

Estética Doméstica de Felipe Barbosa ● Paulo Reis

I guess I am trying to make sense of a century of political disasters and artistic breakthroughs. To drill a hole in the wall and let the sun in. I guess I am trying to understand with Marcel Duchamp was such a great artist.

Thierry de Duve¹

Los ready mades de Duchamp ratificaron claramente la proposición de que el artista no inventa nada, de que él o ella sólo usan, manipulan, dislocan, reformulan y reposicionan lo que fue dado a través de la historia. No para con ello retirar al artista el poder de intervenir en el discurso, de alterarlo y de expandirlo, sino sólo para abrir mano de la ficción de que la fuerza surge de un yo autónomo que existe fuera de la historia y de la ideología. Los ready mades proponen que el artista no es capaz de hacer, sino sólo tirar de algo existente.

Douglas Crimp²

El título “Estética Doméstica” evoca al libro *Homemade Esthetics – Observations on Art and Taste*, del crítico Clement Greenberg³. No se trata de un homenaje, ni tampoco de una crítica, sino de una apropiación inequívoca del título, ya que éste evoca los procedimientos desde los que el artista Felipe Barbosa elabora su obra. Greenberg, gran defensor de un arte formalista, luchó desesperadamente contra el *ready made* hasta tal punto que sus consideraciones estéticas son el canto del cisne del entendimiento moderno de hacer arte. Después de Duchamp, la estética moderna tuvo que domesticarse en función de los nuevos procedimientos apuntados por éste. Con el advenimiento del Minimalismo y del Pop Art, el *ready made* triunfó categóricamente. El crítico norteamericano, ideólogo de un arte social, ya apuntaba, anteriormente, en el texto titulado “Vanguardia y Kitsch”⁴, la ruptura que Duchamp

provocó en el momento en el que inserta el objeto seriado como discurso.

En “Vanguardia y Kitsch”, Greenberg ataca el proceso interno de la modernidad y su flirteo con la copia. Para el crítico, la contaminación del kitsch en los objetos artísticos le sonaba como “versiones descafeinadas del arte elevado, producido para las masas industriales como compensación por la pérdida de tradiciones populares”. La visión marxista de Greenberg, en contrapartida a la obra de arte para la cultura de masas, lo llevó al epíteto de formalista, renegando todo proceso del arte disfuncional en las experiencias vanguardistas. La cuestión central apuntada por Greenberg es retomada cuarenta años más tarde por Hal Foster. En un texto titulado “The future of an illusion, or the contemporary artists as cargo cultist” (El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga)⁵, Foster diserta sobre las razones de que el arte (post) moderno sea una práctica dialéctica en su génesis, esencia y en su finalidad.

Una aclaración *a priori*: el título del ensayo citado alude a dos aspectos relevantes en las áreas de las ciencias sociales del siglo XX. Primero, toma prestado el título del libro de Sigmund Freud (*El futuro de una ilusión*), publicado en 1927, en el cual el psicoanalista discute las relaciones entre capitalismo, poder, fetiche, autonomía, anulación del superego y la manipulación de las masas. Freud alertaba que la manipulación de grandes masas por el sistema nazifascista estaba creando en el seno de una Europa civilizada un monstruo incontrolable. Ya el “cultor de carga”, en la segunda parte del título del ensayo, se refiere al descubrimiento, también en los años 20, de una sociedad tribal en

Nueva Guinea. El enfrentamiento de la emergente sociedad capitalista europea con esta tribu, revolucionó los paradigmas de la antropología moderna, y cuestionó los valores de esta sociedad. La antropología se vio beneficiada por los viajes “científicos” promovidos para cooptación de artefactos culturales para la realización de las ferias internacionales.

Los aparatos culturales recogidos en las expediciones acababan recibiendo el *status* de obra de arte, y el contagio de los vanguardistas europeos con esos aparatos resultó en el arte moderno. Vanguardia y *kitsch* se fundían en la medida en que los aparatos antropológicos –exóticos– pasaron a interesar por su aspecto formal, dejando el simbólico para las ciencias sociales. El *kitsch*, tomado según la acepción de Abraham Moles⁶, triunfa incluso antes de los *ready made*s de Duchamp. En el panorama vanguardista de la década de 1920, el mestizaje cultural fue central para la antropología de Franz Boas –lectura obligatoria es su libro *Arte primitivo*; en el cine moderno del expresionismo alemán y del realismo soviético, en el teatro de Bertold Brecht, de Artaud y de Jean Cocteau; en la literatura de Max Jacob, de Guillaume Apollinaire, de Paul Eluard, de André Gide, de T. S. Elliot, de James Joyce; en la afirmación de la danza moderna por el Ballet Triádico de Oskar Schlemmer; en el atonalismo de Schönberg; en la definición de la filosofía del lenguaje de Husserl y Wittgenstein; en la política de Max Weber; e incluso en las deambulaciones poéticas de Walter Benjamin y de Karl Kraus. En las artes visuales, la Bauhaus, el neoplasticismo, el dadaísmo, el surrealismo y el constructivismo asentaron las bases modernistas por el carácter mixto.

Volvamos a Hal Foster y a su discurso sobre la postmodernidad: “Ahora bien, por extraño que parezca, la *pensée sauvage* de los cultores de carga no están tan distante de las ideas psicoestéticas de determinados artistas modernos. Así, bastantes redefiniciones de arte moderno implican también como el culto de carga, una contradicción entre las distintas formas del objeto y de la elaboración de una clase concreta de fetichismo. Por ejemplo, el descubrimiento cubista del artefacto tribal, la propuesta dadaísta del *ready made*, la invención surrealista del ‘objeto de función simbólica’ y el experimento minimalista de las formas seriales de imágenes [...]”⁷. Para Foster, la modernidad se constituye en la dialéctica, cuyos principios –contradicción económica y objeto fetichista– informan sobre la escultura mediatizada en autores actuales como Jeff Koons, Haim Steinbach, Joel Otterson, Jon Kessler y General Idea. Para el autor, en efecto, las obras de estos artistas se despliegan del *ready made* duchampiano y del objeto seriado minimalista/pop, modelos que, a su vez, retienen la dinámica entre arte moderno y cultura de masas.

Según Hal Foster, la contradicción y el fetichismo en el arte postmoderno, explican lo que el *ready made* duchampiano puso en relieve como arte. “En el contexto de una galería o de un museo, el *ready made* sugería que la obra autónoma del arte burgués es totalmente fetichista, incluso en el sentido marxista (es decir, dichas funciones artísticas como sustitutas compensatorias que encubren o niegan su realidad material). Todavía más, el *ready made* sugería que la obra de arte en la sociedad capitalista no puede embaucar el estatus de mercancía: que nuestra adoración se parece a nuestro fetichismo hacia la mercadería” [...]”⁸ “Esa colisión entre arte autónomo y las mercancías más convencionales regresan

cincuenta años más tarde con el minimalismo y el pop –donde se sitúa como contradicción entre el antiguo modelo subjetivo de arte elevado, ratificado por el expresionismo abstracto y el nuevo modo de producción en serie preparado por el capitalismo tardío”... “Al objeto de doblar esa contradicción entre arte y mercancía, tanto el minimalismo como el arte pop hacen del *ready made* su emblema (en el minimalismo el objeto industrial, en el pop la imagen establecida...)”⁹. Para finalizar, el autor declara que la contradicción entre arte y mercancía es parte y parcela de la dialéctica de la modernidad y de la cultura de masas.

La estética doméstica de Felipe Barbosa evoca estas relaciones entre el hacer industrial y la inteligencia del *ready made*. Toda la obra del artista es este desdoblamiento conceptual de la serialización de unidades –únicas– que se hacen y rehacen permanentemente con el fin de generar otros objetos, éstos sí, disfuncionales. La hechura de su obra parte de los materiales existentes en el mundo, aquéllos que habitan particularmente en la casa, como cerillas, martillos, clavos, billetes de dinero, tiques de transportes públicos, escuadras, libros, azulejos, tapas de botellas, niveles, sillas, antenas de tv, paraguas, cajas de bombones, lápices, balones de fútbol, una panoplia de objetos industriales que refuerzan el génesis de serialización.

El desvelar y el revelar es la dialéctica implícita en la hechura de sus obras a partir de la suma o la sustracción de materiales. “Si este procedimiento limita la variedad de las construcciones creadas por él, permite que investigue los atributos formales que, por despecho de sus marcadas diferencias de uso, los objetos apropiados reparten”¹⁰ A través de

la subjetividad, por la forma de cómo comprende el significado de los materiales y sus relaciones con el mercantilismo y los valores atribuidos, Felipe Barbosa ansia domesticar la estética del espectador. Su explicación es la no alteración de las características iniciales. “No altero la capacidad visual de un objeto, lo que hago es transformarlos, reduciéndolos. Nunca pienso desde el punto de vista escultórico, pero sí desde la propiedad de los objetos existentes. Pienso que la esencia del trabajo es intentar no alterar la naturaleza del objeto, pues mi interferencia en general es la de agregar información, pues la memoria que se tiene del objeto será un elemento constituyente del trabajo”¹¹.

Sunset es un ejercicio pop donde el artista recrea la atmósfera visual de una puesta de sol hecha con velas de windsurf. La figura geométrica de las velas –un triángulo escaleno– secuenciada crea una semicircunferencia, concebida como una imagen icono de puesta de sol: las banales tarjetas postales de las ciudades costeras. La pieza calienta el ambiente por el uso cromático, creando una ilusión de calor solar, como *The weather Project* de Olafur Eliasson calentó la Turbine Hall. Ese juego visual entre significante y significado es la esencia de la obra de este artista. Como Duchamp se interesó por los juegos –un juego de ajedrez fue su última acción *ready made*– también Felipe tiene un enorme interés por los juegos. Pero su interés es puramente semántico y conceptual, ya que los juegos, en general, son acciones físicas oriundas de una organización cartesiana del raciocinio, a través de las matemáticas u otros, de la física de los objetos. *Sinuca de Bico* es un *ready made* modificado donde el artista refuerza el sentido visual del acto más importante en un juego de

snooker, que es la muerte final por el mal uso de las jugadas. El suicidio del propio objeto, una especie de *no way out* para el jugador no atento.

Esa obsesión conceptual por los juegos –o por los objetos usados en los juegos– está cada vez más acentuada en su obra. *Pillball* es irónico y deconstructivo en el sentido literal. El artista recrea una píldora (en inglés pill) hecha con balones de fútbol deconstruidos. Esa pieza tiene lazos de parentescos conceptuales con las *Pills*, de General Idea y *Lullaby spring* de Damien Hirst. En el caso de *Pills* de Felipe Barbosa es una referencia irónica a lo somnífero que puede ser un partido de fútbol para algunos y remedio para la vida soporífera de otros. Los balones de fútbol son las fuentes principales de búsqueda visual para la hechura de “pinturas-objetos”. Comprándolos por sus formas tan distintas en los colores y los diseños de las formas geométricas, el artista los desmonta apropiándose de los hexágonos existentes en su forma inicial. Esa geometría desecha da origen a nuevas formas, que recombinadas por el artista pueden tomar distintas apariencias, desde una alfombra oriental (*Azulejo Bola*), un mural mexicano (*Mexican patchwork*), una pintura constructiva (*Plano bola*, *Tetris ball*, *Nike total blank*) o puntillista (*The grid*, *Multimarcas*), un *quilt* (*Bolas – Zigzag quilt*) o una unidad métrica (*Bolas-Tabuada*). La dinámica de mercado de las grandes compañías de productos deportivos es la de la renovación para no cansar al comprador. Así, las obras hechas con balones de fútbol son operaciones matemáticas y pueden llegar a un número infinito de combinaciones, en caso de que el artista decida transformarlas en una operación *work in progress*. Evoco en estas construcciones la ironía que alimentó a Jeff Koons a realizar su *Three ball*, *50/50 tank*.

La referencia a la pintura también aparece en las obras hechas con corbatas, donde el artista articula internamente el interés por el cromatismo de las piezas cosidas y unidas, que resultan en formas geométricas, asimétricas, orgánicas y una vez más irónicas por la deconstrucción de su índice. Los hexágonos de los balones de fútbol y las corbatas son vistas por el artista como estructuras mínimas –herencia de un pensamiento minimalista– que se pueden desdoblar en combinaciones infinitas, ya sea en la forma, en la composición o en la estructura final. También en *Selfshelf* la apropiación es de unidad industrial común. Una patea es tomada como una unidad infinita; patea unidas una a una, lado a lado, crean una línea repetida que resulta en el propio objeto para el que fue creado esa unidad una sustentación, transformándose en un estante para platos. Como en el *Quadro de nével*, *Martelo de pregos*, *Sala de reunido* y el *Homem bomba* resultan una meta-situación.

La repetición de una unidad mínima apareció inicialmente en *Desenhos Espaciais* (“Dibujos Espaciales”). Hechos con lápices de colores unificados por sus puntas, la unión por la punta redondeada genera la propia forma final del objeto, que repite la forma inicial de su punta. También en los *Toblerones*, la estructura triangular de la caja del famoso chocolate replica su forma en la medida que se unifican por sus puntas. Esos procesos dialécticos de unificación, individualización; composición, recomposición; forma, función; son elementos constructivos que movilizan toda la forma de la obra de Felipe Barbosa. Una inteligencia cartesiana del uso de la replicación de una forma a partir de la forma inicial. Como las *Mórculas*, ejercicios formales hechos a partir de cerillas donde las formas geométricas se construyen

internamente y externamente en la agregación de los materiales, unificadas como en una estructura minimalista llevada al infinito, se doblan para crear circunferencias que se expandan para construir nuevas imágenes. “[...] En las piezas presentadas por Felipe Barbosa, el recurso de la geometría tiene como punto de partida la auto-estructuración del trabajo a partir de las posibilidades ofrecidas por elementos cualesquiera. Elementos elegidos medio al azar, pero que ya traen implícitas sugerencias para su articulación. Así, con cerillas, paraguas, triángulos equiláteros o señales de tráfico, parte de la cantidad y continuidad, sirviéndose de la geometría descriptiva, que permite a una figura transformarse en otra permaneciendo la misma, a pesar de las alteraciones causadas por la proyección. En el recurso de un mecanismo a priori para la formalización, su trabajo dialoga con el radical enfrentamiento de la composición y sus relaciones internas, operado por los minimalistas. Sin embargo, no se trata de una inversión en una posibilidad estética, sino de la búsqueda de una ampliación del campo de intervención [...]”¹².

Abrigos es una serie de trabajos hechos con paraguas. En estos, Felipe Barbosa recurre a la antípoda del material para despertar la conciencia del espectador al romper con el uso del material utilizado. El primero de la serie, traslúcido, se llamó *Abrigo transparente*; el segundo, fue un abrigo negro; y la tercera versión, uno colorido que se inspira en una estructura neoplasticista.

Si en las dos primeras obras, la referencia inmediata fueron los objetos surrealistas de Joan Brossa, la tercera versión nos remite a los espacios racionalistas del movimiento *De Stijl* (Neoplasticismo)

dialogando con el taller de color de Piet Mondrian y con la *Casa Schroeder* de Gerrit Rietveld. Lo que Felipe Barbosa propone en este abrigo suyo (de)constructivo es el cuestionamiento en función y forma. “Comprensible hasta para una mirada distraída, ese método demuestra cómo las cosas que poseen una función definida en el mundo pueden, cuando se agrupan de una manera determinada, constituir objetos completamente distintos. Y aunque las características de esas composiciones estén ya implicadas en las propiedades formales de las unidades usadas, su construcción destituye de aquellas cosas su utilidad conocida, haciéndolas deudoras, únicamente, del poder de invención del artista”¹³.

Sin embargo, parte del discurso del artista se encuentra en el uso de la perversión, en invertir los sentidos de muchos objetos y sus tipificaciones. En dos experiencias con vídeo, Felipe radicaliza el pensamiento al proponer la utilización de las obras en el sentido más literal. En la primera acción, realizada en una playa, el artista desarticula un resguardo hecho con sombrillas, creando una especie de resguardo giratorio, que se desarticula imperfectamente por la inestabilidad de los materiales y de su propia forma maleable. En el vídeo *Igloo*, el artista ejercita su lado más radical al prender fuego a una estructura hecha con el material químico inflamable para encender chimeneas. El abrigo esquimal nos indica que el hielo es una estructura que lo abriga de las intemperies, pero aún así, esa estructura puede quemar en su blancura. Nunca se está a salvo sea cual sea el abrigo.

La pretendida banalidad de objetos como sillas de oficina, balones de fútbol, corbatas, suelo

de azulejos, cerillas, astillas, lápices de colores, osos de peluche, reglas y escuadras o libros de geometría o de arte, se transforma en una cuestión conceptual para Felipe Barbosa. Intrigado con la aparente inmovilidad de éstos, con la relación entre significante y significado, el artista opera en el espacio del arte conceptual como un heredero de los procesos artísticos de Joseph Kosuth y de On Kawara, pero sobre todo de la operación radical de Duchamp con los ready mades modificados. Como aboga Crimp sobre los ready mades, Felipe Barbosa toma algo nuevo de lo ya existente, pues el artista desea arrancar al espectador del pasivo acto contemplativo por la vía del humor; al final la ironía es un arma poderosa en las manos de un esteta¹⁴. La estética doméstica de este artista necesita la interpretación contextualizada semántica y simbólicamente, siendo necesario buscar su *topoi*, su sentido cultural, espiritual y, en definitiva, ontológico. Esta es la respuesta al llamamiento de Gilles Deleuze para que los artistas introduzcan el arte en el espacio de la vida vivida.

- 1 Thierry de Duve. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996
- 2 Douglas Crimp. *Sobre as ruínas do museu; fotos Louise Lawler*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 3 Clement Greenberg. *Estética doméstica – observações sobre a arte e o gosto*. Traducción de André Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2002 (*Homenaje esthetics . observations on art and taste*. Oxford University Press).
- 4 Clement Greenberg. "Vanguardia e kitsch". En Rosenberg y White (orgs.). *Cultura de massa*. Traducción de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973
- 5 Hal Foster. "The future o fan ilusion, or the contemporary artists as cargo cultista". En *Endgame. Reference and simulation in recent painting and sculpture*. (Catálogo). Boston: The Institute of Contemporary Art, 1986
- 6 Abraham Moles. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986

- 7 Hal Foster. Op. Cit.
- 8 Idem, ibidem
- 9 Idem, ibidem
- 10 Moacir dos Anjos. "Felipe Barbosa" En el catálogo de la muestra en la galería Ate em dobro. Rio de Janeiro, 2006
- 11 Idem
- 12 Glória Ferreira. "Máquinas de arte". En *Cotidiano plural* (catálogo de la exposición). Rio de Janeiro: SESC, 2003
- 13 Moacir dos Anjos. Op. cit.
- 14 Paulo Reis. En el catálogo *Mono#Cromáticos – algumas vertentes da arte contemporânea brasileira*. Braga: Galeria Mário Sequeira, 2007

El coleccionista y el cartógrafo

● Marisa Flórido

Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.

Jorge Luis Borges – Funes, el Memorioso

¿Por qué ése y no aquel pequeño objeto seduce al coleccionista en el breve instante en que, por primera vez, los ojos recorren, curiosos, su superficie? La delicada extrañeza, sus contornos raros, su forma prodigiosa... Quizás un pequeño brillo que reluce fugaz, pero que lo hace destacar en medio de otras cosas que circulan distraídas por el espesor del mundo. ¿O es su evasiva tímida, casi desapercibida, lo que atrae su afecto?

El coleccionista retira el objeto de su órbita vital, lo aleja de su uso cotidiano y de prescripción prosaica. Lo protege en medio de otros en una serie: lo limita en su pasión meticulosa, precisa, metódica. Lo guarda en un nuevo orden. Ni

siquiera la relación que ese encuentro de objetos consume – objetos a veces distantes y ajenos entre sí – resulta siempre clara para aquel que observa su apurada operación. En torno a cada objeto secuestrado del mundo se excava una especie de silencio: un espacio que no se llena, salvo por la proximidad a otros, que junto con él, integran la colección. A excepción tal vez, del propio acto de coleccionar: es la serie que deberá organizar, clasificar, conservar, memorizar. Pero en ese secuestro que retira el objeto del mundo y lo guarda en una memoria, es necesario un olvido.

Gabinetes de curiosidad, galerías de prodigios y de arte, son precursores del museo. Quizás encontremos en el Renacimiento, a las genealogías más explícitas de ese fenómeno de la cultura occidental: la colección – la acumulación y la clasificación de lo extraño en una unidad, en una totalidad privada. Objetos extravagantes cintilarían entonces en preciosas vitrinas: muchos traídos por las grandes conquistas de las navegaciones para ensanchar fronteras territoriales y étnicas, demandando cartografías cada vez más precisas.

Y aquí se encuentra con otro personaje de esta fábula: el cartógrafo. Como el acto de coleccionar, el de levantar un mapa exige una abstracción y una reserva. El coleccionista acumula objetos, el cartógrafo reúne informaciones. Pero si la colección abstrae al objeto de su lugar ordinario para introducirlo en un sistema particular, el mapa representa, en un plano, informaciones referentes al espacio de su localización.

Una especie de escritura, la cartografía describe las visiones de una época tanto del espacio físico como del mundo en general. Su abstracción, sin embargo, es de otra clase: las líneas que se

dibujan sobre la superficie bidimensional del mapa son fronteras abstractas en la carne del mundo, tramadas por conflictos de diversas naturalezas. Los límites territoriales que se trazan sobre el plano tienen una dimensión temporal, una profundidad histórica. Una historia de disputas, de poder, de apropiaciones. Una tercera dimensión que no es aquella de la perspectiva pictórica. Los poderes controlan a los fragmentos: se aglomeran las identidades de la lengua, de la costumbre, de la cultura. Colecciones particulares que construyen las ficciones de las totalidades y excluyen de sus espacios determinados, al otro extranjero. Mapas que codifican el espacio, nombran a su suelo, pero que no lo descifran. No deshacen los desvíos entre la abstracción de los códigos y lo concreto de la existencia.

Los objetos que Felipe Barbosa recoge no son raros ni singulares. El artista no los recolecciona para insertarlos en una serie. Al contrario, son pequeñas unidades producidas en serie que exhalan la fantasmagoría anónima de la copia que vivió su breve ciclo de vida útil y ahora reposa por ahí, confundida en la indiferencia de los detritos, en el purgatorio de las calles. Son vestigios de la opulencia, de la cultura de la acumulación, del exceso y del desperdicio: tickets de metro, tapas de botellas de bebidas recogidas por las ciudades en que permanecen aún por algunos días, horas, instantes: Río de Janeiro, Fortaleza, Madrid, París... Fragmentos que ya habitan el universo de las sobras y de los olvidos: justamente es su condición residual y repetida lo que le atrae.

Los pequeños objetos rescatados por el artista perfilan, a su vez, otras cartografías: los tickets tejen sobre el soporte de la tela el laberinto subterráneo de los metros, el diseño que se oculta de la superficie

de las ciudades. Cada ticket no deja de ser un signo indicador, perfora la superficie de la tela en distintas memorias: basta un breve esfuerzo para imaginarnos a las manos que lo habían acogido, los caminos a los que sirvió, los encuentros que quizás proporcionó. Fragmentos que, si bien al principio parecen querer rescatar el continuo espacio tiempo, no nos liberan de la condición esquizofrénica de la vida contemporánea. Aluden a las profundidades de varios tiempos y espacios, a otras capas arqueológicas. No devuelven la temporalidad orgánica de la Historia y su ciclo lineal de las causalidades, la identidad del sujeto, la unidad del espacio, la contigüidad del lenguaje. Su extraña estrategia enfatiza el colapso, lo dubitativo de los signos y los lapsos en la significación: subraya las discontinuidades. Los mapas que resultan no nos remiten a un todo simbólico, a la intuición de un sentido absoluto: la yuxtaposición de fragmentos es alegórica, dispersiva, su significación permanece incompleta y oscilante.

Las tapas de bebidas se discuten, por su parte, los territorios de chasis. Una unidad de cada marca, depositada aleatoriamente sobre el plano, inicia la expansión de las esferas de consumo. En círculos concéntricos, rivalizan las fronteras de las marcas de cervezas y refrescos consumidos con ocasión de la estancia del artista en una ciudad. El tiempo de relleno de cuadro se confunde con la duración de su permanencia allí. No corresponden con el lugar exacto en que descansaban olvidadas. Ni podría: éstos desaparecen en los flujos desterritorializados de la economía globalizada. Una abstracción, más violenta que aquella de la colección o de la cartografía, se instaura: todo tiene su equivalencia en el plano de la mercancía, en su sistema de

trueque, en las superficies si suelo y si memoria del consumo.

O antes, los mapas del artista revelan sus paradojas: la memoria también se ha globalizado, se comercializa en la industria cultural de Occidente. ¿Dónde situamos la responsabilidad de los actos colectivos, el ejercicio político de la memoria? El mundo se musealiza, las ciudades reivindican su gabinete particular, compiten entre si por el prestigio de guardar sus colecciones.

Podríamos levantar mapas de las genealogías de los Mapas de Felipe Barbosa: Duchamp parodiaría la operación del coleccionista con el ready-made – retiraría un objeto de su contexto cotidiano, para introducirlo en la colección del Arte y así profanar su sistema. Al silencio exhalado de esa substracción, el artista agregaría el nombre Arte. Pero estamos más próximos de la ironía pop y sus incursiones en el campo de la serie: los mapas del artista no remiten a la existencia ensimismada de la pintura moderna, como una totalidad cerrada y autorreferencial.

Así pues, ¿la pintura abstracta, con sus especulaciones formalistas, no tuvo ahí a su colección particular de ficciones? – La aseveración del espacio bidimensional como identidad indudable de la pintura, la reivindicación del tiempo como momento excepcional de la recepción estética que se da en el encuentro extasiado con el objeto de arte. Un tiempo sin duración, comprimido en un instante que prometía la suspensión de su flujo irreversible. Un inmediato que violaba y traía el tiempo propio.

La superficie aquí no es un plano ontológico de la pintura, quizás el desencanto espectral de lo indiferente de la serie y las uniformidades sin suelo de

la globalización. El tiempo tampoco es el inmediato del éxtasis estético: éste se diluye, se multiplica en la alusión, en los placeres fugaces y mundanos de una bebida helada. Breves memorias. ¿Cómo no desconfiar entonces igualmente del presente? ¿De la reivindicación del ahora en la duración de la experiencia? El presente intensificado se confunde con lo volátil de la mercancía; o ahora, con lo inmediato del consumo.

Sospecho, a fin de cuentas, que la pasión del archivista tiene su propia mecánica, una sistematización de las obsesiones, una fijación del pensamiento al objeto al que se dirige sin parar – la pasión tiene su racionalidad específica.

Sospecho, a fin de cuentas, qué método del cartógrafo quiere trazar el mapa de lo que es propio de la memoria, de la temporalidad y de la espacialidad actuales, que no sucumba a las abstracciones fáciles del consumo. La razón tiene su pasión específica. Por eso es necesario pensar otros tiempos y espacios, otra práctica de la memoria y del olvido. Por eso son necesarias otras abstracciones.

Felipe Barbosa ● Fernando Cocchiarale

Dos vertientes opuestas, surgidas del arte de la primera mitad del siglo XX, se mezclan en la obra de Felipe Barbosa: el constructivismo y el dadaísmo. Si por un lado ambos se volvían contra los principios académicos del arte clásico y contra el método artesanal de los procesos convencionales

de la pintura y de la escultura, por el otro divergían en cuanto a los nuevos pasos que se deben dar para su superación.

Para el constructivismo el pasado ya había sido suficientemente abalado por las primeras vanguardias modernistas. Se trataba pues, de construir sobre sus escombros un nuevo arte comprometido con el socialismo, y por tanto, con la lógica de la producción industrial. Pero para el dadaísmo, al contrario, era necesario avanzar en la demolición de los repertorios remanente de la academia que impedían la superación de ideales como la trascendencia del arte y la genialidad del artista, por medio de procedimientos diversos como el collage y la apropiación de objetos producidos en el circuito industrial (el ready-made de Duchamp, aunque tangente al Dada, se convirtió en un emblema del método de la apropiación como alternativa al hacer manual).

La mayor parte de los trabajos recientes de Felipe se basa en la construcción (que, conforme a su definición histórica, consiste en el montaje de la obra a partir de partes previamente fabricadas en función de un proyecto geoméricamente concebido). Aún así, Felipe no construye por aprecio a la búsqueda formal pura (y sin ninguna narrativa), del constructivismo, una vez que él no sólo la relativiza, por el recurso a la irreverente banalidad de la apropiación, sino también minimiza inversamente a esta última, al someterla al rigor de la geometría.

Los títulos y las fichas técnicas de esos trabajos son cristalinas en cuanto a su naturaleza híbrida: Toblerone (estructura geométrica hecha con 20 cajas de chocolate), Coca-Cola (5 botellas de Coca-Cola con diferentes tamaños) o Super Ball

(bola en 3D hecha con pedazos de 30 chicles), entre otros. Se trata aquí de una geometría de método empírico. Son trabajos compuestos a partir de las posibilidades de modulación, inserción y montaje dictadas por la configuración formal de los objetos de los que se apropia el artista. Por eso, su organización geométrica final significa, sobre todo, la experimentación concreta y no tanto la ejecución de proyectos.

Entre algunos emblemas del consumo cotidiano y su estructuración geométrica, se desplaza el sentido poético de toda la producción reciente de Felipe Barbosa. Si bien sus trabajos no son formalistas, tampoco se rinden a los encantos e incluso a las facilidades academizantes de la apropiación pura y dura.

Poéticas Compartidas / Poéticas Expandidas ● Guilherme Bueno

Los trabajos “públicos” de Rosana Ricalde y Felipe Barbosa plantean de inmediato un problema: ¿cuál es el lugar del arte?

La cuestión puede responderse, aunque de manera precipitada, diciendo que el lugar del arte es la ciudad, no sólo entendiéndola como soporte - por más que en estos trabajos éste sea un dato decisivamente relevante - sino, desde el punto de vista histórico, como su espacio por excelencia. Sin embargo, esta afirmación aún no garantiza un punto de estabilidad. No existe en sentido absoluto “la ciudad”. Existen los paradigmas, los

marcos y encrucijadas: La Florencia de Brunelleschi; el París de 1789, de la comuna de 1871, de mayo de 1968; la Nueva Cork de Fitzgerald y la era del jazz, la de los años 40 y 50, la de 2001; Brasilia; la Ville Radieuse de Le Corbusier; la ciudad de los futuristas...La cantidad de ejemplos es interminable.

La experiencia contemporánea añade significado a la ciudad como soporte poniendo en cuestión el modo en que ella es vivida. Se abordan determinadas prácticas modernas, tanto las circunscritas a la noción de especialización del medio, como su simultánea contrapartida, la de la síntesis prevista desde los sistemas constructivistas o las acciones dadaístas. Hay un doble movimiento. Inicialmente la inmersión en el objeto, entre entidades complementarias, pero inconciliables, la ciudad es considerada como “obra”, el tránsito entre la continencia de los límites personales y la exterioridad en relación con su “otro”.

Las intervenciones de RICALDE y BARBOSA aportan dos elementos familiares a la ciudad: el “anonimato” y la “sorpresa”, “Anonimato” del surgimiento de un trabajo que no es un producto ni individual ni divisible, sino confluencia [y no yuxtaposición] de experiencias. Se trata más de la proposición de situaciones que de la construcción de objetos, organizadas según la posibilidad de expansiones poéticas entre los dos artistas. Es el trabajo de un “tercer autor”, establecido según una lógica que incorpora elementos de sus respectivos intereses individuales y genera otros tantos nuevos y comunes.

Los trabajos proponen también otra especie de “anonimato”. El trabajo se realiza y se expone, se inmiscuye en la ciudad, se infiltra en medio

de la masa de los edificios o en un detalle arquitectónico. En este preciso momento deja de ser, paradójicamente, sólo un peatón más y atraviesa la ciudad como un dandi, una voluntaria invención poética que vive y se afirma a partir de su opuesto, un mundo integral y intencionalmente gris y anestésico, y hace de lo inusitado una ocasión de redescubrimiento y estupefacción, una estupefacción dinámica, téngase en cuenta, y hasta podría decirse de reconstrucción poética del sujeto. Las poéticas allí insertas revelan, as veces, el carácter efímero y transitorio del ritmo de los negocios, de los pequeños descubrimientos, de los inusitados accidentes poéticos, tales como los ya anunciados por Baudelaire y por el dandismo en el siglo XIX. Por otro lado, estas acciones son de algún modo objetos-dandi, situaciones-dandi, en la medida en que reivindican una experiencia estética resueltamente opuesta a la comodidad burguesa, a la regularidad de la acción previamente eficiente y productiva, pero también porque se basan, tal como aquellas personalidades del siglo XIX, en la adopción de una práctica de comportamiento deliberadamente urbana y contraria al pragmatismo. Presuponen, más que el redescubrimiento, la reinención, la refundación de la ciudad como experiencia cualitativa de una conciencia amoral.

Así como no existe "el" autor privilegiado para "la" ciudad, como un organismo, vive mientras sus flujos están activos, mientras no hay reposo absoluto ni inacción [muerte]. Basta tener en cuenta, algunos de los trabajos de la "pareja": el espejo de agua del Palácio das Artes [Belo Horizonte, Minas Gerais] se transforma llenándolo con botellas de agua mineral que, a su vez, sólo pueden verse en el momento en que se recorre la rampa de acceso al edificio. En primer lugar, se nota la sustitución

del sujeto estático, del espectador inmóvil, pues el trabajo requiere [y en este caso sería válido remitirse, por afán comparativo, a la ciudad de Rodchenko, de Moholy-Nagy, de Mendelsohn, de Umbo, entre otros] de este sujeto tanto el movimiento como, en consecuencia, el cambio de su punto de vista habitual, contemplativo, en realidad ideal y ficticio. No obstante, además no es solamente esta trasposición de dispositivos visuales lo que constituye la sensibilidad del choque con la ciudad con la que nos relacionamos. Hay un proceso de traslación de metáforas cotidianas inherentes a su circulación, como el vendedor de la calle, el resguardo del valor [así como la botella envasa el agua y, protegiéndola del mundo la transforma en valor, el museo lo hace con la obra] y así sucesivamente.

En dos trabajos más recientes, el primero realizado en Fortaleza y el segundo en Madrid, se produce otra variante de sus experiencias. En el caso del concretado en Ceará, consistía en una partida de tres en raya en pleno cruce de dos calles, mientras que en el otro, en España, en una partida de damas en una pequeña plaza-islote que separaba dos pistas paralelas. En estas dos ocasiones, no se explora solamente lo inusitado del hecho de que, como se puede imaginar, escapa a la mentalidad ejecutiva reguladora del desplazamiento, del tráfico, en una palabra, de la ciudad. Se niega el usufructo cotidiano inmediatamente aplicado y justificable del espacio, dándose la elección del lugar preciso, el punto único en el que se reconocen pequeños intersticios de vivencia "móvil", errática, no fija, volátiles en la macrovisión de la ciudad. Planteando el problema de otro modo, estas incursiones contienen el descubrimiento de otras sorpresas, no en el plano de sus marcos o personajes, sino en el

hecho de que requiere para su supervivencia de la determinación de non-sites, de puntos ciegos, de que su orden se asegure en la puntuación de pequeños momentos caóticos. No se trata de congestionamientos, crecidas o cualquier catástrofe asimilada, sino de zonas de perplejidad, de indefinición racionalizada, las cuales – en el caso de que fuese posible detenerse en ellas – servirían para no hacer absolutamente nada. Curiosamente, sin embargo, a través de este dispositivo de juego por el cual se acrecienta la tensión inherente al valor utilitario y al empleo de la red urbana, los proyectos de RICALDE y BARBOSA alcanzan la raíz de una serie de coordenadas presentes desde la fundación de la ciudad industrial y aún hoy emblemáticas, acomodadas confortablemente en la construcción de nuestro universo imaginario urbano, tal como, a título de ejemplo, la implantación de las zonas de ocio, los parques de atracciones, en resumen mecanismos “civilizados” de expansión y momentánea compensación idílica. Lo que vuelve provocativos a estos trabajos es su negativa a otorgarse una finalidad urbanística “aceptable” o a ofrecerse como instantes de relajamiento lúdico, apaciguador. Una provocación, no obstante, que no se agota en la auto mortificación nihilista, sino en la ironía espontánea de un chiste popular o de una leyenda urbana; poseedores, en fin, de una vitalidad abierta y positiva frente al mundo. Ni anecdótico espectacular, ni complejo de imposibilidad y fatalismo. Tratándose de juegos – y ya que nos remitimos al cotejo con la modernidad, de juegos schillerianos -, el carácter imprevisible de cuyos resultados se superpone a la circunscripción delimitadora de reglas, hace surgir estrategias y resultados de un desconcierto instigador, radicalmente desafiante y, por qué no innovador.