

2010

La fuga de la tradición y el desvío narrativo: Arte y ficción en artistas contemporáneos brasileños

Teresa Riccardi

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Riccardi, Teresa (Primavera-Otoño 2010) "La fuga de la tradición y el desvío narrativo: Arte y ficción en artistas contemporáneos brasileños," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/11>

This Cultura Brasileña Contemporánea is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA FUGA DE LA TRADICIÓN Y EL DESVÍO NARRATIVO: ARTE Y FICCIÓN EN ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS BRASILEÑOS

Teresa Riccardi

Universidad de Buenos Aires, Argentina

I. Introducción

*E*n un artículo escrito en 1991, Mieke Bal y Norman Bryson se preguntaban si las imágenes podían contar historias. En este relato, los autores suponían un destinatario privilegiado al cual iba dirigida la trama: la historia del arte y sus métodos. En el mismo escribían:

Narrative in visual arts tends to focus on the question of how images are able to narrate stories...[...] the major gain of this views of semiotics is the awareness that the image is not unified. Indeed classical art criticism and history has tended, just like literary studies, to seek interpretations that accounts for each and every detail of the work within the same framework. Thus details that don't fit are ignored or set a side as unimportant mistakes, [...] a process that ultimately discounts the work as nonauthorgraphich rather than contributing to a heteroglossic view of the work¹.

Mostrando la imagen en su dimensión ‘polifónica’, para estos autores anclados entre la semiología de Benveniste, los estudios visuales, y la teoría narrativa bajtiniana, las ‘narrativas visuales’, se articulaban a partir de una metodología de análisis cultural cuya posibilidad ofrecía una ganancia interpretativa, antes que un modelo de verdad histórica. Este enfoque de la obra como heteroglosia, apoyada por la diversidad de miradas interdisciplinarias que participan en la lectura e interpretación del objeto, a diferencia de privilegiar los métodos de la historia, incorporaba los anclajes de los estudios literarios para ‘leer’ y ‘mirar’ representaciones artísticas.

En este ejercicio simultáneo de diálogo y confrontación con el pasado, donde el punto de vista de la subjetividad (ideología del sujeto de la enunciación), es leída como ‘retórica’ los autores situaban al espectador en una posición deconstructiva de los contexto(s) semántico(s). Con el fin de comprender la realidad que el

artificio compone y fundamental para ampliar el horizonte interpretativo de los géneros, las narrativas visuales en este sentido construyen a través de la mirada y los dispositivos exhibicionarios una condición performativa de lectura². En otras palabras, un desempeño que compromete al autor y al lector en ‘pactos’ que establecen de acuerdo a su capacidad interpretativa y a sus competencias.

Pero narrativa no es sinónimo de ficción, como tampoco lo es la representación respecto de la imagen, pero sin duda son uno de los modos para introducirnos en ellas. Y, si admitimos que existen narrativas visuales, también podemos argumentar que los mundos a los que nos sustraen ciertas imágenes y producciones visuales, se estructuran a partir de modos ficcionales. Donde quizás, simplificando un poco el argumento, el narrador (subjetividad), la visión focalizada (la historia representada) y el personaje (que actúa la secuencia de eventos) organizan los parámetros que imagina el artista o agente de la narración para el espectador, haciendo de las variables materiales, espaciales y temporales estrategias verosímiles de lo inverificable.

Intentaré esbozar una lectura que describa ciertos giros y bifurcaciones de las narrativas visuales en el arte brasileño que desde los años setenta en adelante, trabajan a partir de una noción ampliada de práctica performativa y alejadas de la pura objetualidad que proponía la tradición del visibilismo concreto. Revisaremos de qué forma los trabajos de ciertos artistas brasileños contemporáneos emplean ‘desdoblamientos’ de la subjetividad y de sus contextos, enmarcados en la elaboración de nuevos escenarios, y de cómo emplean la ficción como procedimiento en la visualidad. Por práctica performativa entendemos, no sólo la descripción de la performance o las prácticas corporales propiamente dichas, sino una serie extensa de propuestas de cruce entre estrategias conceptuales, instalaciones de gran formato y la elaboración de plataformas de lecturas, visibilidad y diálogo con el espectador. Artur Barrio, Cildo Meireles, Carla Zaccagnini, Antonio Dias, Roberto Moreira Junior y Renata Lucas, entre otros artistas que aquí presentaremos abordan miradas epigonales sobre la subjetividad brasilera contemporánea, estéticamente más próximas al ‘desvío’ y a la ‘fuga de la imaginación’ que a la continuidad de relatos modernos en el arte contemporáneo brasileño.

II. Click(s) y desvíos en las narrativas de arte brasileño

Similar a los procesos de emergencia que atravesó el arte en diversos países de Latinoamérica, aunque con excepciones significativas y diferenciadas, el arte brasileño moderno, desde sus orígenes decimonónicos hasta las vanguardias históricas -cuyo pico parece registrarse en aquella semana³ legendaria-, se fue consolidando a partir de lenguajes estéticos innovadores que surgían de forma paralela al afianzamiento del estado nacional y la burguesía. Una y otra vez, estos laboratorios artísticos, subrayaron conflictos y contradicciones del campo cultural, enmarcados en el binomio: tradición y vanguardia. En este cruce los artistas

elaboraron formas y representaciones de la realidad deslocalizadas de la mirada euro centrista, así como su propio *expertise* en un régimen de especialización estética y política. Allí, la pregunta por la práctica que definía a un artista o movimiento, o cómo elaboraba su subjetividad en el proceso de la obra, -antes que definirse exclusivamente en su identidad-, parecía encontrar repuestas en una concepción del Sujeto (con mayúscula, kantiano) cuyo juicio se construía en el lenguaje universalista (de la obra) como aquello que ‘verdaderamente’ lo definía y posicionaba como artista. En este modo de hacer subsumido a la norma que el campo artístico le exige, precisamente por su condición autónoma, la dominación de ciertos saberes e instrumentos, garantizaban su legitimación como artista/autor respecto de otras esferas disciplinarias. Aún así su voz se pronunciaba según la propia exigencia que elabora el canon: la novedad y el reenvío al problema del estilo definido por el escenario vanguardista. En esta tensión entre los universalismos y particularismos estéticos, dos movimientos cristalizaron la objetividad y la subjetividad moderna brasileña en el arte y la literatura: el manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade (1928), y *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade y el concretismo⁴. Es justamente, a partir de esta condición de artistas especializados, entre otros que trabajan simultáneamente en el campo, que la crítica contemporánea escribiría a modo de prólogo los futuros posicionamientos de la identidad brasileña en las narrativas latinoamericanas.

Avanzados los sesenta, con el advenimiento de la dictadura brasilera en 1964 y recrudescida en 1968, la performatividad del campo artístico sufre la censura y el exilio forzado de una serie de artistas. La lucha respecto de la marginación y la exclusión se enfrentan a políticas de represión en el ámbito rural y sindical. La crisis económica que endeuda al aparato estatal y extrema la reducción salarial, polariza las diferencias de clase, creando una fractura social y toma de posiciones antagónicas frente a la realidad. Los artistas políticamente se posicionan a partir de una idea sintética y dialéctica de la cultura, bifurcada entre la creación trópicista y la resistencia activista en la lucha política de izquierda. Esta experimentación logró articular momentáneamente en la subjetividad ‘marginal’, -repartida y explotada por el consumo y el anti-imperialismo-, un reenvío original y alegórico⁵ de las narrativas y estéticas modernistas. La revitalización de la antropofagia en el tropicalismo y el neo-concretismo, surgían “no como un programa definido sino como un hipótesis de reinención permanente en el proceso social de Brasil como una estrategia cultural para el país”⁶.

De esta forma, la exclusión era narrada en las tensiones ideológicas que conforman las distintas voces de los estratos de la sociedad (de identidad, de clase, de raza y género), donde el pueblo, los trabajadores, la violencia, se transformaban en los protagonistas del *novo cinema* de Glauber Rocha. Personajes que se comen ‘unos a otros’ entre la parodia y el realismo de una utopía militante vanguardista que esconde el desafío guevarista. La escena teatral, barrial y comunal crece con la creación de los CPC, el grupo Oficina,

y el teatro de la opresión de Augusto Boal generando debates y posiciones. Oficina *shockeando* y agrediendo al espectador, mientras que Boal articulaba el distanciamiento brechtiano para sugerir en el espectador los mecanismos opresivos de la dictadura. Asimismo, los métodos de enseñanza de Paulo Freire de experiencias en comunidad y la “generación de palabras” en el aprendizaje adulto, se articularían como puntos de referencia para estas bifurcaciones de una nueva subjetividad performativa.

Esta síntesis, apuntaba como planteaba Helio Oiticica a un ‘esquema *nuevo* de la objetividad’, a una práctica de experimentación diferenciada de los géneros modernos, de reconocimiento de la fractura estilística y de la escisión temporal que habita el individuo en su actividad cotidiana, comprensible en el desdoblamiento (del sujeto que crea y el autor) y su lugar en las formas de participación colectiva. Esa diferencia respecto de la tradición, verificable a su vez en la experimentación corporal y la sensibilidades psicosensores, como se ve en la fenomenología que emplea Clark, fueron formas libres de creación y reconciliación afectivas que transitaban artistas e intelectuales exiliados y escindidos, bajo la distancia y la violencia. En otras palabras un ejercicio proyectivo del deseo, que se alejaba del lenguaje especializado del arte, conectando con otras esferas que participan en las construcción de la identidad como la marginalidad, la alteridad, la sexualidad, el exilio y lo sentimental.

En esta línea, es que retomamos la hipótesis crítica de Carlos Basualdo que refuerza aquellas tensiones implicadas en la subjetividad brasileña, sostenidas a partir de la revolución cultural ‘tropicalista’⁷. En la selección curatorial de Basualdo, la línea histórica de los dos movimientos (neoconcretismo y antropofagia) son revisados a la luz de los aliados y detractores del tropicalismo, y expuestos como epifenómenos del arte y la industria cultural bajo las contradicciones propias de la lucha política de resistencia. A tal punto atractiva y vigente que logra mostrar una subjetividad dinámica y condensada en el debate ideológico y la identidad, inscrita en una esfera cultural extendida al cine, la música, el teatro, la moda, el diseño y la arquitectura. Pero dejando irresuelto, y sin precisión, la selección de nuevos herederos de esta línea neoconcreta. Si bien incluye a artistas locales, como también franceses y estadounidenses (Dominique González Forester y Arto Lindsay) que han trabajado y producido sus obras en Brasil, estas convivencias y reciprocidades con el neoconcretismo no en todos los casos resultan siempre tan evidentes.

Por otro lado, esa iteración estilística de expansión del “esquema de la nueva objetividad” de Oiticica, en clave performativa y de conciencia participativa, si bien significativa en la producción de artistas contemporáneos brasileños como Ernesto Neto o Ricardo Basbaum, (extrañamente ausente en su relato curatorial), no necesariamente explica la producción más reciente de artistas como Karin Schneider o de Rodrigo Araujo. Y aunque estos operan en el campo performativo, leerlos como neotropicalistas o herederos del neoconcretismo, corre el riesgo de constreñir y reducir su diálogo respecto de otras referencias igualmente significativas como el conceptualismo estadounidense y latinoamericano, en el

caso de Schneider o con el activismo callejero de Araujo con Bijari.

El procedimiento discursivo curatorial de lo 'nacional' y la 'identidad brasileña' no siempre logra sortear los manierismos en la apropiación o en la cita a la tradición revolucionaria o al exotismo, que entre otras cuestiones, suele agotar el repertorio y compromete principalmente el lugar que ocupan las producciones brasileñas más jóvenes. La 'saudade' de una continuidad concretista, neoconcreta o tropicalista, o tímidamente la subjetividad política, parecen haberse vuelto las narrativas hegemónicas del presente, que articulan la 'visibilidad brasileña' en los museos y en la formación de discursos entre el coleccionismo latinoamericano e internacional. En este sentido, considero que quizás los escritos de Suely Rolnik hayan sido los aportes más cuidadosos en la 'negociación' discursiva de la subjetividad como proceso de investigación artística en las producciones más recientes e incluso aquellas ligadas a las prácticas artísticas de los años 60/70. Tanto en la performatividad de identidades sexuales, políticas y psicosociales, como en las narrativas contemporáneas que actúan como cartografías 'sentimentales' entre la visualidad y la política.

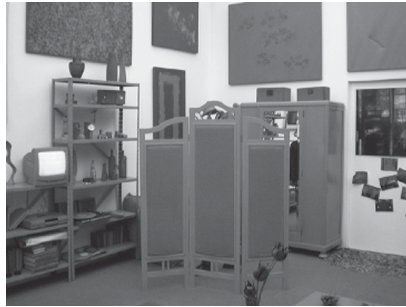
Con la misma intención de expandir la diversidad de relatos, más que olvidar las identidades que componen el discurso hegemónico del campo artístico brasileño, una serie de artistas intentaron a partir de los años setenta, sutiles distanciamientos y convivencias para reposicionar sus narrativas. Estas retóricas orientadas hacia prácticas procesuales, sistémicas, efímeras y en algunos casos de simulación hiperrealista, se alejaban de esas marcas pasadas que perpetuaban el relato modernista. Estas obras, que se organizaron entorno a desdoblamiento de la subjetividad y a elaborar estrategias ficcionales dieron cuenta de un nuevo artificio articulado en la obra, donde el espectador se volvía el protagonista del relato. Pero a diferencia de aquella conciencia participativa y pop, que caracterizó a los tropicalistas y a los espectadores que participaban en ella, las obras de los artistas que operan entre los 70/80, hacían participar al espectador de una forma alterada, ominosa e inesperada, sin que este lo supiera. Las alteraciones y ambigüaciones perceptuales de Cildo Meireles, los usos anafóricos en Antônio Dias y los simulacros de Artur Barrio encaminaron sus procesos hacia un extrañamiento de los espacios urbanos, los circuitos artísticos y la producción de subjetividad, para dar cuenta del contexto político represivo, empleando retóricas visuales⁸ elípticas que confrontaban al espectador a una realidad objetivada en una subjetividad 'paralela'.

Hacia fines de los setenta Meireles cambiaría el tono de la poética de los fenómenos o los estudios⁹, interpelando y provocando al espectador a través de obras que operan ambiguamente entre la ficción y la realidad. En *El sermón de la Montaña-Fiat Lux* (1973-1979), cinco guardaespaldas (performers) con las manos sospechosamente metidas en el saco, custodian durante 24hs. la pila de material altamente inflamable, de 126.000 cajas de fósforos apiladas. Están en una galería, ubicada en un sótano, es un cuarto espejado en tres de sus lados, con citas bíblicas que refieren al sermón de la montaña según el evangelio

de San Mateo 5, 3-12. Están apoyadas sobre un piso cubierto enteramente de papel de lija negro. Una estética siniestra de custodios y metáforas de la luz, creada a partir de este dispositivo exhibicionario recuerda formalmente los usos del espejo en las propuestas pos-minimalistas como las de Dan Graham o los artistas del Povera. Pero en la retórica de Meireles se subvierte la dramatización del yo o la melancolía de lo materiales, por la ‘presentación’ de la ilegalidad del poder que actúa sobre el individuo social mediante el discurso ‘religioso’ de la fuerza. Mediante la ficción que la performance expone, se actualizan las formas de coerción hasta la fecha. Contextualizando el mesianismo de la obra en el presente, la imagen se vuelve sentimental, como si se tratara de un *film noir*, donde el miedo se despliega a partir la banalidad como forma de violencia arbitraria y corrupta del poder. Esa estética 70, donde sujetos vestidos de civil vendrán a salvarnos del mal para evitar la tentación. Los comportamientos y actitudes de los hombres armados, los anteojos negros y el material “secuestrado” se interponen en el desciframiento y performatividad de espectador, que ve enrarecido el contexto, reenviándolo a actuar y descifrar lo siniestro aún en el presente. Esta manipulación invisible, en la retórica de Meireles sugiere un reconocimiento sutil de los desdoblamientos que sufre el espectador en su obra. Guy Brett describe la reacción del público:

The response of many was uncertainty, fear and apprehension. They remember that was imposible to tell at first what was real and what was fiction. Some where angry, thinking that the art event had been invaded by the authorities as an aggressive symbol of the dictatoship’s power: Even here too?¹⁰

En otras obras de Meireles, el recurso de la ficción opera en clave borgiana, a través construcciones laberínticas, espejos, estudios de espacio y sonido, donde el artistas construye universos paralelos, saltos discontinuos en la temporalidad del relato, la especialidad y sus posibles sentidos, que se pueden ver en obras como *Desvio ao Vermelho* (1967-1978) y *Espelho Cego* (1970). O en *Através* (1983-1989)¹¹ para cuya lectura en el catálogo retrospectivo de su obra eligió un fragmento de *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1944) de Jorge Luis Borges, para pensar los recorridos de la pieza.



Desvio ao Vermelho (1967-1978)

Otro artista que expone a través de los materiales visuales la lectura de 'lo real' es Artur Barrio. Barrio hace uso de un procedimiento efectista donde la obra borra sus límites físicos y materiales para expandirse al contexto urbano que la incluye, así como al espectador que se ve forzado a actuar como personaje y cómplice de la escena simulada y enrarecida. En 1970 realiza *Situação... DEFL...+s+...ruas...Abril.....* Este fue un trabajo que consistió en la ubicación sorpresiva de 500 bolsas de plástico que contenían sangre, excremento, uñas, residuos, y otros desechos en el centro de Río de Janeiro, durante el régimen de represión dictatorial. Con esta estrategia prácticamente situacionista, Barrio presentaba un relato de la muerte y la tortura, re-expuesta a partir de un dispositivo de simulación. Reforzado por el uso de materiales hiperrealistas, en esta experiencia creada a su vez a partir de la noticia en los medios, Barrio no sólo condenaba los mecanismos represivos del estado brasileño, sino de su doble estado de exilio estallado y al mismo tiempo censurado. La simulación de Artur Barrio, no es un simulacro donde la copia carece de original, no se trata de una versión posmoderna paródica a la Baudrillard, ni de una mera condición de alteración del orden de las cosas, sino de la simulación de una realidad que conoce y sobre la cual no puede callar.

Otra propuesta es la del artista Antônio Dias, cuyo repertorio narrativo muestra un universo lleno de procedimientos anafóricos o gestuales, que se inician en sus primeros films super 8, de la serie *O Modelo de Arte* (1971-1978) y en su libro *Some Artists Do, Some not* (1974) donde registra aspectos performativos a través de acciones fotográficas y textos.

Sin embargo su trabajo presenta argumentos encontrados respecto de su filiación con el pasado moderno en las lecturas de Paulo Herkenhoff y Ronaldo Brito. Herkenhoff, olvidando quizás la ironía meta-narrativa de Dias, lo ubica como último eslabón entre el neoconcretismo y la generación de los setenta, mientras que el segundo, lo posiciona como el primer instigador en el descabezamiento del legado moderno. En palabras de Brito:

Foi exatamente a pressão para repotencializar o projeto de emancipação moderno que compeliu o artista a buscar matérias espessas, avessas

e resistentes à tradição moderna. Somente o ato singular e ‘arbitrário’, ininteligível à démarche da ciência, de resgatar o momento da pré-história e da natureza, somente uma investigação ‘improdutiva’ dessa ordem, conseguiria manter a arte contemporânea no registro do Atual, contra os vários arcaísmos em moda, os renitentes obscurantismos sempre à espreita. (...) E o preavalecimento final, em meio a tantas nuances expressivas, de uma certa ordem gráfica, antipictórica, reitera a astúcia do trabalho. É mais uma prova de sua alergia às identificações e empatias imediatas¹².

Curiosamente Herkenhoff, en el seguimiento estilístico formal, observa a su vez en Dias una investigación sobre los procesos de subjetivación que desvían al sujeto a la exploración lingüística:

Os processos de subjetivação, explorados por Lygia Clark, acabariam abrangendo a fantasmática, enquanto a obra de Oiticica se fundamentou no ‘sujeito marginal’. Deste ângulo, Dias foi capaz de deslocar a crise do sujeito para o sujeito lingüístico e para o artista, já não só como criador de linguagem, mas em seu papel político de produtor. Antonio Dias é, ainda, o nexó principal entre os neoconcretistas e os artistas dos anos 70: entre Hélio Oiticica e Cildo Meireles, Lygia Clark e Tunga, os não-objetos e Waltércio Caldas, não se distanciando de Ivens Machado e Iole de Freitas, ou mesmo dos que atuavam nos anos 60 ao lado de Cildo, como Barrio, Raimundo Collares e Antonio Manuel. Dias tempera a presença da palavra entre a arte conceitual e a tradição da poesia concreta. É encontrado elaborando sobre a fenomenología da percepção e a recuperação traumática do sujeito. Responde à violência através da politização e do despojamento de seus materiais. (...) ¹³

En 1985 con el advenimiento democrático y posteriormente en los noventa con un nuevo giro crítico hacia la antropofagia, el campo cultural revisa la tradición y las nuevas identidades bajo las narrativas de la diversidad y el pos-colonialismo, durante el proceso de instalación neoliberal. Se suma en el campo artístico, la historia de la Generação 80, las acciones transgresoras del colectivo 3Nós3 (Hudinilson Jr., Mario Ramiro y Rafael França) y la vuelta a la pintura. El arte correo de Paulo Brusky iniciado en los setenta encuentra nuevos circuitos a partir de la incorporación de nuevos medios. Los juegos coreográficos y ejercicios de Ricardo Basbaum¹⁴, las performances e intervenciones de Alex Hamburger y Marcia X, y la fotografía de Rosangela Renó, son las propuestas que se apropian de las marcas rituales, dibujos del cuerpo, la memoria, el archivo y la historia brasileña como relatos singulares y colectivos en sus propias narrativas. En este esfuerzo por recomponer el tejido artístico, la escena brasilera se reincorpora esta vez al circuito globalizado, mostrando trama(s) y trauma(s) de la historia, pero esta vez, como relato(s) posicionados en una geopolítica, donde el proyecto cultural brasileño se articula paradójicamente en la expectativa respecto de las políticas del estado y por otro la incertidumbre futura.

El *detour* a la ficción que aquí sugerimos, fue, según lo vemos, una posibilidad de diferenciarse de los géneros y de la subjetividad moderna, que además de ‘manifestarse’, se pronunciaba en otras cartografías como bien sugiere Rolnik. Esta reflexión implicó quizás una pregunta para los artistas contemporáneos acerca de la elección de nuevos procedimientos y acerca de cómo sus prácticas artísticas podían estimular otras miradas a través de narrativas visuales. En este dilema, la pregunta por la ficción y la visualidad parece haber instalado una serie de problemáticas que ampliaron el campo de producción semántica gestado durante los regímenes represivos del estado. La producción de narrativas ‘ficionales’ que proponen ciertos artistas como Traplev, Zaccagnini y Lucas ensayan posiciones subjetivas desviadas del relato de la modernidad, son en todo caso bifurcaciones, rodeos y extravíos, que juegan con sus versiones oficiales y no oficiales. En todo caso los trabajos de estos artistas recuperan el artificio de lo verosímil como expresión, desde una mirada contemporánea que interpela la retórica de lo ‘brasileño’ sin olvidar la ficción atrapada en ello.

III. Ficciones contemporáneas

Carla Zaccagnini elabora narrativas de a dos, siempre incompletas, indirectas. O, en otras palabras dialogismos donde el otro ajusta y traduce con su imaginación lo que falta. Son habitualmente paisajes psicosociales, ambivalencias de un sentimentalismo. Y no hay duda, que en un relato de obras intimistas y traducciones, o historias del ‘yo ‘y ‘tu’ en el arte brasileño su escritura es insoslayable. Existe un juego sutil en la elección de las palabras y la polisemia en sus obras, una carga emotiva de los objetos, sensibilidad en las telas y los géneros, que, a diferencia del lenguaje fantasmagórico y antropofágico de Clark, el suyo se despoja del vocabulario formal del concretismo siendo reemplazado por un espacio de intimidad ficcional construido por la imagen mental del espectador que participa no sólo con el cuerpo sino con la memoria, sin temor a elaborar una complicidad con la experiencia y el recuerdo de esa ‘doble’ articulación que da vida al lenguaje. En *Estampa* (2002), género impreso con fotografías tomadas por la artista, Zaccagnini ‘graba’ un conjunto de vistas similares de la misma montaña en un rollo de 20 metros de tejido de algodón aunque sólo exhibiendo parcialmente el motivo. El paisaje se ha convertido en un signo expandido que se comporta simultáneamente como textil para indumentaria, imagen fotográfica para ser contemplada o evocada, repetición seriada en una secuencia y también como género/obra. Generando un *engagement* entre el autor y el espectador interpretaciones y recorridos de lectura se cruzan, así como la posibilidad real de poseerla. Sus juegos de encuadres directos (expuesto) e indirectos del motivo (el que está enrollado) se superponen de forma discontinua en nuestra imaginación, con la misma empatía que proyecta el espectador que observa el pintoresquismo del paisaje, o ese motivo panorámico que solo le es revelado parcialmente. Así, el pacto de lectura se desdobra y confunde en nuestra

memoria, donde las imágenes grabadas, la fotográfica, y la imagen mental, se intercambian en esa experiencia de evocación personal o en el registro de una acción previa. Pero esa ficción, lejos de instalar una melancolía, rápidamente nos reenvía a un juego y diálogo de palabras, casi fetichistas de posesión del objeto, posible de adquirir por metro a 100 reales, tal como sugiere el título de la serie *Até onde a vista alcança* (2004). En esta elección repartida entre los deseos sugeridos al espectador para elegir por metro o por vista, Zaccagnini interrumpe el *continuum* montañoso (mental y material de la imagen), y expone la discontinuidad que nos propone la vista ‘al contado’ en el espacio de la galería. La obra opera con los desgastes del paisaje como ‘género’, con el sentido común de las palabras y nuestras expectativas en ese diálogo con el objeto, el sentimentalismo y la memoria que atesora un objeto. En aquel esfuerzo de encuadrar y poseer alguna imagen, para usarla como un pret-a-porter, o para guardarla o compartirla, Zaccagnini advierte la imposibilidad de dominio aún en ese paisaje de la tela.

Simultáneamente a la serie *Até onde a vista alcança*, a la que pertenece *Estampa* y otros videos, en *Museu das Vistas* (2002-2004), Zaccagnini explora diversas formas de narrar la identidad y memoria de una imagen, a través de la descripción. Nuevamente mediante un dialogismo Zaccagnini articula aspectos de la subjetividad y comunicabilidad del relato para crear un paisaje. Un identikit es realizado por un policía, quien dibuja según lo que la persona recuerda o indica respecto de la *Vorstellung* (imagen) mental, o en otro decir la ‘imagen motora’¹⁵. Dibujos, palabras, imágenes y detalles de una conversación, representan el paisaje construido entre ambos. En la performatividad del acontecimiento, Zaccagnini, rescata posiblemente, la traducción de un cuerpo que recuerda y habla en el umbral entre lo real y lo imaginado. Pero al mismo tiempo describe y comunica, subsumidos a la norma, un registro científico del habla, que se interpone como discursividad. Una fórmula que anula la subjetividad a favor del cuestionamiento y la prueba, cuyo ‘objetivo’ busca la constatación de una definición, o como en este caso de la comunicación de una imagen. Carla duplica la imagen, archivando para el museo el registro de esa colección de imágenes. MDV prevé en sus palabras:

A constituição de uma coleção de desenhos de vistas descritas por transeuntes e visitantes de exposições e registradas por retratistas policiais, profissionais dedicados a realizar desenhos a partir do discurso. A idéia é constituir um arquivo de imagens capaz de registrar os modos como a paisagem é lembrada e se torna imagem mental e como essa imagem mental pode transformar-se discurso e ser traduzida ao desenho. Por meio do dialogo que assim se estabelece e do que é possível comunicar de dessa forma. Uma imagem é compartilhada e se torna visível. Há algo que se perde nesse processo e há algo que se mantém. O Museu das Vistas está feito dessas duas possibilidades, cada desenho é realizado em duas vias, sendo que o original passa a pertencer a quem descreve cada vista e as cópias formam a coleção do MDV¹⁶.

Si para Zaccagnini, el paisaje es un diálogo íntimo, un recuerdo difícil de traducir; para Renata Lucas es una geografía afectiva, una heterotopía permanentemente interceptada por la arquitectura, el extrañamiento y la forma. Una acción de Lucas revela, en los pliegues de cada placa o ladrillo, una historia que conforma el cronotopo¹⁷ de la narrativa de ese *site-specific*. En cuyo relato, se verifican solapamientos, recorridos, voces y yuxtaposiciones del espacio y el tiempo del paisaje urbano. Un *delay* en la percepción que dispara simultánea y contradictoriamente en el espectador ‘la reconstrucción arbitraria de niveles que hacen a una ciudad desaparecer, reaparecer o fragmentarse’¹⁸ y por otro un veloz reconocimiento de la evidencia, de la huella ‘concreta’ del material sustraído o agregado, que da sentido a los otros personajes que la habitan y recorren. Son las historias materiales y la física (matemática) de las transformaciones urbanas, en las veredas, las esquinas, los balcones, y las cuadras, las que se vuelven diferentes en las repeticiones, duplicaciones, sustracciones y yuxtaposiciones espaciales de Renata Lucas. Obras como *Matemática Fácil* (2006) y *La cuarta parte* (2007) su proyecto en Medellín son ejemplos que siguen esta línea. En la primera, la propuesta presentada en ocasión de la Bienal de San Pablo, la artista realizó una duplicación idéntica de una vereda de un calle en el barrio Barra Funda en San Pablo (repetición de cordón de vereda, postes de luz y parquización en tamaño natural, y en la segunda, “su propuesta fue hacer una construcción de un cuarto de cada terraza, tomando como base la misma arquitectura existente para elaborarla y ubicar esas construcciones en una terraza diferente. De esta manera al construir tres espacios en los cuales se puede estar, y cuya estructura recoge todo lo que he anotado antes con referencia a las construcciones de las terrazas, (...) crea toda una relación entre los edificios y los extiende en el espacio por medio de la presencia y del desplazamiento del público”¹⁹. Siguiendo a Lagnado “sus intereses parten de relaciones afectivas y comunicativas, desde el cual Lucas negocia la construcción de su trabajo”, pero también, donde se revela “el hiato entre la percepción y la comprensión, el cual si bien pequeño y visible, no es otra cosa que la suspensión de la razón”.



Planejamento Portátil (2009-2010)

Diferente es el caso de Traplev. En cuyo trabajo encontramos un tipo de performatividad ficcional que evita permanentemente la posibilidad de desambiguación. *Traplev Orçamentos*, es el alterego que opera en el orden 'institucional' del circuito artístico invocado por Roberto Moreira Junior. La promoción de un simulacro, cuya inserción y dispersión de ideas se miden a partir de estrategias de camuflaje. Ya sea como agente, curador, editor, autor o artista, Traplev logra poner a prueba a partir de distintos medios y de ambivalencias, la permeabilidad y credibilidad del circuito. Su práctica desambiguada, agencia de forma paródica las distancias y desdoblamientos que actúan en la subjetividad del artista contemporáneo, donde, por un lado 'planifica' agresivamente para insertarse en el circuito, mientras que por el otro lado lo subvierte, sistemáticamente, generando una distancia respecto de la propia burocracia que convierte a la creatividad en una paradoja. Sustancialmente a partir de dispositivos gráficos, instalaciones y fotografía (analógica y digital), Traplev pone en juego una narrativa visual que simulan oficinas, mesas de trabajo, escritorios portátiles, donde se estampan, sellan y elaboran (pre)supuestos²⁰. En la instalación *Planos, Validades y Frustrações-Sala 5 (2009)*, Traplev focaliza subjetivamente, en las fotografías situaciones ambiguamente oficinescas, donde muestra una combinación de objetos de escritorios mezclados con objetos hechos a mano, (como los formularios y la calculadora). Hay una disposición burocrática de los objetos, que contradictoriamente reúne a los mismos compositivamente en un arreglo cuidadoso como si se tratase de naturaleza muerta, y al mismo tiempo la escena lo muestra en una situación efímera portátil, de la bolsa de plástico que los ha cargado hasta el banco de la plaza. Sus objetos narran los deseos, las legitimaciones, las fragilidades, frustraciones y validaciones que el circuito otorga o rechaza de manera arbitraria. En 2008, Traplev comienza a diseñar gráficas hipertextuales ligadas a la 'economía general' específicamente, tomadas del pensamiento de George Bataille y el concepto de gasto de la energía desarrollados en su libro *La Parte Maldita*, y presentados por primera vez, en su instalación *Formularios e modos opcionais sala-1*²¹. Igualmente la plataforma

de publicación (aún en prensa) *Recibo 88*²² perteneciente a esa ‘otra práctica’ de inserción que realiza, presentará diversos fragmentos de novelas de artistas en torno a estas mitologías bataillianas: un escritor fantasma (K.D) contratado por los artistas Goldin y Senneby que narra los pormenores del capital off-shore, la decapitación del dinero y las reflexiones de Bataille en el zoológico de Londres. Narrada como un policial negro esta pieza dialoga con las páginas de *La isla de Hidrogeno* (aún inédita) de los artistas españoles PSJM, donde su personaje femenino Eva, especula con la ironía del consumo y el fetiche sexual.

IV. Conclusiones

Si la producción de subjetividad flexible enmarcada en el revival ‘antropofágico’, como argumenta Suely Rolnik, fue claramente una de las apuestas que en los años sesenta/setenta reunieron las prácticas artísticas con el tejido social para desentrañar la realidad, del mismo no habría que descuidar esa ‘flexibilización’ caníbal durante el proceso ‘ruffian’ de instalación neoliberal, en la figura del zombie antropofágico incapaz de distinguir “el lugar o no lugar que ocupa el otro”²³. Sin embargo siguiendo su argumento, en la pregunta de qué puede el arte, las prácticas artísticas contemporáneas más recientes parecen instalarse en una idea subjetiva y ficcional de la realidad que lo que su supuesta objetividad propone de forma rudimentaria, como nos recordaba Saer:

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas [La supuesta verdad objetiva]. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.²⁴

Y si bien éstas prácticas, a diferencia de los artistas de las generaciones anteriores, nos devuelven en segundo plano la táctica de denuncia o concientización de una ética, se encuentran lejos de una anestesia o voracidad consumista incapaz de ensayar narrativas singulares o colectivas. Es claro que estas ficciones elaboran interrogantes instaladas en la lectura que es ofrecida como artificio al espectador para ser compartida y descifrada en territorios comunes.

Volviendo, a nuestro parecer la fuga visibilista y el desvío a la ficción que aquí sugerimos como posibilidad de extensión de los géneros y la subjetividad moderna implicó para los artistas contemporáneos una observación meticulosa de cómo sus prácticas artísticas podían articular lo

incomprensible de la realidad, la fractura del relato orgánico de la tradición y el desdoblamiento de la identidad sufridos en estas décadas, así como la tarea ardua a futuro de ensayar otras historias, expandiendo y forzando el circuito artístico. Es aquí quizás, en este dilema, enmarcado en aquel proceso gestado durante los regímenes represivos del estado y la paradoja que expone la imaginación creativa y la producción de nuevas subjetividades, donde se encuentren posibles lecturas para descifrar prácticas actuales o sin pretender tanto, donde la pregunta por las formas de narrar, se vuelva un diálogo que proponen los artistas brasileños contemporáneos con la Historia y sus historias.

NOTAS

- 1 Mieke Bal and Norman Bryson, «Semiotics and Art History,» *The Art Bulletin*, vol. 73, n° 2, Junio, 1991, pp.174-298.
- 2 Teresa Riccardi, “Estudiando el medium de la performance y sus dispositivos: la noción de género en Mieke Bal y Oscar Steimberg. ¿Hasta dónde hacer migrar los conceptos?”, (texto inédito), 2008, pp. 4-8.
- 3 Me refiero a la Semana de Arte Moderna que se realizó en el Teatro Municipal de Sao Paulo en 1922.
- 4 Una serie de eventos claves refieren a la emergencia y consolidación del concretismo y el neoconcretismo. Surge el *Grupo Frente* en Rio de Janeiro, agrupados en torno a los críticos Ferreira Gullar y Mario Pedrosa, y la artista Lygia Clark, que dará continuidad a artistas neo-concretos como Amilcar de Castro, Lygia Pape y el joven Helio Oiticica. Por su parte en San Pablo el *Grupo Ruptura* lo integra Waldemar Cordero, Nogueira Lima, Geraldo Barros y Luis Sacilotto, entre otros. En 1951 se inaugura la I Bienal Internacional de San Pablo que le otorga el premio de escultura a Max Bill por su pieza *Unidad Tripartita*. En 1956 se presenta en el MAM/SP y el MAM/RJ, la I Exposición de Arte Concreto. En 1958, la revista *Noígrandes* publica ‘Plan Piloto Para Uma Poesía Concreta’, de los hermanos Augusto y Haroldo Campos y Decio Pignatari. Al año siguiente se publica el Manifiesto Neo-Concreto y se realiza la primera exposición de arte Neo-Concreto en MAM/RJ y en Salvador de Bahía. El artista concreto argentino Tomás Maldonado y Otl Aiche dan una conferencia en el MAM/RJ el mismo año que Ferreira Gullar elabora la teoría del no-objeto y escribe ‘Poema enterrado’. En 1960 se realiza la II Exposición Neo-Concreta y una retrospectiva de Arte Concreto del grupo de San Paulo, MAM/RJ. Nace el *Grupo Invención* (estimulado por la revista *Noígrandes*). En 1961 se realiza una retrospectiva de Neo-Concretismo en el MAM/SP. Y en 1967 se inaugura la Exposición Nova Objetividade Brasileira en MAM/RJ. A esto deberíamos sumar los escritos de Helio Oiticica y Lygia Clark.
- 5 Para Roberto Schwarz, la imagen del tropicalismo expone de forma ultramoderna una mirada arcaizante y sujeta a anacronismos que en esa transformación dan como resultado una alegoría de Brasil: ‘The stock of images and emotions belonging to the patriarchal country, rural and urban, is exposed to the most advanced or fashionable forms of techniques in the world-electronic music, Eisensteinian montage, the colour or montage of pop art at the prose of Finnegan’s Wake, theater which is at one and at the same time raw and allegorical with physical attacks on the audience. It’s in this internal contrast that the peculiar attraction, the trademark of tropicalist image

lies”. Ver. Schwarz, Roberto, “Culture and Politics in Brasil, 1964-1969”, tomado del catálogo *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. (ed) Carlos Basulado, Cosac y Naify, San Paulo, 2005, pág 292.

6 Paulo Herkenhoff, *Um entre Outros*, (cat exp.) XXIV Bienal de Sao Paulo, Fundacao Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, 1998, pág.115.

7 Este argumento, interesante para pensar las nuevas narrativas visuales que emergen en el campo entre el '67-'72, establece a su vez, un dialogo con curadurías anteriores como la de Paulo Herkenhoff para la XXIV Bienal de San Pablo, quien organizó el núcleo histórico de su investigación en torno a ‘Antropofagia e Historia de Canibalismos’.

8 Los trabajos de Nelly Richard y Mieke Bal en ‘retóricas’ visuales y poéticas han elaborado desde posiciones diversas, herramientas útiles para el análisis de propuestas artísticas enmarcadas en este cruce entre narración y subjetividad. Ver Mieke Bal and Christine van Boheemen, ‘The Rethoric of Subjectivity’, *Poetics Today*, Vol. 5, No. 2, The Construction of Reality in Fiction, 1984, pp. 337-376, y Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.

9 Regina Melim en su libro sobre performance, observa ya en los ‘Estudos’ o ‘Fonómenos’ de Cildo Meireles de 1967, proposiciones o instrucciones poéticas para el espectador “a la espera de realización”. Estas sugieren alteraciones perceptuales y poéticas de la performatividad cotidiana, que surgen según el propio artista, ‘*como tentativas de se distanciar da patológica relação com a obra de arte como algo que apenas artistas podem produzir*’. En *Estudo para Tempo* Meireles propone: “*Na praia ou no deserto, faça um buraco na areia (do tamanho que desejar) sente e espere, silenciosamente, até que o vento lhe cubra por completo*”. Ver Regina Melim, *Performance nas artes visuais*, Zahar, Rio de Janeiro, 2008, pp.60-61.

10 Guy Brett (ed.), Cildo Meireles, (cat exp), Tate Modern, London, D.A.P, 2008, pp. 84-89

11 Cildo Meireles (cat. exp), Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera y Dan Cameron (ed.), Pahidon, London, 1999, pág 96-104.

12 Ronaldo Brito. *Antonio Dias*. Rio de Janeiro : Grafit, 1985. s/p.

13 *Antonio Dias*.(cat. exp.) AA.VV, São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 27 e 30.

14 Ricardo Basbaum, *Differences between Us and Them*, 2009. www.ludlow38.org/files/usandthemrev.pdf

Ver también, *Brasil Contemporary* (cat exp), Museum Boijmans Van Bueninguen, Rotterdam, Nai Utigevers, 2009, pp.274-283.

15 Un dialogismo estimulado por la ‘motorische Vorstellung’ le hace escribir a Ludwig Wittgenstein: ¿Qué hace que mi imagen de él, sea una imagen de él? No el parecido de la figura. A la manifestación “Ahora lo veo vivamente en mí” se la aplica la misma pregunta que a la imagen. ¿Qué hace que esta manifestación sea una manifestación sobre él? –Nada que esté en ella o que sea simultáneo con ella (‘que esté detrás de ella’). Si quieres saber a quién se refería, ¡pregúntale! (Pero también puede ser que venga a mi mente un rostro, incluso que lo pueda dibujar, sin saber a qué persona corresponde, dónde lo he visto.) Pero supón que alguien dibujara al imaginar, o dibujara en vez de imaginar: aunque sólo fuera con el dedo en el aire. (A esto le podría llamar ‘imagen motora’.) En tal caso se podría preguntar “A quien representa esto?” Y su respuesta sería lo que decidiría la cuestión.-Es justamente como si hubiera dado una descripción