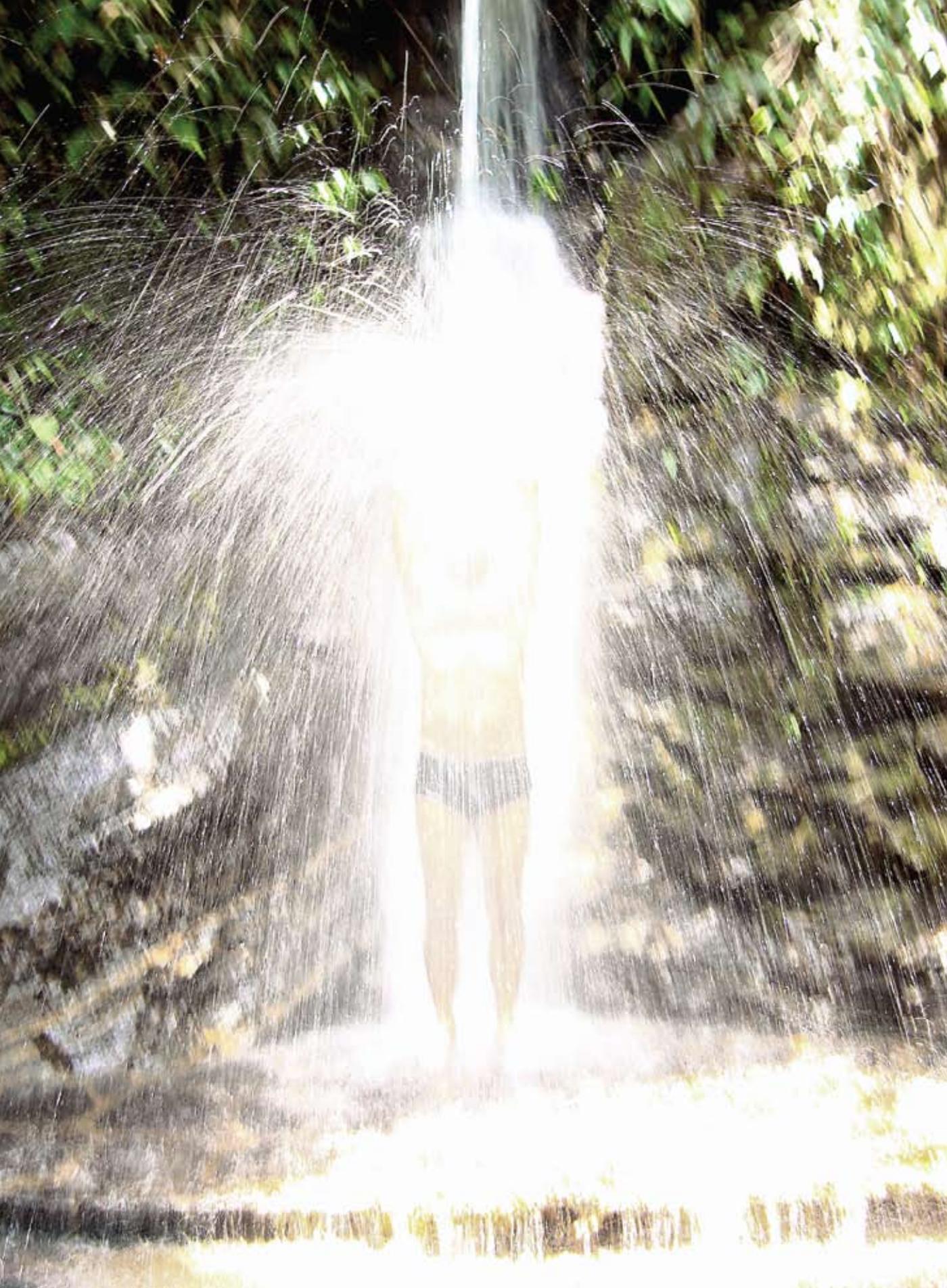


# CHAVES















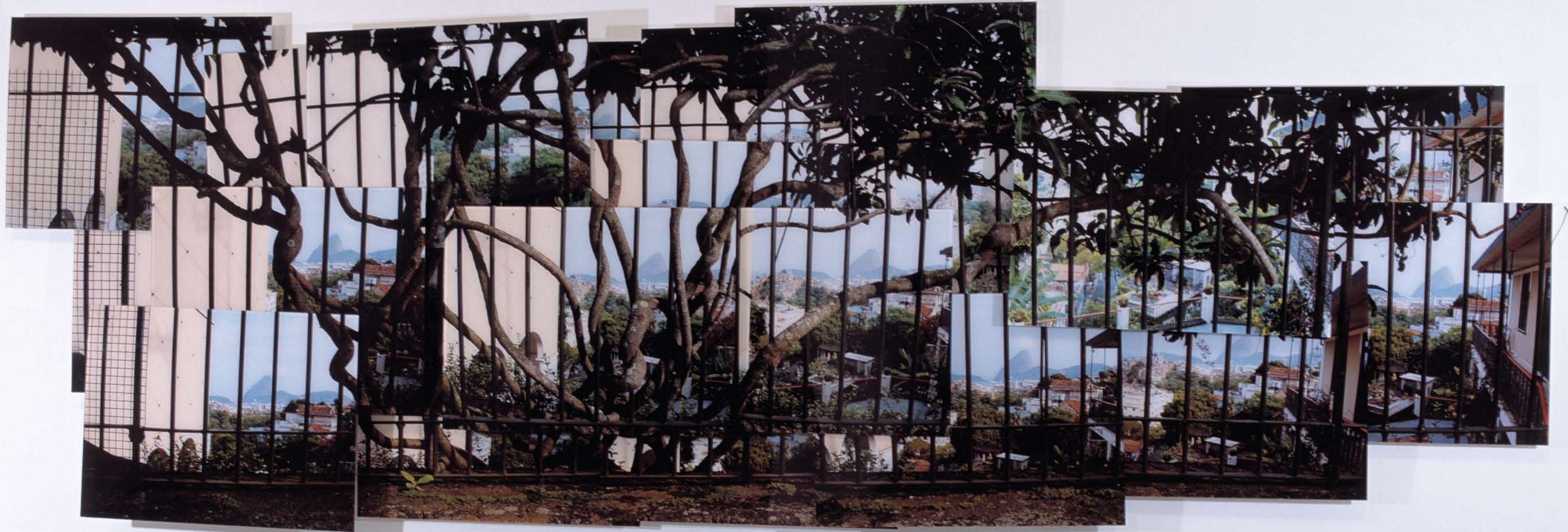
Ficha catalogafica

dados editora.

Marcos Chaves







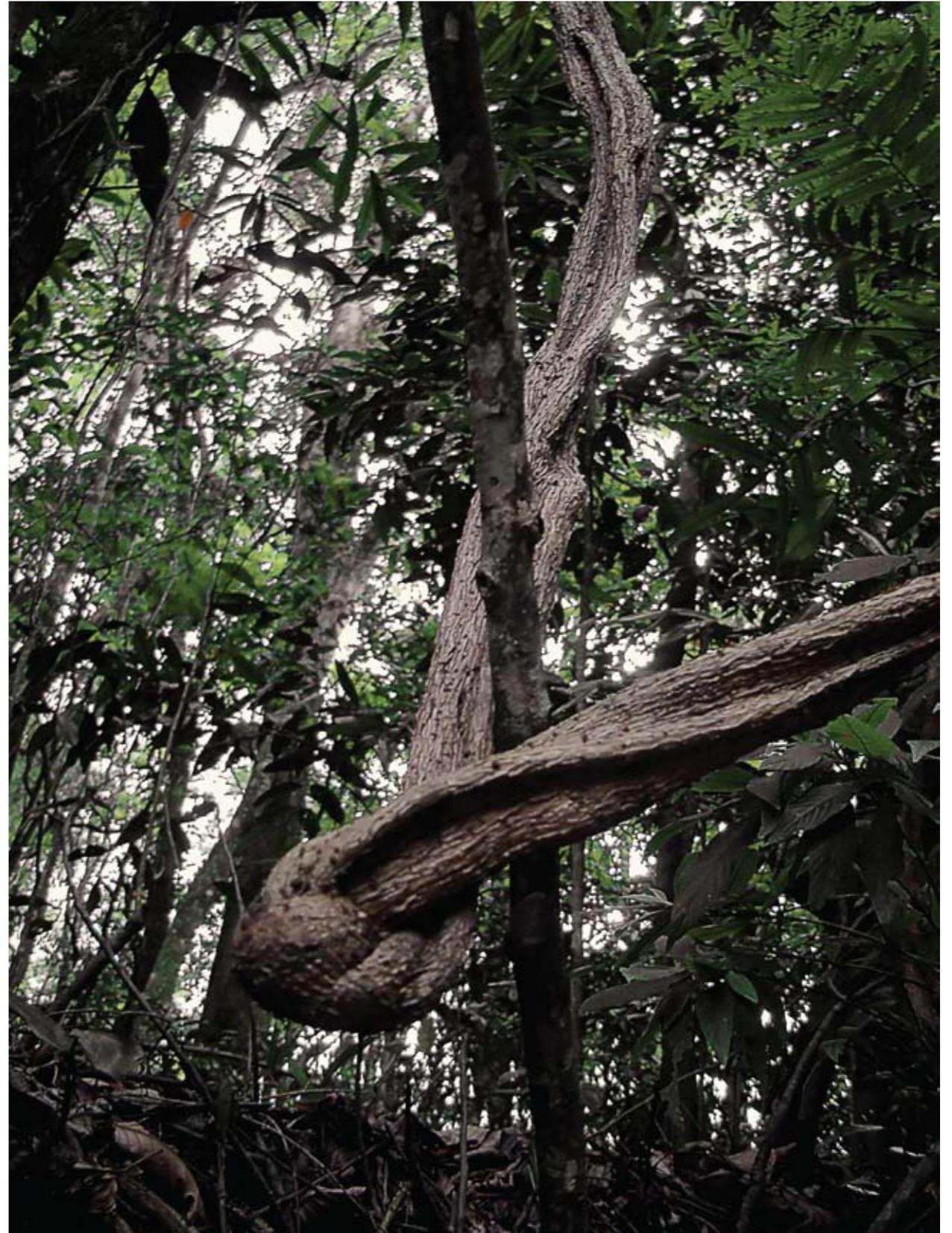






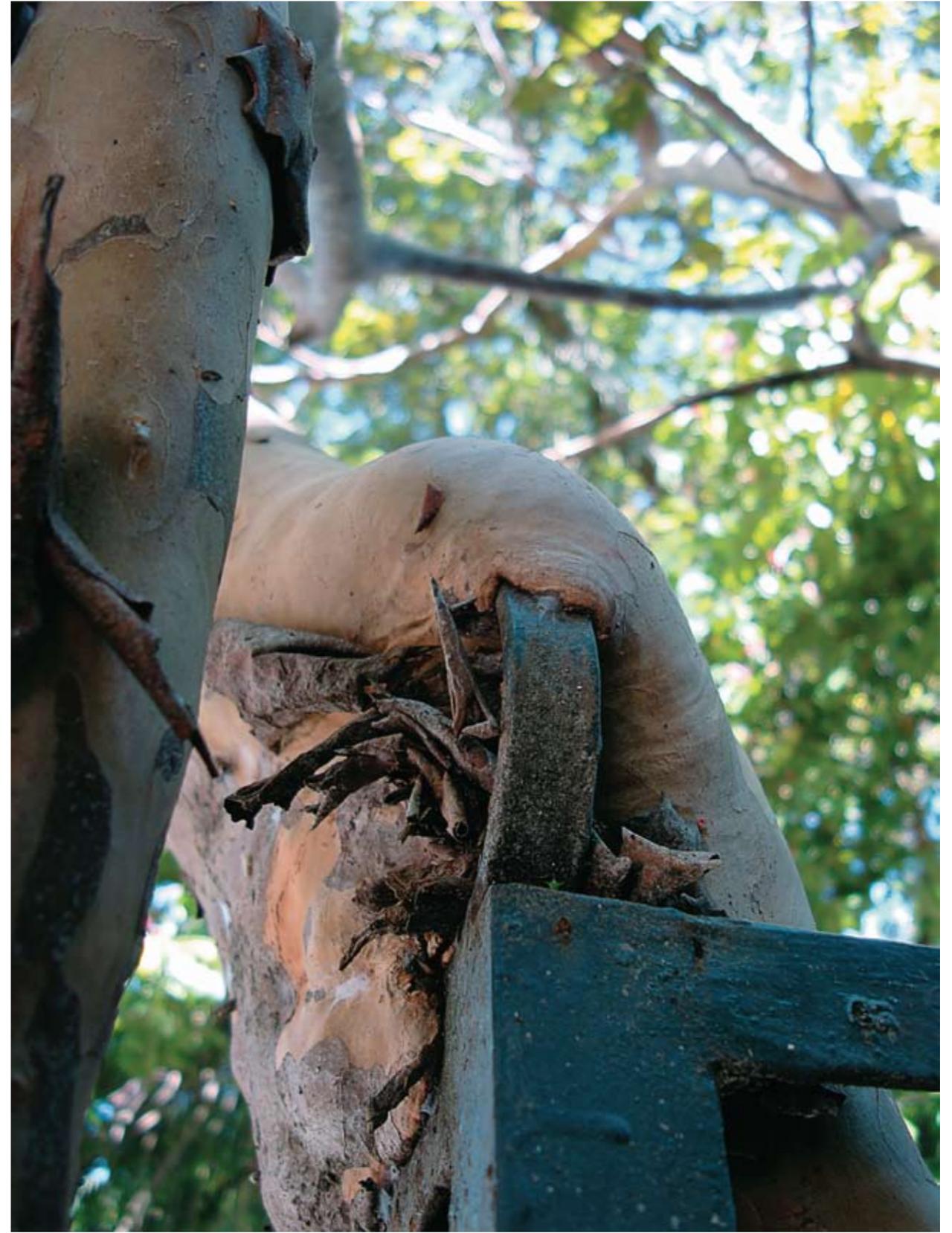
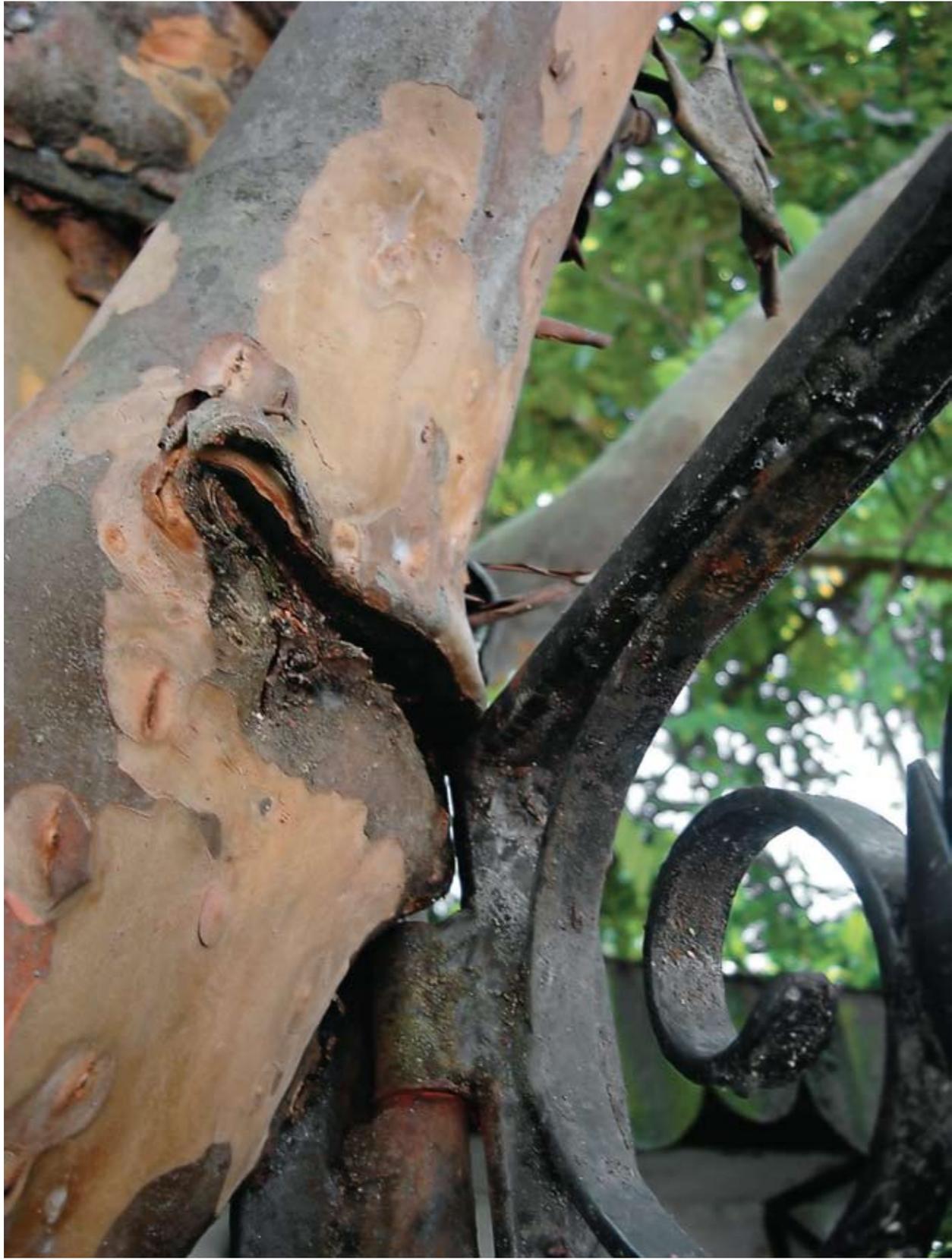
























































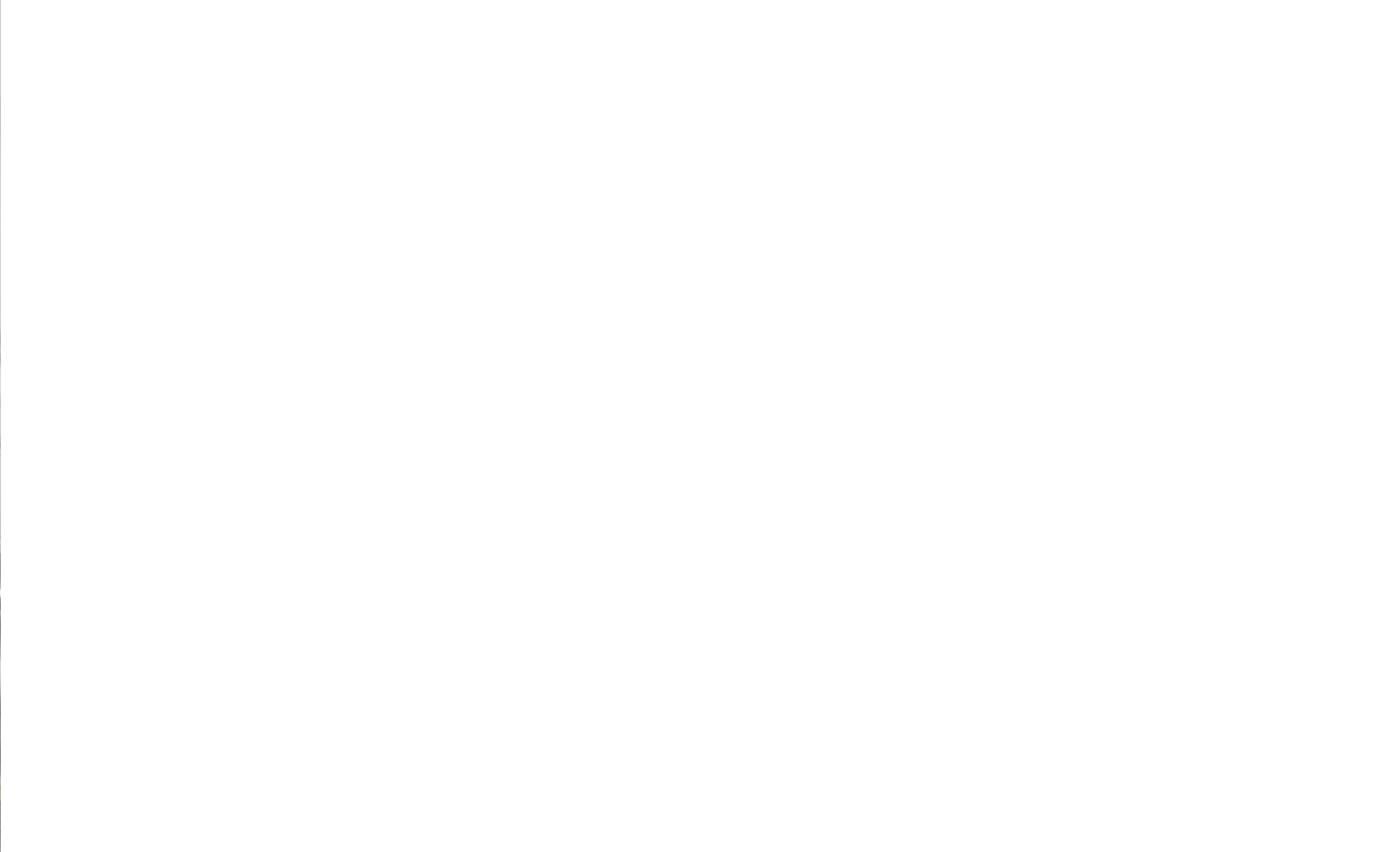








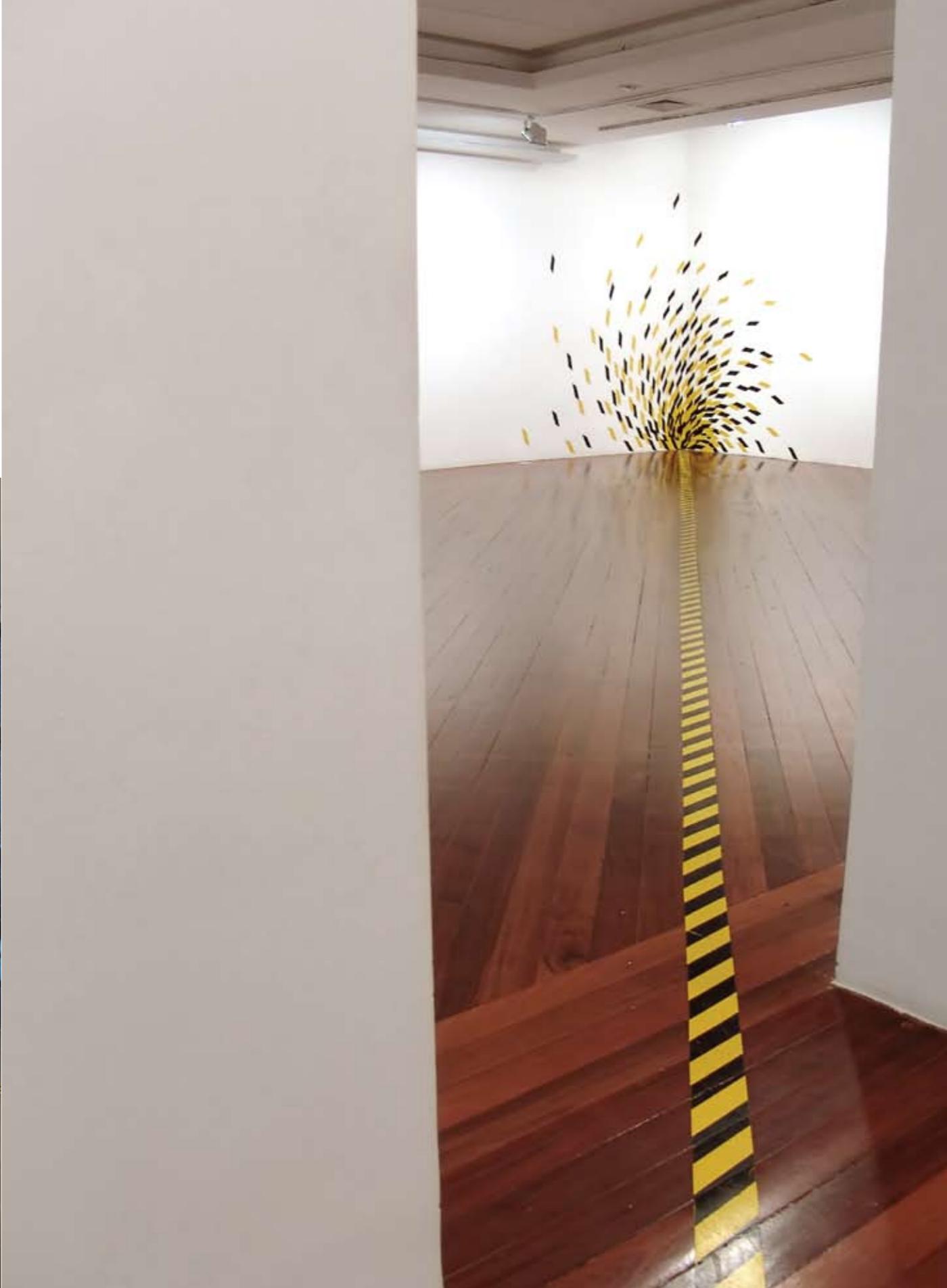






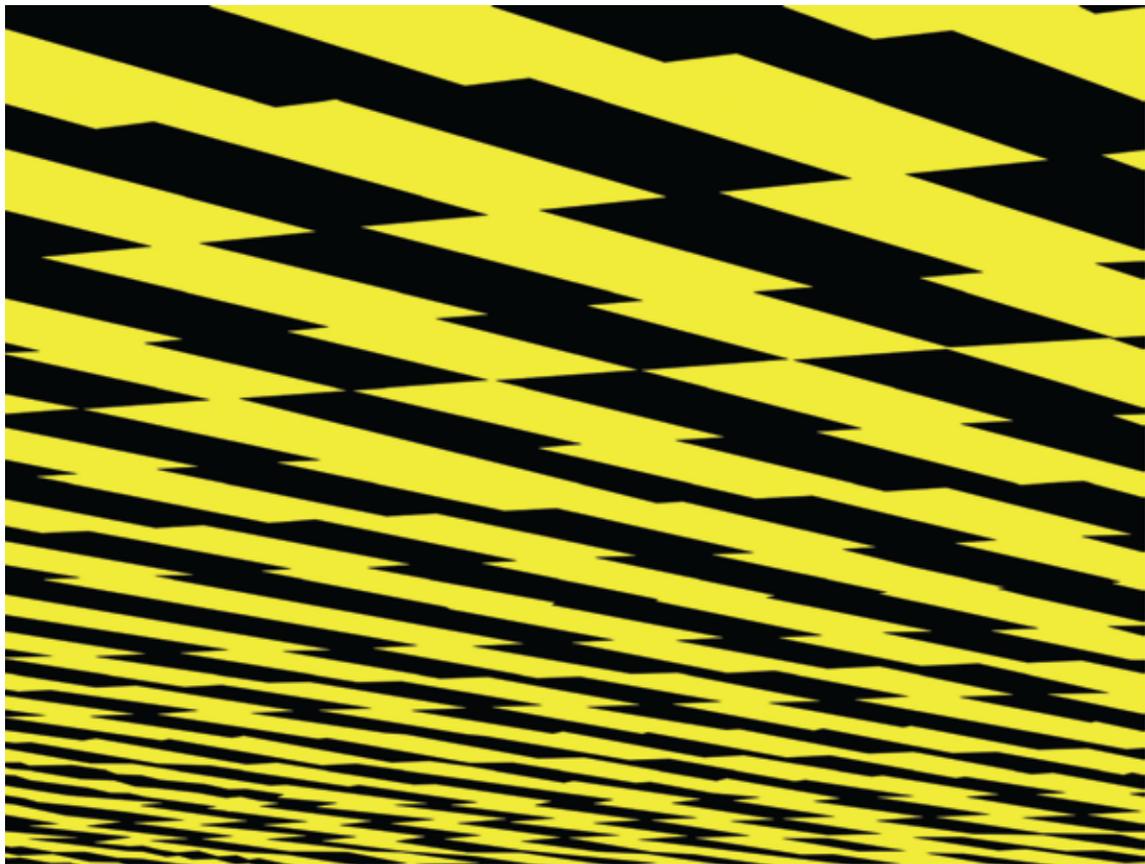
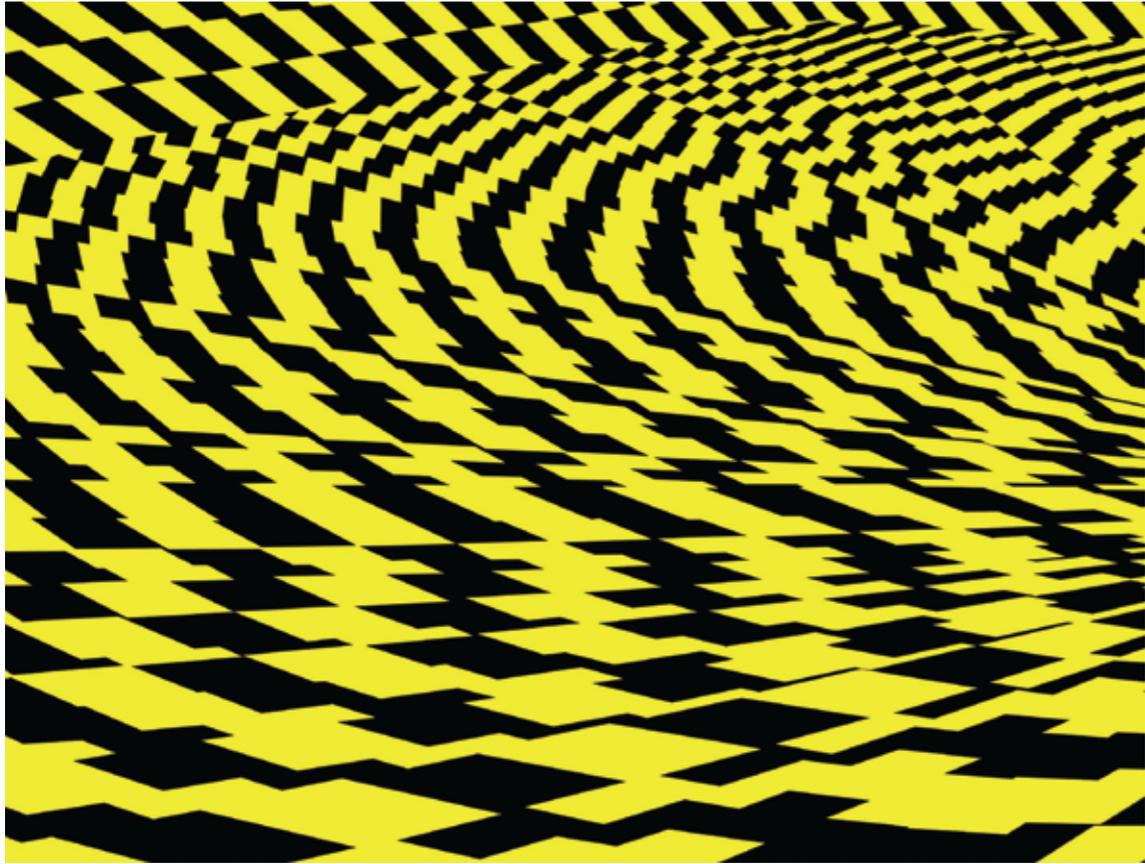




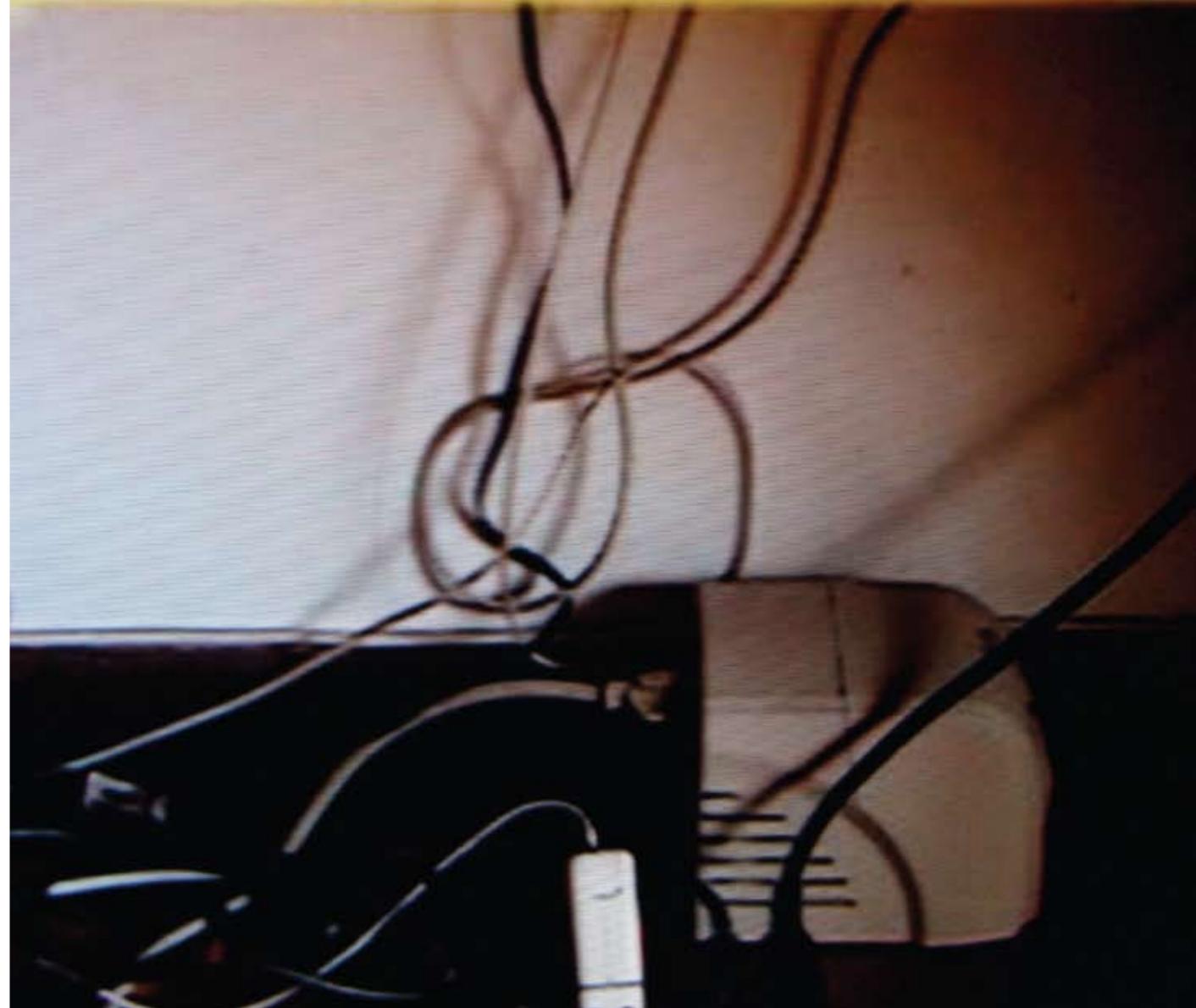






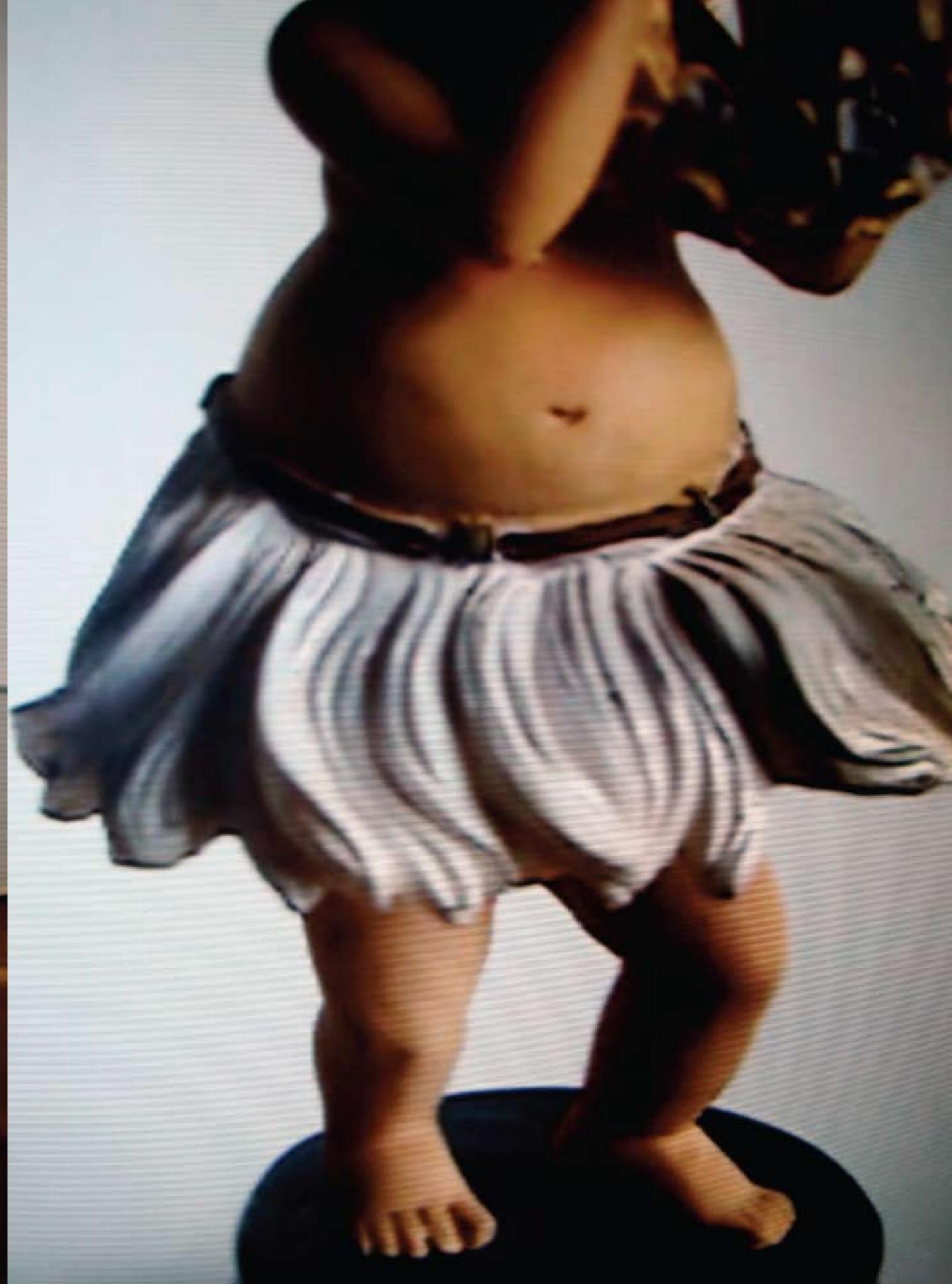


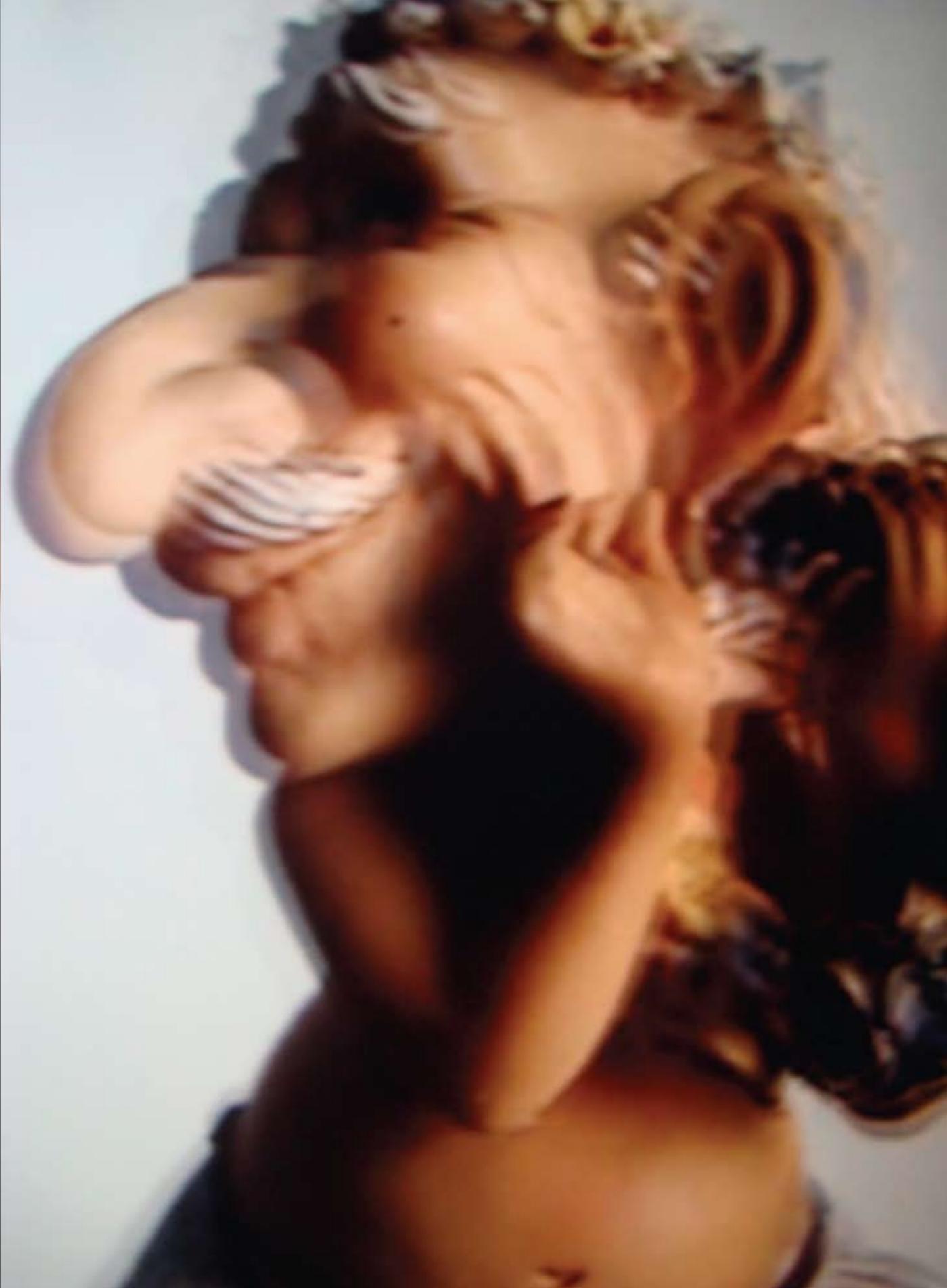
¿De qué viven  
los artistas?





**¿De qué viven los artistas?**









DO A VISTA

EU SÓ VEND



**EU SÓ VENDO A VISTA**









100%

Gatorade

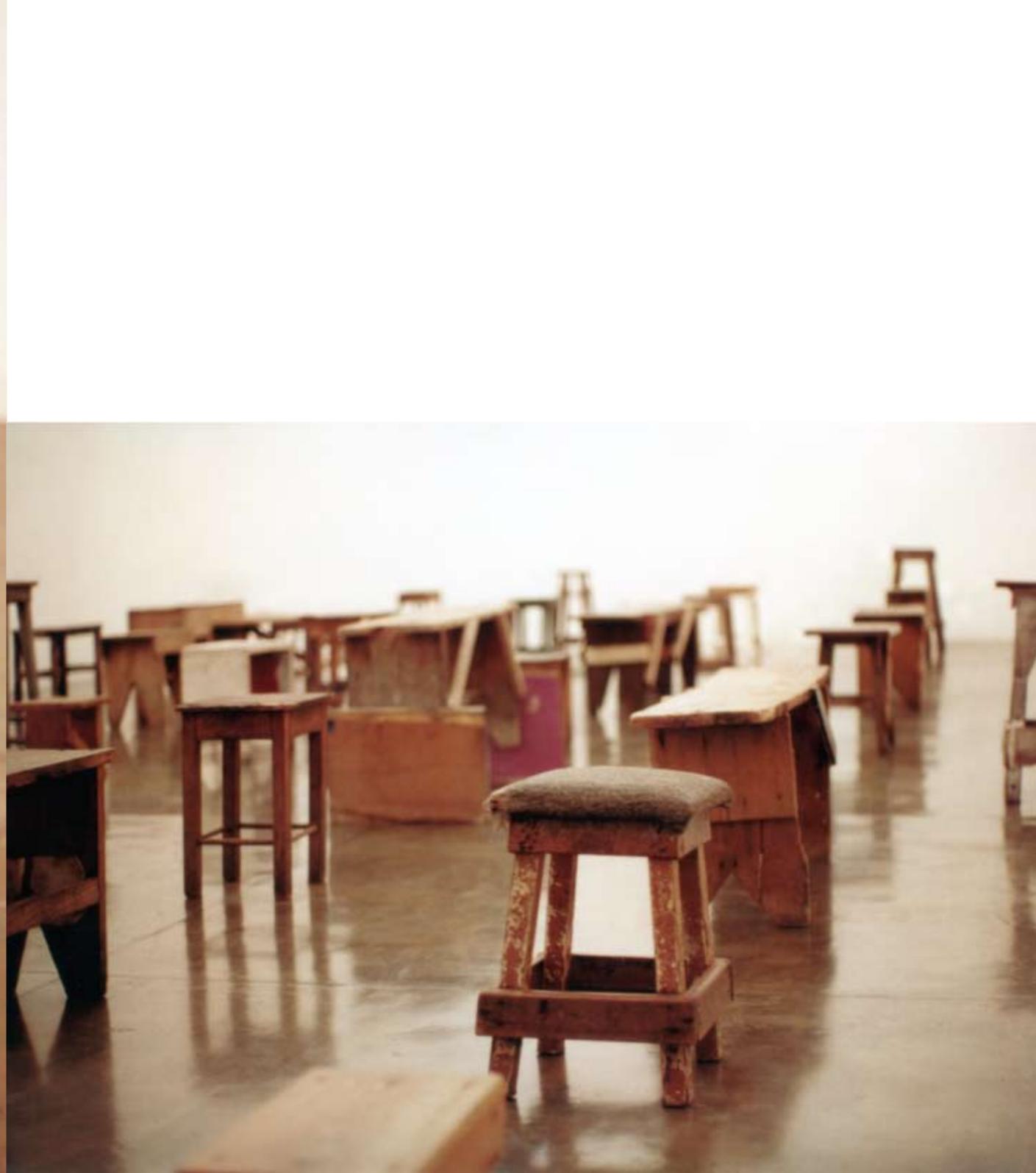
OVOS DE CODOR  
COOPERATIVA AGRICOLA DE COPI  
COOPERATIVA CERTIFADA

ESKIPOLI











BURACO





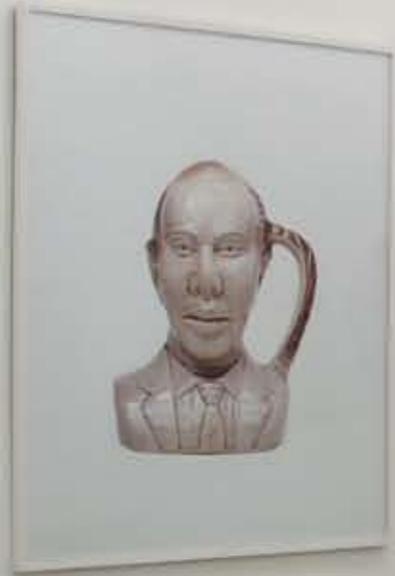






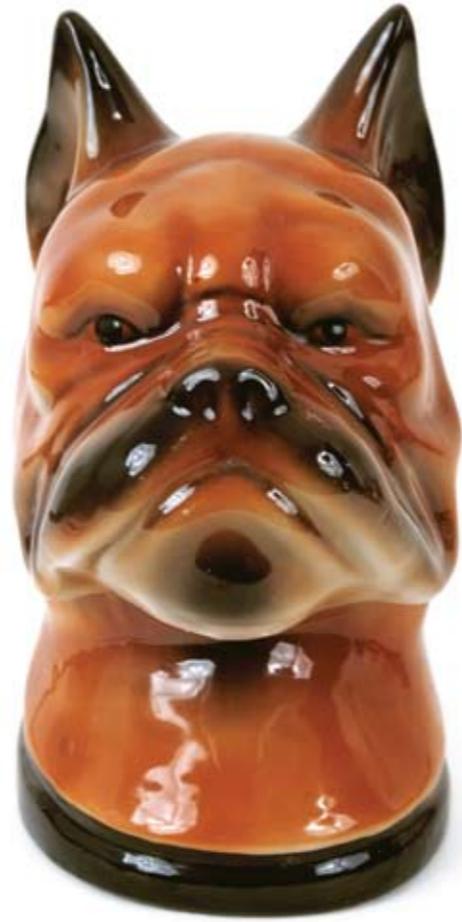














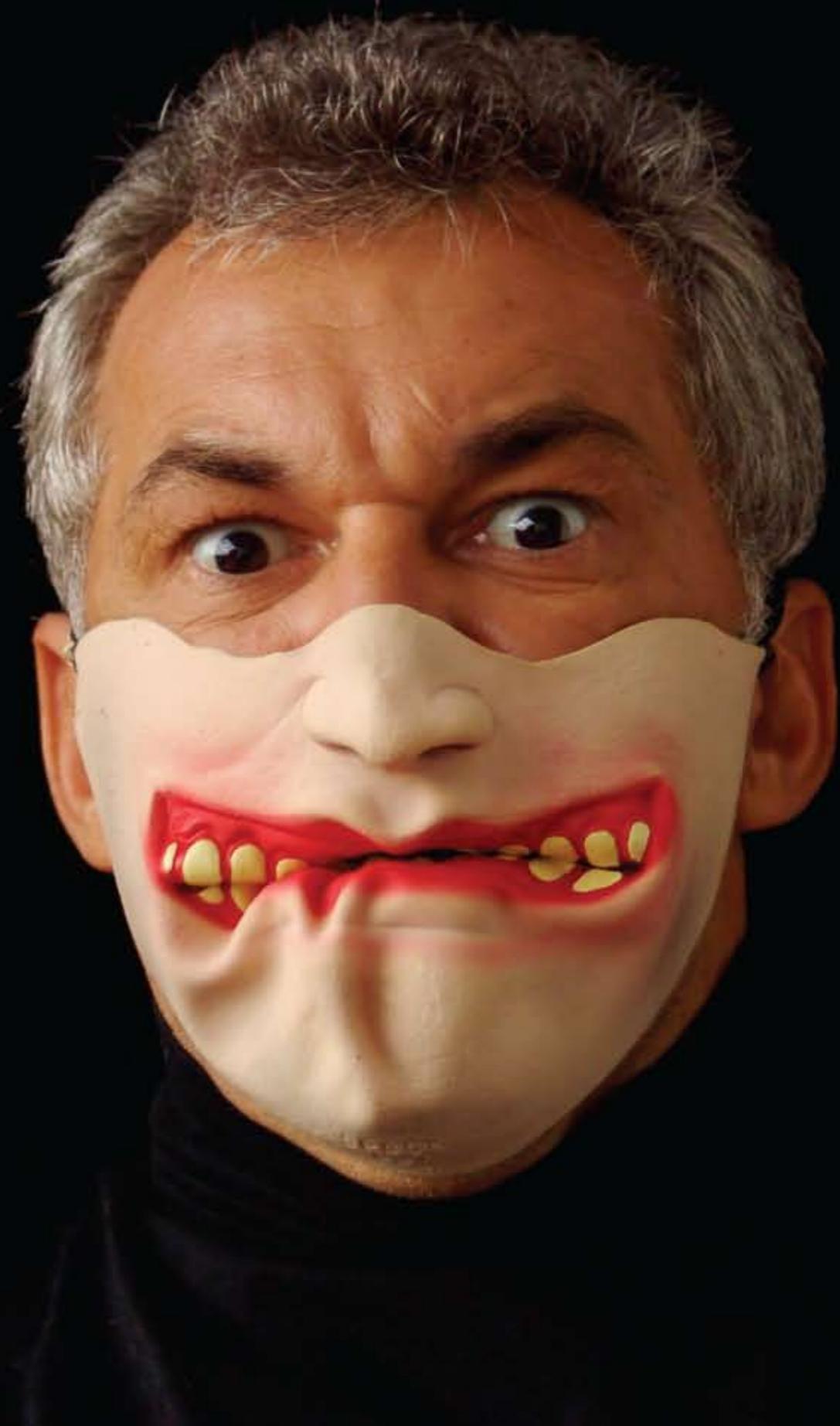














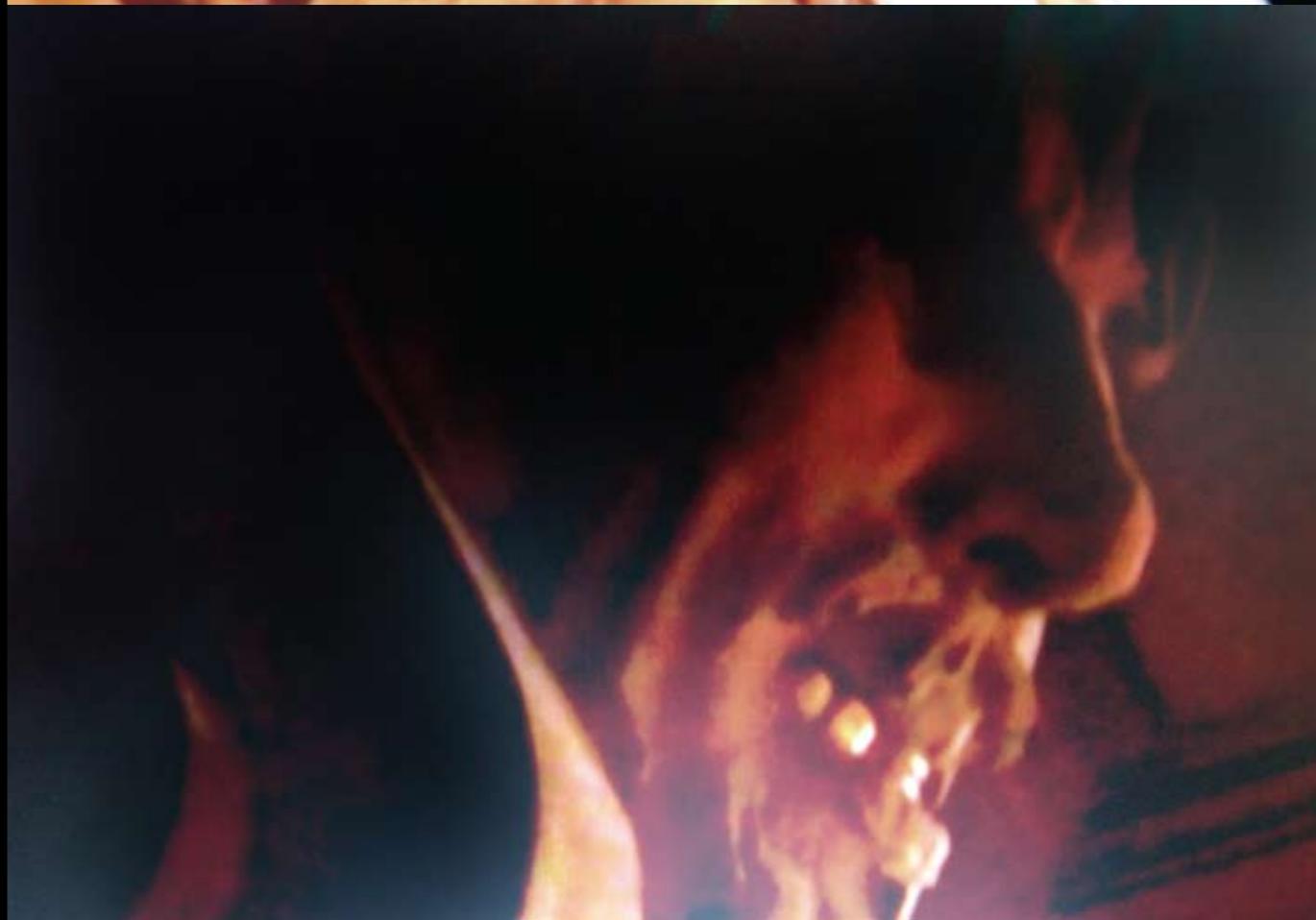


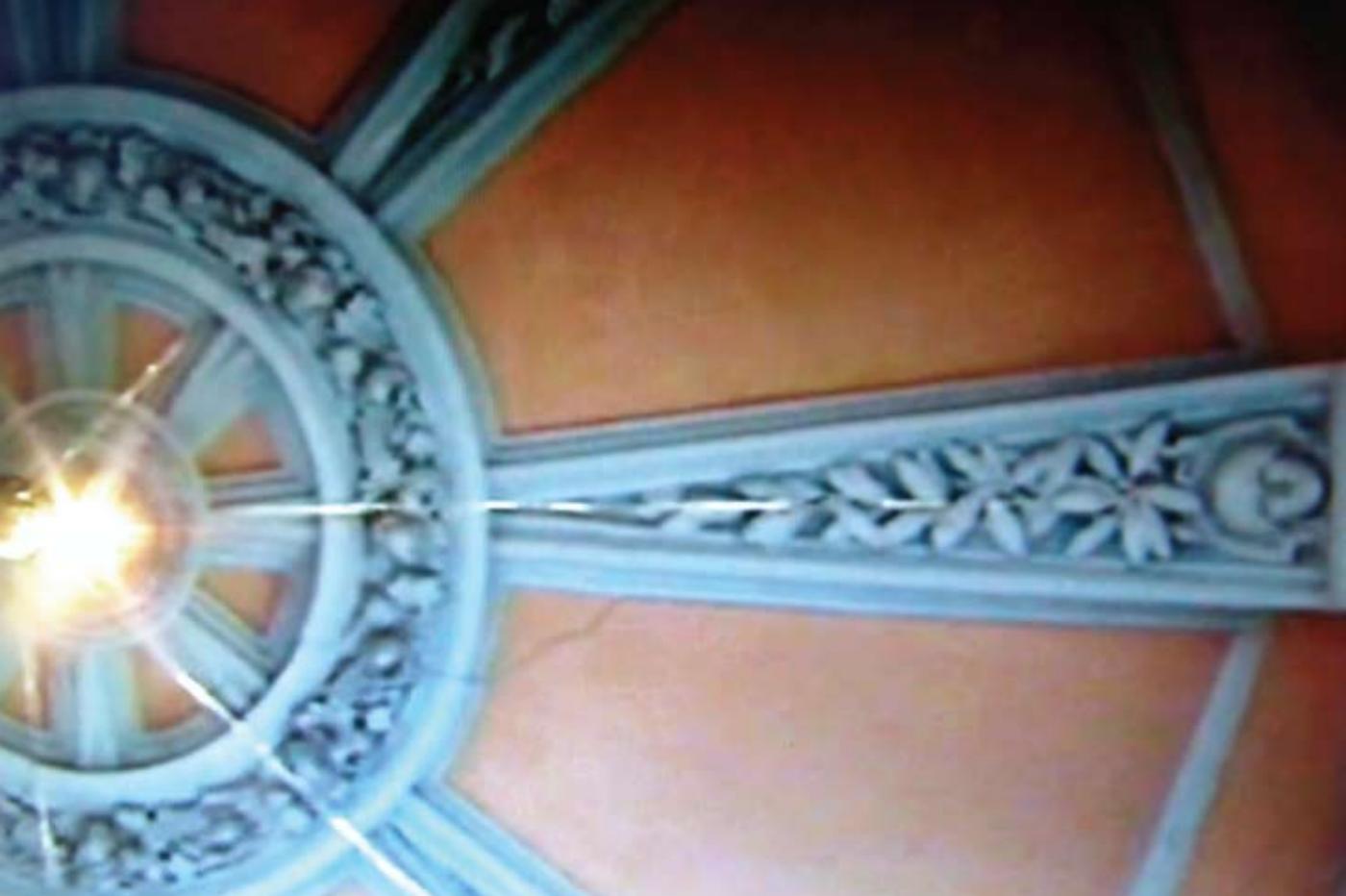




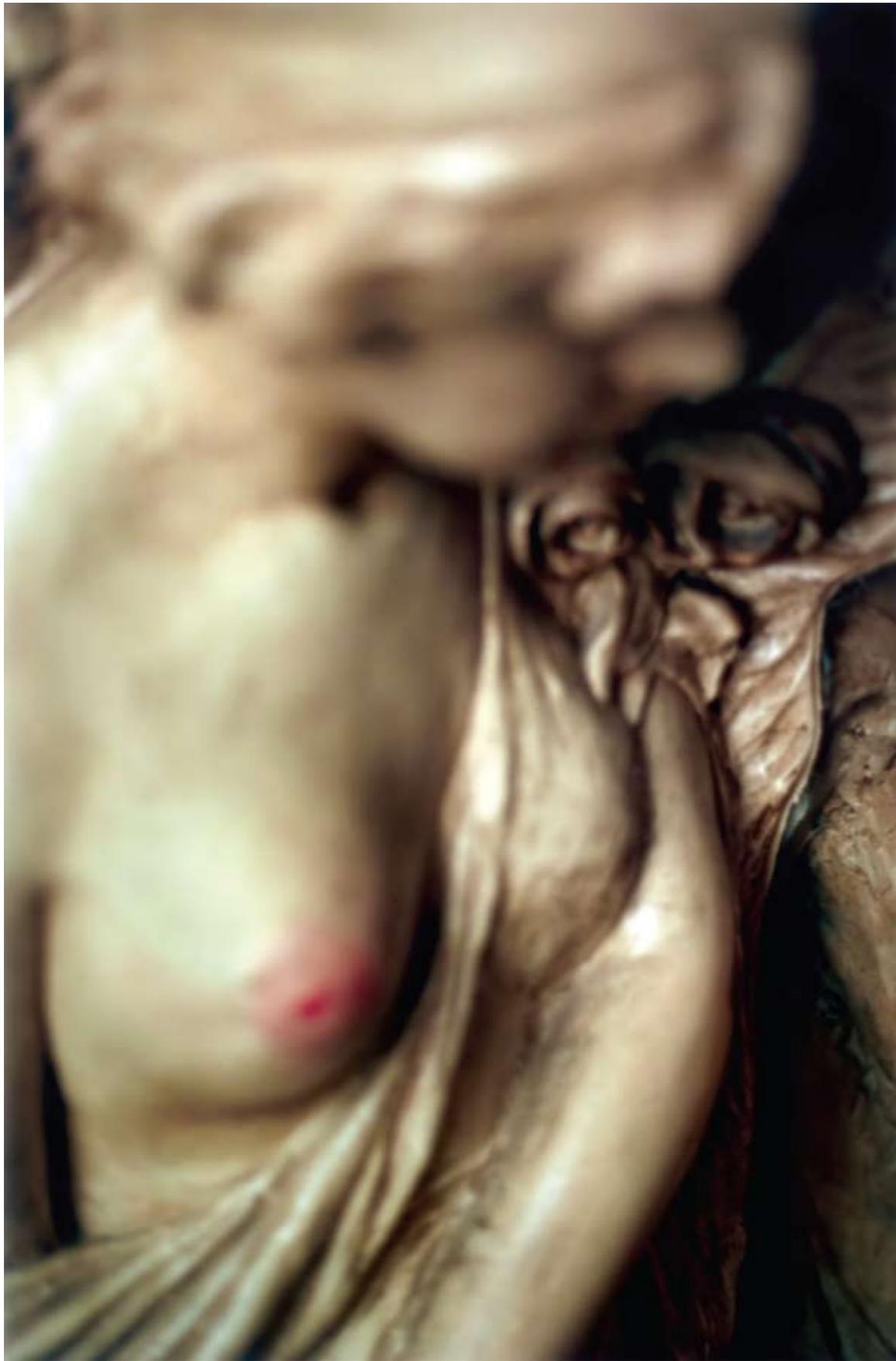


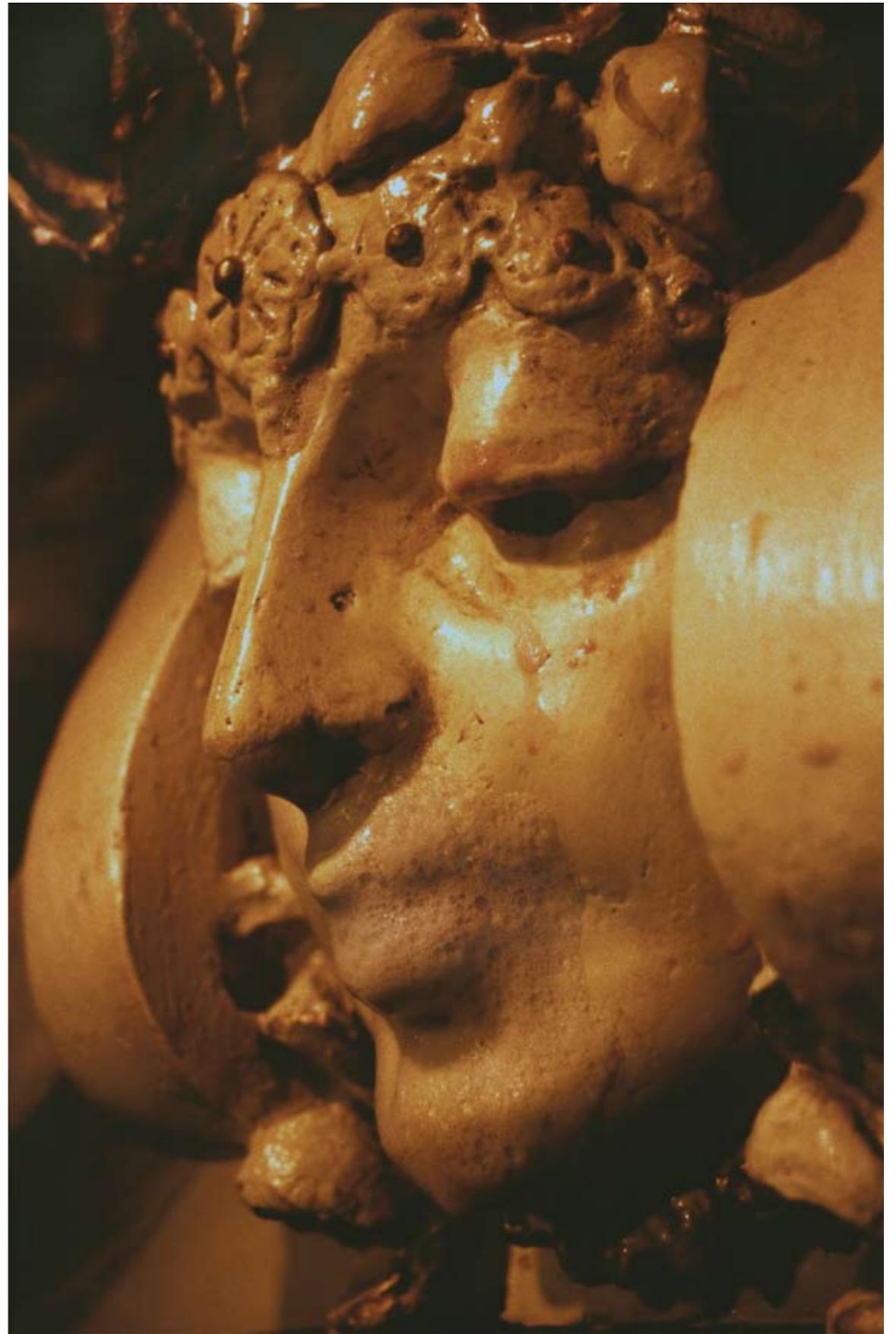
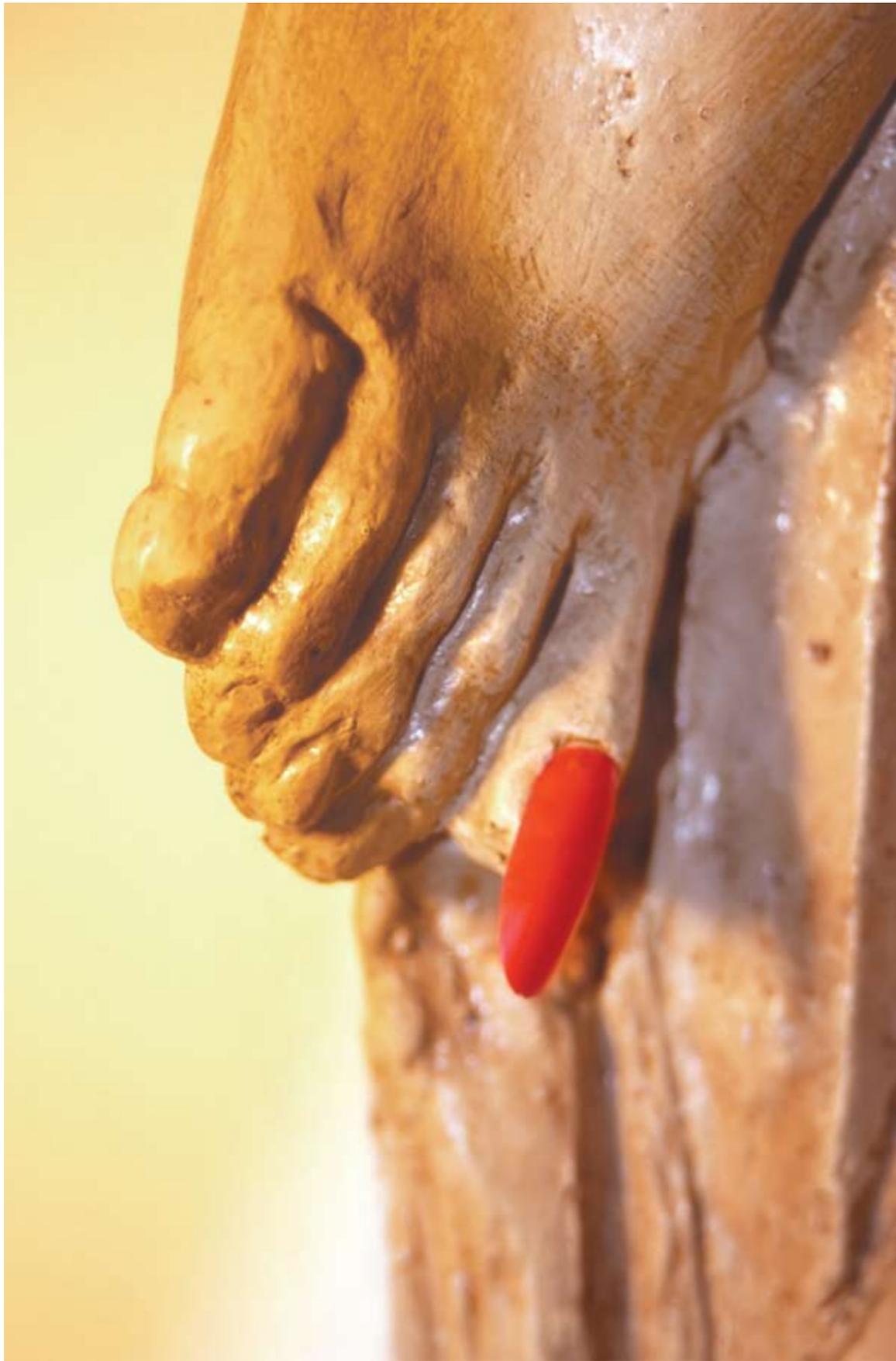






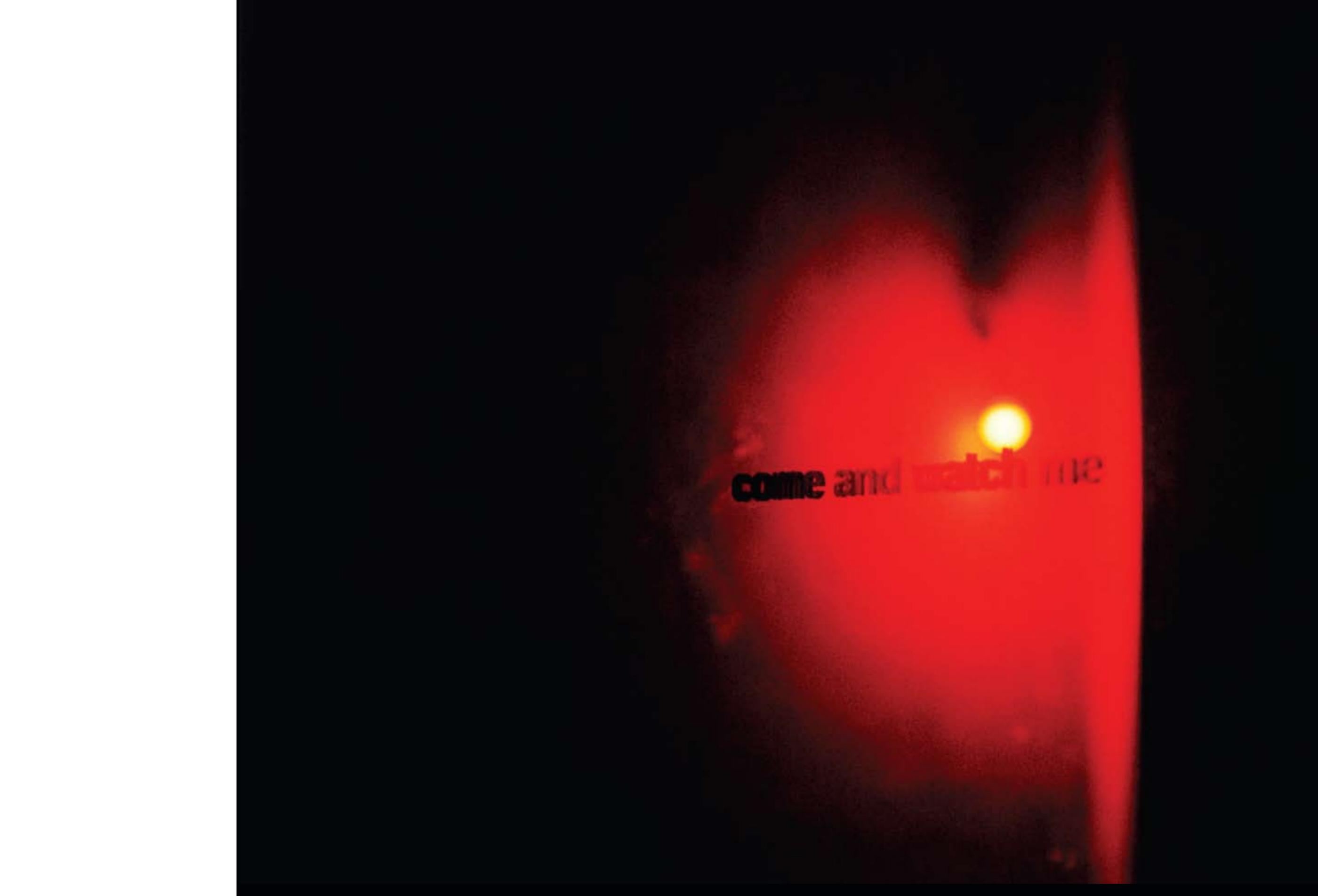










A dark, atmospheric scene with a bright yellow light source in the center, surrounded by a red glow. The text "come and watch me" is overlaid on the scene.

come and watch me





**FUO**

**OUT**

8,8

**E' OBBLIGATORIO  
L'USO DELLA MASCHERA**

8  
1  
4  
3  
6  
5  
18  
16  
153



A photograph of a weathered, grey concrete wall. On the left side, there is a square white area, possibly a piece of paper or a blank sign, with a dark border. To the right of this square is a larger sign with a dark border. The sign contains text in Portuguese. The wall has several small circular holes and some small green plants growing from it. The overall appearance is aged and somewhat neglected.

Obrigado  
SENHOR  
pelo  
Espaço.

\$ó.



R IR A TOAL  
COM CUIDADO

AQUI SOLO HAY POSTALES

LES

Y AQUÍ TAMBIÉN



20-5

ARTE POVERA







PASTELARIA PARAISO DA PIZZA

JD-99-25











FORCA E LUZ

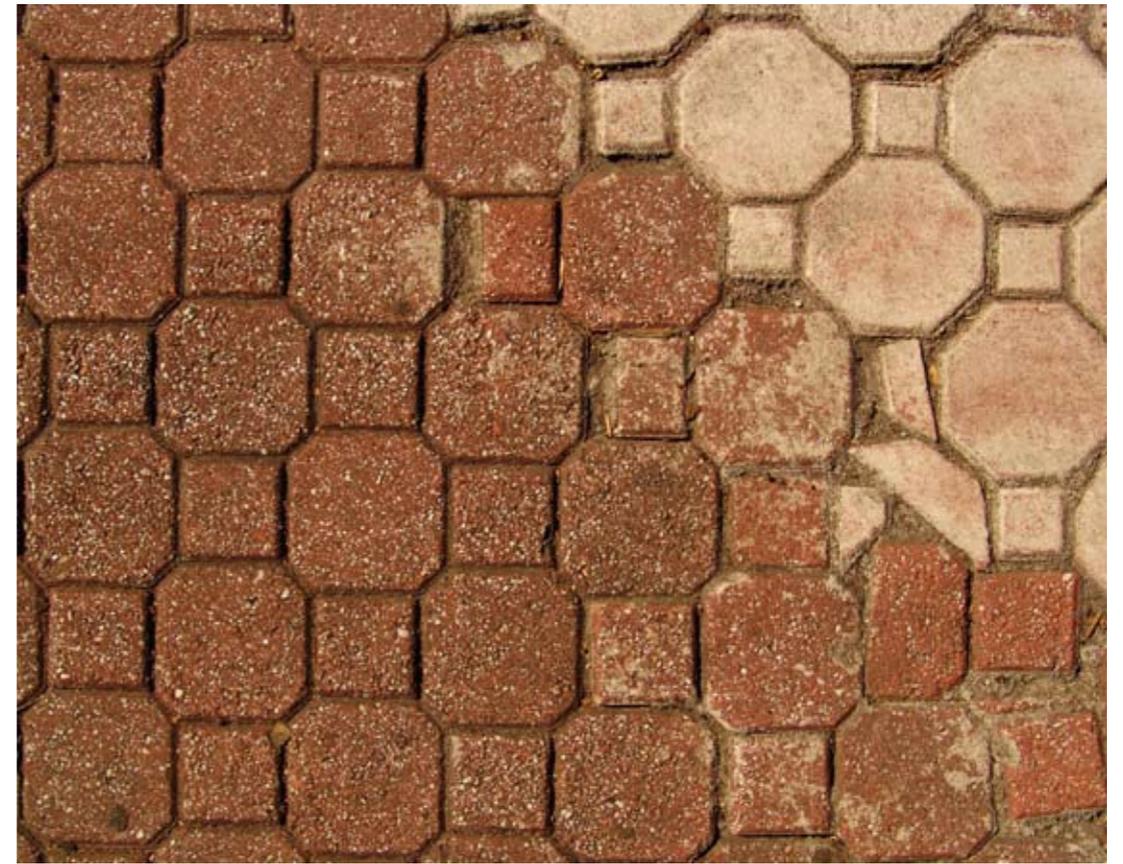
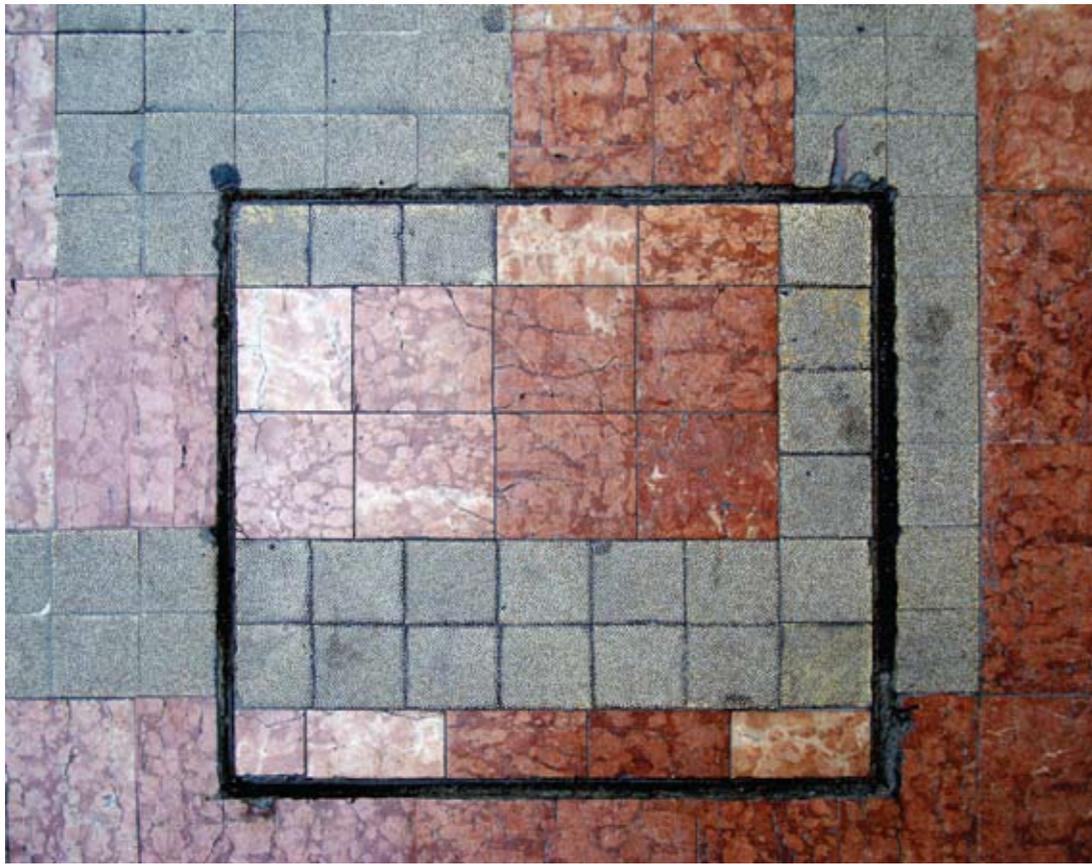


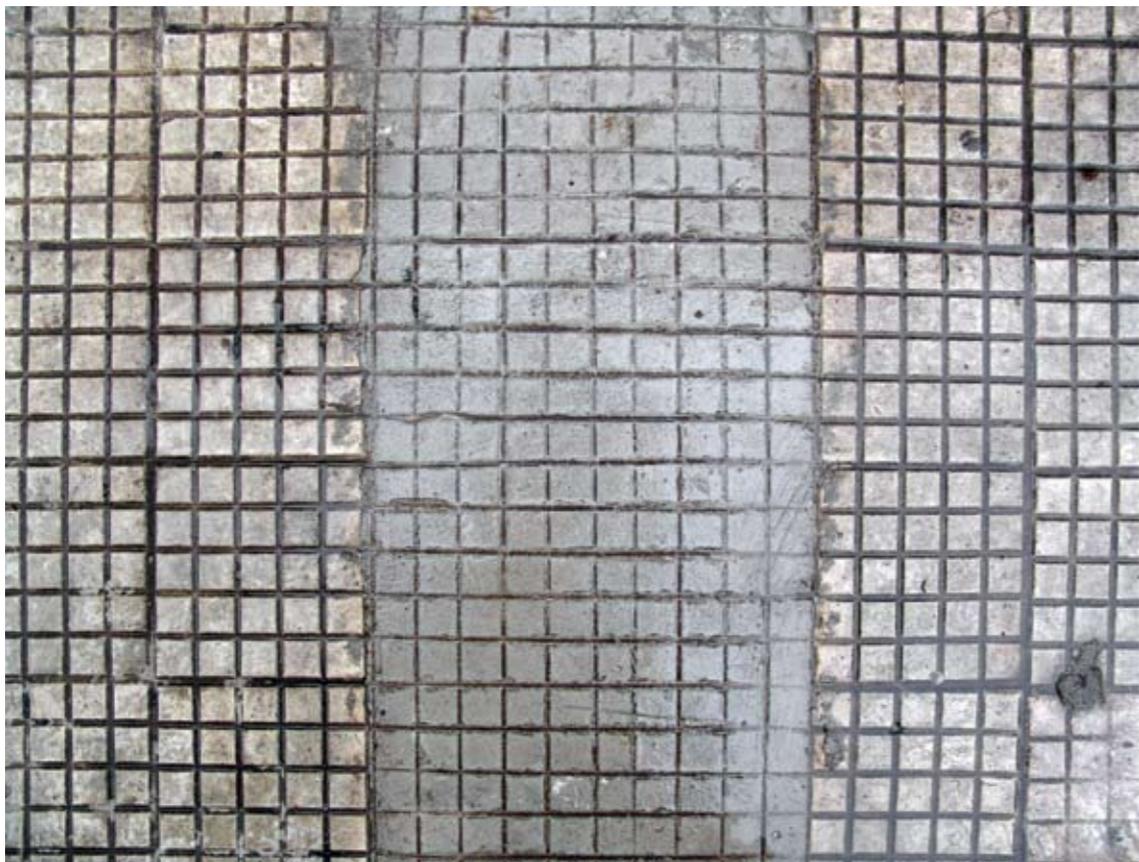
DIPARTAMENTO PÚBLICO

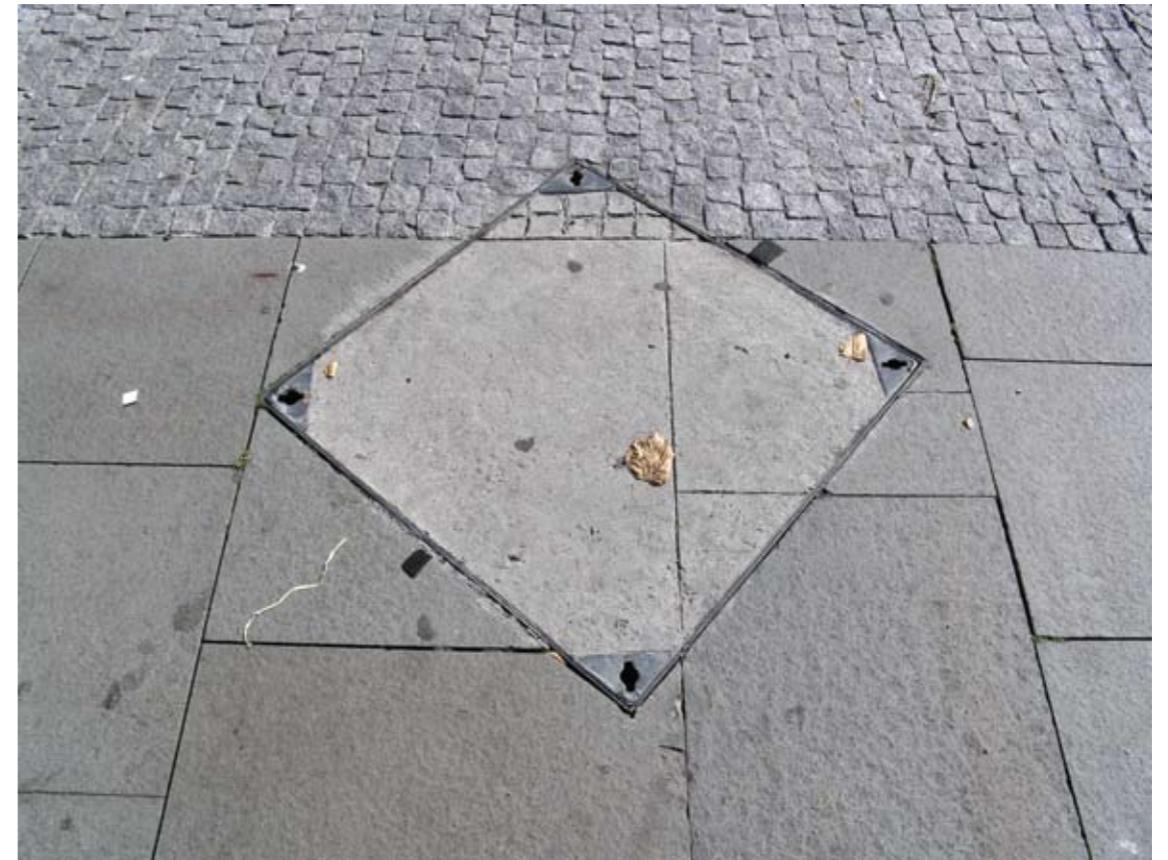


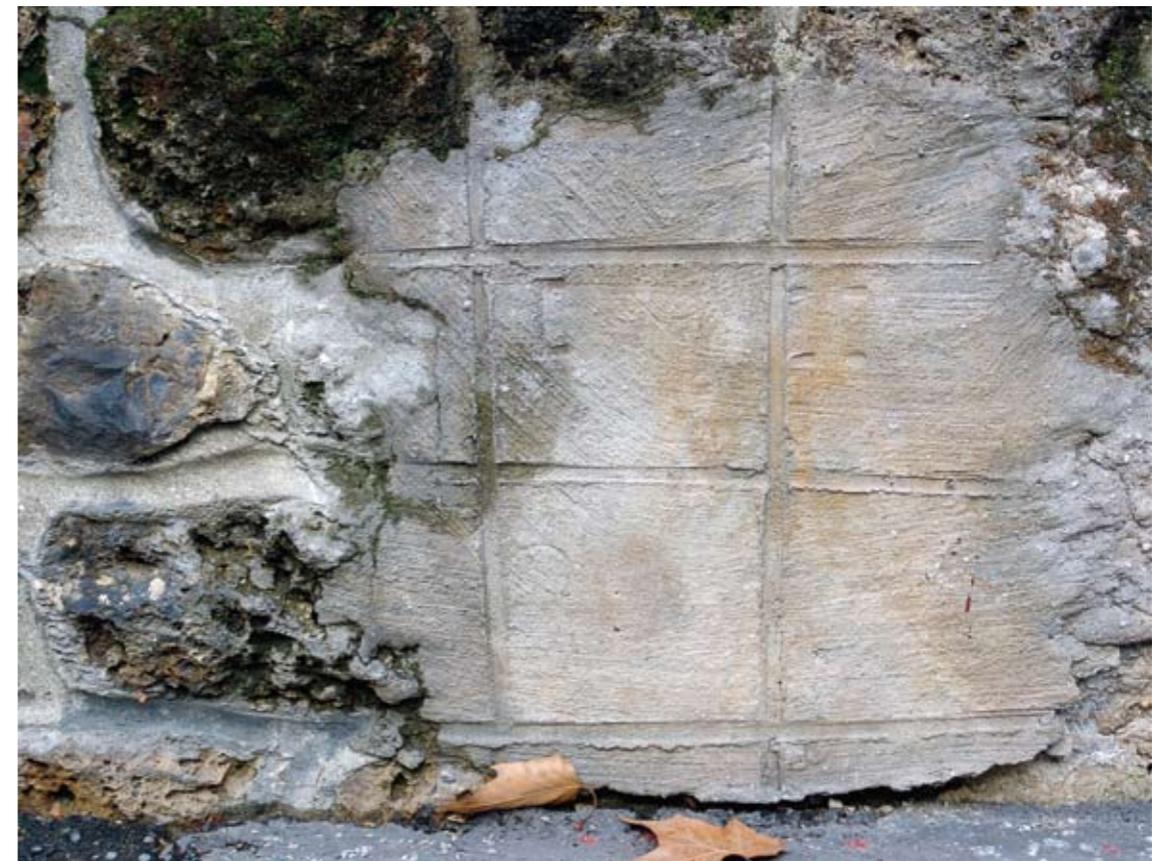
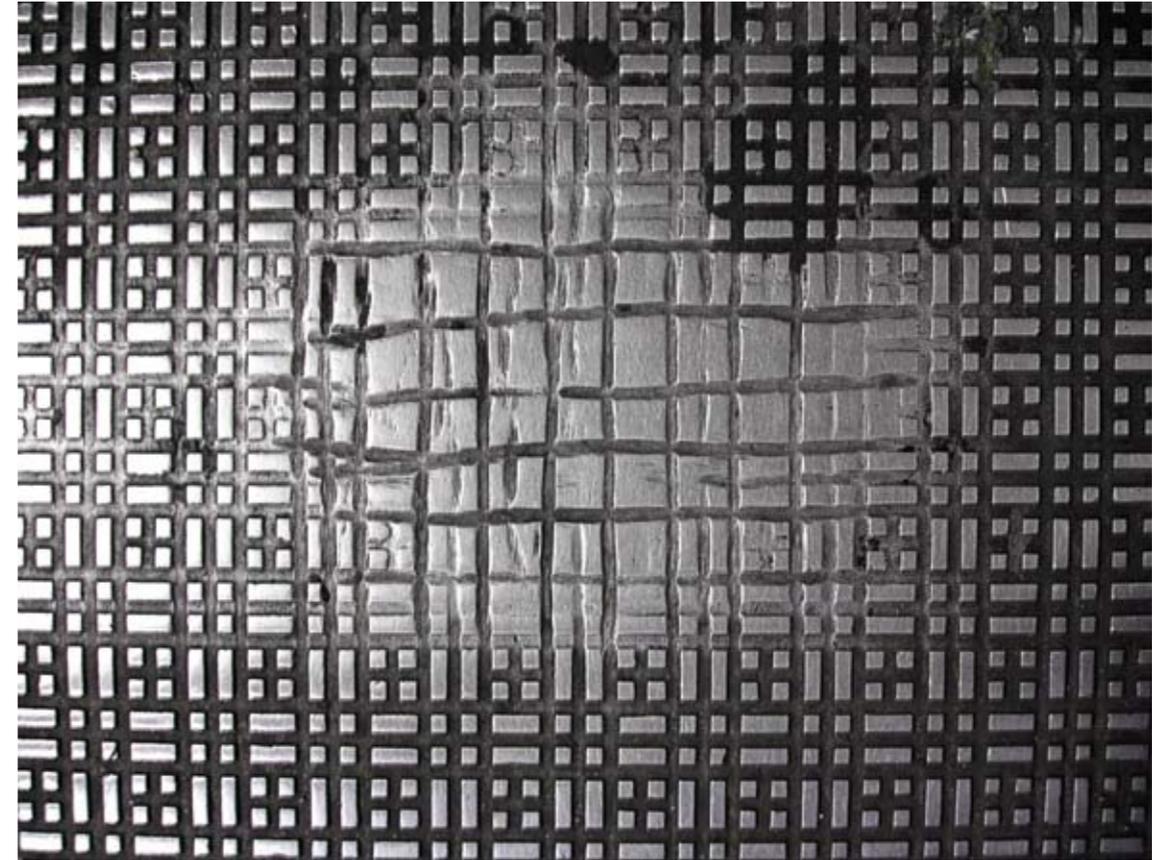
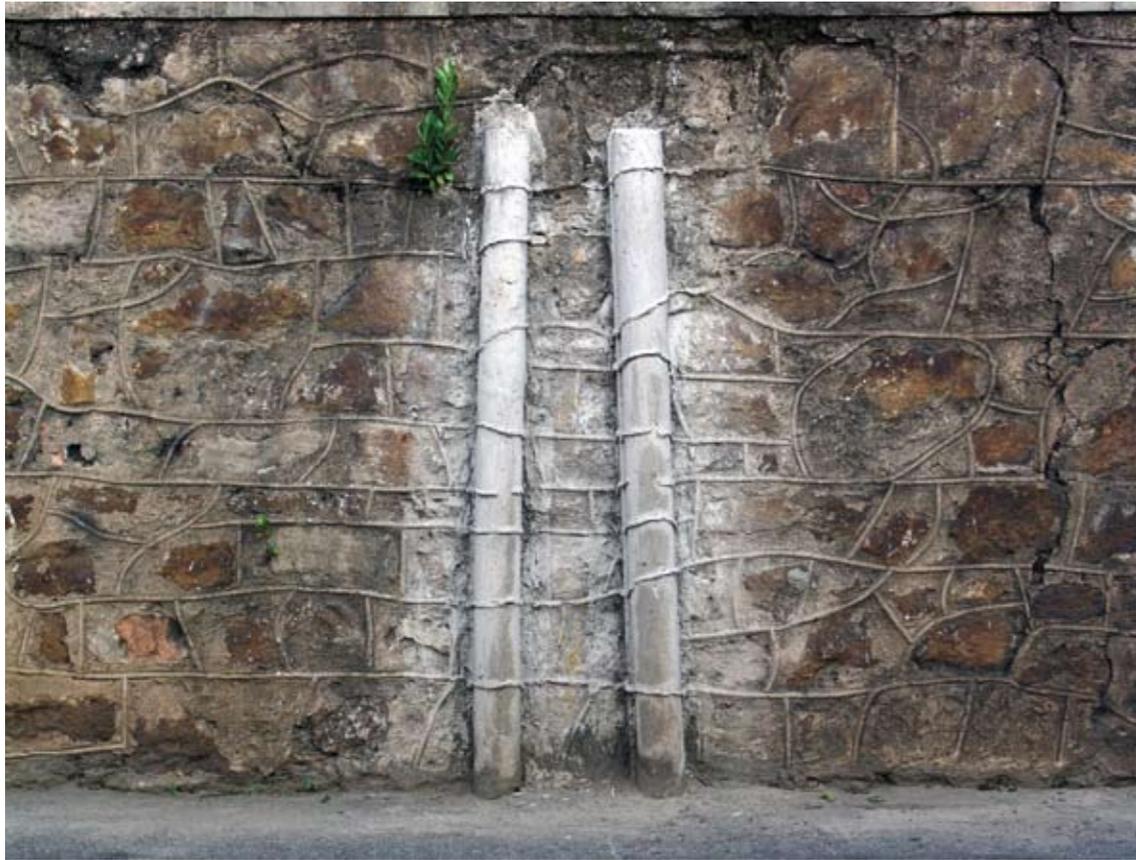
DIPARTAMENTO PÚBLICO













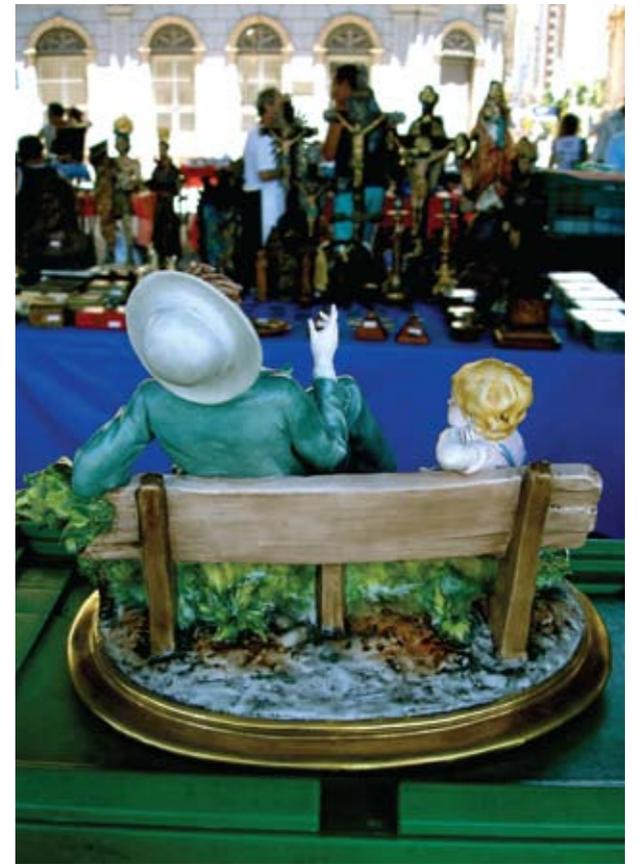
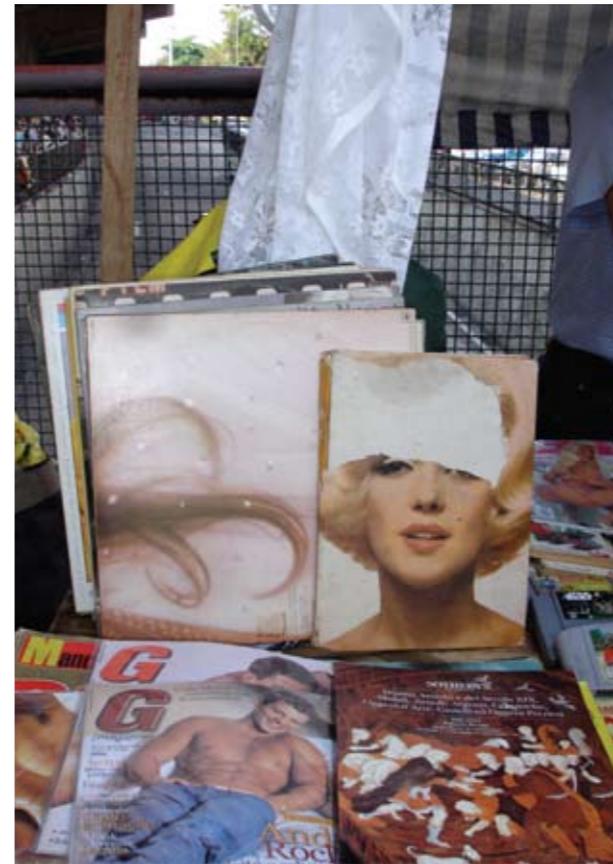


MOLEZA

2.000









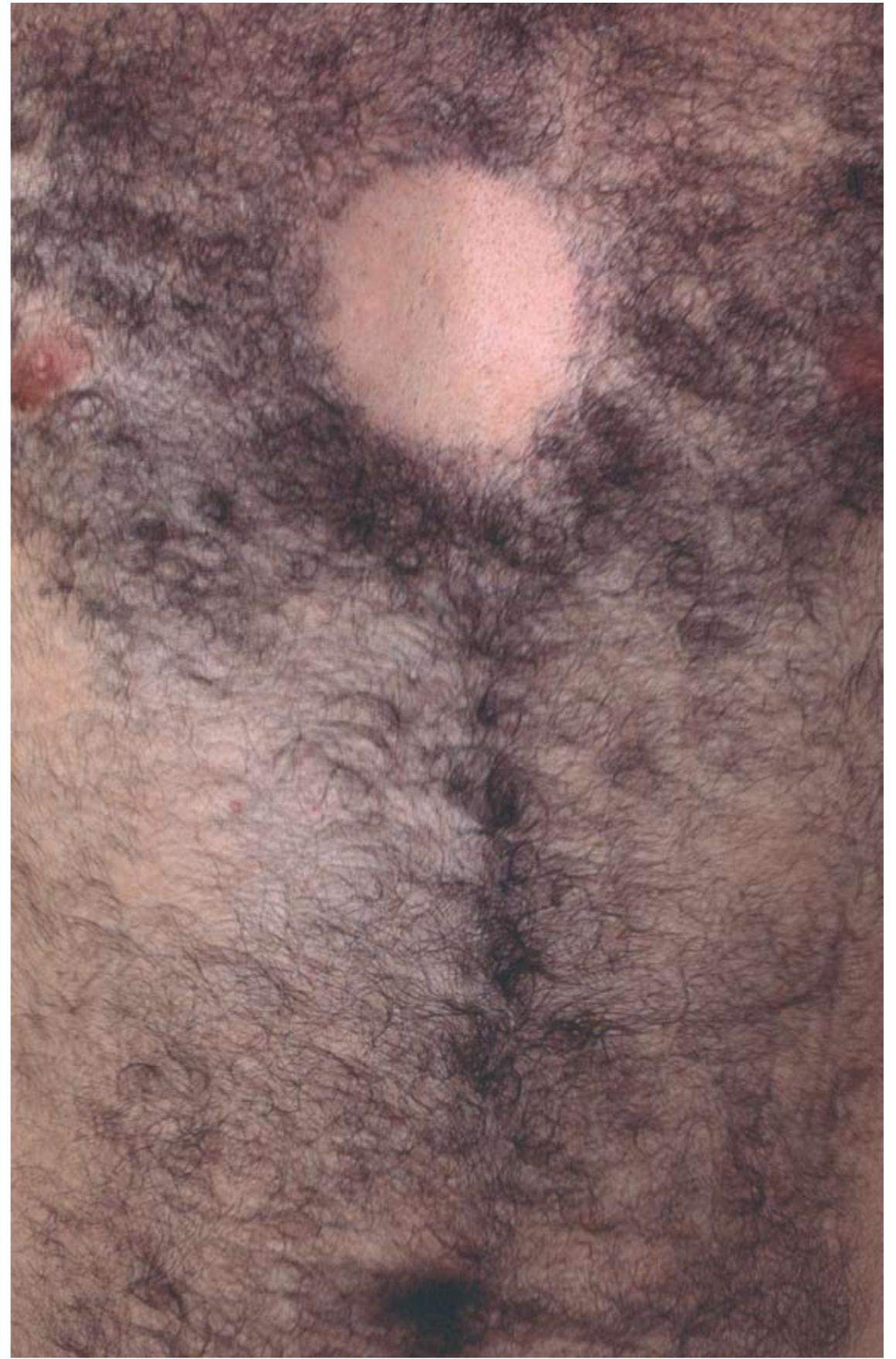


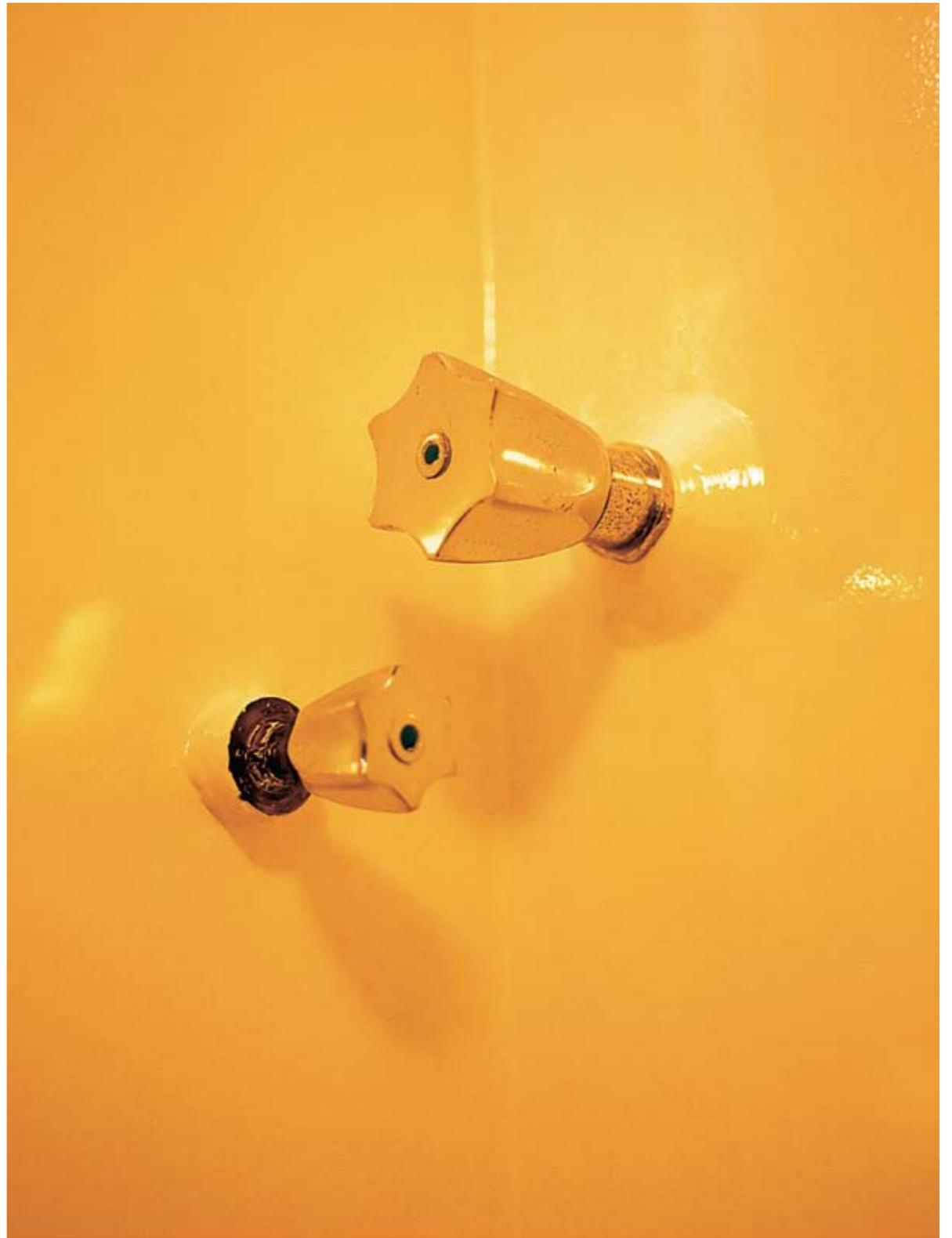


أمة عربية واحدة  
ذات رسالة خالدة

محمد ومحمد





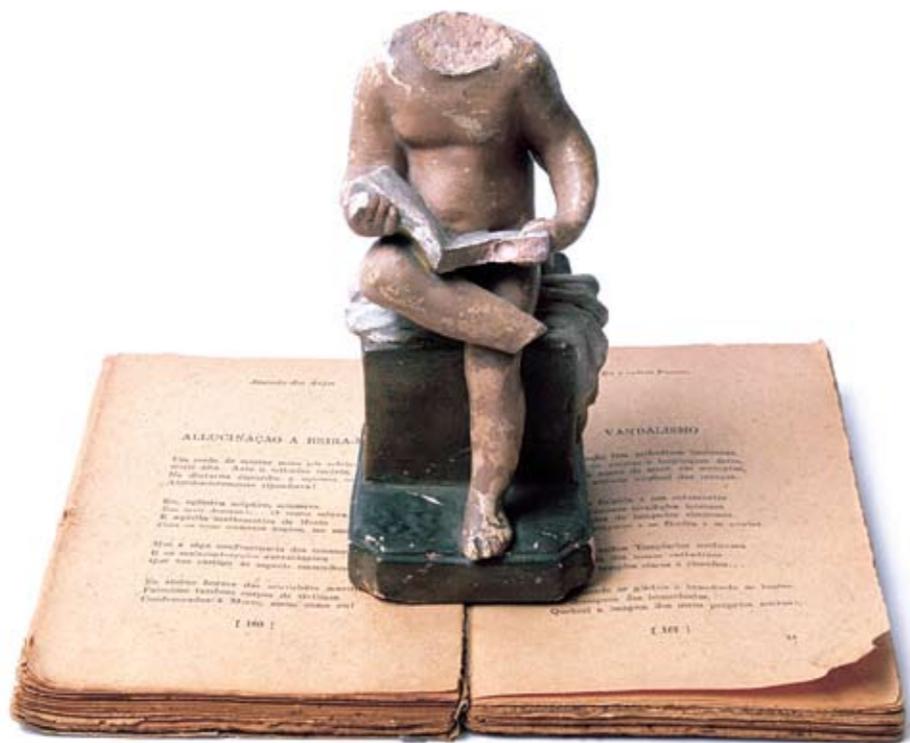














## é da sua natureza

ALBERTO SARAIVA

Rio de Janeiro, setembro de 2008

*O humor abre caminhos.*

MARCOS CHAVES

Nesta edição da coleção “Arte e Tecnologia”, apresentamos a obra de Marcos Chaves – um artista cujo percurso singular, hoje no Brasil, vem paulatinamente construindo um trabalho que acrescenta novos sentidos e perspectivas na dinâmica da arte. Suas séries fotográficas – assim como seus objetos, intervenções e instalações cheios de humor e ironia – instigam outros parâmetros no cenário da arte contemporânea. Sua poética exige o diálogo direto com o mundo, funcionando como um território sem fronteiras, que deve ser pensado coletivamente, através de certas estratégias que permitam olhares diferenciados e a introdução da dúvida. A idéia é integrar o jogo de construção do mundo. Para isso, cada sujeito é solicitado a participar no centro da cena, a partir de sua realidade. Com sua obra, Marcos Chaves mostra, portanto, que não só questões artísticas, mas também culturais e sociais precisam ser reelaboradas.

On this edition of “Arte e Tecnologia”, we present the work of Marcos Chaves – an artist with a singular trajectory today in Brazil who is gradually building up a body of work which adds new meanings and perspectives to the dynamics of art. His photographic series – as well as his objects, interventions and installations, filled with humor and irony – stimulate the creation of new parameters in the contemporary art scene. His poetics demands direct dialogue with the world, which functions as a boundless territory, and needs to be pondered over collectively, through certain strategies that allow for different ways of looking and for the introduction of doubt. The idea is to integrate the game of construction of the world. In order to do this, each individual is asked to take part at the center of the scene, from their own reality. This way Marcos Chaves shows with his work that not only artistic questions, but also cultural and social ones need to be reformulated.

**MARIA ARLETE GONÇALVES**

DIRETORA DO OI FUTURO

[OI FUTURO DIRECTOR]

Marcos Chaves começou a produzir efetivamente na década de oitenta. E, muito embora tenha participado da exposição *Como vai você, geração 80?*, sua produção e posição naquele instante não estavam associadas ao movimento internacional de retorno à pintura, ao contrário, conclamavam ações renovadas que refaziam um percurso de Duchamp ao Neoconcretismo<sup>1</sup>. As evocações diretas ao gesto duchampiano demarcavam com clareza a tradição à qual seus trabalhos aludiam. É claro que o *ready-made* como proposição o interessava, contudo as apropriações de objetos e suas rearticulações promoviam uma experiência diferente e inesperada. Tomar um objeto e rerepresentá-lo era exibir um drama profundo com camadas de significação e implicações de ordem cultural e social. Sua postura, assim como a de outros artistas de sua geração pode ser relacionada ao conceitualismo defendido por vários teóricos ao se referirem à produção contemporânea.

É significativa a declaração do artista: “Já tem muita coisa no mundo, prefiro reaproveitar o que está aí”. Isso se aplica ao artista como produtor de objetos e, principalmente, à noção de objeto de arte imantado de conteúdo em si, independente de relações interpessoais com o sujeito. E ainda, se por um lado, os excessos da sociedade de consumo o afligem – e sendo assim sua relação com o que é produzido é decerto uma crítica – por outro, lhe resta o desafio de transformar cada objeto dado em outro ser. E é justamente este “ser-novo” do objeto que instaura sua poética. Desta feita a idéia de *ready-made*, como elemento deslocado de um contexto e realçado noutra, praticamente desaparece. Seus objetos criam um novo sistema de relações e nos são devolvidos em sua dinâmica transsignificante. É o mundo composto por coisas animadas e inanimadas: mobiliário, adereços, vestuário, linguagem, som etc. Até o meio utilizado para realizar a obra é um objeto, seja ele o desenho, o vídeo ou a fotografia. O objeto é o meio, e o meio é também um objeto.

O que Marcos Chaves faz é dar consistência às coisas sem destruir sua função original, trazendo a cada uma delas instâncias vinculadas a ela e que lhe são pertinentes. Por exemplo, o artista recolhe um par de sapatos vermelhos, femininos, de salto alto, usados por

## it's in your nature

*Humor opens up new paths*

Marcos Chaves

Effectively, Marcos Chaves started his production in the Eighties. And, even though he took part in the exhibition “Como vai você Geração 80?” [How Are You 80's Generation?], his work and position were not at that moment associated with the international return-to-painting movement. On the contrary, they brought together renewed actions that retraced the trajectory from Duchamp to Neoconcretism<sup>1</sup>. The direct evocations of the Duchampian gesture clearly marked out the tradition to which his works alluded. Of course the ready-made as a proposition interested him. However, the appropriation of objects and their re-articulation promoted a different and unexpected experience. Taking an object and re-presenting it was to exhibit a profound drama with layers of meaning and implications of a cultural and social order. His attitude, like those of other artists of his generation can be linked with the conceptualism championed by many theoreticians when referring to the contemporary artistic output.

The artist's assertion is significant: “There is already a lot of stuff in the world, I prefer recycling what is available”. This applies to the artist as an object maker and, above all, to the notion of objects of art magnetized with content in themselves, independent from interpersonal relationships with the subject. And yet, if on the one hand the excesses of a consumerist society afflict him – in which case his relationship with whatever is produced is surely a form of criticism – on the other hand, he is left with the challenge of transforming each given object into another being. And it is precisely this “new being” of the object that establishes his poetics. In this sense, the notion of ready-made, as an element removed from a specific context and highlighted in another, practically disappears. His objects create a new system of relationships and are given back to us in their transsignificant dynamics. It is the world made up of animated and non-animated things: furniture, ornaments, clothing, language, sound, etc. Even the medium employed to create the work is an object, whether it is a drawing, a video or a photograph. The object is the medium, and the medium is also an object.

What Marcos Chaves does is to give essence to things without destroying their original function. He lends them meanings, which pertain and are pertinent to them. For example, the artist takes a pair of high-heeled red shoes worn by a transvestite and positions them so as to form a heart shape and the shape of Fallopian tubes, alluding to successive layers of the feminine universe: Eros, the body, motherhood... All aspects of femininity are directed towards the will of a member of the male sex who aspires for the feminine sex. This is a piece that emphasizes the sense of “transitions”, rather than extremes, and which is an axis of resonances. For, even though at first it is taken as a privately owned object, it is presented with its collective implications. The object in its strict sense is of no interest because it would be particularly connected to a certain peculiarity, which would restrict the scope of discussions around it. According to Nicolas Bourriaud, one of the fundamental characteris-

um travesti, com os quais concebe a forma de coração, e de trompas de Falópio, aludindo a camadas sucessivas do universo feminino: do eros, do corpo, da maternidade... Todos os aspectos da feminilidade se dirigem à volição de um ente masculino que almeja o feminino. Trata-se de uma peça que acentua o sentido de “passagens”, não de extremos, e que é um eixo de ressonâncias. Pois mesmo que a princípio seja tomado como objeto particular e apresentado em suas implicações coletivas, o objeto, em seu sentido mais estrito, é irrelevante porque estaria particularmente voltado para certa peculiaridade que limitaria sua ampla discussão. Segundo Nicolas Bourriaud, uma das características fundamentais da arte contemporânea dos anos 90, e que considero uma posição visível da produção de hoje: “...a relativa imaterialidade da arte dos anos noventa — sinal de que seus artistas dão prioridade ao tempo mais do que ao espaço e à vontade de reproduzir objetos — não está motivada por um militantismo estético ou por um rechaço maneirista de criar objetos. Os artistas expõem e exploram o processo que conduz até os objetos, até o sentido.”<sup>2</sup> Seus objetos — que surgem a partir de sua função na sociedade — articulam-se dentro de uma malha significativa capaz de retroalimentar idéias a partir do modo como os primeiros são inesperadamente rearticulados.

Transformar uma coisa em outra sem mexer em sua estrutura física ou ainda perceber o inusitado produzido por outrem é uma das características que pontuam seu trabalho. Podemos nos perguntar como promover as passagens entre uma coisa e outra ou mesmo como insuflá-la de sentido, ou ainda como fazê-la ser outra sem desaparecer com seu ser original. Talvez a questão seja um pouco mais profunda, porque a natureza das coisas em sua função integral é ser apenas para o que foi construída ou para o que convencionalmente existe. O princípio nesta obra é que não exista uma coisa e depois outra: um antes e um depois para o objeto apreendido. O que será devolvido a ele é justamente o universo do qual foi descartado, de modo que se possa perceber esta dinâmica. Ou, mais propriamente, percebê-la como uma situação de passagens: lá e cá lado a lado, simultaneamente — o que decorre da idéia de que coisas aparentemente incongruentes podem se ajustar ou reajustar. No vídeo intitulado *Laughing Mask*, a aparente disjunção entre tragédia e comédia dá lugar a oscilações do trágico ao cômico, que os coloca como entidades análogas na medida em que o riso é tragado pela dor e a mesma dor devolve o riso. A máscara que ri é a mesma que chora, como a nos lembrar que tragédia (dos ditirambos) e comédia (dos cantos fálicos) têm a mesma origem dionisíaca, assim como é dionisíaco o impulso que acelera essa obra. Desta forma, o artista nos ajuda a

tics of contemporary art from the 90's, and which I regard as a noticeable position of today's artistic output: "...the relative immateriality of the art of the '90s — a sign that its artists grant priority to time, more than to space or to the wish to reproduce objects — is not motivated by an esthetic militancy or by a manneristic refusal to create objects. The artists exhibit and explore the process that leads to the objects, to the meaning."<sup>2</sup> His objects — which appear in connection with their function in society — self-articulate themselves in a significant mesh capable of a feedback of ideas deriving from the way in which the former are unexpectedly rearticulated.

Turning one thing into another without touching its physical structure or noticing a surprising element produced by someone else is one of the characteristics that punctuate his work. We can ask ourselves, "how does one promote the transitions between two things?", or even "how does one impart it with meaning?", or indeed "How does one turn something into something else without making the original disappear?" Maybe the question goes a bit deeper, because the nature of things in their full function is to be only what they have been built for or what they conventionally exist for. The principle of this work is the non-existence of something followed by something else: a before and an after for the apprehended object. What will be returned it is precisely the universe from which it was discarded, so that this dynamics can be noticed. Or, more accurately, noticed as a situation made up of transitions: here and there, side by side, simultaneously — stemming from the notion that apparently incongruent things can adjust and readjust to each other. In the video titled *Laughing Mask*, the apparent disconnection between tragedy and comedy gives place to oscillations between tragedy and comedy, which presents them as analogous entities — to the extent that laughter is swallowed up by pain and this pain restores the vanished laughter. The mask that laughs is the same that cries, as though to remind us that tragedy (from the dithyrambs) and comedy (from the phallic songs) have the same Dionysian origin, as well as it is Dionysian the impulse which gives momentum to this work. This way, the artist helps us put things side by side with instantaneous transitions free from attrition. For the artist, comedy and tragedy articulate each other, shuttling back and forth. There is not an outside space and an inside space, or a space in-between, or indeed tension between opposite poles. No. Actually, there are transitions, variations, interconnected trajectories. This procedure alludes to the paraconscious logic of philosopher Newton da Costa, who predicts, as he himself puts it, the solution for "contradictory situations and opinions"<sup>3</sup>. By rearticulating things, the artist promotes transitions. And transitions are challenges. To articulate is to rearticulate reality. In this sense, we participate in the objectual articulations as we are faced with it.

Marcos Chaves developed a photographic series called *Agreements (Acor-dos)*, which shows nature's dialogue and adaptation in relation to iron and concrete structures, such as fences, gates, walls etc. An agreement is a way of proceeding with the aim of making coexistence possible. What the artist presents us with is the possibility of finding ourselves more prone towards our own malleability, what actually seems to be our body's natural inclination. Agreements between differences are proposed as an effort to stay together sharing

colocar as coisas lado a lado com passagens instantâneas sem que haja atrito. A comédia e a tragédia para o artista se articulam nesse ir e vir. Não há um espaço dentro e outro fora, ou um espaço entre, ou ainda situações de tensão entre opostos. Não. O que há de fato são passagens, variações, percursos interconectados. Esse procedimento faz alusão à lógica paraconsistente do filósofo Newton da Costa, que prevê, como ele próprio diz, a solução para "situações e opiniões contraditórias".<sup>3</sup> Ao rearticular as coisas, o artista promove passagens. E passagens são desafios. Articular é rearticular a realidade. Nesse sentido, participamos das articulações objetuais à medida que nos deparamos com ela.

Marcos Chaves desenvolveu uma série fotográfica chamada *Acor-dos*, que mostra o diálogo e a adaptação da natureza com as estruturas de ferro e de concreto, tais como cercas, portões, muros etc. Um acordo é uma forma de proceder a fim de tornar possível uma convivência. O que nos apresenta o artista é a possibilidade de estarmos mais à disposição de nossa própria maleabilidade, o que de fato parece ser a disposição natural do corpo. São propostos acordos entre diferenças, na tentativa de estar junto ao outro de modo que possam compartilhar o mesmo território, já que a política parece ter fracassado em sua função de coordenar a vida.

A obra aponta para procedimentos profícuos, autenticamente corretos em detrimento do politicamente correto. Isso se aplica a tudo o que pode ofender ou cercear a liberdade à que o outro tem direito. A série *Lugar de sobra* — banquinhos construídos pela população com sobras de materiais reciclados — enfatiza que cada indivíduo pode abrir mão do consumo para construir algo criativamente. Isso corresponde à máxima artística "participe" ou "faça você mesmo", que é uma forma de responder à coletividade e a suas individualidades a partir de nós mesmos. Nada é igual. O todo são diferenças. Essa posição em relação ao sujeito evoca as proposições advindas da experiência brasileira do Neoconcretismo e do Tropicalismo de artistas como Hélio Oiticica, com os *Parangolés*, Lígia Clark com os *Objetos relacionais*, e Lígia Pape — com quem Marcos Chaves estudou — em *Roda dos prazeres*. A experiência de compartilhar e interagir que o artista propõe é em parte desdobramento de movimentos artísticos exclusivamente brasileiros.

Talvez o ponto nevrálgico de sua obra seja as relações entre Natureza e Cultura. Mas todo artifício está, em última instância submetido à ordem natural do mundo. Portanto, é preciso discuti-los conjuntamente. O artista se apropria da fita amarela e preta de sinalização urbana e a aplica nas mais diversas situações da urbe. A fita é levada à sua potência máxima na obra *Logradouro* na qual a padronização

the same territory, since politics has failed in its role of coordinating life.

The work points to advantageous procedures, authentically correct to the detriment of political correctness. This applies to everything that can offend or limit the liberty which the other is entitled to. The series *More than enough room* (*Lugar de sobra*) — small stools built by the population with surplus of recycled materials — emphasizes the fact that each individual can give up consumerism in favor of constructing something creatively. This corresponds to the artistic maxim “take part” or “do it yourself”, which is a way of responding to collectivity and its individualities, starting from ourselves. No two things are identical. The whole is made up of differences. This position in relation to the subject evokes the propositions in the Brazilian experience originating from Neoconcretism and Tropicalism of such artists as Hélio Oiticica with his *Parangolés*, Lygia Clark with her *Relational Objects* (*Objetos relacionais*), and Lygia Pape — Marcos Chaves studied under the latter — in *Wheel of Pleasures* (*Roda dos prazeres*). The experience of sharing and interacting which the artist proposes is in part an unfoldment of exclusively Brazilian artistic movements.

Perhaps the neuralgic point of his work is the relationship between Nature and Culture. But every artifice is ultimately subject to the natural order of the world. Therefore, it is necessary to discuss them conjointly. The artist appropriates the yellow and black tape of urban signaling and applies it to the most varied urban situations. The tape is brought up to its maximum potential in the work *Public Area* (*Logradouro*), in which its pattern establishes a place where the experience of the artificial world is realized as visual vibration and virtual space. However, the word “logradouro” has in it, in Portuguese, the word “gold” (ouro), as if to indicate that there is as much gold in the act of signaling as in this new place. This is nothing short of an exacerbated noise, but it is also harmonizing, because on the opposite side of the public area is the series *Us* — Tijuca Forest (*Nós — Floresta da Tijuca*) — with the suggested double entendre in Portuguese, linking the knots of the lianas with the personal pronoun (first person plural: *nós* = us), as if to insert us into the landscape, into nature in its pure, raw state. Even though *Public Area* and *Us* appear to be incongruent works, this is not really the case, given that, as we have seen, the poetics of the artist is constituted by the proposition implied in the agreements between nature and artifice (culture). The series *Mutation* (*Mutação*), in which the artist camouflages the leaves of forests with the yellow and black tape, proves this. He is interested both in nature and culture, and his work tends to articulate these signs so that artificial and natural processes merge — until the metaphorical sense of “mutation” is achieved, being this the way nature absorbs the signaling patterns of the urban center.

Flaws, noises (visual and sonic), fissures, sediments, accommodations, imperfections, deformations and all variations of what is recognized as an “error” that can escape social pre-determination are of great interest to the artist. What is on the laterality or that which is subjacent form the material he employs in the making of his “uncertainties” and “possibilities”.

His artistic productions work as an illuminating signal of things, something which doesn’t let us forget that “imperfections” exist, and that maybe we should take advantage of them, precisely because what seems imperfect and

institui um lugar onde a experiência do mundo artificial é levada a cabo como vibração visual e espaço virtual. Entretanto, a palavra “logradouro” guarda em si a palavra “ouro”, como a indicar que tanto há ouro no ato de sinalizar, quanto nesse novo lugar. Não deixa de ser um ruído exacerbado, mas é também harmonização porque em oposição ao logradouro está a série *Nós — Floresta da Tijuca* — com a ambigüidade dos nós dos cipós e do pronome pessoal (na primeira pessoa do plural) como a nos inserir na paisagem, na natureza em seu estado puro, bruto. Apesar das obras *Logradouro* e *Nós* parecerem incongruentes, não o são, uma vez que, como já vimos, a poética do artista constitui-se pela proposição de acordos entre natureza e artifício (cultura). Prova disto é a série *Mutação* em que o artista camufla as folhas de florestas com a fita amarela e preta. A ele interessam tanto a natureza quanto a cultura, e a tendência de sua obra é a articulação esses signos de forma que os processos artificiais fundam-se aos naturais — até que se alcance a metáfora da “mutação”, maneira como a natureza absorve os padrões sinalizadores da urbe.

Falhas, ruídos (visuais e sonoros), fissuras, sedimentos, acomodações, imperfeições, deformações e todas as variações reconhecidas como “erro” que possam escapar às pré-determinações sociais são do interesse do artista. O que está na lateralidade ou que é subjacente forma a massa com a qual fabrica suas “incertezas” e “possibilidades”.

Seu trabalho funciona como um sinalizador das coisas, algo que não nos deixa esquecer que há “imperfeições”, e que talvez devêssemos nos aproveitar delas, justamente porque o que nos parece imperfeito e falho é apenas um aspecto da maneira como construímos a cultura.

Em *The Laughing Container* — um contêiner colocado em praça pública em cujo interior ressoam gargalhadas intermitentes de um grupo de pessoas — pontua o que Nicolas Bourriaud chama de “estética relacional”, isto é, “como o lugar geométrico de uma negociação entre numerosos remetentes e destinatários”.<sup>4</sup>

Se por um lado é o riso posto em praça pública, por outro, é a irônica contenção do riso. Segundo Bergson, “nosso riso é sempre o riso de um grupo”.<sup>5</sup> E ainda, “o riso tem justamente a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim aparar arestas”.<sup>6</sup>

Para o artista, “a ironia e o humor possibilitam falar de algo com concisão e falar várias coisas ao mesmo tempo. O humor abre caminhos”. O humor, a ironia e a ambigüidade são recursos usados para desestabilizar a burocracia e a sisudez. É claro que causa um certo desconforto, mas é também a principal ferramenta ou o dispositivo

## Endnotes

- 1 **Neoconcretism:** Artistic movement that emerged in Rio de Janeiro in the late 1950s as a reaction to orthodox concretism. The neoconcretists searched for new paths declaring that art is not a mere object: it possesses sensitivity, expressiveness, subjectivity, going far beyond the mere, pure geometrism. They were against the science-oriented and positivistic attitudes in art. The recuperation of the creative possibilities of the artist and the effective incorporation of the observer are presented as attempts to eliminate the techno-scientific trend existing in concretism.
- 2 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional [Relational Esthetics]*. 1<sup>st</sup> edition. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- 3 Interview: Newton da Costa: June 2008. <http://revistapesquisa.fapesp.br>.
- 4 BOURRIAUD, Nicolas, op. cit, p. 29.
- 5 BERGSON, Henri. *O Riso*. 2<sup>nd</sup> edition. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.05.
- 6 Idem, p. 132.
- 7 Ibidem, p. 78.
- 8 Ibidem, p. 90.

defective to us is merely an aspect of the way in which we build our culture.

In *The Laughing Container* — a container placed on a public square from where resonates the sound of laughter produced intermittently by a group of people — points to what Nicolas Bourriaud calls “relational esthetics”, i.e. “like the geometric place of a negotiation between numerous senders and addressees”<sup>4</sup>.

If, on the one hand, it is laughter placed on a public square, on the other hand it is the ironic contention of laughter. According to Bergson, “our laughter is always the laughter of a group”.<sup>5</sup> And also, “it is the business of laughter to repress any separatist tendency. Its role is to correct rigidity, transforming it into plasticity, is to readapt the individual to the whole, in short, to round off the hard edges”.<sup>6</sup>

For the artist, “irony and humor make it possible to talk about something with concision and to say many things at the same time. Humor opens up new paths”. Humor, irony and ambiguity are resources used to destabilize bureaucracy and seriousness. Of course, it creates some discomfort, but it is also the main tool or device employed in the process of integration and amalgamation with the participating subject.

The artist wittily employs puns and word games. For Bergson, “in every witty man there is something of a poet”<sup>7</sup> and, also, “in a pun, the same phrase appears to offer two independent meanings, but this is no more than appearance, for, in reality, there are two different phrases, which we pretend to mistake for one another, taking advantage of the fact that they sound identical to our ears.”<sup>8</sup> And, indeed, in this exercise of image and text which Marcos Chaves proposes lies the nature of poetry: that of a visual poet.

His witty puns create a “vacuum” where there are absolute certainties and defined truths. For this reason, the text (puns) is always salient in his work, so that different experiences can be brought to life, taking into account the fact that society’s status is based on survival. The experience of life presupposes the cooling down of the body. His procedure with the text reminds us of the eastern Buddhist system of the use of language, question and answer, in the process of de-conditioning the individual: the Koan.

Finally, we can ask: where does this work take us? One answer would be that the result of this complex game of interchange in the end promotes the union with the myth. In reality, we make use of mythological experiences, because in some way the myth is presented as an absolute value and we resort to it as an everyday fact. Man is himself an object in a tangential course through irrational meanders which allow him to integrate with nature effectively? Perhaps...as part of active mythical panoramic views. As summarized by his work *The Pot (O Pote)* — which works as a manual of instructions — in which the Irish fable of the rainbow is rearticulated as a real experience. The rainbow and the pot of gold are ultimately latencies in the articulations with life. Let’s see:

In the summer, between noon and 3 p.m., go to Paineiras in the Tijuca Forest, step under the last waterfall in the Corcovado-Alto da Boa Vista direction, stretch your arms above your head and turn the palms of your hands upwards against the shower and observe the rainbow that forms on the circle of water around your body.

MARCOS CHAVES

utilizado no processo de interação e amálgama com o sujeito participante.

O artista usa espirituosamente o trocadilho e o jogo de palavras. Para Bergson “no homem espirituoso há algo de poeta”<sup>7</sup> e, ainda, “no trocadilho, a mesma frase parece apresentar dois sentidos independentes, mas isso não passa de aparência, pois na realidade há duas frases diferentes, que fingimos confundir, aproveitando-nos do fato de terem o mesmo som aos nossos ouvidos.”<sup>8</sup> E, de fato, neste exercício de imagem e texto que Marcos Chaves propõe, há uma natureza da poesia: de um poeta visual. Seus trocadilhos espirituosos provocam um “vácuo” onde há certezas absolutas e verdades definidas. Por esta razão, o texto (trocadilhos) sempre está patente em sua obra, para que possam ser instituídas diferentes vivências, tendo em vista que o status da sociedade está baseado em sobrevivências. A vivência pressupõe o arrefecimento do corpo. Seu procedimento com o texto nos lembra o sistema oriental budista de uso da linguagem, pergunta e resposta, no processo de descondicionamento do sujeito: o Koan.

Por fim, podemos perguntar: para onde nos conduz esta obra? Uma resposta seria que o resultado desse jogo complexo de intercâmbios promove ao final a aliança com o mito. No real nos aproveitamos de vivências mitológicas, porque de algum modo o mito é apresentado como um valor absoluto e a ele recorremos como fato do cotidiano. O homem é ele mesmo um objeto que tangencia meandros irracionais que lhe proporcionam integrar-se à natureza. Efetivamente? Talvez... como parte de ativos panoramas míticos. Como resume seu trabalho *O Pote* — que funciona como um manual de instruções — onde a fábula irlandesa do arco-íris é rearticulada como experiência do real. O arco-íris e o pote de ouro são em última instância latências nas articulações com a vida. Vejamos:

No verão, entre 12h e 15h, vá às Paineiras, na Floresta da Tijuca, entre na última queda d’água, no sentido Corcovado-Alto da Boa Vista, estique os braços sobre sua cabeça e coloque as palmas das mãos para cima, contra a ducha, observe o arco-íris que se forma no círculo d’água em volta do seu corpo.

MARCOS CHAVES

## Notas

- 1 **Neoconcretismo:** movimento artístico surgido no Rio de Janeiro em meados da década de 1950 como reação ao concretismo ortodoxo. Os neoconcretistas procuravam novos caminhos dizendo que a arte não é um mero objeto: tem sensibilidade, expressividade, subjetividade, indo muito além do mero geometrismo puro. Eram contra as atitudes científicas e positivistas na arte. A recuperação das possibilidades criadoras do artista e a incorporação efetiva do observador apresentam-se como tentativas de eliminar a tendência técnico-científica presente no concretismo.
- 2 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. 1<sup>a</sup> edição. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p.144, p.65
- 3 Entrevista. Newton da Costa: Junho de 2008. <http://revistapesquisa.fapesp.br>.
- 4 BOURRIAUD, Nicolas, op cit, p. 29.
- 5 BERGSON, Henri. *O riso*. 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.05.
- 6 Idem, p. 132.
- 7 Ibidem, p. 78.
- 8 Ibidem, p. 90.



P 1  
**Pote**, 2008  
c-print  
60 x 45cm



P 2-3  
Sem título, 2008  
c-print



P 4  
Sem título, 2007  
c-print

P 5  
**A Sorte Ihe Espreita**, 2007  
c-print  
30 x 24cm



P 6-7  
Sem título, 2008  
c-print



P 8-9  
Sem título, 2008  
c-print



P 10-11  
**Mutação** [Mutation], 2001-2008  
c-print  
45 x 60cm



P 14-15  
**É da sua natureza**, 2008  
exposição [exhibition]  
Oi Futuro, Rio de Janeiro  
foto [photo] Vicente de Mello



P 16-19  
**Pontos de Fuga**, 2008  
22 c-prints em metacrilato  
[c-prints mounted on plexiglass]  
75 x 100cm cada [each]  
exposição [exhibition]  
*é da sua natureza*, 2008  
Oi Futuro, Rio de Janeiro  
foto [photo] Vicente de Mello



P 20-23  
**A Árvore que Caminha**  
[The Walking Tree], 2008  
DVD 1'17" (loop)  
câmera [camera]: Marcos Chaves  
som [sound]: Marcelo Schild  
edição [editing]: Pavê  
exposição [exhibition]  
*é da sua natureza*, 2008  
Oi Futuro, Rio de Janeiro





P 24-29  
**Nós na Neblina, 2008**  
c-print  
60 x 45cm cada [each]  
exposição [exhibition]  
*é da sua natureza, 2008*  
Oi Futuro, Rio de Janeiro



