoras dos filmes de Glauber Rocha non se recompilaron, nin Lou Reed e Laurie Anderson cantaron xuntos, segundo aparece no CD *Twin Hearts* proposto por Levitan e Moreira, nin Elis Regina presentou *My Favorite Things*... ¡Pero puido pasar! Noutros poucos casos, pola contra, trátase de enganar ó cento por cento, cheos de humor. Refírome a gravacións imposibles: a música dunha aldea de Indonesia que non posúe música, ou "a música surrealista". Os artistas tiveron gran coidado e meticulosidade en conseguir unha verosimilitude absoluta, capaz de enganar ós coñecedores. Por iso a obra preséntase tamén nunha tenda especializada, pois o obxectivo principal deles é lograr unha sorte de timo burlón e poético: facer que o público queira merca-los discos.

Levitan & Moreira son os autores dunha música-idea, unha música conceptual. Unha música que non é posible oír, pero si quizais imaxinar. Para eles é tamén unha música do puro desexo. Lémbrame as palabras coas que Eliseo Diego introducía un dos seus primeiros libros de poemas: "tendo gañas de lelo [o libro en cuestión], e non achándoo, así completo, por máis que o procurei en moitos lugares diferentes, decidín por fin escribilo eu mesmo. Parecéndome que haberá outras razóns máis graves para facer un libro, pero ningunha máis lexítima". Os autores non fixeron a música, pero a ficcionaron con lexitimidade e cun gran contido de realidade. É precisamente a sutil tensión entre verdade e mentira o que volve fascinante a súa peza. Tamén o seu balance entre coñecemento e imaxinación. Máis alá, só os coñecedores poden gozala en todo o seu alcance, pois é a obra máis douta en toda a exposición. Pero algo falta nela: *Os desarranxos de Felo Bergaza*, que nunca foron gravados, aínda que inspiraron esta mostra.

Su obra consiste en cien cajas de CDs musicales con sus etiquetas, que se exhiben en la tienda del Museo y en una tienda especializada de música en la ciudad. Cada etiqueta identifica un CD diferente, y éstos abarcan música de muchos lugares del mundo.

Pero las cajas están vacías, y, además, los CDs que anuncian no existen. Todo es un engaño monumental. Los artistas han concebido ideas de grabaciones inventadas por ellos, y han diseñado las cubiertas de los CDs teniendo en cuenta los países, las tendencias de diseño vigentes en la época adscrita a cada disco, la estética que éstos tendrían de acuerdo con su contenido, la casa discográfica que los produciría... Nada resulta arbitrario y todo es falso. Son ficciones hechas con todo rigor, fruto de la inventiva de los autores, pero también de su erudición musical y de diseño, así como de investigaciones específicas que llevaron a cabo.

En la mayor parte de los casos los CDs hubieran sido posibles, aunque nunca se hicieron. Así, las bandas sonoras de los filmes de Glauber Rocha no se recopilieron, ni Lou Reed y Laurie Anderson cantaron juntos, según aparece en el CD *Twin Hearts* propuesto por Levitan y Moreira, ni Elis Regina presentó *My Favorite Things*... ¡Pero pudo haber pasado! En otros pocos casos, por el contrario, se trata de engaños al cien por cien, llenos de humor. Me refiero a grabaciones imposibles: la música de un pueblo de Indonesia que no posee música, o "la música surrealista". Los artistas han tenido gran cuidado y meticulosidad en conseguir una verosimilitud absoluta, capaz de engañar a los conocedores. Por eso la obra se presenta también en una tienda especializada, pues el objetivo principal de ellos es lograr una suerte de timo burlón y poético: hacer que el público quiera comprar los discos.

Levitan & Moreira son los autores de una música-idea, una música conceptual. Una música que no es posible oír, pero sí quizás imaginar. Para ellos es también una música del puro deseo. Me recuerda las palabras con las que Eliseo Diego introducía uno de sus primeros libros de poemas: "teniendo ganas de leerlo [el libro en cuestión], y no hallándolo, así completo, por más que lo busqué en muchos sitios diferentes, decidí por fin escribirlo yo mismo. Pareciéndome que habrá otras razones más graves para hacer un libro, pero ninguna más legítima". Los autores no hicieron la música, pero la ficcionaron con legitimidad y con un gran contenido de realidad. Es precisamente la sutil tensión entre verdad y mentira lo que vuelve fascinante su pieza. También su balance entre conocimiento e imaginación. Más allá, sólo los conocedores pueden disfrutarla en todo su alcance, pues es la obra más docta en toda la exposición. Pero algo falta en ella: *Los desarreglos de Felo Bergaza*, que nunca fueron grabados, aunque inspiraron esta muestra.

Dí o curador desta mostra que Jorge Macchi é o artista máis brasileiro de Arxentina, e coido que ten razón. Proba diso é a súa admirable capacidade de materializar unha densa trama de asociacións en formas destiladas, sensuais e precisas. Trátase, en esencia, de obras que entrelazan dous opostos: a multiplicidade e a concisión. Por outra banda, o seu manexo agudo e puntual da linguaxe lígao estreitamente á tradición literaria arxentina.

A Biblioteca Total era o peor pesadelo de Borges porque nada escrito nin por escribir quedaría fóra, e en consecuencia as páxinas valiosas ou extraordinarias perderíanse entre aquelas absurdas e nimias (sen dúbida, un presaxio de internet). Macchi parece te-la mesma obsesión pero ó revés: cada intre, suceso, coñecemento, frase, persoa e obxecto do infindo océano da historia está irremediamente destinado ó esquecemento e á desintegración. Sábeo e non obstante se resiste. Como Fernanda Gomes e Marcone Moreira, atesoura o que para outros sería lixo. El explica que os refugos nos que fixa a súa atención xa non son cousas, como antes, senón algo moito máis intanxible: "as marxes, as noticias policiais e mailas frases que pretenciosamente ilustran as súas escenas de horror, as palabras sacadas de contexto, as mensaxes de amor perdidas no xornal, os textos de publicidade, os obituarios, os nomes que aparecen despois do FIN nas películas, os textos que ninguén le". Textos que por anos veu gardando para logo elixir, recortar e desarranxar de maneiras increblemente nítidas, poéticas e sutís.

As dúas pezas que agora exhibe son metáforas da fin. En *Viaxe submarino*, Macchi recortou tódolos continentes e illas do atlas e substituínos por mares e océanos, creando unha estrañísima e desarranxada imaxe do mundo, na que só quedan os bordos do que "antes" foron masas de terra, e auga, elemento informe por excelencia. En *O poema líquido* a entropía é aínda máis radical. Todo desapareceu menos os nomes de mares e océanos. O enxeñoso toque de humor na distorsión—como "Mar do Morto"—ou a ficción—como "Mar Arxentino"—e a fermosa danza acuática das palabras, non atenúan o feito esencial de que están a piques de se mesturar nunha amalgama indescifrábel de letras e, finalmente, coa gran Nada escura que nos agarda e da cal, por un remoto azar, provimos.

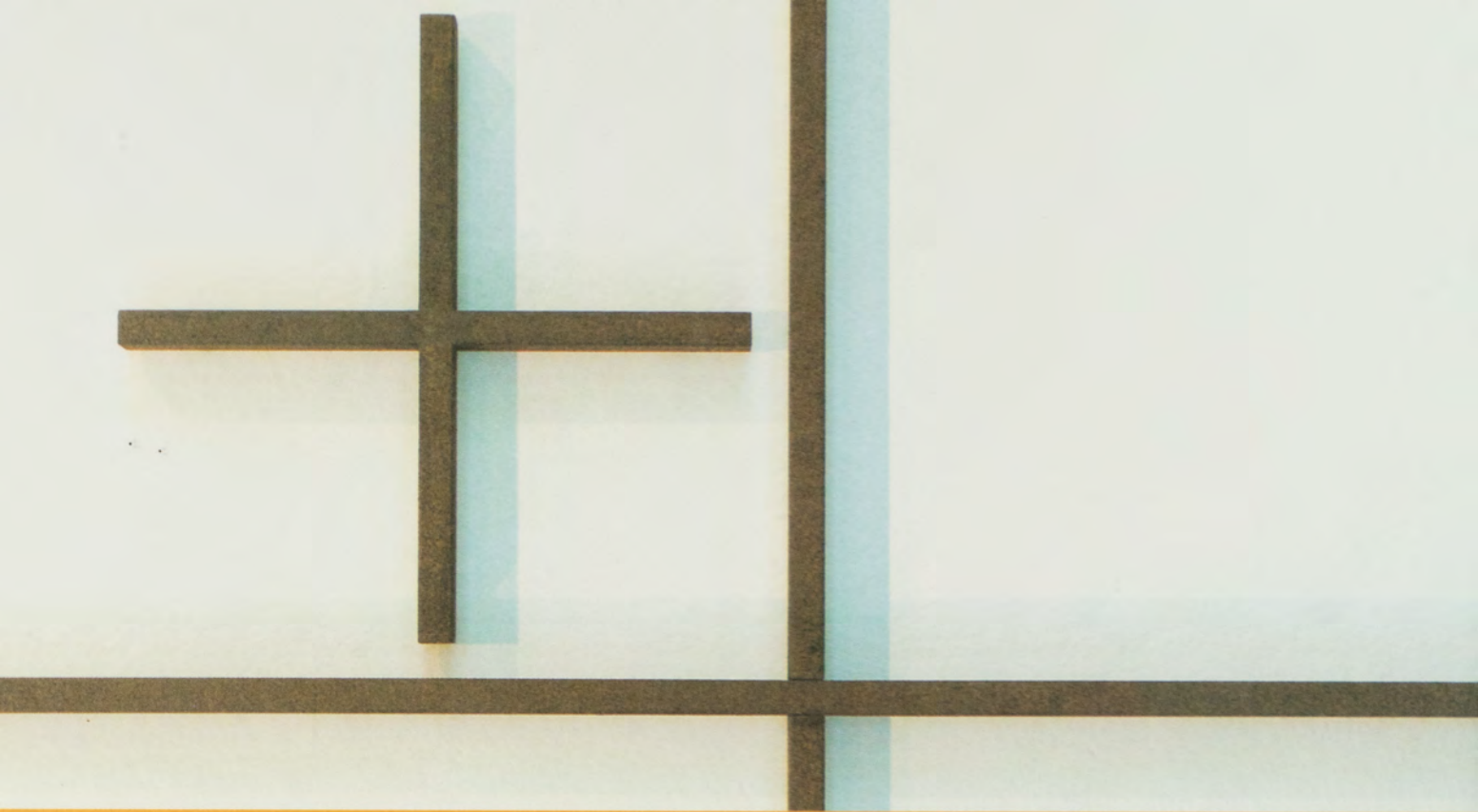
Adrienne Samos

Dice el curador de esta muestra que Jorge Macchi es el artista más brasileño de Argentina, y creo que tiene razón. Prueba de ello es su admirable capacidad de materializar una densa trama de asociaciones en formas destiladas, sensuales y precisas. Se trata, en esencia, de obras que entrelazan dos opuestos: la multiplicidad y la concisión. Por otra parte, su manejo agudo y puntual del lenguaje lo liga estrechamente a la tradición literaria argentina.

La Biblioteca Total era la peor pesadilla de Borges porque nada escrito ni por escribirse quedaría fuera, y en consecuencia las páginas valiosas o extraordinarias se perderían entre aquellas absurdas y nimias (sin duda, un presagio del internet). Macchi parece tener la misma obsesión pero al revés: cada instante, suceso, conocimiento, frase, persona y objeto del infinito océano de la historia está irremediamente destinado al olvido y a la desintegración. Lo sabe y sin embargo se resiste. Como Fernanda Gomes y Marcone Moreira, atesora lo que para otros sería basura. El explica que los desechos en que fija su atención ya no son cosas, como antes, sino algo mucho más intangible: "los márgenes, las noticias policiales y las frases que pretenciosamente ilustran sus escenas de horror, las palabras sacadas de contexto, los mensajes de amor perdidos en el periódico, los textos de publicidad, los obituarios, los nombres que aparecen después del FIN en las películas, los textos que nadie lee". Textos que por años ha venido guardando para luego elegir, recortar y desarranjar de maneras increíblemente nítidas, poéticas y sutiles.

Las dos piezas que ahora exhibe son metáforas del fin. En *Viaje submarino*, Macchi ha recortado todos los continentes e islas del atlas y los ha sustituido por mares y océanos, creando una estrañísima y desarranxada imaxe do mundo, en la que solo quedan los bordos de lo que "antes" fueron masas de tierra, y agua, elemento informe por excelencia. En *El poema líquido* la entropía es aún más radical. Todo ha desaparecido menos los nombres de mares y océanos. El ingenioso toque de humor en la distorsión—como "Mar del Muerto"—o la ficción—como "Mar Argentino"—y la hermosa danza acuática de las palabras, no atenúan el hecho esencial de que están a punto de mezclarse en una amalgama indescifrábel de letras y, finalmente, con la gran Nada oscura que nos espera y de la cual, por un remoto azar, provenimos.

Adrienne Samos



Descala, 2002
4 pezas de metal
300x55 cm c/u
Colección do artista. Cortesía da
Galería Luisa Strina, São Paulo

CILDO MEIRELES

[Río de Xaneiro, Brasil, 1948]

Vive e traballa en Río de Xaneiro, Brasil

[...] unha enorme adiviña, ou parábola, co tema do tempo; esa causa recóndita prohíbelo a mención do seu nome.

Jorge Luis Borges, "O xardín dos sendeiros que se bifurcan"

Hai uns anos a editorial Phaidon solicitou a Meireles que escolleira un texto literario, para incluílo no libro sobre a súa obra. Non en vano optou polo célebre conto de Borges. Tanto no labirinto de Ts'ui Pên como no traballo deste grande artista brasileiro, o tempo é medular. Non o clásico tempo lineal, senón un tempo desarranxado e quizais máis preto da verdade. Tempo plural, heteroxéneo e paradoxal, feito de diverxencias que ás veces converxen, de paralelos que se poden entrecruzar.

O factor temporal, como todo na obra de Meireles, está intimamente ligado á percepción psíquica, sensual e cognitiva do espectador. É aí, no "espazo humano", onde transcorre o tempo oculto nas súas instalacións e obxectos, con cadencias e desvíos que se adaptan á sensibilidade de cada quen. A forma aberta e fluída das súas obras tamén redime a experiencia persoal.

Se o tempo marca a súa severa pegada nos obxectos de Fernanda Gomes e as "pinturas" de Marcone Moreira, nas obras de Meireles o tempo apúntanos a nós, como acontece con *Descala*. Diversas estruturas semellan unha obra minimalista desarranxada, e en certa medida o é, pola repetición exclusiva de verticais e horizontais de idénticas medidas pero disímil posición. O impacto estético é inmediato. Pero, con ou sen a axuda do título, imos comprendendo que o desarranxo estrutural ten raíces máis fondas. Son escaleiras liberadas da súa funcionalidade polo desaxuste dos seus banzos e traveseiros. Agás unha.

Igual que nos seus traballos anteriores, este artista opera co continuo esvarar dunha dimensión a outra: a referencia ó obxecto cotián, coa súa ancestral bagaxe semántica, prégase á forma "pura e obxectiva", e ás posibles lecturas da obra.

Mesmo nunha obra de parede, como esta, Meireles procura que o espectador "vexa co corpo". É unha reacción instintiva imaxinármolos subindo infrutuosamente as "descaleras", ata descubrirmos que si hai unha que serve. Esa escaleira única remite á norma é asemade suxire unha saída alternativa, ¿utópica? Que un obxecto tan mundano e corporal servise polos séculos como a mellor metáfora do ascenso espiritual e intelectual, desminte a absurda polaridade xudía-cristiá entre corpo e alma.

Pero paréceme que o humor de Meireles ten menos carga irónica que poesía. Aquela que cun xesto brillante, preciso, nos entrega unha multiplicidade de suxestións.

Adrienne Samos

[...] una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre.

Jorge Luis Borges, "El jardín de los senderos que se bifurcan"

Hace unos años la editorial Phaidon solicitó a Meireles que escogiera un texto literario, para incluírlo en el libro sobre su obra. No en vano optó por el célebre cuento de Borges. Tanto en el laberinto de Ts'ui Pên como en el trabajo de este gran artista brasileño, el tiempo es medular. No el clásico tiempo lineal, sino un tiempo desarreglado y quizás más cercano a la verdad. Tiempo plural, heterogéneo y paradójico, hecho de divergencias que a veces convergen, de paralelos que pueden entrecruzarse.

El factor temporal, como todo en la obra de Meireles, está íntimamente ligado a la percepción psíquica, sensual y cognitiva del espectador. Es ahí, en el "espacio humano", donde transcurre el tiempo oculto en sus instalaciones y objetos, con cadencias y desvíos que se adaptan a la sensibilidad de cada cual. La forma abierta y fluida de sus obras también redime la experiencia personal.

Si el tiempo marca su severa impronta en los objetos de Fernanda Gomes y las "pinturas" de Marcone Moreira, en las obras de Meireles el tiempo apunta a nosotros, como sucede con *Descala*. Diversas estructuras semejan una obra minimalista desarreglada, y en cierta medida lo es, por la repetición exclusiva de verticales y horizontales de idénticas medidas pero disímil posición. El impacto estético es inmediato. Pero, con o sin la ayuda del título, vamos comprendiendo que el desarreglo estructural tiene raíces más hondas. Son escaleras liberadas de su funcionalidad por el desajuste de sus travesaños y largueros. Excepto por una.

Al igual que en sus trabajos anteriores, este artista opera con el deslizamiento continuo de una dimensión a otra: la referencia al objeto cotidiano, con su ancestral bagaje semántico, se pliega a la forma "pura y objetiva", y a las posibles lecturas de la obra.

Incluso en una obra de pared, como esta, Meireles procura que el espectador "vea con el cuerpo". Es una reacción instintiva el imajinárnos subiendo infrutuosamente las "descaleras", hasta descubrir que sí hay una que sirve. Esa escalera única refiere a la norma y a la vez sugiere una salida alternativa, ¿utópica? Que un objeto tan mundano y corporal haya servido por siglos como la mejor metáfora del ascenso espiritual e intelectual, desmiente la absurda polaridad judeocristiana entre cuerpo y alma.

Pero me parece que el humor de Meireles tiene menos carga irónica que poesía. Aquella que con un gesto brillante, preciso, nos entrega una multiplicidade de sugerencias.

Adrienne Samos



Calafetação, 2003

Madeira pintada

77x183 cm.

Colección Fábio Faisal Cury, São Paulo

MARCONE MOREIRA

[Pío XII, Brasil, 1982]

Vive e traballa en Marabá, Brasil

Canta arrogancia se agocha na perfección.

Jean Arp, "Jours effeuillés"

Hai algún tempo a galería da Universidade de Amazonia en Belém albergou a primeira mostra individual de Marcone Moreira. Apenas entramos na sala, a palabra que saltou á mente foi "Madí". As pezas despregaban a característica subversión do marco regular, a simbiose de escultura e pintura, a viva dinámica entre cor e xeometría, a pintura industrial sobre madeira, o formato modesto. Pero en breve fixéronse tan evidentes as amplas diferenzas entre a obra do novo artista de Marabá e a estética do grupo concreto pratense dos distantes anos 40, que nin sequera valía trazar esas influencias. E malia isto, a referencia non se pode evadir.

Marabá, pequena cidade paraense, é eixo de trasfegas mercantís por cruzala dous ríos que parecen mares, a estrada Transamazónica e a ferrovía Carajas. Está repleta de barcos e camiós, os vehículos máis prezados da economía popular. Adornados con singulares xogos de cores e patróns que traducen a rica, variada e luminosa natureza tropical, son digna expresión do folclore setentrional e a única fonte directa do traballo de Moreira. Directa ó punto de que a súa arte consiste na apropiación de anacos dos cascos xa inservibles. O artista non pinta nin agrega absolutamente nada. Limítase a pescudar, elixir, apropiarse e desarranxar con aguda sutileza estes vellos fragmentos de madeira para crear obras cuxa inventiva cromática e estrutural contrasta coas capas de historia inherentes ós materiais desgastados por anos de cargas e viaxes.

A orixinalidade da súa obra radica precisamente na síntese entre esta apropiación directa e unha xeometría obxectiva, que a irmanda e a distingue tanto da tradición concretista brasileira como das reelaboracións da artesanía popular no traballo de artistas como Leonilson e Emmanuel Nassar.

Se como afirma Marcelo Pacheco, o grupo Madí buscaba "saír da autorreferencialidade" e tratar "a arte como campo aberto e participativo e como axente nivelador no seu aspecto político e nas súas relacións directas coa comunidade", na práctica nunca o logrou. O seu esencialismo rigoroso e aséptico fíxoo imposible. Con parecida sensibilidade construtiva e sintética, noutro tempo e lugar, a arte de Moreira achégase moito máis a esas aspiracións, celebrando a cultura e maila vida de innumerables viaxeiros humildes da súa extraordinaria rexión do mundo.

Adrienne Samos

Cuánta arrogancia se esconde en la perfección.

Jean Arp, "Jours effeuillés"

Hace algún tiempo la galería de la Universidad de Amazonia en Belém albergó la primera muestra individual de Marcone Moreira. Apenas entramos a la sala, la palabra que saltó a la mente fue "Madí". Las piezas desplegaban la característica subversión del marco regular, la simbiosis de escultura y pintura, la viva dinámica entre color y geometría, la pintura industrial sobre madera, el formato modesto. Pero en breve se hicieron tan evidentes las amplias diferencias entre la obra del joven artista de Marabá y la estética del grupo concreto rioplatense de los lejanos años 40, que ni siquiera valía trazar esas influencias. Y a pesar de ello, la referencia no puede evadirse.

Marabá, pequeña ciudad paraense, es eje de trasiegos mercantiles por cruzarla dos ríos que parecen mares, la carretera Transamazónica y la ferrovía Carajas. Está repleta de barcos y camiones, los vehículos más preciados de la economía popular. Adornados con singulares juegos de colores y patrones que traducen la rica, variada y luminosa naturaleza tropical, son digna expresión del folclor norteño y la única fuente directa del trabajo de Moreira. Directa al punto de que su arte consiste en la apropiación de trozos de los cascarones ya inservibles. El artista no pinta ni agrega absolutamente nada. Se limita a pesquisar, elegir, apropiarse y desarranjar con aguda sutileza estos viejos fragmentos de madera para crear obras cuya inventiva cromática y estructural contrasta con las capas de historia inherentes a los materiales desgastados por años de cargas y viajes.

La originalidad de su obra radica precisamente en la síntesis entre esta apropiación directa y una geometría objetiva, que la hermana y la distingue tanto de la tradición concretista brasileña como de las reelaboraciones de la artesanía popular en el trabajo de artistas como Leonilson y Emmanuel Nassar.

Si como afirma Marcelo Pacheco, el grupo Madí buscaba "salirse de la autorreferencialidad" y tratar "el arte como campo abierto y participativo y como agente nivelador en su aspecto político y en sus relaciones directas con la comunidad", en la práctica nunca lo logró. Su esencialismo riguroso y aséptico lo hizo imposible. Con parecida sensibilidad constructiva y sintética, en otro tiempo y lugar, el arte de Moreira se acerca mucho más a esas aspiraciones, celebrando la cultura y la vida de innumerables viajeros humildes de su extraordinaria región del mundo.

Adrienne Samos



Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) - Socks, 2002
Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) - Pipe, 2002
Xelatina de prata
101,6x127 cm.
Colección do artista. Cortesía Galería Fortes Vilaça, São Paulo

VIK MUNIZ

[São Paulo, Brasil, 1961]

Vive e traballa en Nova York, USA

O equívoco é unha estratexia de desarranxo elixida por Muniz e tamén por Delvoye como operación para nivela-las xerarquías impostas en occidente. Nos *Lipstick Prints* do artista belga, o ano plaxia á boca. En *The Sarzedo Drawings*, como en toda a obra de Muniz, a artimaña é polisémica e traballa en varios niveis e momentos do seu proceso creativo.

Fotógrafo e debuxante impecable, este artista considérase tecnicamente fiel ó canon tradicional. O desarranxo prodúcese na "unión profana" de ámbolos dous medios, a plástica e a fotografía, e, como corolario, da realidade e a ficción. Semellante a un xogo arrevesado de espellos, o espectador percibe o que non é, toma conciencia do seu equívoco, confúndese máis, vai descubriendo as pistas do engano e acaba por dudar de toda forma de representación.

Sen excepción, as súas numerosas series de fotografías son simulacros de simulacros de simulacros. A imaxe orixinal, a "verdadeira", nunca aparece ante nós, ás veces porque nunca existiu, outras porque é apenas evocada pola memoria. En cada obra, os múltiples estratos representativos dilúen o poder e mailo valor intrínseco da fonte inicial na que se inspirou Muniz.

Chámanlle o autor de "ilusións de baixa tecnoloxía". Son ben coñecidos os seus rexistros fotográficos de asombrosos debuxos feitos con materiais efémeros e "pobres" —po, chocolate, algodón, fíos, arame, xelea e manteiga de cacahuete, spaghetti con salsa, azucre, terra—; debuxos que á súa vez proveñen da lembranza que o artista ten de pinturas ou fotografías clásicas, ou a partir de retratos de nenos indixentes mentres imitan as poses de protagonistas de cadros célebres da historia da arte. O que a primeira vista parece unha fotografía común e corrente, devén o retrato do retrato dun retrato ou dun debuxo moi persoal que parodia unha imaxe "universal". Horas e horas de arduo traballo desaparecen nun intre, e en cambio permanece aquilo que leva un intre crearse: a fotografía.

En alusión ós inmensos debuxos rituais de civilizacións pretéritas, como os de Nazca, *The Sarzedo Drawings* foron concibidos durante unha viaxe que realizou Muniz polo sueste brasileiro. Sobre áridas paraxes terrosas, o artista fixo debuxos icónicos de obxectos comúns en enorme formato: unha media, unha pipa, unha chave, un dente... Despois sobrevoou a área nun helicóptero para fotografalos. A divertida irreverencia destas imaxes compara a seriedade cósmica de tempos remotos coa nosa frívola sociedade contemporánea. Pero o xogo complicase aínda máis. Nunha mesa do seu estudo Muniz creou maquetas moi similares ás paraxes de Sarzedo e fixo outros debuxos para logo fotografalos. ¿Podes descifrar cal é cal?

Adrienne Samos

El equívoco es una estrategia de desarreglo elegida por Muniz y también por Delvoye como operación para nivelar las jerarquías impuestas en occidente. En los *Lipstick Prints* del artista belga, el año plagia a la boca. En *The Sarzedo Drawings*, como en toda la obra de Muniz, el ardid es polisémico y trabaja en varios niveles y momentos de su proceso creativo.

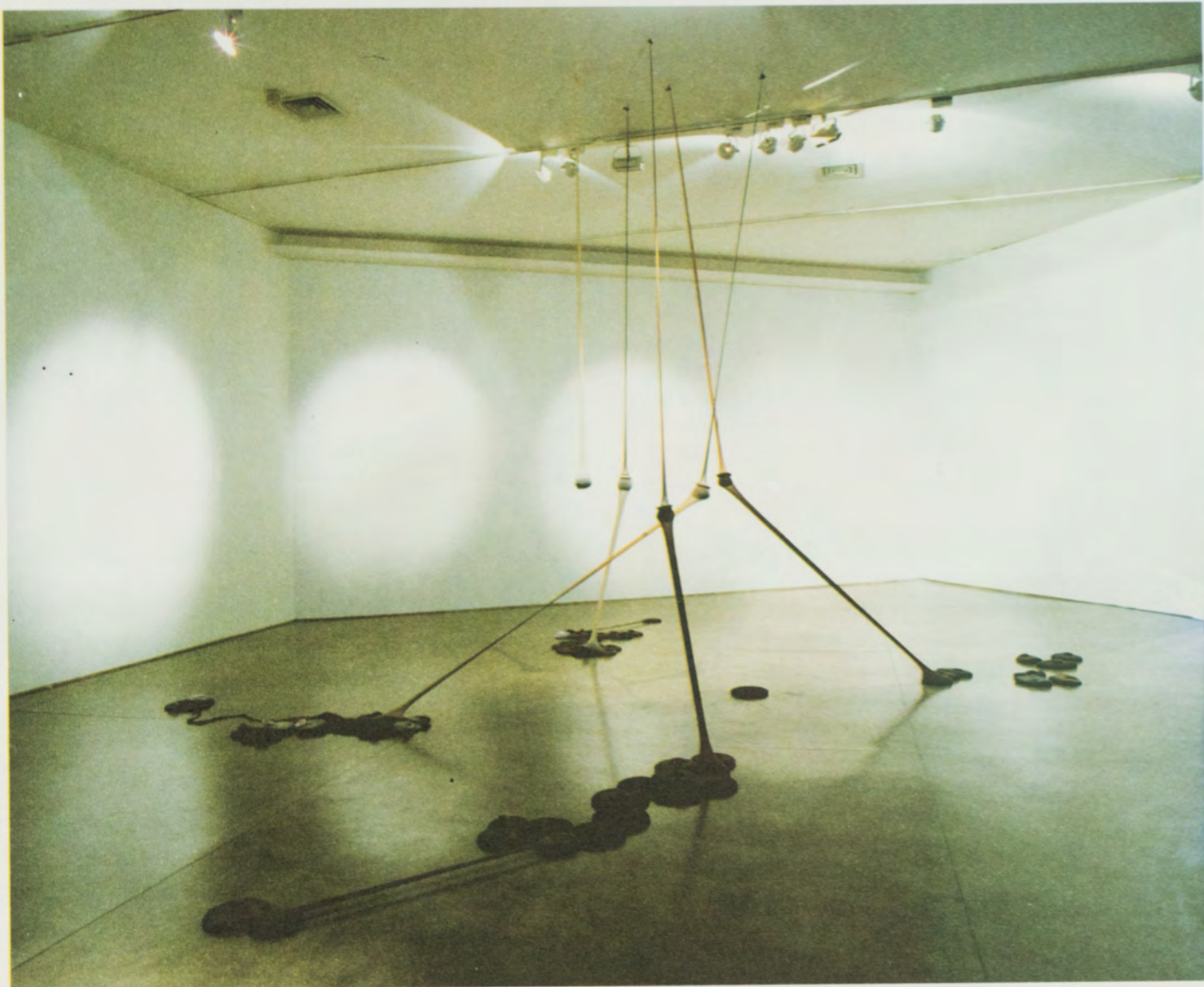
Fotógrafo y dibujante impecable, este artista se considera técnicamente fiel al canon tradicional. El desarreglo se produce en la "unión profana" de ambos medios, la plástica y la fotografía, y, como corolario, de la realidad y la ficción. Semejante a un juego enrevesado de espejos, el espectador percibe lo que no es, toma conciencia de su equívoco, se confunde más, va descubriendo las pistas del engaño y termina por dudar de toda forma de representación.

Sin excepción, sus numerosas series de fotografías son simulacros de simulacros de simulacros. La imagen original, la "verdadera", nunca aparece ante nosotros, a veces porque nunca existió, otras porque es apenas evocada por la memoria. En cada obra, los múltiples estratos representativos diluyen el poder y el valor intrínseco de la fuente inicial en la que se inspiró Muniz.

Lo llaman el autor de "ilusiones de baja tecnología". Son bien conocidos sus registros fotográficos de asombrosos dibujos hechos con materiales efímeros y "pobres" —polvo, chocolate, algodón, hilos, alambre, jalea y mantequilla de maní, spaghetti con salsa, azúcar, tierra—; dibujos que a su vez provienen del recuerdo que el artista tiene de pinturas o fotografías clásicas, o a partir de retratos de niños indigentes mientras imitan las poses de protagonistas de cuadros célebres de la historia del arte. Lo que a primera vista parece una fotografía común y corriente, deviene el retrato del retrato de un retrato o de un dibujo muy personal que parodia una imagen "universal". Horas y horas de arduo trabajo desaparecen en un instante, y en cambio permanece aquello que toma un instante en crearse: la fotografía.

En alusión a los inmensos dibujos rituales de civilizaciones pretéritas, como los de Nazca, *The Sarzedo Drawings* fueron concebidos durante un viaje que realizó Muniz por el sudeste brasileño. Sobre áridos parajes terrosos, el artista hizo dibujos icónicos de objetos comunes en enorme formato: una media, una pipa, una llave, un diente... Después sobrevoó el área en un helicóptero para fotografarlos. La divertida irreverencia de estas imágenes compara la seriedad cósmica de tiempos remotos con nuestra frívola sociedad contemporánea. Pero el juego se complica aún más. En una mesa de su estudio Muniz creó maquetas muy similares a los parajes de Sarzedo e hizo otros dibujos para luego fotografarlos. ¿Puedes descifrar cuál es cuál?

Adrienne Samos



Copulônia, 1989-91
Chumbo grafitado e poliamida
370x574x436 cm
Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo -
Prêmio Lojas Marisa - Panorama 1991

ERNESTO NETO

[Río de Janeiro, Brasil, 1964]

Vive e trabalha en Río de Janeiro, Brasil

A súa obra constitúe un exemplo máximo da maneira tan libre como os artistas brasileiros desarranxaron as rixideces da tradición concretista. Comezando nos anos 60, unha boa parte da arte do Brasil fundamentouse nun paradoxo: por unha banda baséase no extraordinario impacto dos canons abstractos, xeométricos e matemáticos do concretismo, mentres por outra os subverte ó extremo, aínda que sen rompelos. Esta liberdade presa dá un selo á plástica brasileira, provéndoa asemade de inventiva e rigor, aínda que cinguíndoa a un marco.

O traballo de Neto poderíase resumir como a procura da máxima tensión do obxecto no espazo, non nunha perspectiva xeométrica –aínda que esta se atope presente nunha orde estrutural– senón sensual e morfolóxica. El introduciu a tensión e maila elasticidade físicas reais como compoñentes e significantes vivos das súas instalacións. Dentro dunha evolución moi consistente, a súa obra avanzou nunha dirección máis espacial e interactiva, ó configurar ámbitos que poden ser experimentados polo público: ambientes para sentir, para cheirar, compostos de elementos para tocar, para abrazar, para sentarse e sen que transformen o seu carácter de esculturas.

Neto pulsa tamén ó máximo outro trazo típico da arte brasileira: a súa sensibilidade única cara ós materiais. Medias de muller que deixan de serlo para se converter en tensores “abstractos”, especies que devíñen elementos constructivos e de cor, e que só podemos identificar polo seu recendo... hai unha transmutación das cousas ó perde-la súa identidade de uso e tornarse en materiais escultóricos a partir dunha insólita potenciación das súas capacidades físicas.

Nesta exposición preséntase unha peza maior do artista, pertencente á súa obra temperá e paradigmática de todo o seu labor. O seu tema é a Cruz do Sur, esa constelación cargada de contidos simbólicos no hemisferio austral, e que figura mesmo na bandeira do Brasil, onde 21 estrelas representando os estados e o distrito federal se ordenan seguindo o trazado da constelación. En certo sentido Neto fai o oposto con esta obra. Dende a posición de cada unha das estrelas da Cruz do Sur marcada no teito, descenden ata o piso e penduran elementos elásticos (medias de muller) tensados polo peso do chumbo grafitado contido nos seus extremos. Estes descansan no chan nunha distribución irregular, que non se corresponde co debuxo no firmamento. É como hala-la constelación e mailo seu simbolismo cara á terra, baixalos e desordenalos. Un desarranxo do cosmos, pero tamén dunha representación. E asemade unha instalación construtiva verbo do espazo, a masa, e maila tensión da gravidade.

Su obra constituye un ejemplo máximo de la manera tan libre como los artistas brasileños han desarreglado las rigideces de la tradición concretista. Comenzando en los años 60, una buena parte del arte del Brasil se ha fundamentado en una paradoja: por un lado se basa en el extraordinario impacto de los cánones abstractos, geométricos y matemáticos del concretismo, mientras por otro los subvierte al extremo, aunque sin romperlos. Esta libertad presa da un sello a la plástica brasileña, proveyéndola a la vez de inventiva y rigor, aunque ciñéndola a un marco.

El trabajo de Neto podría resumirse como la búsqueda de la máxima tensión del objeto en el espacio, no en una perspectiva geométrica –aunque ésta se encuentre presente en un orden estructural– sino sensual y morfológica. Él ha introducido la tensión y la elasticidad físicas reales como componentes y significantes vivos de sus instalaciones. Dentro de una evolución muy consistente, su obra ha avanzado en una dirección más espacial e interactiva, al configurar ámbitos que pueden ser experimentados por el público: ambientes para sentir, para oler, compuestos de elementos para tocar, para abrazar, para sentarse e sin que transformen su carácter de esculturas.

Neto pulsa también al máximo otro rasgo típico del arte brasileño: su sensibilidad única hacia los materiales. Medias de mujer que dejan de serlo para convertirse en tensores “abstractos”, especies que devienen elementos constructivos y de color, y que sólo podemos identificar por su aroma... hay una transmutación de las cosas al perder su identidad de uso y tornarse en materiales escultóricos a partir de una insólita potenciación de sus capacidades físicas.

En esta exposición se presenta una pieza mayor del artista, perteneciente a su obra temprana y paradigmática de toda su labor. Su tema es la Cruz del Sur, esa constelación cargada de contenidos simbólicos en el hemisferio austral, y que figura incluso en la bandera del Brasil, donde 21 estrellas representando los estados y el distrito federal se ordenan siguiendo el trazado de la constelación. En cierto sentido Neto hace lo opuesto con esta obra. Desde la posición de cada una de las estrellas de la Cruz del Sur marcada en el techo, descenden hasta el piso y cuelgan elementos elásticos (medias de mujer) tensados por el peso del plomo grafitado contenido en sus extremos. Éstos descansan en el suelo en una distribución irregular, que no se corresponde con el dibujo en el firmamento. Es como halar la constelación y su simbolismo hacia la tierra, bajarlos y desordenarlos. Un desarreglo del cosmos, pero también de una representación. Y a la vez una instalación constructiva acerca del espacio, la masa, y la tensión de la gravedad.



Duzentos e oitenta dominós, 2000
 7.840 pezas de dominó de resina
 312x312 cm.
 Colección do artista

Este artista ofrece un ejemplo interesante de las respuestas insólitas en que se manifiesta la inclinación constructiva en el arte del Brasil. Él comenzó con composiciones geométricas de distintos elementos seriados. Su investigación con objetos tomados de la realidad lo llevó a las piezas del dominó. Este juego le ha proporcionado un material con posibilidades fructíferas, el que Patricio ha venido explorando desde hace tiempo en sus instalaciones.

El dominó es un pasatiempo muy popular en América Latina, sobre todo entre las capas populares. El juego posee un fuerte componente de azar, pero jugarlo con efectividad exige habilidad y memoria. Conlleva la tensión interna de ser un juego de suerte y a la vez matemático; de este pulseo procede el atractivo y el desenvolvimiento mismo del juego. Su práctica es a menudo un evento social, donde participan más mirones que jugadores en la mesa. Suele practicarse entre personas que se conocen entre sí, en un escenario improvisado en un patio o una acera, acompañado del consumo de bebidas alcohólicas. El dominó es ruidoso y barroco: los participantes hablan, gritan, gesticulan, golpean las fichas contra la mesa, ríen...

El juego se basa en un desarreglo. Cuando termina un partido, las piezas que habían sido ordenadas son viradas boca abajo y movidas sobre la mesa por los jugadores, hasta que quedan mezcladas fortuitamente. A partir de este desorden arbitrario comienza el nuevo partido. La competencia consistirá entonces en ir ordenán-

Este artista ofrece un exemplo interesante das respostas insólitas en que se manifesta a inclinación construtiva na arte do Brasil. El comezou con composicións xeométricas de distintos elementos seriados. A súa investigación con obxectos tomados da realidade levouno ás pezas do dominó. Este xogo proporcionoulle un material con posibilidades frutíferas, o que Patricio veu explorando dende hai tempo nas súas instalacións.

O dominó é un pasatempo moi popular en América Latina, sobre todo entre as capas populares. O xogo posúe un forte compoñente de azar, pero xogalo con efectividade esixe habilidade e memoria. Comporta a tensión interna de ser un xogo de sorte e ó tempo matemático; deste pulseo procede o atractivo e mailo desenvolvemento mesmo do xogo. A súa práctica é a miúdo un evento social, onde participan máis miróns que xogadores na mesa. Adóitase practicar entre persoas que se coñecen entre si, nun escenario improvisado nun patio ou unha beirarrúa, acompañado do consumo de bebidas alcohólicas. O dominó é ruidoso e barroco: os participantes falan, berran, xesticulan, baten as fichas contra a mesa, rín...

O xogo baséase nun desarranxo. Cando remata un partido, as pezas que foran ordenadas son viradas boca abaixo e movidas sobre a mesa polos xogadores, ata que quedan mesturadas fortuitamente. A partir desta desorde arbitraria comeza o novo par-

JOSÉ PATRÍCIO

Recife, Brasil, 1960

Vive e traballa en Recife, Brasil

dolas nuevamente, a conveniencia de cada pareja de jugadores y sobre la base de las que tocaron a cada cual al acaso.

Las instalaciones de Patricio con los dominós poseen un aspecto formal y constructivo y otro conceptual. Él crea unas composiciones bellas, insólitas y sugerentes, a veces con efectos ópticos, valiéndose de las configuraciones que establecen los puntos en las fichas, los distintos colores y materiales de éstas, y la estructura serial. El despliegue se lleva a cabo con las fichas sueltas, que no son fijadas al piso ni a soporte alguno. Ahora bien, en la más pura tradición del concretismo, estas estructuras son determinadas por una fórmula matemática fija establecida previamente por el artista, la que guía el ordenamiento de todas las obras. La instalación cambia en cada presentación, debido a algunas elecciones formales que pueden hacer las personas que montan la pieza, pero la regla se mantiene más allá de este elemento de azar. No importa cuán diversas resulten visualmente, todas las instalaciones repiten la misma fórmula.

Patricio cumple al pie de la letra las prédicas de Max Bill, pero al mismo tiempo las contradice al realizarlas con un elemento tan cargado de mundo como el dominó. El concretismo es así simultáneamente seguido y negado, pero también lo es el dominó. Un juego fundamentado en el azar y el desorden es sometido a un ordenamiento estricto y repetitivo, que niega también el proceso

de reordenamiento fortuito a través del cual se desarrolla el juego. Al organizar constructivamente sus piezas, el artista desarregla al unísono el concretismo y el dominó. Como en las instalaciones las piezas quedan acomodadas pero sueltas, las obras poseen una gran precariedad, que el espectador siente al caminar alrededor: el golpe descuidado de un zapato basta para deshacer todo. El dominó conserva de este modo su potencialidad de azar, introduciendo una tensión más en las obras.

La obra de Patricio se vincula con la instalación *Motim* de Damasceno, donde los trebejos de ajedrez se rebelan del mandato estricto del tablero. No sólo por la sugerente interrelación entre los juegos, sino por unirse en una relación inversa. Ambas instalaciones son desarreglos opuestos. En un caso por la insurrección del juego analítico por excelencia: el desarreglo del orden. En otro, el enfrentamiento a la naturaleza de un juego de suerte: el desarreglo del azar mediante el método. Las obras expresan así un orden precario: semejan cosmos bajo presión, a punto de estallar.

Gerardo Mosquera

tido. A competencia consistirá daquela en ilas ordenando novamente, a conveniencia de cada parella de xogadores e sobre a base das que tocaron a cada quen ó acaso.

As instalacións de Patricio cos dominós posúen un aspecto formal e construtivo e outro conceptual. El crea unhas composicións fermosas, insólitas e suxestivas, ás veces con efectos ópticos, valéndose das configuracións que establecen os puntos nas fichas, as distintas cores e materiais destas, e maila estrutura serial. O despregamento lévase a cabo coas fichas soltas, que non son fixadas ó piso nin a soporte ningún. Agora ben, na máis pura tradición do concretismo, estas estruturas son determinadas por unha fórmula matemática fixa establecida previamente polo artista, a que guía o ordenamento de tódalas obras. A instalación cambia en cada presentación, debido a algunhas eleccións formais que poden face-las persoas que montan a peza, pero a regra se mantén alén deste elemento de azar. Non importa qué diversas resulten visualmente, tódalas instalacións repiten a mesma fórmula.

Patricio cumpre ó pé da letra as prédicas de Max Bill, pero ó mesmo tempo as contradí ó realizalas cun elemento tan cargado de mundo como o dominó. O concretismo é así seguido e negado asemade, pero tamén o é o dominó. Un xogo fundamentado no azar e na desorde é sometido a un ordenamento estrito e repeti-

tivo, que nega tamén o proceso de reordenamento fortuíto a través do cal se desenvolve o xogo. Ó organizar construtivamente as súas pezas, o artista desarranxa ó unísono o concretismo e o dominó. Como nas instalacións as pezas quedan acomodadas pero soltas, as obras posúen unha gran precariedade, que o espectador sente ó camiñar arredor: o golpe descoidado dun zapato abonda para desfacer todo. O dominó conserva deste xeito a súa potencialidade de azar, introducindo unha tensión máis nas obras.

A obra de Patricio vincúlase coa instalación *Motim* de Damasceno, onde os trebellos de xadrez se rebelan do mandato estrito do taboleiro. Non só pola suxestiva interrelación entre os xogos, senón por se unir nunha relación inversa. Ámbalas dúas instalacións son desarranxos opostos. Nun caso pola insurrección do xogo analítico por excelencia: o desarranxo da orde. Noutro, o enfrontamento á natureza dun xogo de sorte: o desarranxo do azar mediante o método. As obras expresan así unha orde precaria: semellan cosmos baixo presión, a piques de estalar.

Gerardo Mosquera



Oceano possível, 2002
Video
4'
Colección da artista

SARA RAMO

[Madrid, 1975]

Vive e traballa en Belo Horizonte, Brasil

En ningunha obra desta exposición o concepto de desarranxo aparece tan explícito como na video-performance *Ceia*, de Sara Ramo. Nunha toma e secuencia únicas vemos á artista de costas, traballando na súa cociña, no que parece ser unha escena doméstica cotiá. Pero Ramo, en vez de cociñar e fregar, vai desordenando ou rompendo tarcos, pratos, alimentos, en fin, todo canto hai no lugar. Faino como se fose unha actividade normal, sen que sexa presa de furia ou entoleza.

A artista representa dun xeito literal o que o resto dos seus colegas na mostra fan de moi variadas e ás veces indirectas maneiras: desarranxar estruturas preestablecidas para crear mensaxes artísticos de diversa índole. No seu caso trátase dunha subversión da rutina do mundo doméstico, simbólica da submisión e banalización da muller no fogar. Ela non abandona ese mundo dando unha portada como Nora, aquel personaxe de *Casa de bonecas*, a famosa obra de teatro de Ibsen, senón o trastorna dende dentro, aínda que parece seguir presa dentro del. Non obstante, o seu personaxe usa as armas do que é, posúe e coñece para unha subversión anti-utópica, posible, provista do inmediato do xesto anárquico. A directa claridade desta video-performance pode servir de clave para comprender mellor o concepto e discurso desta mostra.

A outra video-performance de Ramo, *Oceano possível*, complementa oportunamente a anterior. A artista aparece de novo de costas, núa, sentada no chan rodeada de recipientes azuis con auga. Ela báñase e ó tempo rema nos baldes con dous culleróns de madeira, como se estivese navegando nun océano de ilusión, creado precariamente nun pequeno cuarto. É unha conmovedora metáfora de —novamente— a reclusión no espazo doméstico e o soño da súa superación. A obra é máis poética que a anterior, aínda que chea dunha doce ironía verbo das limitacións e posibilidades dos soños. Desordena-la cociña ou navegar en baldes de auga: isto parece ser todo canto podemos lograr. Pero, de calquera modo, debemos facer algo. A nova artista representa moi ben os suaves desenganos da súa xeración.

En ninguna obra de esta exposición el concepto de desarreglo aparece tan explícito como en la video-performance *Ceia*, de Sara Ramo. En una toma y secuencia únicas vemos a la artista de espaldas, trabajando en su cocina, en lo que parece ser una escena doméstica cotidiana. Pero Ramo, en vez de cocinar y fregar, va desordenando o rompiendo enseres, platos, alimentos, en fin, todo cuanto hay en el lugar. Lo hace como si fuese una actividad normal, sin que haya sido presa de furia o hubiese enloquecido.

La artista representa de un modo literal lo que el resto de sus colegas en la muestra hacen de muy variadas y a veces indirectas maneras: desarreglar estructuras preestablecidas para crear mensajes artísticos de diversa índole. En su caso se trata de una subversión de la rutina del mundo doméstico, simbólica de la sumisión y banalización de la mujer en el hogar. Ella no abandona ese mundo dando un portazo como Nora, aquel personaje de *Casa de muñecas*, la famosa obra de teatro de Ibsen, sino lo trastorna desde dentro, aunque parece seguir presa dentro de él. Sin embargo, su personaje usa las armas de lo que es, posee y conoce para una subversión anti-utópica, posible, provista de la inmediatez del gesto anárquico. La directa claridad de esta video-performance puede servir de clave para comprender mejor el concepto y discurso de esta muestra.

La otra video-performance de Ramo, *Oceano possível*, complementa oportunamente a la anterior. La artista aparece de nuevo de espaldas, desnuda, sentada en el suelo rodeada de recipientes azules con agua. Ella se baña y a la vez rema en los baldes con dos cucharones de madera, como si estuviese navegando en un océano de ilusión, creado precariamente en un pequeño cuarto. Es una conmovedora metáfora de —nuevamente— la reclusión en el espacio doméstico y el sueño de su superación. La obra es más poética que la anterior, aunque llena de una dulce ironía acerca de las limitaciones y posibilidades de los sueños. Desordenar la cocina o navegar en baldes de agua: esto parece ser todo cuanto podemos lograr. Pero, de cualquier modo, debemos hacer algo. La joven artista representa muy bien los suaves desengaños de su generación.



ADRIANA VAREJÃO

[Río de Xaneiro, Brasil, 1964]

Vive e traballa en Río de Xaneiro, Brasil

Esta artista ha simulado tantas paredes de azulejos que no es de extrañar que haya terminado construyéndolas. Para esta exposición ha cubierto con baldosas pintadas superficies del Museo no usadas para colocar obras. En cada uno de los azulejos decorados aparece ilustrada una planta que se usa como droga. La pieza presenta así un panorama bastante exhaustivo de plantas "malditas", execradas por nuestra civilización.

La obra de Varejão se ha centrado en las capacidades representativas e ilusionistas de la pintura. Sin embargo, sus fines no han sido, en primera instancia, narrativos ni de representación. Ha sido más bien un "desarreglo" de la representación: una estrategia de representar para des-representar. Ésta le ha permitido desconstruir los significados sociales, culturales y lingüísticos implícitos en las posibilidades de representación de la pintura. Tal ope-

Panacea Phantastica, 2003

Serigrafía sobre azulejo

Medidas variables

Colección da artista. Cortesía Galería Fortes Vilaça, São Paulo

Esta artista simulou tantas paredes de azulexos que non é de estrañar que acabase por construílas. Para esta exposición cubriu con baldosas pintadas superficies do Museo non usadas para colocar obras. En cada un dos azulexos decorados aparece ilustrada unha planta que se usa como droga. A peza presenta así un panorama bastante exhaustivo de plantas "malditas", execradas pola nosa civilización.

A obra de Varejão centrouse nas capacidades representativas e ilusionistas da pintura. Non obstante, os seus fins non foron, en primeira instancia, narrativos nin de representación. Foi máis ben un "desarranxo" da representación: unha estratexia de representar para des-representar. Esta permitiulle desconstruí-los sig-

nificados sociais, culturais e lingüísticos implícitos nas posibilidades de representación da pintura. Tal operación, ó tempo, aproveita esas mesmas capacidades para elaborar novos sentidos críticos, converténdoa en suxeito mesmo da pintura. O seu traballo foi asemade unha disección e unha apoteose da pintura.

Agora ben, a artista non seguiu a tan frecuente tendencia de usar a arte para analiza-la arte mesma, os seus procedementos e disxuntivas, de xeito autorreferencial. Varejão non cuestionou os procesos pictóricos e de representación en abstracto ou con xeneralizacións: fíxoo mediante imaxes tomadas do discurso colonial ou referidas á historia do Brasil. Estas imaxes posúen significados culturais, históricos, sociais e políticos que son examinados pola artista no acto mesmo de discuti-la pintura. A imaxinería plasmada nos azulexos de tradición portuguesa foi o seu material principal. Dela pasou ó soporte mesmo, simulando puras baldosas brancas dentro de certo interese construtivo por estes elementos seriados. Isto forma parte do rumbo máis sinxelo, contido e "minimal" da súa obra recente.

Na peza que aquí presenta, e nunha anterior realizada en París, Varejão pasou de representar a construír, pintando, compoñendo e fixando baldosas reais na parede. A súa obra aquí posúe resonancias das ilustracións dos naturalistas e viaxeiros que exploraban o Brasil na época colonial. Vén a ser unha viaxe dende o termo e a noción de droga –moi problemáticos e estereotipa-

ración, a la vez, aprovecha esas mismas capacidades para elaborar nuevos sentidos críticos, convirtiéndolas en sujeto mismo de la pintura. Su trabajo ha sido al unísono una disección y una apo-teosis de la pintura.

Ahora bien, la artista no ha seguido la tan frecuente tendencia de usar el arte para analizar el arte mismo, sus procedimientos y disyuntivas, de modo autorreferencial. Varejão no ha cuestionado los procesos pictóricos y de representación en abstracto o con generalizaciones: lo ha hecho mediante imágenes tomadas del discurso colonial o referidas a la historia del Brasil. Estas imágenes poseen significados culturales, históricos, sociales y políticos que son examinados por la artista en el acto mismo de discutir la pintura. La imaginería plasmada en los azulejos de tradición portuguesa ha sido su material principal. De ella ha pasado al soporte mismo, simulando puras baldosas blancas dentro de cierto interés constructivo por estos elementos seriados. Esto forma parte del derrotero más sencillo, contenido y "minimal" de su obra reciente.

En la pieza que aquí presenta, y en una anterior realizada en París, Varejão pasó de representar a construir, pintando, componiendo y fijando baldosas reales en la pared. Su obra aquí posee resonancias de las ilustraciones de los naturalistas y viajeros que exploraban el Brasil en la época colonial. Viene a ser un viaje desde el término y la noción de droga —muy problemáticos y estereotipa-

dos—hacia la vastedad ecológica de las plantas reales, desplegadas en toda su maravillosa diversidad, complejidad y belleza. Es decir, un tránsito de la ignorancia al descubrimiento. Así, por ejemplo, los términos "marihuana" o "cactus alucinógeno" reducen y aplanan una multiplicidad extraordinaria de plantas. Varias continúan usándose con fines religiosos por algunos pueblos, mientras el cultivo y conservación de otras resulta penado por la ley en un gran número de países. Ojalá que el interés universal que despertan impida la extinción de algunas variedades.

En todo caso, la denominación "droga" está muy determinada por la costumbre y la tradición cultural, que en occidente no considera como tales al tabaco, el café y el alcohol. La pieza de Varejão desafía a reflexionar acerca de algunas ideas establecidas. Del mismo modo en que, en uno de sus videos, Kan Xuan "desarregla" la basura enalteciéndola, Varejão lo hace con la noción de droga. Siguiendo la tradición colonial de las paredes decoradas con azulejos, ella nos sorprende con la riqueza de una botánica prohibida. Su obra constituye un viaje de descubrimiento y legitimación de una flora maldita que, desde el pasillo, entra en todo su esplendor en el espacio aurático del museo. Un homenaje a plantas que nos han acompañado siempre, aunque hayan tenido que quedar en las sombras.

Gerardo Mosquera

dos—cara á vasteza ecolóxica das plantas reais, despregadas en toda a súa maravillosa diversidade, complexidade e beleza. É dicir, un tránsito da ignorancia ó descubrimento. Así, por exemplo, os termos "marihuana" ou "cacto alucinógeno" reducen e aplanan unha multiplicidade extraordinaria de plantas. Varias seguen a se empregar con fins relixiosos por algúns pobos, mentres o cultivo e conservación doutras resulta penado pola lei nun gran número de países. Oxalá que o interese universal que esperantan impida a extinción dalgunhas variedades.

En todo caso, a denominación "droga" está moi determinada polo costume e maila tradición cultural, que en occidente non considera como tales o tabaco, o café e o alcohol. A peza de Varejão desafía a reflexionar verbo dalgunhas ideas establecidas. Do mesmo modo en que, nun dos seus vídeos, Kan Xuan "desarranxa" o lixo enaltecéndoo, Varejão faíno coa noción de droga. Seguindo a tradición colonial das paredes decoradas con azulexos, ela sorpréndenos coa riqueza dunha botánica prohibida. A súa obra constitúe unha viaxe de descubrimento e lexitimación dunha flora maldita que, dende o corredor, entra en todo o seu esplendor no espazo aurático do museo. Unha homenaxe a plantas que nos acompañaron sempre, aínda que tivesen que ficar nas sombras.

Gerardo Mosquera





Outros espaços: alarme de incêndio, 1997-98

C-print sobre alumínio

121,94x91,44 cm

Colección do artista

ALEX VILLAR

[Vitoria, Brasil, 1962]

Vive e traballa en Nova York, USA

Os dous únicos artistas que exhiben fotografías nesta mostra son brasileiros que viven en Nova York e para ámbolos dous este medio é un elemento máis do seu complexo proceso creativo. As coincidencias rematan aquí. Mentres a fotografía é o armazón dos desarranxos de Muniz, nos de Villar é o seu propio corpo.

Villar é, ante todo, un performer. Tomando o seu corpo como símbolo e metáfora, explora as posibles avinzas e tensións entre o habitante das grandes metrópoles e o seu contexto arquitectónico. Na serie Outros espazos, prega o seu corpo ós espazos negativos de xanelas, portas, balaustradas ou esquinas. A súa equilibrada anatomía, que lembra ó home de Vitruvio, neutraliza o carácter persoal das súas performances; ademais, e contrario ó home imponente debuxado por Leonardo, hai unha modestia nos ademáns de Villar que aspira máis ó anonimato e identificación colectiva que á singularidade. Polo mesmo motivo, o seu rostro nunca adquire prominencia. A expresión psicolóxica recae só no seu corpo, que ó tempo se propón como tódolos corpos.

Igual que Sara Ramo e Kan Xuan, os seus desarranxos proveñen de accións insólitas. Elas transforman o seu entorno doméstico. El transfórmase a si mesmo para crear unha simbiose e un diálogo de resistencia con certos espazos urbanos. Métese nas aberturas de obxectos arquitectónicos, invádeos, cólmaos coa súa anatomía, ás veces estirándoa e outras comprimíndoa para se adaptar ás súas formas. O resultado é a creación de esculturas viventes e híbridas: metade humana, metade cousa.

Se ben o home é a metade máis vulnerable do conxunto, todo sitio arquitectónico integrado á vida pública delata unha historia ligada ás ideas e políticas imperantes. Villar desarranxa as funcións habituais destes obxectos para evocar estratexias sutís de control feitas “á medida do home”. A súa obra é unha metáfora das tantas maneiras en que, día a día, resistimos e negociamos o espazo social, e como este nos define, nos impón ou nos confire a nosa identidade. Despois de todo, é probable que eses obxectos habituais nas rúas de toda cidade sobrevivan ó perecedoiro corpo que, nun breve xesto inaudito, os apertou.

Adrienne Samos

Los únicos dos artistas que exhiben fotografías en esta muestra son brasileños que viven en Nueva York y para ambos este medio es un elemento más de su complejo proceso creativo. Las coincidencias terminan aquí. Mientras la fotografía es el armazón de los desarreglos de Muniz, en los de Villar es su propio cuerpo.

Villar es, ante todo, un performer. Tomando su cuerpo como símbolo y metáfora, explora las posibles avenencias y tensiones entre el habitante de las grandes metrópolis y su contexto arquitectónico. En la serie Otros espacios, pliega su cuerpo a los espacios negativos de ventanas, puertas, balaustradas o esquinas. Su equilibrada anatomía, que recuerda al hombre de Vitruvio, neutraliza el carácter personal de sus performances; además, y contrario al hombre imponente dibujado por Leonardo, hay una modestia en los ademanes de Villar que aspira más al anonimato y a la identificación colectiva que a la singularidad. Por el mismo motivo, su rostro nunca adquire prominencia. La expresión psicológica recae solo en su cuerpo, que a la vez se propone como todos los cuerpos.

Al igual que Sara Ramo y Kan Xuan, sus desarreglos provienen de acciones insólitas. Ellas transforman su entorno doméstico. El se transforma a sí mismo para crear una simbiosis y un diálogo de resistencia con ciertos espacios urbanos. Se mete en las aberturas de objetos arquitectónicos, los invade, los colma con su anatomía, a veces estirándola y otras comprimiéndola para adaptarse a sus formas. El resultado es la creación de esculturas vivientes e híbridas: mitad humana, mitad cosa.

Si bien el hombre es la mitad más vulnerable del conjunto, todo sitio arquitectónico integrado a la vida pública delata una historia ligada a las ideas y políticas imperantes. Villar desarregla las funciones habituales de estos objetos para evocar estrategias sutiles de control hechas “a la medida del hombre”. Su obra es una metáfora de las tantas maneras en que, día a día, resistimos y negociamos el espacio social, y cómo éste nos define, nos impone o nos confiere nuestra identidad. Después de todo, es probable que esos objetos habituales en las calles de toda ciudad sobrevivan al perecedero cuerpo que, en un breve gesto inaudito, los abrazó.

Adrienne Samos

Barbi Alonso, Jorge

Otro orden, 1998

PVC, chapa de ferro, imáns e pintura
400x100x3 cm.

Colección do artista

Barbi Alonso, Jorge

No hay nada oculto delante de tus ojos, 1988-2004

Chapas de aluminio e polietileno

Medidas variables

Colección do artista

Climachauska, Paulo

Pintura / Coquetel Molotov, 2003

Intervención. Vidro, augarrás, óleo e lenzo

23x10x8 cm. c/u

Colección do artista

Costa Barros, Umberto

Lugar, 2003

Intervención. Bancos de madeira

Medidas variables

Colección do artista

Damasceno, José

Motim III, 1998-2003

Pezas de xadrez

Medidas variables

Colección Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Drausio Gragnani,
Sao Paulo; M.J.M. Etlin, São Paulo

Delvoye, Wim

Anal Kiss B-30 (Hotel Montana-Zürich), 2000

Lapis de labios sobre papel

53x44 cm.

Colección particular

Delvoye, Wim

Anal Kiss B-57 (Golden Tuup-Viena), 2000

Lapis de labios sobre papel

53x44 cm.

Colección particular

Delvoye, Wim

Anal Kiss B-28 (Montana-Zurich), 2000

Lapis de labios sobre papel

53x44 cm.

Colección particular

Delvoye, Wim

Anal Kiss B-14 (Carlton-Strasbourg), 1999-2000

Lapis de labios sobre papel

53x44 cm.

Colección particular

Delvoye, Wim

Anal Kiss B-17 (Hotel Admiral-Base), 1999-2000

Lapis de labios sobre papel

53x44 cm.

Colección particular

Delvoye, Wim

Anal Kiss B-29 (Montana-Zurich), 1999-2000

Lapis de labios sobre papel

53x44 cm.

Colección particular

Delvoye, Wim

Anal Kiss B-44 (Hotel Federale Lugano), 2000

Lapis de labios sobre papel

53x44 cm.

Colección particular

Delvoye, Wim

Anal Kiss B-13 (Carlton-Strasbourg), 1999

Lapis de labios sobre papel

53x44 cm.

Colección particular

Gomes, Fernanda

Sem Título, 2005

Intervencións

Medidas variables

Cortesía da artista. Galería Luisa Strina, São Paulo e Baumgartner Gallery,
Nueva York

Guedes, José

Intervencao no Parque de Ibirapuera, 2003

DVD, 2'48"

Guimarães, Adriano y Fernando

Respiração +, 2002

Performance

Medidas variables

Colección dos artistas

Guimarães, Adriano y Fernando

Respiração -, 2002

Performance

Medidas variables

Colección dos artistas

Kan Xuan

My garbage, 1999

DVD

2'57"

Colección da artista

Kan Xuan

Finally, 2001

DVD

5'35"

Colección da artista

Kan Xuan

Onion, 2002

DVD

9'57"

Colección da artista

Leonilson, José

Para o meu vizinho de sonhos, ca. 1991

Bordado sobre feltro

90x38 cm.

Colección Eduardo Brandão e Jan Fjeld, São Paulo

Leonilson, José

Os rios por meu fluído entrego meu coração, 1991

Acrílico sobre lona

164x100 cm.

Colección Eduardo Brandão e Jan Fjeld, São Paulo

Leonilson, José

Todos os rios, 1988

Acrílico sobre lona

212x100 cm.

Colección Museo de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo. Donación Carmen Bezerra e Theodorino Torquato Dias, 1997

Leonilson, José

Sem título, 1992

Bordado e tinta acrílica

37x28,5 cm.

Colección Família Bezerra Dias, São Paulo

Leonilson, José

Cheio, vazio, 1993

Bordado e costura sobre tecido de algodón

54x49 cm.

Colección Museo de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo. Donación Bayer S.A, 1996

Leonilson, José

Águas divididas, 1993

Bordado sobre seda e algodón

42x38 cm.

Colección Família Bezerra Dias, São Paulo

Leonilson, José

J.L.B.D., 1993

Bordado sobre veludo

14x12,5 cm.

Colección Família Bezerra Dias, São Paulo

Leonilson, José

J.L. 35, 1993

Bordado sobre voile

15,5x15,5 cm.

Colección Família Bezerra Dias, São Paulo

Leonilson, José

Roupa de homem, 1993

Costura sobre tecido de algodón

64x36 cm.

Colección Família Bezerra Dias, São Paulo

Leonilson, José

Rapaz sem rei, 1993

Bordado sobre feltro, algodón e lenzo

55x36 cm.

Colección Família Bezerra Dias, São Paulo

Levitan, Lucas y Moreira, Jailton

Inclinações musicais, 2002

200 caixas de plástico impresas e 2 soportes

Medidas variables

Colección dos artistas

Macchi, Jorge

El poema líquido, 2003

Plotter sobre o chan

400x100 aprox.

Colección privada

Macchi, Jorge

Viagem submarina, 2003

Intervención

64x64 cm.

Colección privada

Meireles, Cildo

Descala, 2002

4 pezas de metal

300x55 cm c/u

Colección do artista. Cortesía da Galería Luisa Strina, São Paulo

Meireles, Cildo

Descala, 2002

16 gravados

50x50x0,2 cm c/u

Colección do artista. Cortesía da Galería Luisa Strina, São Paulo

Moreira, Marccone

Tráfego, 2002

Madeira pintada

52x75x5 cm.

Colección Fábio Faisal Cury, São Paulo

Moreira, Marccone

Picadeiro, 2003

Madeira pintada

57x126x5 cm.

Colección Fábio Faisal Cury, São Paulo

Moreira, Marccone

Calafetação, 2003

Madeira pintada

77x183 cm.

Colección Fábio Faisal Cury, São Paulo

Moreira, Marccone

Taperebá, 2003

Madeira pintada

44x79 cm.

Colección Carla y Marcelo Bandeira de Mello, São Paulo

Moreira, Marccone

Andirobar, 2003

Madeira pintada

62x85x5 cm.

Colección Lurixs Arte Contemporânea, Río de Janeiro

Muniz, Vik

Pictures of Earthworks [The Sarzedo Drawings] - Key, 2002

Xelatina de prata

101,6x127 cm.

Colección do artista. Cortesía Galería Fortes Vilaça, São Paulo

Muniz, Vik

Pictures of Earthworks [The Sarzedo Drawings] - Pipe, 2002

Xelatina de prata

101,6x127 cm.

Colección do artista. Cortesía Galería Fortes Vilaça, São Paulo

Muniz, Vik

Pictures of Earthworks [The Sarzedo Drawings] - Socks, 2002

Xelatina de prata

101,6x127 cm.

Colección do artista. Cortesía Galería Fortes Vilaça, São Paulo

Muniz, Vik

Pictures of Earthworks [The Sarzedo Drawings] - Tooth, 2002

Xelatina de prata

101,6x127 cm.

Colección do artista. Cortesía Galería Fortes Vilaça, São Paulo

Neto, Ernesto

Copulônia, 1989-91

Chumbo grafitado e poliamida

370x574x436 cm

Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo - Prémio Lojas Marisa - Panorama 1991

Patrício, José

Duzentos e oitenta dominós, 2000

7.840 pezas de dominó de resina

312x312 cm.

Colección do artista

Ramo, Sara

Ceia, 2001

Vídeo

12'

Colección da artista

Ramo, Sara

Oceano possível, 2002

Vídeo

4'

Colección da artista

Varejão, Adriana

Panacea Phantastica, 2003

Serigrafía sobre azulexo

Medidas variables

Colección da artista. Cortesía Galería Fortes Vilaça, São Paulo

Villar, Alex

Outros espaços: x porta, 1997-98

C-print sobre aluminio

121,94x91,44 cm

Colección do artista

Villar, Alex

Outros espaços: alarme de incêndio, 1997-98

C-print sobre aluminio

121,94x91,44 cm

Colección do artista

Villar, Alex

Outros espaços: balaústre, 1997-98

C-print sobre aluminio

121,94x91,44 cm

Colección do artista

Villar, Alex

Outros espaços: canto, 1997-98

C-print sobre aluminio

121,94x91,44 cm

Colección do artista

Villar, Alex

Outros espaços: hidrante, 1997-98

C-print sobre aluminio

121,94x91,44 cm

Colección do artista

Villar, Alex

Outros espaços: corrimão (pescoço), 1997-98

C-print sobre aluminio

121,94x91,44 cm

Colección do artista

Villar, Alex

Outros espaços: janela, 1997-98

C-print sobre aluminio

121,94x91,44 cm

Colección do artista

20 dezarreglos

Panorama
del arte brasileiro

MARCO
FUNDACIÓN



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO



Concello de Vigo



DIPUTACIÓN DE PONTEVEDRA

caixanova

