

ARTE  
BRA

MARCOS  
CHAVES

ARTE  
BRA  
MARCOS  
CHAVES

COPYRIGHT © 2007 Marcos Chaves  
COPYRIGHT © 2007 da coleção ARTE BRA [OF THE SERIES] Automatica  
COPYRIGHT © 2007 desta edição [OF THIS EDITION] Casa da Palavra, Tecnopop  
COPYRIGHT © 2007 do texto [OF THE TEXT] "Das armadilhas visuais de Marcos Chaves" ["ON THE VISUAL TRAPS OF MARCOS CHAVES"]; Adolfo Montejo Navas  
COPYRIGHT © 2007 do texto [OF THE TEXT] "Vazio e totalidade" ["EMPTINESS AND TOTALITY"]; Ligia Canongia  
COPYRIGHT © 2007 do texto [OF THE TEXT] "O desvio é o alvo" ["THE DEVIATION IS THE TARGET"]; Luisa Duarte  
COPYRIGHT © 2007 da cronologia [OF THE CHRONOLOGY] Débora Monnerat  
Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19.02.1998.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.  
[All rights reserved and protected by law: bill 9.610 of Feb. 19<sup>th</sup>, 1998.  
It's forbidden total or partial reproduction without the publisher's express agreement.]

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]

Luiza Mello | Automatica

DIREÇÃO DE ARTE E PROJETO GRÁFICO

[ART DIRECTION AND DESIGN]

Sônia Barreto | Tecnopop

PRODUÇÃO EXECUTIVA [EXECUTIVE PRODUCTION]

Débora Monnerat | Orbita

DESIGNER ASSISTENTE [DESIGNER ASSISTANT]

João Doria

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO [PRODUCTION ASSISTANT]

Arthur Moura

REVISÃO [COPY EDITING]

Duda Costa

VERSÃO [ENGLISH VERSION]

Beatriz Bastos | Renato Rezende

VERSÃO DA NOTA DA OBRA *EU SÓ VENDO A VISTA* [ENGLISH

VERSION OF THE NOTE ON THE WORK *EU SÓ VENDO A VISTA*]

Nair de Abreu

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

[TRANSCRIPTION OF THE INTERVIEW]

Marisa Mello

PRODUÇÃO GRÁFICA [GRAPHIC PRODUCER]

Sidnei Balbino

FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]

André Costa P 17

Beto Felício P 44-45, 46-47, 151

Daniel Roesler P 159

Geoff Molyneux P 30

Helmut Baptista P 6-7, 50-51

José Leonilson P 139

Juan Pratginestós P 25

Manuel Águas P 145

Marcos Chaves P 19, 58, 61, 62-63, 74, 123,

136, 146, 147, 148, 150, 154, 155

Michael Wesely P 52-53

Ricardo Bhering P 135, 144

Ricardo Cunha P 141

Vicente de Mello P 12, 16, 22, 23, 34, 40,

84, 86, 88, 91, 95, 100, 127, 131, 138, 142, 143

FOTO-COLABORAÇÃO [PHOTO COLLABORATION]

Glória Ferreira P 80

Vicente de Mello P 8, 11, 18, 28, 32,

80, 81, 96, 104-105, 106, 116

CÂMERA [CAMERA]

André Sheik P 64, 66-67, 132

EDIÇÃO [EDITION]

Leonardo Domingues P 64, 66-67, 132

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C439m

Chaves, Marcos, 1961-

Marcos Chaves / [coordenação da série e apresentação Luiza Mello ;  
textos de Adolfo Montejo Navas, Ligia Canongia, Luisa Duarte ; versão  
para o inglês Renato Rezende]. - Rio de Janeiro : Casa da Palavra :

Automatica : Tecnopop, 2007

il. - (ARTE BRA ; 1)

Textos em português e inglês

ISBN 978-85-7734-044-6

1. Chaves, Marcos, 1961-. 2. Arte contemporânea - Século XX  
- Brasil. I. Navas, Adolfo, 1954-. II. Canongia, Ligia, 1951-. III. Duarte,  
Luisa, 1979-. IV. Título. V. Série.

07-0982. CDD: 709.81

CDU: 7.036(81)

23.03.07 28.03.07 000909

CASA DA PALAVRA PRODUÇÃO EDITORIAL  
Rua Joaquim Silva, 98, 4º andar, Lapa  
Rio de Janeiro, 20241-110  
21 2222.3167 / 21 2224.7461  
divulga@casadapalavra.com.br  
www.casadapalavra.com.br

9 APRESENTAÇÃO

10 PRESENTATION

LUIZA MELLO

13 DAS ARMADILHAS VISUAIS  
DE MARCOS CHAVES

14 ON THE VISUAL TRAPS OF MARCOS CHAVES

ADOLFO MONTEJO NAVAS

85 VAZIO E TOTALIDADE

86 EMPTINESS AND TOTALITY

LIGIA CANONGIA

97 O DESVIO É O ALVO

98 THE DEVIATION IS THE TARGET

LUISA DUARTE

108 CADERNO DO ARTISTA

108 ARTIST'S NOTEPAD

117 ENTREVISTA

118 INTERVIEW

139 CRONOLOGIA

161 CHRONOLOGY

DÉBORA MONNERAT

173 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

173 BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES



LUIZA MELLO

## APRESENTAÇÃO



A seleção de textos e imagens aqui reunidos abrange mais de vinte anos da produção artística de Marcos Chaves e oferece ao leitor uma visão do conjunto de sua obra.

Adolfo Montejo Navas produziu, especialmente para esta coleção, um texto que analisa a trajetória do artista e estabelece relações entre suas obras fundamentais. Os textos "Vazio e totalidade", de Ligia Canongia, e "O desvio é o alvo", de Luisa Duarte, trazem questionamentos que enriquecem ainda mais o debate teórico sobre o seu trabalho.

Na entrevista, Glória Ferreira e Lula Wanderley conversam com Chaves sobre suas referências, procedimentos, relação com a crítica, a cidade e o mundo. As discussões surgidas nessa conversa trouxeram à tona novas descobertas e possibilidades para a leitura de seus trabalhos.

Para o caderno do artista, Chaves selecionou uma série inédita de fotografias denominada *Meu negócio é grama*, produzida em 2002 no projeto "Faxinal das artes", realizado em Faxinal do Céu, no Paraná.

A cronologia, organizada por Débora Monnerat, apresenta o percurso de Chaves por meio do relato de acontecimentos importantes de sua vida e carreira. Essas informações normalmente não aparecem em textos críticos, mas são importantes para situar a obra do artista.

## PRESENTATION

LUIZA MELLO

The selection of texts and images that are reunited here cover more than twenty years of the artistic production of Marcos Chaves and offers the reader an overview of his body of work.

Adolfo Montejo Navas has written, especially for this collection, a text that analyses the artist's trajectory and establishes the relationships between his fundamental works. "Vazio e totalidade" ("Emptiness and totality"), by Ligia Canongia and "O desvio é o alvo" ("The deviation is the target") by Luisa Duarte carry commentaries that enrich even more the theoretical debate surrounding his work.

In the interview Glória Ferreira and Lula Wanderley talk to Chaves about his references and working procedures, his relationship with the art critics, the city and the world. The discussions suggested in this conversation allowed for new discoveries and possibilities for the interpretation of his works.

For the artist's notepad Marcos Chaves has selected a previously unpublished series of photographs

called *Meu negócio é grama* (*My thing is grass*), produced in 2002 for the project "Faxinal das artes" ("Faxinal at the arts") held at Faxinal do Céu, in Paraná.

The chronology, organized by Débora Monnerat, presents the trajectory of Chaves through important events of his life and career. This information normally is not found in critiques, but is important for situating the artist's work.

Marcos Chaves' titles often complement the meanings of his works and expand their possible interpretations. A good deal of these titles employ idiomatic expressions impossible to be translated in their form, thus some of them didn't receive an English version.

The ARTE BRA collection is an invitation to knowledge and the reflection on the diversity of the contemporary production of visual arts in Brazil. The informative quality of its editions and its continuity will contribute for the enrichment of the country's cultural debate.

RIO DE JANEIRO | FEBRUARY 2007

P 6-7

**MORRENDO DE RIR**, 2002  
[DYING OF LAUGHTER]  
detalhe [DETAIL]  
imagem digital  
[DIGITAL IMAGE]  
dimensões variadas  
[VARIABLE DIMENSIONS]  
XXV Bienal  
Internacional  
de São Paulo

P 8

**BUDDISCO**, 2007  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
150 x 125cm

P 11

**DUCKY**, 2007  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
150 x 125cm

Os títulos das obras de Marcos Chaves muitas vezes complementam seus sentidos e ampliam as suas possibilidades de leitura. Uma vez que boa parte desses títulos se vale de expressões idiomáticas intraduzíveis na forma, alguns deles não foram vertidos para o inglês.

A coleção ARTE BRA é um convite ao conhecimento e à reflexão sobre a diversidade da produção contemporânea em artes visuais no Brasil. A qualidade informativa de suas edições e sua continuidade contribuirão para enriquecer o debate cultural no país. RIO DE JANEIRO | FEBREIRO DE 2007



# DAS ARMADILHAS VISUAIS DE MARCOS CHAVES

"[...] um objeto que, diferentemente de qualquer objeto de consumo, antes de encher, antes de satisfazer nossa *libido vivendi*, viria pelo contrário a tirar, a erosionar, a dividir, a perfurar buracos em nós."

GÉRARD WACJMAN

"Não situar a mensagem inteiramente de parte de um dos dois, imagem ou texto."

MARCEL BROODTHAERS



ADOLFO MONTEJO NAVAS é poeta e tradutor, crítico de arte e curador independente.

P 12  
**GLOBO TERRESTRE  
COM PERUCA, 1992**  
[TERRESTRIAL  
GLOBE WITH WIG]  
papel, metal e  
cabelo  
[PAPER, METAL  
AND HAIR]  
30 x 25 x 25cm

## I (*Intro como mapa*)

Querer estipular uma chave única para a poética de Marcos Chaves, a essas alturas de sua produção, seria pretender construir um atalho à procura de uma hermenêutica unidimensional que servisse às diferentes vozes que entram em jogo. Portanto, recusada a via reducionista, optamos pela maior pluralidade de olhares e simultaneidade de linguagens, que, longe de ser só o patrimônio estandardizado da época (também moda recorrente como linha de fuga), é, antes de qualquer coisa, o verdadeiro território de nossa identidade contemporânea, da qual faz parte o artista carioca, cuja produção se inicia no final dos anos 1980, num período onde a "volta à pintura" era a tônica dominante. Ainda mais quando esses saltos entre suportes (ou ex-gêneros) conseguem construir uma verdadeira urdidura, que responde mais às preocupações contínuas do artista que a algumas veleidades congênitas da pós-modernidade, de nosso tempo. Em qualquer caso, em síntese preliminar, reconhecemos algumas vias de aproximação que vertebram a sua trajetória até agora. Elas se apresentam em quatro dimensões: pela objetualidade explícita, como primeira fonte de trabalho estético, e depois metamorfoseada, mais implícita; pela

## ON THE VISUAL TRAPS OF MARCOS CHAVES

ADOLFO MONTEJO NAVAS

"[...] an object that, differently from any object of consumption, before it fills up, before it satisfies our *libido vivendi*, it would, on the contrary, remove, erode, divide, perforate holes in us."

GÉRARD WACJMAN

"Not to situate the message entirely on the side of one of the two, image or text".

MARCEL BROODTHAERS

1 (*Intro as a map*)

To want to stipulate a unique key for the poetics of Marcos Chaves, at this moment of his production, would be to intend to construct a shortcut looking for a one-dimensional hermeneutics that could be employed to the different voices entering the game. Therefore, since we refuse to take a reductionist path, we opt for a greater plurality of views and simultaneity of languages, that far from being only the standard heritage of the epoch (also a recurring receding line fashion) is before anything else the real territory of our contemporary identity, to which this Rio de Janeiro-born artist belongs, and whose production initiates at the end of the 1980's, a period when "return to painting" was the dominating tone. Even more when these leaps between supports (or ex-genres) manage to construct a real texture that responds more to the continuous concerns of the artist than to some congenial whims of post-modernity, of our time.

In any case, in a preliminary synthesis, we recognize some forms of approach that structure his trajectory until now. They present themselves in four dimensions: through explicit objectuality, as a first source of aesthetic

work, afterwards metamorphosed, made more implicit; through textuality or work with verbal/visual games, where the semantic component of the words is allied to images, objects and photographs to arrive at another signical meaning; through spatial intervention derived in part from an increasing concern with architecture and above all with the urban space, always socialized and contaminated by generic elements turned inside out; and, finally, through the dimension, ever more prominent, of the use of photography as a conceptual and installational instrument, that sometimes closely borders his almost static last videos.

Objectuality should not be recognized only as a starting point, for it has a fundamental importance, since the artist sees in this sphere a field of perceptive researches and a search for other meanings. Even more so when it is mapped and obtained from the coordinates of everyday life, that is, the *humus* of human contamination. The objects by Marcos Chaves flee from excellence, from the manufacture of an elitist precedence (in a Brazilian society that practices exclusion and makes a myth of privileges as a poisoned origin even in the very consideration and material precedence of the objects) and inscribe themselves - appropriation is always a two way process - in a nearby, close, daily horizon in unsuspected alliances with the world. Actually, this everyday character appears as an antithesis in order to prevent polished discourses disconnected from life. It is curious that, even when objectuality is set in motion in installations, it gains a more public nature; it is usually domestic

ADOLFO MONTEJO NAVAS is a poet and translator, art critic and independent curator.

textualidade ou trabalho com os jogos verbais/visuais, em que o componente semântico das palavras se alia às imagens, objetos, fotografias para chegar a outra significação signica; pela intervenção espacial derivada em parte de uma preocupação cada vez maior com a arquitetura e, sobretudo com um espaço urbano, sempre socializado e contaminado de elementos genéricos virados do avesso; e, por último, pela dimensão cada vez mais premente do uso da fotografia como ferramenta conceitual e instalativa, e que às vezes limita estreitamente com seus últimos vídeos quase estáticos.

A objetualidade não deve ser reconhecida apenas como ponto de partida, pois tem uma importância fulcral, já que o artista divisa neste âmbito um campo de pesquisas perceptivas e de procura de outros significados. Ainda mais quando esta é mapeada, obtida nas coordenadas da cotidianidade, quer dizer, no *humus* da contaminação humana. Os objetos de Marcos Chaves fogem da excelência, da manufatura de procedência elitista (numa sociedade brasileira que pratica a exclusão e a mitificação de privilégios como fonte envenenada até na própria consideração e procedência material dos objetos), e se inscrevem – a apropriação sempre é um caminho de ida e volta – num horizonte rente, próximo, cotidiano, em alianças insuspeitadas com o mundo. Aliás, a cotidianidade aparece como contraponto para evitar engomados discursos desligados da vida. É curioso que, até quando a objetualidade é acionada em instalações, ela ganha uma natureza mais pública, ela costuma ser doméstica, altamente vivenciada (*Comfundo, Buracos e Lugar de sobra* são trabalhos que destilam coletividade, por intermédio de sua permeabilidade.)

Um mapa do objetual que se inscreve na cartografia expandida, que a partir dos anos 1960 e 1970 passa do objeto para o conceito, e que se sintoniza em parte com o perfil neodadaísta, assim como com o mesmo Duchamp, quem "encontra um novo pensamento para o objeto". É, portanto, com as neovanguardas que o objeto como elemento morfológico aponta para a criação de um novo repertório, que a arte objetual adquire a consideração de uma nova forma de escultura. A partir daí, longe de qualquer sentido unívoco ou unidimensional, abre-se um período de exploração dos

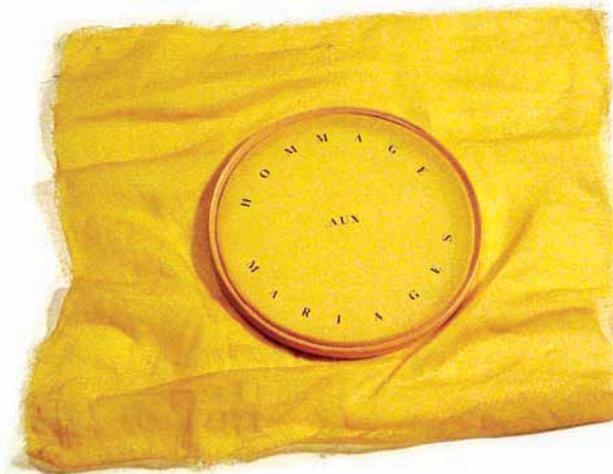
and intensely experienced by everyone *Comfundo (Confuse/With bottom)*, *Buracos (Holes)* and *Lugar de sobra (Spare seats/Enough room)* are works that distil a sense of collectivity through their permeability).

A map of the objectual that is inscribed in the expanded cartography that from the 1960's and 1970's pass from object to concept, and that are tuned in part with a Neodadaist profile, as well as with the same Duchamp who "finds a new thought for the object". It is, therefore, with the neovanguardists that the object as a morphological element points to the creation of new repertoire and that objectual art acquires the consideration of a new form of sculpture. From then on, far from any univocal or one-dimensional meaning, it opens a period of exploration of the objects or of their fragments with all its richness of associations. An unlikely field of expansion - like a new genre - that offers a greater traductibility and multipurpose condition. And that, as a sign of the

appropriation of a reality that it wishes to contest, above all in the sedative sea of objects of consumption of our society of merchandise-images, it still wants to place the artistic gesture in a territory of responsibility in relation to the world<sup>1</sup>.

A good example is the series *Hommage aux mariages* (a first apparition of the color yellow in 1989) that ironically celebrates distinct couplings of a whole gallery of objects, whose symmetry converts everything into a hermaphrodite nature. The redundant sound of the title, of a doubled visuality, forces everything to be faced with an invisible mirror (where the meaning of the double, as well as the meaning of the replica, will be constantly worked on by the artist). A subtle irony runs through the first works, announcing a distancing weapon that matches well with the trivial, popular and even vulgar origin of the elements chosen for the assemblages. A whole field of conventions that is dealt with in one direction or another, through

<sup>1</sup> Another irony that weights over this field is the complaint made by Duchamp himself about the institutionalization of his irreverent ready-made gesture (done in 1962, without yet seeing the operations of the Simulationists) already converted into an "aesthetic value": "I threw on their faces the corkscrew and the toilet bowl as a provocation, and now they admire it as the aesthetic beauty." Against this mimetic machine art does not free itself from its combat, since "it's certainly about an ideological machinery, that makes pressure, that attracts by its redundancy, repetition and rhetoric; being it cultural, to the common places of culture, being it aesthetic, to the disciplinary or interdisciplinary canons



objetos ou fragmentos deles, em toda a sua riqueza associativa. Um campo em expansão inusitado – como novo gênero – que oferece uma grande condição translaticia e polivalente. E que, como signo de apropriação de uma realidade que se quer contestar, sobretudo no mar de objetos de consumo narcotizante de nossa sociedade de imagens-mercadorias, ainda quer colocar o gesto artístico num território de responsabilidade com o mundo<sup>1</sup>.

Bom exemplo é a série *Hommage aux mariages* (uma primeira aparição da cor amarela, em 1989), que celebra ironicamente distintos casamentos de toda uma galeria de objetos, cuja simetria converte tudo em uma natureza hermafrodita. A redundância sonora do título, de uma visualidade duplicada, faz com que tudo se enfrente com um espelho invisível (onde o sentido do duplo, como da réplica,

P 16  
Sem título, 1989  
série *Hommage aux mariages*  
(UNTITLED)  
(HOMMAGE AUX MARIAGES SERIES)  
bolsas de plástico e arame  
(PLASTIC BAGS AND WIRE)  
36 x 85 x 13cm

P 17  
Sem título, 1989  
série *Hommage aux mariages*  
(UNTITLED)  
(HOMMAGE AUX MARIAGES SERIES)  
madeira, tecido e letra set  
(WOOD, FABRIC AND ADHESIVE LETTERS)  
30 x 30cm

<sup>1</sup> Outra ironia que pesa sobre este âmbito é a reclamação do próprio Duchamp sobre a institucionalização de seu gesto irreverente com os *ready-mades* (feita em 1962, sem ver ainda as operações dos simulacionistas), já convertidos em "valor estético": "Eu lancei na cara deles o saca-rolhas e o vaso sanitário como uma provocação, e agora ficam admirando-o como o belo estético". Contra esta máquina mimética, a arte não se libera de seu combate, pois "trata-se com certeza de uma maquinaria ideológica, de pressão, que atrai para a redundância, a repetição e a retórica, sendo cultural, para os lugares comuns da cultura, sendo estética, para o cânone disciplinar ou interdisciplinar dos variados suportes artísticos". (NAVAS, A. M. La maquina mimética. *Revista Lápis*, Madri, n. 230, fev. 2007). E isso significa para qualquer atividade estética assumir o conflito com a linguagem, mas também com o meio cultural, as instâncias legitimadoras...



re-contextualisation, leaving the conventional part adrift. In this same vein, Simón Marchán Fiz has already pointed out that “the maximum intensity of the objectual or *thingness* provokes an apparently contrary effect: the *conceptual*, in as much as it sends for something beyond itself and deviates into an instrument of amplification and extension of consciousness.”<sup>2</sup>

Even then, this omnipresent objectuality - especially in his last works - moves towards a transformation, as it acquires a greater presence in photographic works, thus allowing a play of scales - another form of denaturalization of the image - and another presentation, more flat, more unreal in its supposed hyper-objectivity. Despite a certain visual proximity to the definition used by publicity when employing images, here the opposite is celebrated: ambiguity, paradox, a semantic/iconic turn (that until now presents itself as the last frontier that marketing was not able to cross).

But what can be further from objects than objectivity? Besides a close verbal origin, the certainty here is that the use of objects is the starting point, word-zero, as Marcel Broodthaers would say (“I use the object as a word-zero”), especially when it is recognized that gravitating around them are symbolic dimensions that a determined use has been turning ideological. In this symbolic imagery, in which Duchamp, the Dadaists and the Surrealists hit the “mercy bullet” shot, transits a great part of the artistic practice of Marcos Chaves. In fact, following on with the question announced earlier, Galder Reguera anticipates that “objects are not a guarantee of objectivity, because they are not depleted in their material dimensions”<sup>3</sup> (by the way, something that publicity also knows for its instrumental ends, for its commercial fetishism).



If every object, like every image, keeps its signified translation in our socio-cultural imagery, it is a task of deconstruction to play not only with its formal physical appearance, but also with the appearance given to it. The lifting of this license under suspicion takes to differentiation between reference and meaning (something that Gottlob Frege emphasized as a distinct semantic trajectory). Leaving this universe of the philosopher's logic, we are able to say that reference finds itself leaning on denotation, in the same way that meaning is supported by connotation. Because the effective interference of the artist functions on the associative realm. Actually, in

of the various artistic supports”. (NAVAS, A. M. La maquina mimética. **Revista Lápis**, Madrid, n. 230, feb. 2007). This means for any artistic activity to assume the conflict with language, and also with the cultural environment and the legitimating agencies...

<sup>2</sup> FIZ, Simón Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ed. Akal/Arte y Estética, 1986. p. 169.

<sup>3</sup> REGUERA, Galder. La cara oculta de la luna. **Revista Lápis**, Madrid, n. 218, p. 50, dec. 2005.

P 18  
Sem título, 1989  
série *Hommage aux mariages*  
(UNTITLED)  
(HOMMAGE AUX MARIAGES SERIES)  
barbeadores de plástico e fio de náilon  
(DISPOSABLE RAZORS AND NYLON STRING)  
11 x 3 x 2cm

P 19  
Sem título, 1989  
série *Hommage aux mariages*  
(UNTITLED )  
(HOMMAGE AUX MARIAGES SERIES)  
cadeiras e fios de náilon  
(CHAIRS AND NYLON STRING)  
84 x 85 x 40cm

será constantemente trabalhado pelo artista). Uma sutil ironia corre pelos primeiros trabalhos, anunciando uma arma de distanciamento que se equaciona bem com a procedência corriqueira, popular e até vulgar dos elementos escolhidos para os *assemblages*. Todo um campo de convenções que vai ser mexido numa direção ou em outra, via re-contextualização, deixando a parte convencional à deriva. Neste mesmo âmbito, Simón Marchán Fiz já salientou que “a intensidade máxima do objetual e *coisal* provoca um efeito aparentemente contrário: o *conceitual*, na medida em que remete para além de si mesmo e deriva em um instrumento de ampliação e extensão da consciência”<sup>2</sup>.

Ainda assim, esta onipresente objetualidade – principalmente em seus últimos trabalhos – caminha para uma transformação, ao passar a ter uma maior presença nas obras fotográficas, permitindo assim um jogo de escalas



<sup>2</sup> FIZ, Simón Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ed. Akal/Arte y Estética, 1986. p. 169.

the poetics of Marcos Chaves, this dedication to relations, to connections already established and those to be inaugurated by an opening of meanings, fulfils a dialogical condition.

On the other hand, a significant part of his works belongs to a visually manifested textuality. Something that, by the way, could be inscribed as well in the heritage of a certain expanded visual poetry, the experimental poetry that attained a plastic condition outside the parameters of paper as an original support (in which Brazil has a predominant place with its mid-century neovanguards). In this sense, it is interesting to situate related poetics such as the experiment-actions by Paulo Bruscky, the *popconcret* equations by Waldemar Cordeiro, where the alliance between text and image created ambivalent pieces; or the increasingly borderline intersigns experiences by Lenora de Barros. In the case of the Rio de Janeiro artist, it is present since the very beginning, be it with *The Hanged man* (1987) or with the objects that intercalated the presence of words: there is a series of mirrors with words as written reflections that set in motion a continuous circularity in *Não falo duas vezes (I don't say it twice)* (1995) - the text mirrors itself in its materiality - or *Não falo articulo (I don't speak I articulate)* (1994) - where the line of interpretation crosses image and text - for example, making from the iconic-verbal symbiosis another writing, every piece acquiring a condition close to that of the poem-object.

This familiarity with word playing, with the virtuality of written or spoken language and with the "unfaithfulness of images" (in the language of Magritte, always a reference) achieves a new semantic of the objects, as well as of the photographs, in an universe of relation that puts the origins in check (already markedly classifying or worn-out by

excessive or normative use). And this allows room to work with other semantic turns: clichés, slang expressions, words with ambivalent possibilities, double meanings... verbal registers where a supplementary tension can be developed, an inter-semiotic condensation that also inherits experiences from Joseph Kosuth, a certain taste for translations, tautologies, etc. In a double transit "from idea to image, and from form to idea", as Nicolas Bourriand says, because it is about offering/recognizing the "traps of language" (according to the expression by L. Wittgenstein), and then to place an unstable condition, whose meaning is not so easily imprisoned in any side of the discourse. Not dialectic images, which believe in the possibility of synthesis, but a work that offers its own analyses, its contradictions "exacerbating the tensions that exist between them"<sup>4</sup>. (A good example is *Come into the [w]hole*, an ironic invitation where the work is the title, leaving out the canonical participation of the white cube, qualified as a hole, but on the contaminated boundary of the word *whole* between emptiness and totality.)

All of a textual materiality that is inscribed in diverse forms: in contradiction or ambivalence of the object or of the photograph with the verbal part inscribed, or on the role it fulfils in the ambiguity of titles - always with a hidden conceptual charade - which is the case of *Registros (Registers)*, photographs that show documentations of bathrooms, *Hommage aux mariages* (with its redundant sonorous game, ironically cacophonous) or this hybrid of watches and photographic image called *Death* (written in the fashion of a calligraphic remembrance not to forget our greatest fear, here amplified "in stereo" as the artist would say.) Or as well with the creation of appropriate verbal constructs: photographic installation with the title

4 BOURRIAUD, Nicolas. Joseph Kosuth entre les mots. *Artstudio*, L'Art et les Mots, Paris, n. 15, p. 99, 1989.

- uma outra forma de des-naturalização da imagem - e outra apresentação, mais planar, mais irreal em sua suposta hiper-objetividade. Apesar de certa proximidade visual com a definição que a publicidade faz em seu uso das imagens, aqui se celebra o contrário: a ambigüidade, o paradoxo, a virada semântico-icônica (que até agora se apresenta como último muro de fundo que a propaganda não pode atravessar).

Mas o que pode estar mais distante dos objetos que a objetividade? Além de uma raiz verbal próxima, o certo é que aqui o uso de objetos é o ponto de partida, palavra-zero, como dizia Marcel Broodthaers ("eu utilizo o objeto como uma palavra zero"), sobretudo quando se reconhece que neles gravitam umas dimensões simbólicas que um uso determinado tem tornado ideológico. Neste imaginário simbólico no qual Duchamp, dadaístas e surrealistas acertaram o tiro de misericórdia transita uma grande parte da prática artística de Marcos Chaves. De fato, e continuando com a pergunta antes pronunciada, Galder Reguera já antecipa que "os objetos não são garantia da objetividade, porque não se esgotam em sua dimensão material"<sup>3</sup> (aliás, algo que a publicidade também sabe para seus fins instrumentais, para sua fetichização comercial).

Se todo objeto, como toda imagem, tem a sua tradução significante em nosso imaginário sociocultural, é uma tarefa de des-construção jogar não só com a sua aparência formal, física, como com aquela aparência outorgada. O levantamento desta licença sob suspeita leva à diferenciação entre referência e sentido (algo que Gottlob Frege enfatizou com distinto percurso semântico). Saindo deste universo da lógica do filósofo, poderíamos dizer que a referência se vê apoiada na denotação, assim como o sentido na conotação. Porque é sobre o lado associativo que funciona a efetiva interferência do artista. Aliás, na poética de Marcos Chaves, o debruçar-se sobre as relações, sobre as conexões já estabelecidas e aquelas por inaugurar na abertura de sentidos, cumpre uma condição dialógica.

Por outro lado, a uma textualidade visual manifesta pertence uma parte significativa de seus trabalhos. Algo que,

3 REGUERA, Galder. La cara oculta de la luna. *Revista Lápis*, Madri, n. 218, p. 50, dez. 2005.



P 22  
**THE HANGED MAN,**  
 1987  
 tinta acrílica e  
 madeira sobre papel  
 [ACRYLIC AND WOOD  
 ON PAPER]  
 135 x 128cm

P 23  
**NÃO FALO**  
**ARTICULO,** 1994  
 [I DON'T SPEAK  
 I ARTICULATE]  
 espelhos e  
 letras adesivas  
 [MIRRORS AND  
 ADHESIVE LETTERS]  
 53 x 92cm

diga-se de passagem, se poderia inscrever também na herança de certa poesia visual expandida, daquela poesia experimental que atingiu uma condição plástica fora dos parâmetros do suporte originário de papel (e na qual o Brasil tem lugar preponderante com as suas neovanguardas do meio século). Neste sentido, é interessante situar poéticas fronteiriças como as experiências-ação de Paulo Bruscky; as equações popcretas de Waldemar Cordeiro, em que a aliança de texto e imagem criava peças ambivalentes; ou a experiência cada vez mais fronteiriça entre-signos de Lenora de Barros. No caso do artista do Rio de Janeiro, desde muito cedo, seja com *The Hanged man* (1987) ou com objetos que intercalavam a presença de palavras: há uma série de espelhos com palavras como reflexos escritos que acionavam uma circularidade contínua em *Não falo duas vezes* (1995) – o texto espelha-se em sua materialidade – ou *Não falo articulo* (1994) – onde a linha de leitura atravessa imagem e texto –, por exemplo, fazendo da simbiose icônico-verbal outra escrita, adquirindo todas as peças uma condição próxima do poema-objeto.

Esta familiaridade com o jogo de palavras, com a virtualidade da linguagem escrita ou falada, e com “a traição das imagens” (na língua de Magritte, sempre referencial) alcança uma nova semântica dos objetos, assim como das fotografias, num universo de relação que coloca em xeque as procedências (já excessivamente classificatórias ou

(neologism that includes the idea of escape, escape from the horizon, in tune with the triptych of the images of the sky, the signs and the improvised cross of a hole in the middle), or in the homage to Mapplethorpe (where the *apple* inserted in the name is read), or in a photography of a metallic apple that re-connects the origins of desire and death.

In fact, in the trajectory of Marcos Chaves there is a firmly established pulsion of poetic order, away from stylistic standards (poetry is not a previous thing) that combines perfectly with the interpretative concentration and amplification of his works, where

the process of strangeness looks for an original perception outside the habitual territory of our automated gaze. This poetics, this system of signals, as an old Spanish poet would say, appeals to the concept of crossing semiosis, languages (in which Schwitters was a pioneer and is our legacy). In his own way, doesn't Marcos Chaves study “the life of signs in the interior of social life” (as promised by Ferdinand de Saussure)? Even more when, as we have seen, the exploratory precedence of the artist is based in a universe connected to a more plural, daily and even simplistic reality.



There are not few artists who write images, who use the resource of writing as a structural and conceptual part of their works<sup>5</sup>. In the case of Marcos Chaves, the precise balancing point is at this happy interval quite common in his poetics, which is the finding of a hybrid nature, the turning of any constructed aesthetic iconicity into a contextual critique of its representational nature (symbolic, visual). Besides examining two conditions of language, which often means to read the signal characters that the images and the words hold in their conventional and standardized codification, and to create other codes whose reality is not only the one we see, because, deep down, it is about escaping from visual and conceptual linearity, about creating a connection that will be the interstice, the determining element of a new articulated meaning. To name the emptiness between the signal characters and, paradoxically, what has been constructed for this nomination. Let us not forget that these two areas, verbal and visual, when they become a combined image they favour another perceptive phenomenology, very different from the one that works as over-iconicity and the verbal insufficiency of our mediatic world. The presence of text and image in art, as has happened before in the most daring visual poetry, declares itself in favor of a critic intervention, deconstructing the obligatory manual of stanchéd compartments where reality administers our participation.

The installations in various exhibitions spaces, the site-specific installations and interventions correspond to another territory of action. In most cases of these spatial interventions, objectuality fulfils a transcendental role, in the sense that it is situated in a central place, where the materiality of space is interpenetrated by the objects. Producing thus some

forms of modification: "space/object, object/object, object/space" (like Estrella de Diego defines for a close artist, Ana Prada), in which the sync between them - objects and environments - is often the same thing. Therefore, the configuration of *Comfundo* (*Confuse/With bottom*) is the objectual delirium of a bag transformed into a space of columns, an architected emptiness which *confuses*, the object making the space, such as in *Sem título* (*Untitled*) - an installation made with metal signalling posts - or in the projection of a hand's shadow that re-dimensions the ceiling of Solar Grandjean Montigny; in *Eclético* (*Eclectic*) it is the architectonic sculptures that receive visual adjustments, the space is redefined by the object, despite the subtlety of the micro materials used (eyelashes, lipstick, metal, glass, foam); and in *Logradouro* the object and the space are the same thing, as also happens in *Lugar de sobra* (*Spare seats/Enough room*), another installation that works the series, in a way which is not at all minimalist, it's relaxed, and relies on the contaminated experience of the objects/popular benches and their indiscriminate public use, at random.

Corresponding to an attention toward exteriority (departing from the bourgeois and self-centered statute where form has to be autonomous and exempt) the various works intend another form of legitimacy, outside of themselves, away from their condition of artistic exclusivity. It is also the place where a sense of authorship immerses into more inhabited waters. *Logradouro*, *Comfundo* (*Confuse/With bottom*), *Lugar de sobra* (*Spare seats/Enough room*), and *Eclético* (*Eclectic*) are an invitation to this contamination. And it's very symptomatic that the materials (or spaces converted into materials) are of collective, social, mundane nature. The

5 If in the field of photography in the last forty years such photo-text became a habit, the extension of this practice has been surpassing previous limits: Robert Frank, Duane Michals, John Baldessari or Jochen Gerz, Bárbara Kruger, Victor Burgin, Sophie Calle, Rogelio López Cuenca, Gillian Wearing, Leonel Moura, Hamis Fulton, Kem Lum, Jorge Macchi, among others.

P 25  
**COME INTO THE[WHOLE]**,  
 2002  
 Arte Futura  
 e Companhia,  
 Brasília

desgastadas pelo uso excessivo ou normativo). O que dá margem para trabalhar sobre os giros semânticos: chavões, expressões de gíria, palavras com possibilidades ambivalentes, duplos sentidos... registros verbais nos quais se pode desenvolver uma tensão suplementar, uma condensação intersemiótica que também herda experiências de Joseph Kosuth, certo gosto por traduções, tautologias etc. Em um trânsito duplo "da idéia à imagem, e da forma à idéia", como diz Nicolas Bourriaud, pois trata-se de oferecer/reconhecer as "armadilhas da linguagem" (de acordo com a expressão de L. Wittgenstein), e colocar então uma condição instável, cujo sentido não seja facilmente preso a nenhum lado do discurso. Não imagens dialéticas então, crentes na possibilidade de síntese, e sim uma obra que ofereça a sua própria análise, as suas contradições "exacerbando as tensões que existem entre elas"<sup>4</sup>. (Bom exemplo é *Come into the[whole]*, um convite irônico cuja obra é o título, deixando de fora a participação canônica do cubo branco, qualificado de buraco, mas na divisa contaminada da palavra *whole* entre vazio e totalidade).



4 BOURRIAUD, Nicolas. Joseph Kosuth entre les mots. *Artstudio, L'Art et les Mots*, Paris, n. 15, p. 99, 1989.



factors of reception and production, as well as the one that finalizes the works, present themselves contaminated, closer to an open work that allows entries and exits than to the self-sufficient work-entity. This public interaction has nothing to do with old interventionist conceptions, with ideological derivations, but with another perspective, not at all contemplative, of art.

Another *sui generis* spatial intervention, on a non-urban landscape, the result of a workshop in England (CYFUNIAD, 2001), denounces the intromission of road signs featuring animals (deers), that stop being warning signs to inscribe themselves in the very mark of (wild) nature, from where these animals come from. The strangeness of the out of place road signs places the codified semantics in the middle of another flow, which is not the one of the

road, in the woods, to release images from an imprisoned imagery. And from which we can also extract some homoerotic fables. On the other hand, the intervention works the paradoxical side of a visual image constructed as a strange proposition of *land art*, or of an art object in the context of nature, exploring the increasingly tension between culture and nature.

Besides the stated characters, the use of photography has been growing in the last years, receiving a noticeable increase, though it is still not inscribed in the strict universe of classic photography. Marcos Chaves is associated to contemporary artists who recognize this medium (photography) as a space for results, for image experimentation. The issue is not so much anymore the act of photographing, but to make photographic works, that

P 26  
Sem título, 2003  
série *Registros*  
(UNTITLED)  
(REGISTERS SERIES)  
fotografia  
(PHOTOGRAPHY)  
72 x 102cm

Toda uma materialidade textual que se inscreve de formas diversas: em contradição ou ambivalência do objeto ou da fotografia com a parte verbal inscrita, ou no papel que cumpre na ambigüidade de títulos – sempre com charada conceitual embutida –, caso de *Registros*, fotografias que apresentam registros de banheiros, *Hommage aux mariages* (com seu jogo sonoro redundante, ironicamente cacofônico), ou esse híbrido de relógios e imagem fotográfica chamado *Death* (escrito à moda de caligráfica lembrança para não esquecer nosso maior temor, aqui amplificado “em estéreo” como diria o artista). Ou também com a criação de construtos verbais apropriados: instalação fotográfica com o título *LandEscape* (neologismo que inclui a idéia de escape, fuga da paisagem, em sintonia com o tríptico das imagens do céu, as placas e a improvisada cruz de um buraco no meio), ou na homenagem a Mapplethorpe (em que se lê o *apple* embutido do nome) ou em fotografia de uma maçã metálica que re-liga a origem do desejo e a morte.

De fato, há na trajetória de Marcos Chaves uma inveterada pulsão de ordem poética, fora da padronização estilística (a poesia não é uma coisa prévia) que combina perfeitamente com a concentração e dilatação interpretativa de seus trabalhos, onde o estranhamento procura uma percepção primogênita, fora do território habitual de nossa automatização do olhar. Esta poeticidade, este sistema de sinais, como diria um velho poeta espanhol, recorre ao conceito de cruzar semiósis, linguagens (em que Schwitters foi pioneiro e herança). À sua maneira, Marcos Chaves não estuda “a vida dos signos no interior da vida social” (como prometia Ferdinand de Saussure)? Ainda mais quando, como já vimos, a procedência exploratória do artista baseia-se num universo ligado à realidade mais plural, cotidiana e até simplória.

Não são poucos os artistas que escrevem imagens, que usam como recurso a escrita como parte estrutural e conceitual das obras<sup>5</sup>. No caso de Marcos Chaves, o fiel da

5 Se no campo da fotografia dos últimos quarenta anos virou hábito esta foto-texto, a extensão desta prática tem ultrapassado anteriores limites: Robert Frank, Duane Michals, John Baldessari ou Jochen Gerz, Bárbara Kruger, Victor Burgin, Sophie Calle, Rogelio López Cuenca, Gillian Wearing, Leonel Moura, Hamis Fulton, Kem Lum, Jorge Macchi, entre outros.



is, to use the image and insert it in other supports or objectives different from canonical contemplation, two-dimensional, flat. It's the idea as form, a conceptual heritage that rules the aesthetic destinies of these works, in the measure that a similarity between ready-made and photography is evident through innate operations of decontextualization. We should remember that Duchamp had already praised the fictional character of this medium, which increasingly challenged representations of reality as the 20<sup>th</sup> century unfolded.

However, after making these considerations, this photograph (with or without a stamp of autonomy) that leaps from its own generic shadow, in the background appears as an extension of

the interests previously exposed, because at times it's about a convergence of registers with a preferential objectuality, inscribed in specific spaces, and that in any case is powered by another field of activity, always with an interdisciplinary connection. Despite the recognition of such hybrid condition of the photographic work it is also certain that technical accuracy is considered in all the offered possibilities: be it light-boxes, photographs with objects (*Death*) or images transferred to other physiognomies and supports - *Água viva (Jelly fish/Live water)*, *1/1, Eu só vendo a vista* (see page 96). As an emancipatory aesthetic program, photography questions its representational value, in favor of a more flexible image, between appearance and its contestation.

P 28  
Sem título, 2003  
[UNTITLED]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
150 x 125cm

balança fica nesse feliz intervalo bastante comum em sua poética, que é o de divisar uma natureza híbrida, de fazer de qualquer iconicidade estética construída uma crítica contextual de sua natureza representacional (simbólica, visual). Além de examinar duas condições de linguagem, o que significa em muitos casos ler os caracteres sígnicos que as imagens e as palavras detentam em sua codificação convencional, padronizada, criar, então, outras cifras cuja realidade não é só a que vemos, pois, no fundo, se trata de escapar da linearidade visual, conceitual, de criar uma vinculação que seja o interstício, o determinante da nova significação articulada. Nomear o vazio entre os caracteres sígnicos e, paradoxalmente, o construído para essa nomeação. Não esqueçamos que os dois âmbitos, verbal e visual, feitos imagem conjunta favorecem outra fenomenologia perceptiva, bem diferente daquela que trabalha a sobreiconização e a hipotrofia verbal de nosso mundo mediático. A presença de texto e imagem na arte, como já acontecia na poesia visual mais ousada, declara-se a favor de uma intervenção crítica, desalfabetizadora do obrigatório manual dos compartimentos estanques, em que a realidade administra nossa participação.

A outro território de atuação correspondem as instalações em espaços expositivos diversos, as instalações e as intervenções *site-specific*. Na maioria dos casos destas intervenções espaciais, a objetualidade cumpre um papel transcendental, na medida em que se situa num lugar central, onde a materialidade do espaço é interpenetrada pelos objetos. Produzindo-se algumas formas de modificação: "espaço/objeto, objeto/objeto, objeto/espaço" (como Estrella de Diego define para uma artista próxima, Ana Prada), sendo a sintonia entre eles – objetos e ambientes – muitas vezes uma coisa só. Assim, a configuração de *Comfundo* é o delírio objetual de uma bolsa transformada num espaço de colunas, um vazio arquitetado que *confunde*, o objeto fazendo o espaço, como em *Sem título* (instalação feita com postes de metal de sinalização) ou na projeção da sombra da mão que re-dimensiona o teto do Solar GrandJean Montigny; em *Eclético*, são as esculturas arquitetônicas que recebem ajustes visuais, o espaço redefine-se pelo objeto, apesar da sutileza dos micromateriais usados (cílios, batom, metal,

In line of thought, it is curious that for Marcos Chaves it is increasingly more seductive to encounter the motive for photographic appropriation in a raw state: *Buracos (Holes)*, *Próteses (Prosthetics)* without the need for any exterior addition, without inscribing or adding something in the stage/condition of "editing". They are works connected to their own principle of visibility, concerned with a research about the replica (or double/magnetic image), whose first intervention is definitive and conceptual in all instances it sets in motion. However, this doesn't stop questioning the immateriality of the real, of objects and of photography at the same time.

II (4 brief notations)  
It's usually insufficient to number the practices or strategies of creation that have been used in contemporary times. These gestures that respond to figures of appropriation, of displacement, of intervention/interference, of the search for a paradox etc are part of the list of operations that deal with the real *quid* of the aesthetic issue: the invention which is not yet reified. Or putting it another way: how distant can we stay from the real? Due to the problematic of this question, we decided to choose instead a few neighboring points, more important in the work of Marcos Chaves,

P 30  
DEARDEER, 2001  
instalação  
[INSTALLATION]  
dimensões variáveis  
[VARIABLE DIMENSIONS]  
exposição [EXHIBITION]  
Cyfuniad, Plas  
Caerdeon, Liverpool  
Hope College  
Inglaterra  
[ENGLAND]



vidro, espuma); e em *Logradouro*, o espaço e o objeto são a mesma coisa, como acontece com *Lugar de sobra*, outra instalação que trabalha a série, de forma nada minimalista, descontraída, e contando com a contaminada vivência dos objetos/banquinhos populares e seu uso público indiscriminado, ao acaso.

Correspondendo a uma atenção com a exterioridade (saindo do estatuto ensimesmado e burguês da forma que se quer autônoma, isenta), os diversos trabalhos pretendem outra legitimação fora de si mesmos, de sua condição de exclusividade artística. Lugar também onde o sentido de autoria mergulha em outras águas mais habitadas. *Logradouro*, *Comfundo*, *Lugar de sobra* e *Eclético* convidam a esse contágio. E é muito sintomático que os materiais (ou espaços convertidos em materiais), sejam de índole coletiva, social, mundana. Tanto os fatores de recepção e produção, como o de finalidade das obras, apresentam-se contaminados, mais perto da obra aberta que permite entradas e saídas que da obra-entidade auto-suficiente. Esta interação pública não tem nada a ver com antigas concepções dirigistas, com derivações ideológicas, e sim com outra expectativa nada contemplativa da obra de arte.

Outra intervenção espacial *sui generis*, sobre uma paisagem não urbana, fruto de *workshop* na Inglaterra (Cyfuniad, 2001), delata a intromissão de sinais de trânsito de animais (veados), que deixam de ser placas de perigo para inscrever-se no próprio marco da natureza (selvagem), de onde procedem esses animais. O fora de lugar das placas de direção coloca a semântica codificada no meio de outra correnteza que não é a da estrada, no bosque, para saltar as imagens de um imaginário preso. E do qual se pode extrair também alguma fábula homoerótica. Por outro lado, a intervenção trabalha o lado paradoxal de uma visualidade construída como uma estranha proposta de *land art*, ou de um objeto de arte no contexto da natureza, aproveitando a tensão cada vez mais existente entre cultura e natureza.

Além dos caracteres enunciados, o peso em crescendo do uso da fotografia nos últimos tempos recebe um aumento visível na obra do artista, ainda que não se inscreva no estrito universo do gênero fotográfico clássico. Marcos



since this is not the place for going into such depths. Some points are the value acquired by daily life as a territory, the *flâneur* character present in many of his actions, subjectivity as a critical map and humor as an artistic moral. Using these references the artist works his entire imagistic plot, through the simultaneous use of genres, as well as through the obsession for some ideas (constituting an imagined pathos). In fact, no aesthetic concern can promise to be innocent, superfluous, and interchangeable.

A daily quality so recognizable in his work (through elements and spaces of intervention) represents a determined relation with the world, not teleological, nor based in any transcendental character of a metaphysical order. In all of the operations of the artist, life's pulsation is present as a grounded

connection, an earth wire that is also the horizon. As it happens with Joan Brossa (poet and artist with whom he shares a few characteristics), from daily life almost everything can be obtained, mysteries included. However it's not about a daily character interpreted as reality converted into realism, but a territory, even "ethnographic", for glimpsing the uncommon of day-to-day life. The microscopic gaze of Marcos Chaves resides in the task of distinguishing the power of the minute, simple things, and its sensorial and reflexive connections, in sum, of the things that refuse being the Thing.

The exploration of subjectivity is placed on the foreground: as cause, as construction, as a dialog, as a part of a critical map, that serves as a starting point for the establishment of questions

P 32  
1/1, 1997  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
60 x 100cm  
díptico  
[DIPTYCH]

Chaves associa-se aos artistas contemporâneos que reconhecem este meio (a fotografia) como lugar de resultados, de experimentação da imagem. A questão já não é tanto fotografar, e sim fazer trabalhos fotográficos, quer dizer, utilizar a imagem e inseri-la em outros suportes ou objetivos diferentes da contemplação canônica, bidimensional, planar. É a idéia como forma, uma herança conceitual que rege os destinos estéticos destes trabalhos, na medida em que a semelhança entre *ready-made* e fotografia se evidencia pelas inerentes operações de descontextualização. Lembremos que Duchamp já valorizava a ficcionalidade deste meio que duvidará da representação do real cada vez mais, segundo avança o século XX.

Porém, feitas tais considerações, esta fotografia (com ou sem selo de autonomia), que salta a sua própria sombra genérica, no fundo aparece como uma extensão dos interesses anteriormente expostos, pois às vezes se trata de uma convergência de registros com uma objetualidade preferente, inscrita em espaços específicos, e que em todo caso se potencializa como outro campo de atividade, sempre em vinculação interdisciplinar. Apesar do reconhecimento de tal condição híbrida do trabalho fotográfico, também é certo que o apuro técnico não é desconsiderado em nenhuma das possibilidades oferecidas: sejam caixas de luz, fotografias com objetos (*Death*), ou imagens trasladadas a outras fisionomias e suportes (*Água viva*, *1/1*, *Eu só vendo a vista*). Como programa estético emancipatório, a fotografia questiona seu valor representacional, em pró de uma imagem mais flexível, entre a aparência e a sua contestação.

Nesta direção, é curioso que para Marcos Chaves seja cada vez mais sedutor encontrar o motivo da apropriação fotográfica em estado bruto: *Buracos*, *Próteses*, sem a necessidade de nenhum acréscimo exterior, sem inscrever ou acrescentar algo em estágio/condição de "montagem". São trabalhos vinculados a seu próprio princípio de visualidade, interessados na pesquisa sobre a réplica (ou imagem dupla, magnética), cuja primeira intervenção é definitiva e conceitual em todos os casos que aciona, mas que não deixa de duvidar sobre a imaterialidade do real, dos objetos e da fotografia ao mesmo tempo.

about personal and interpersonal identity, new contextualizations and agencies of the image itself (new forms of self-portraits or new contexts of collective inscriptions). A very productive resource for a certain generation of artists since the 1990's (João Modé, Brígida Baltar or José Rufino) who reinterpret the biographical or personal situation inserted in the empty space left by the still recent maximizing explanations. Actually, we

could make a trajectory of the work of the artist based on this aspect, which would take us to his last videos, where its presence is offered in a cryptic way. Not in vain, there is whole corporeal quality implicit or explicit in the work of Marcos Chaves (a certain reflected and subliminal Eros), because subjectivity has its autobiographic narrative and exploration field in the body (far from the dualities of other times), as an intimate, but also relational territory,

P 34  
**DEATH**, 2002  
fotografia,  
relógios e metal  
[PHOTOGRAPHY,  
CLOCKS AND METAL]  
120 x 70cm



## II (4 apontamentos breves)

Costuma ser insuficiente enumerar algumas das práticas ou estratégias de criação que vêm sendo usadas na contemporaneidade. Esses gestos que respondem às figuras da apropriação, do deslocamento, da intervenção/interferência, da procura do paradoxo etc. fazem parte da lista de operações que lida com o verdadeiro *quid* da questão estética: a invenção de "lugares" para outra representação que ainda não esteja reificada. Ou dito de outra forma: que distância é possível manter-se do real? Em virtude da problemática desta questão, decidimos escolher alguns pontos subjacentes, mais significativos para a obra de Marcos Chaves, já que este não é o espaço para tal aprofundamento. O valor que adquire a cotidianidade como território, o caráter *flâneur* a que reportam muitas de suas atuações, a subjetividade como mapa crítico e o humor como moral artística são alguns deles. Sobre estes referentes, o artista trabalha toda a sua trama imagética por meio da simultaneidade de gêneros, assim como pela obsessão por algumas idéias (o que constitui um *pathos* imaginário). De fato, nenhuma preocupação estética promete ser inocente, supérflua, intercambiável.

A cotidianidade tão reconhecível em seu trabalho (por elementos, espaços de intervenção) representa uma determinada relação com o mundo, nada teleológica, nem baseada em alguma transcendentalidade de ordem metafísica. Em todas as operações do artista, o pulso da vida está presente como uma conexão rente ao chão, um fio terra que é também horizonte. Como acontece com Joan Brossa (poeta e artista com quem pode compartilhar alguns aspectos), da cotidianidade pode-se extrair quase tudo, incluídos os mistérios que haja. Porém, não se trata de uma cotidianidade lida como realidade convertida em realismo, e sim de um território de campo, até "etnográfico", para vislumbrar o insólito dentro do dia-a-dia. O olho microscópico de Marcos Chaves reside nessa tarefa de divisar a potência do miúdo, do simples, e as suas conexões sensoriais, reflexivas, em suma, das coisas que se negam a ser a Coisa.

A exploração da subjetividade é colocada em primeiro plano: em causa, em construção, como diálogo, como parte de um mapa crítico, que serve de ponto de partida para estabelecer questões sobre identidade pessoal e interpessoal,

that thinks about the common (community) represented by the other, besides our incompleteness.

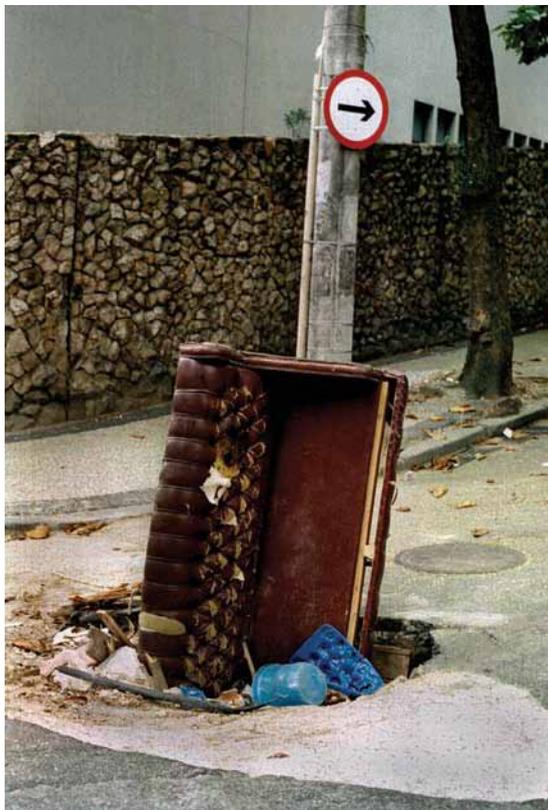
His *flâneur* (walking-by) aspect fatally connects the limits of identity (subjectivity) with the walk/displacement in contemporary daily life. Besides the visual speed almost aphoristic of many of Marcos Chaves' works, his apprehension of a space so symbolically public is recognizable by its ubiquitous character and movement. The *holes*, the *prosthetics*, are part of this wandering, aimless encounter – as some Surrealists such as Breton or Aragon would systematic do – that feeds a multidiscipline quality of the gaze, an appropriation and removal from context almost continuous, *ad infinitum*. Therefore, many works empower the sense of location, the process of passage, like *Lugar de sobra* (*Spare seats/Enough room*) and *Logradouro*, respectively: glidings and subjective/objective constructions of the urban space and of subjectivity are under way (the cases of Gabriel Orozco and Francis Alÿs develop this same parallel in their own way, between the limits of objectuality, nomadism and the territory).

To arrive at Marcos Chaves' humor means to touch one of the epicentres of his artistic syntax, due to the degree of relations that can be established from there. This recourse works a leveling down of all or any ontological importance, like an antidote, it offers *leggerezza* (term animated by Italo Calvino, in the sense of lightness), because it's not about exchanging one truth for the other, but about reducing the area of any truth felt as oppression or turned into its instrument. The conscious removal of weigh can be recognized in the reading of his objectuality, not concerned with functionality, but with reversibility, mutability. The

critique of representation made by humor is aimed at the circumstances and conditions that make the air we breath heavy. Many works of art give themselves an excessive solemnity in their overwhelming, mythical exhibition – to which the poetics of the artist replies with visual imposture<sup>6</sup>.

The Cuban critic Ivan de la Nuez recently pondered: "when art laughs at itself, it appears as a first step for later taking on the demolition of all the rest"<sup>7</sup>. The defense of comical as something ephemeral or of short duration, that can't be repeated, gives an idea that it should be considered as "state of exception". Despite Duchamp's

6 Marcos Chaves, with his generation partner Barrão and Eduardo Coimbra, or like Guto Lacaz, Nelson Leirner, in Brazil, or Joan Brossa, the Chapman Brothers, Martin Parr, Sarah Lucas, David Hammons, Maurizio Catellan or Erwin Wurm, belong to a family of artists that laugh, that use humor as an efficient praxis of their work, as a resource and register. It is symptomatic that two international publications recently dedicated essays to this theme ([W] ART, Porto, n. 001, 2004; EXIT, Madrid, n. 13, 2004).



P 36  
Sem título, 2001  
série *Buracos*  
(UNTITLED)  
(HOLES SERIES)  
fotografia  
(PHOTOGRAPHY)  
150 x 100cm

novas contextualizações e agenciamentos da própria imagem (novas formas de auto-retratos ou novos contextos de inscrição coletiva). Recurso bastante produtivo para certa geração de artistas a partir dos anos 1990 (João Modé, Brígida Baltar ou José Rufino), que relêem a situação biográfica ou pessoal inserida no espaço vazio deixado pelas explicações maximalistas ainda recentes. Aliás, poderíamos fazer um percurso da obra do artista baseado neste aspecto, que chega até os últimos vídeos, em que a sua presença é oferecida em forma críptica. Não em vão, há toda uma corporalidade explícita ou implícita na obra de Marcos Chaves (certo Eros refletido e subliminar), porque a subjetividade tem seu relato autobiográfico e campo de exploração no corpo (longe das dualidades de outrora), como território íntimo, mas também relacional, que pensa nesse comum (comunidade) representada pelo outro, além de nossa incompletude.

O seu lado *flâneur* (passeante), liga irremediavelmente os limites da identidade (subjetividade) com o caminhar/deslocar-se na cotidianidade contemporânea. Além da velocidade visual quase aforística de muitos trabalhos de Marcos Chaves, a sua apreensão do espaço tão simbolicamente público, é reconhecível pela ubiqüidade e movimento. Os *buracos*, as *próteses*, fazem parte deste encontro à deriva, perambulante – como faziam sistematicamente alguns surrealistas como Breton ou Aragon –, que alimenta certa multidisciplinaridade de olhar, uma apropriação e descontextualização quase contínua, *ad infinitum*. Assim, vários trabalhos potencializam o sentido da localização, o estágio de passagem (*Lugar de sobra*, *Logradouro*, respectivamente): deslizamentos e construções subjetivo/objetivas do espaço urbano e de uma subjetividade em curso (os casos de Gabriel Orozco ou Francis Alÿs desenvolvem este mesmo paralelo a sua maneira, entre os limites da objetualidade, o nomadismo e o território).

Chegar ao humor em Marcos Chaves significa tocar num dos epicentros de sua sintaxe artística, pelo grau de relações que podem ser estabelecidas a partir daí. Tal recurso funciona como rebaixamento de toda e qualquer importância ontológica, como antidoto, oferece *leggerezza* (termo animado por Italo Calvino, no sentido de leveza), pois não se trata de trocar uma verdade por outra, mas de reduzir o



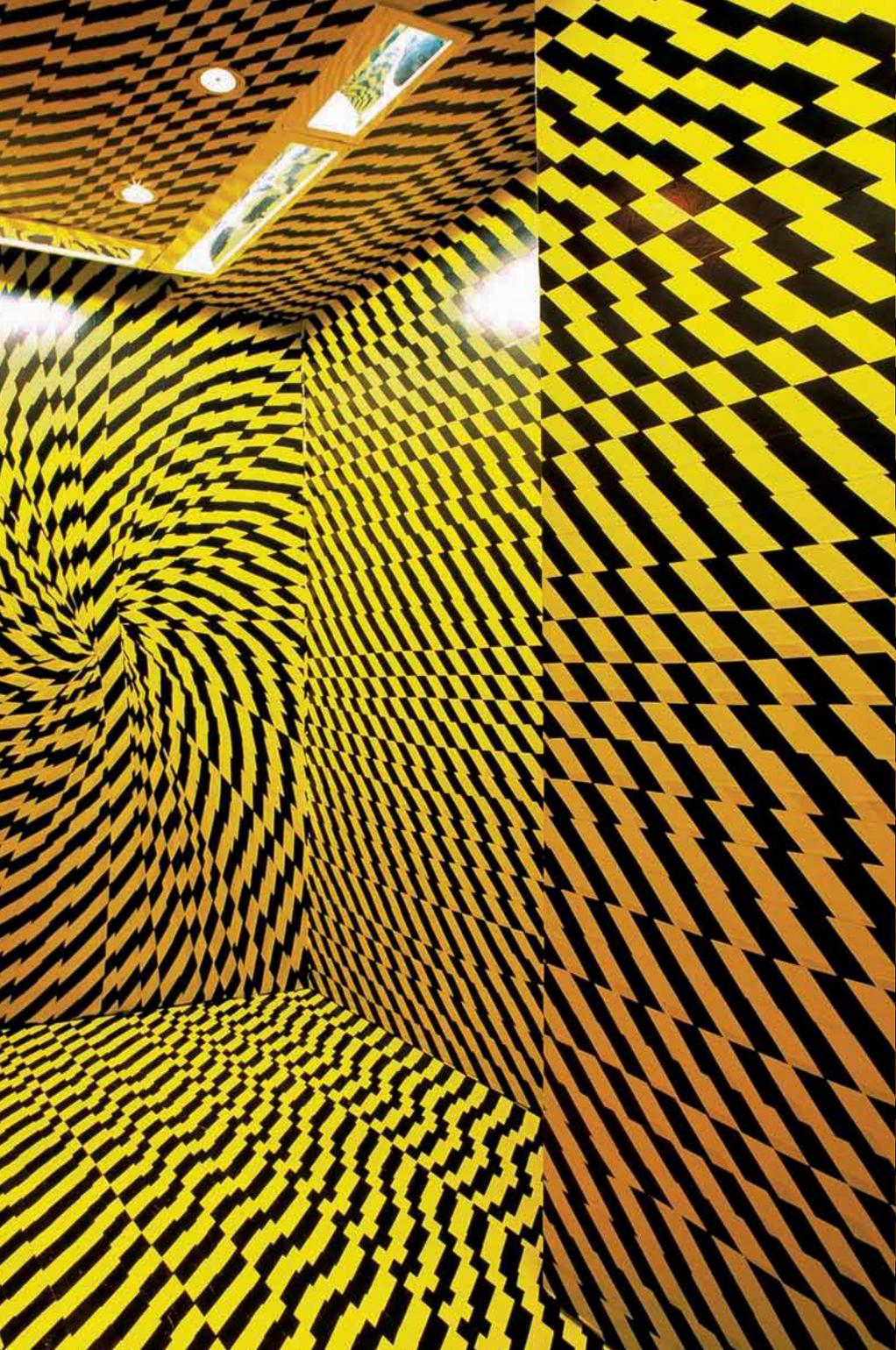
P 38  
Sem título, 1999  
série *Buracos*  
[UNTITLED]  
[HOLES SERIES]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
150 x 100cm

âmbito de qualquer verdade sentida/instrumentalizada como opressão. A consciente retirada de peso pode ser reconhecida na leitura de sua objetualidade, nada consagrada ao discurso da funcionalidade, e sim ao da reversibilidade, mutabilidade. A crítica da representação exercida pelo humor dirige-se às circunstâncias e condicionantes de todo tipo que tornam pesado o ar que respiramos. Muitas das obras de arte se autoconferem de uma excessiva solenidade em sua exibição esgotadora, mitificante – o que a poética do artista responde com toda uma impostura visual<sup>6</sup>.

O crítico cubano Ivan de la Nuez recentemente refletia como “o riso da arte sobre si mesmo aparece, então, como o primeiro passo para abordar mais tarde a demolição de todo o resto”<sup>7</sup>. A defesa do cômico como algo efêmero e evanescente, que não pode se repetir, orienta-se para ser considerado como “estado de exceção”. Apesar do gesto humorístico de Duchamp com o *ready-made*, é reconhecido que a modernidade era incapaz de rir de si mesma (Arturo Fuentes), e só em nossa época atingiu uma natureza sem remorsos ante a pompa, circunstâncias e religiosidade que até a própria arte exala em tantas coisas, para manter a idolatria do cubo branco ou seu sistema institucional de gratificações mediadas pela totalidade objetiva. O humor pode ser considerado como uma pedra de toque na poética do artista carioca, levando em consideração que não se trata de conteúdos aparentes e sim de uma estratégia conceitual, analítica, formal. Esta figura revela também uma distância quilométrica com seu par, a ironia, ainda que algumas vezes seja convocada em sua obra, por razões de estratégia tangencial (a ironia nunca é frontal) e potencialização crítica ante as convenções identitárias das coisas. A aplicação do humor, longe de ser um escapismo, é fonte de desestabilização semântica, instaurando relações diferentes com o objeto/objetivo estético.

<sup>6</sup> Marcos Chaves, como seu companheiro de geração Barrão ou Eduardo Coimbra, ou como Guto Lacaz, Nelson Leirner, dentro de Brasil, ou Joan Brossa, os irmãos Chapman, Martin Parr, Sarah Lucas, David Hammons, Maurizio Catellan ou Erwin Wurm, pertence à família dos artistas que riem, que utilizam o humor como praxe eficaz de seu trabalho, como recurso ou registro. E é sintomático que duas publicações internacionais, recentemente, tenham dedicado monográficos ao tema ([W] ART, Porto, n. 001, 2004; EXIT, Madri, n. 13, 2004).

<sup>7</sup> DE LA NUEZ, Ivan. La risa del arte. El País, Babelia, Madri, p. 16, 17 fev. 2007.



P 40  
**LOGRADOURO,**  
2002  
exposição  
[EXHIBITION]  
detalhe [DETAIL]  
Laura Marsiaj Arte  
Contemporânea,  
Rio de Janeiro

No essencial, o humor sempre facilita uma alteridade com seus cortes, fissuras, cesuras, interstícios e desvios. Não só descobre a banalidade (nua ou não) como a anulação da percepção da diferença das coisas; e como divisa de até onde pode chegar a comédia da arte em sua configuração ainda burguesa: de conceito, lugar, mediação... E é em seu entre-ver que se colocam sob suspeita categorias, estruturas, e descobrem-se desarmonias, se intercambiam. O humor, "como sintonia na desarmonia"<sup>8</sup>, deve ser visto em Marcos Chaves como antena que conecta os fragmentos anteriormente referidos: cotidianidade-subjetividade-*flaneurie*, numa relação arte-vida que aproxima estes termos, mas não os confunde, pois ele não deixa que caiam ambos na armadilha de se fagocitar.

Portanto, e para continuar ativando os fios terras anteriormente mexidos, nada melhor que a análise pormenorizada de três trabalhos emblemáticos do artista: *Logradouro*, *Morrendo de rir* e a série *Buracos*.

### III (*Negra IRONIA amarela*)

A falta de piedade da ironia determina que só seja salvo o que merece ser salvo, segundo uma velha anotação de Cioran. Pode-se dizer que, para uma grande parte da arte contemporânea, ela é um estimado recurso expressivo, em sintonia talvez com os tempos de hoje, mais pesados do que parecem. No vocabulário de Marcos Chaves, ela não é só presença constante, mas também estrutural, na medida em que permite apresentar um véu sobre o que verdadeiramente despe. O resultado é sempre algo com um disfarce transparente, onde quase tudo está à vista, *mas só vendo*.

A ironia visual continua, já na galeria (Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro) na mesma semântica do amarelo, uma cor que já foi considerada como a cor da loucura, como a cor corporal por Kandinsky, mas também a escolhida pelos códigos urbanos de trânsito, como signo de atenção e isolamento. Uma fita negro-amarela de plástico, que, como se pode ver, é o ponto de partida desta ousada

8 FUENTES, Arturo. El ready-made como produto dum estado humorístico. [W] ART, Porto, n. 001, Humor, p. 57, 2003/2004.

humorist gesture with the ready-made, it is recognized that modernity was incapable of laughing at itself (Arturo Fuentes), and only in our time did it attain a guiltless nature to face pomp, circumstances and religiosity that even art exhales in so many cases, in order to maintain the idolatry of the white cube or its institutional system of gratifications mediated through objective totality. Humor can be considered as the “touching stone” in the poetics of this Rio de Janeiro artist, taking in consideration that it is not about manifested contents but about a conceptual, analytical, formal strategy. This rhetorical figure reveals also a kilometeric distance from its pair, irony, even if sometimes he calls for it in his work, because of its oblique strategy (irony is never frontal) and critic empowerment on facing the conventional identity of things. The application of humor, far from being an act of escapism, is a source of semantic instability, installing different relations with the object/aesthetic goal.

Essentially, humor always facilitates otherness, with its cuts, fissures, incisions, interstices and deviations. Not only does it discover banality (naked or not) as an annulment of the perception of differences in things; and as a limit of how far comedy in art can get to with its bourgeois configuration: of concept, place, mediation... It is by its “seeing in between” that categories and structures are put under suspicion, and lack of harmony is discovered, interchanged. Humor “as a syntony in disharmony”<sup>8</sup> must be perceived in Marcos Chaves as an antennae that connects the fragments previously referred to: daily life-subjectivity-*flaneurie*, in an art-life relation that approximates these terms, but does not confuse them, because he does not let them fall into the trap of becoming phagocytes.

Therefore, and to continue activating the earth wires that we mentioned before, nothing better than a detailed analysis of three emblematic works of the artist: *Logradouro*, *Morrendo de rir* (*Dying of laughter*) and the series *Buracos* (*Holes*).

### III (*Black IRONY yellow*)

The lack of piety of irony determines that only that deserving being saved will be saved, according to an old annotation by Cioran. We can say that, for a large majority of contemporary art, irony is an esteemed expressive resource, perhaps in sync with our present time, which is heavier that it seems to be. In Marcos Chaves' vocabulary, it is not only a constant presence, but also a structural one, in the sense that it allows a veil over that which it is really uncovering. The result always is something with a transparent disguise, where almost everything is visible, *but it is necessary to look*.

The visual irony continues, now in the gallery (Laura Marsiaj Contemporary Art, Rio de Janeiro) in the same semantics of yellow, a color once considered as the color of madness, and a corporal color by Kandinsky, but also chosen for the codes of urban traffic, as a sign of attention and isolation. A plastic black and yellow ribbon that, as one can see, is the starting point of this daring exhibition that begins visual and ends up amazingly physical. In fact, the installation carries a doubt that occupies the whole gallery: a doubt about color as sensation, as information: “color is not on things, but on the relation between things and us” (Félix de Azúa). The intention is clear: the work is the venue. Marcos Chaves knows this when dislodges meanings of the communication process in this work, which is a black and yellow “language play”.

In the same way that a light memory of yellow in the artist reminds us to previous works of similar kind - a series

7 DE LA NUEZ, Ivan. La risa del arte. *El País*, Babelia, Madrid, p. 16, 17 feb. 2007.

8 FUENTES, Arturo. El ready-made como produto dum estado humorístico. *IWJ ART*, Porto, n. 001, Humor, p. 57, 2003/2004.

exposição, que começa sendo visual e acaba sendo extraordinariamente física. De fato, a instalação contém uma dúvida que ocupa a galeria toda: uma dúvida sobre a cor como sensação, como informação: “a cor não está nas coisas, mas na relação entre as coisas e nós” (Félix de Azúa). A aposta é clara: a obra é o lugar. Marcos Chaves sabe disto quando desloca significados do processo de comunicação nesta obra, que é um “jogo de linguagem” negro-amarelo.

Assim como uma leve memória do amarelo no artista remete a anteriores trabalhos de outra índole (série de objetos de *Hommage aux mariages*, postes de fila única de *Sem título*) cujo dominante tonal é reconhecível, a escolha da própria fita como material de trabalho lembra uma irmandade de apropriação com aqueles baldes oiticianos com luz vermelha, das ruas cariocas. Mas é sobretudo o diálogo interno com Raymundo Collares o que mais aparece nesta obra chamada *Logradouro*, pela vertente *pop/construtiva* que a composição desta instalação respira. Na verdade, podem-se escutar coisas comuns: certa melodia da cidade grande e signos de uma voragem urbana, embora a natureza das obras seja de seqüências diversas: naquele, mais temporal; e, em Marcos Chaves, mais espacial. A instalação não deixa de ser um caleidoscópio em que elementos *pop/op/cinético/neconcretos* se articulam no olho sempre neodadá do artista.

É sobre a comunicação social deste elemento viário, sobre os códigos visuais e sua leitura que se assenta esta obra *site-specific*, aliás, mais *specific* que *site*, pois suas fronteiras genéricas se situam mais ambigüamente: é uma instalação cujo conteúdo é a forma, e cuja substância é tão interior quanto exterior. É obra de galeria e obra pública ao mesmo tempo, sem saber nunca se o fluído dela está entrando ou saindo – o mesmo ponto energético que toda imagem tem, neste caso, situa-se numa parede como feixe ou sumidouro.

Apesar de que a matéria-prima escolhida nesta obra não sai do plano, trata-se de uma obra de pura superfície que é todo volume, fazendo da mesma galeria uma caixa, um continente de ressonâncias conceituais. Se é famosa no artista carioca a apropriação de objetos e fotografias, quando não palavras, neste caso a apropriação é de um espaço da arte. O espaço expositivo é a obra. Se já numa ocasião

of objects of *Hommage aux mariages*, the single line of poles of *Sem título (Untitled)* - whose dominant tonal is recognizable, the choice of the ribbon as a working material reminds us of an appropriation connection to those buckets with red light by Hélio Oiticica, of Rio de Janeiro's streets. But is, above all, the inner dialogue with Raymundo Collares that stands out in this work named *Logradouro*, due to the pop/constructive inclination aired by the composition of this installation. Truly, one can hear things in common: a certain melody of a large city and signs of an urban chasm, although the nature of the works come from diversified sequences: more temporal in Collares and more spatial in Chaves. The installation is also a kaleidoscope in which pop/op/kinetic/Neoconcrete elements are articulated in the always Neodada eye of the artist.

This site-specific work - actually, more 'specific' than 'site', since its generic frontiers are more ambiguously located: it's an installation whose

content is its shape, and whose substance is both inner and outer - is based on the social communication of this traffic element, on visual codes and their readings. It's at the same time a gallery work and a public work, never knowing if its fluid is coming in or out - the same energetic point shared by all images, in this case, is located on a wall as sheaf or drain.

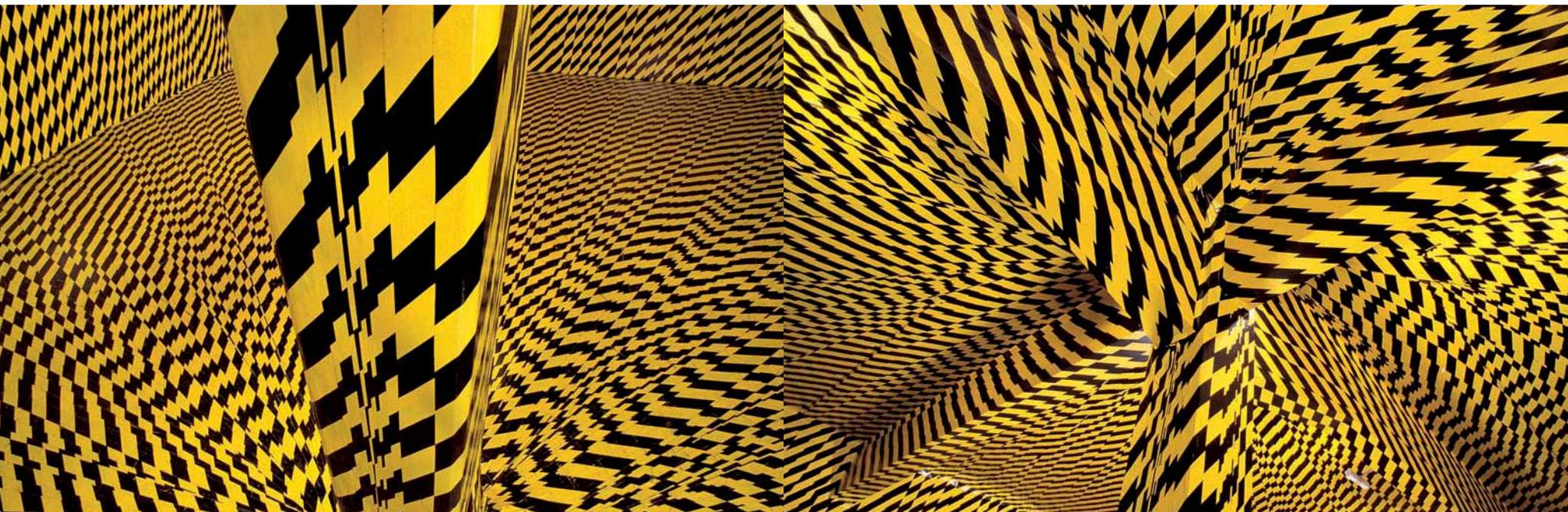
Although the raw material chosen in this work never leaves the plane, it is a work of pure surface, which is nothing but volume, turning the gallery into a box, a container of conceptual resonance. If this Rio de Janeiro artist is well known for his appropriation of objects and photographs, as well as of words, in this case the object being appropriated is a space of art. The exhibiting venue is the work. If in a previous occasion, in this very same space, Marcos Chaves had brought to a new dimension an installation made at Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro, now, in another turn around,

P 44-47  
**LOGRADOURO**,  
2002  
exposição  
[EXHIBITION]  
detalhe [DETAIL]  
Museu Vale  
do Rio Doce,  
Vila Velha

anterior, neste mesmo espaço, o próprio Marcos Chaves trouxe para uma nova dimensão uma instalação feita no Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro, agora numa outra reviravolta, traz à tona uma diferente condição para o irreconhecível cubo branco. Ela é magnetizada para nossa presença, fazendo-nos parte da obra.

Uma obra que resgata uma vertente instalativa anterior, sempre preocupada com a des-naturalização representacional. De alguma forma, *Logradouro* é um trabalho pictórico sem pintura. A composição da instalação guarda também uma descontinuidade visual, ou melhor, respeita as geometrias do acaso, essa outra pedra filosofal do mestre dadaísta francês. A seqüência deste acaso geométrico guarda sua porção de humor própria, um elemento indispensável no artista, tanto como linguagem quanto como substância (veja-se o sonoro trabalho apresentado na atual xxvi Bienal de São Paulo).

Em *Logradouro*, as linhas de orientação de rua conduzem à galeria para descobrir que a obra são precisamente os próprios sinais. Tanto o material como o suporte e a mesma galeria entram aqui numa certa roda des-constructiva: a fita sofre uma intervenção e ela mesma intervém, é dona da seqüência e do espaço: o espaço da galeria torna-se seqüencial.





he brings up a different condition for the unrecognizable white cube. It is magnetized for our presence, making us a part of the work.

A work that rescues a previous installation trend, always concern with representational de-naturalization. Somehow, *Logradouro* is a pictorial work without painting. The installation's composition keeps as well as visual discontinuity or, better saying, it respects the geometry of chance, this another philosophical stone of the Dadaist French master. The sequence of this geometrical randomness has its own dose of humor, an indispensable element in the artist, both as language and as substance (see the audio work presented at the 26<sup>th</sup> São Paulo Biennial).

In *Logradouro*, street signals guide us to the gallery in order to find out that the work is precisely these very signals. Material, support and also the gallery enter in a certain de-constructive wheel: the ribbon suffers an intervention and it also intervenes, it's the owner of the sequence and of the space: the gallery's space becomes sequential.

The artist's operation continues being combinatory: it is the convergence of the intervention and of appropriation at the same time: through signs it moves our references. The inherent exercise dismantles a system of traffic representation with another use of the language of the same image: the "un-conventioning" of an urban ribbon. Marcos Chaves' "un-sublimating" strategy gains yet another paradox, especially when the artist himself is not afraid to recognize that "the sublime may arrive through humor". This happens with *Logradouro*. And let's not forget that irony loves to foresee representation crisis, even our most enrooted visual and ideological conventions.

The gaze that follows this work is dilated. It's a visiting glance or, better

saying, the visit of the glance. These are the artistic *keys* of Marcos Chaves<sup>9</sup> (already in the name, as Ligia Canongia pointed out). To find paths where there are holes, to find holes where there are objects, pieces, fragments, figures where there are colors. Or as a Lichtenberg aphorism goes: "New glances for old holes".

#### IV (*When the eyes laugh, or vice-versa*)

"Too much sadness smiles. Too much smiling weeps".

WILLIAM BLAKE

For those who don't know, but also for those who know well the previous works by Marcos Chaves, always built on the parameters of appropriation and intervention, the arrival of this work to the Biennial is a matter of surprise, for the notorious humorous element of his work, as a resource synonym to language, here is not presented only as an element, but as a fundament, as an aesthetic declaration. *Vis-à-vis* the seriousness of a great portion of recently produced art - sometimes of a conceptual holiness that makes difficult even the movement of air - this is a more than welcomed event, which makes this work more relevant than ever.

*Morrendo de rir* (*Dying of laughter*) - it couldn't be otherwise - is a borderline work; not only due to its mixture nature and the creation of a hybrid space, but also because of its non-delimited semantic of images: pain, scream, joy? Marcos Chaves has been hearing this intrinsic paradox of laughter - whose extreme is a burst of laughter - so "essentially human" and "essentially contradictory", as Baudelaire pointed out, in order to make a true collage-installation, in which parts of the work are juxtaposed, tied to each other as if they were layers, and also taken to the extreme: silence, image, space and laughter.

<sup>9</sup> "Chaves" in Portuguese means "keys" (Translator's note).

À operação do artista segue sendo combinatória: é a convergência da intervenção e da apropriação ao mesmo tempo: por meio dos signos, mexe em nossos referenciais. O exercício inerente desmonta um sistema de representação viário com outro uso de linguagem da mesma imagem: a "des-convenção" de uma fita urbana. A estratégia "des-sublimadora" de Marcos Chaves ganha um paradoxo a mais, sobretudo quando o próprio artista não teme reconhecer que "o sublime pode chegar através do humor". O que acontece com *Logradouro*. E não esqueçamos que a ironia adora adivinhar qualquer crise de representação, e até as nossas convenções visuais e ideológicas mais veteranas.

O olhar que persegue este trabalho é dilatado. É um olhar de visita, ou melhor, a visita do olhar. As *chaves* artísticas de Marcos são essas (já estão no nome, como descobriu a tempo Ligia Canongia). Encontrar caminhos onde há buracos, encontrar buracos onde há objetos, pedaços, fragmentos, figuras onde há cores. Ou como pede um aforismo de Lichtenberg: "Novos olhares para velhos buracos".

#### IV (*Quando o olho ri, ou vice-versa*)

"Tristeza demasiada ri. Riso demasiado chora".

WILLIAM BLAKE

Para quem não conhece, mas também para quem conhece bem a obra anterior de Marcos Chaves, construída sempre sobre os parâmetros da apropriação e da intervenção, a chegada desta obra à Bienal não deve deixar de surpreender, pois a reconhecida chave do humor de seu trabalho, como recurso sinônimo de linguagem, aqui não se apresenta só como elemento, senão como fundamento, como uma declaração estética. O que à vista da seriedade de grande parte da arte última - às vezes de uma sacramentação conceitual que dificulta até o passo do ar - é algo mais que oportuno, faz que seja um trabalho mais procedente do que nunca.

Como não podia deixar de ser, *Morrendo de rir* é um trabalho fronteiro não só pela sua natureza mista e pela criação de um espaço híbrido, como também pela semântica não delimitada das imagens: de dor, de grito, de gozo? Marcos Chaves tem escutado este paradoxo intrínseco do

If one of the recognizable aspirations of installations is closeness to life, to the issues of human condition, here both parts are joined into a third one which is the public, as if it were an "earth wire". In fact, the balance/diapason of this audio-visual or visual-audio installation, depending on the order that the visitor activates it, rests on this triangle: the images of the artist-the laughers-the visitors. Due to this structure of the work, visitors become mediums, since they are the ones who tune the audio and visual laughter, quite possibly adding their own. The spectators are the ones who activate the work and its sequence. A sequence, by the way, that is never stopped, whether in the movement of the image of the laughing mouth or the sound that collaborates as movement: the image sends for a soundtrack and sound becomes image.

The official silence of art may be broken with the work, when laughing people transgress its auditive space, and even narration itself, for this is not a static work, as the photos shown here may lead us to believe, it is continuous: it renews itself with each

new visitor, with each new laughter or burst of laughter, as an ongoing motto of the work, in which one can discover a heterodox and alive *minimal* component, for even if the motif is repeated, the form rarely is - sometimes effect and cause may be changed in it. In this way, if half of the work is public domain, it is because the public has the last word, or, better saying, the last laughter, since the work has indeed the intention of being an open essay; it has this wit.

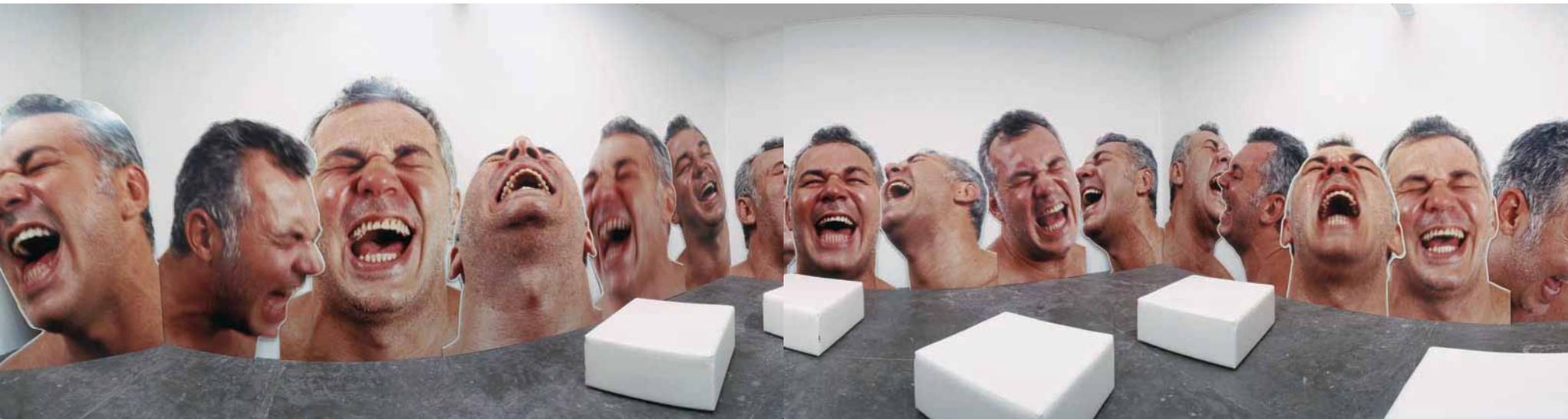
*Morrendo de rir (Dying of laughter)* is part of an artistic vocabulary like Chaves', whose main figure is still irony: of art, of the space of art and of the artist himself; and here there are the play of forms one can derive from laughter and its extreme, as the precise contrary of the squareness of the room and the even the puffs, or the piled-up images of the artist's face, as the greatest example for equating the field of tension of a work that nears the trend of acoustic art, but that, above all, creates a short-circuit in some of our aesthetic beliefs, through the ironical union of ear and eye under a title that also promises its own piece.

P 50-53  
**MORRENDO DE RIR,**  
2002  
[DYING OF LAUGHTER]  
detalhe [DETAIL]  
XXV Bienal  
Internacional  
de São Paulo

riso – cujo extremo é a gargalhada – tão "essencialmente humano" e "essencialmente contraditório", segundo confessava Baudelaire, para fazer uma verdadeira instalação-colagem, onde as partes da obra são superpostas, ligadas como se fossem camadas, também levadas a seu extremo: silêncio, imagem, espaço e riso.

Se um dos sonhos reconhecíveis das instalações é sua aproximação à vida, às questões da condição humana, aqui ambas as partes se fundem numa terceira que é o público, como se fosse um "fio terra". De fato, o equilíbrio/diapasão desta instalação visual-sonora ou, dependendo da ordem que o visitante acione, sonora-visual, repousa nesse triângulo: as imagens do artista-as gargalhadas-os visitantes. Em virtude desta estrutura da obra, os visitantes convertem-se em médiuns, pois são eles quem sintonizam a gargalhada visual e a sonora, com o acréscimo da sua, muito possivelmente. Os espectadores são os que ativam a obra, sua seqüência. Uma seqüência, aliás, que nunca está parada, tanto pelo movimento da imagem da boca-gargalhada, como pelo som que colabora como movimento: a imagem remete para uma trilha e o som se faz imagem.

O silêncio oficial da arte se pode quebrar com a obra, quando pessoas rindo transgridam seu espaço sonoro, e até a própria narração, pois a obra não é estática, como podem enganar as fotografias aqui objetualizadas, é continua: refaz-





V (*Of the inside-out of a hole, or another frontier*)

There are works that create their frontiers, or, better saying, make them converge, not eliminating but re-dimensioning them with - it goes without saying - no customhouse spirit. Especially within a context where the culturally correct borderline discourses of our time celebrates it in its commercial appearances. With the word hybrid usually comes a mystification at any cost of the term, of this condition, as if yet another item of globalization. In the case of Marcos Chaves' series *Buracos (Holes)*, this same paradox takes place, but in a critical, attentive, lucid way, for instead of knowing we are before a defined and codified thing, we are always on the move, in a reflection that is never fixed to a place, where the very ground of the frontiers move, in several of their meanings. Maybe because the series, already from its starting point, invite us to this, to share different points of view, displacements that change their strategies, conceptual operations already implicit in the chosen, worked on and transposed visual matter.

This very same borderline condition is also explained by the several converging limits, by the fact that the series *Buracos (Holes)* is at the same time several indistinct things: it is a collective sculpture, a public installation, a popular intervention, and also a conceptual appropriation, a urban ready-made, a photography and, last but not least, a political work, and not necessarily in this order, for here what matter is multiplication and not sum. Nevertheless, each *hole* in a Rio de Janeiro street raises not only a tri-dimensional warning for pedestrians and, specially, for street traffic, but registers as well an unquestionable improvisation that lays further beyond the horizon of *arte povera* or the Dadaist discourse, perhaps in its wildest trend.

Like true urban phantasmagoria, then, Marcos Chaves has been rescuing local street interventions in the fashion of Kurt Schwitters-like apparitions. For each *hole* is a liability in the city's public power, a symbolic fissure that is opened, a popular homage to the dangers of faulting politics that the social imaginary represents as a fracture. Each hole is an intervention that plays with presences and absences (of ground, of emptiness, of structure, of signs) and that is read with an accomplice and sardonic irony. It is not the first time that the artist approaches the urban

P 54  
Sem título, 1996  
série *Buracos*  
[UNTITLED]  
[HOLES SERIES]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
150 x 100cm



se em cada visitante que chega, em cada riso ou gargalhada nova, como um moto-contínuo da obra, em que se pode descobrir um heterodoxo e vivo componente *minimal*, pois ainda que o motivo se repita – a forma dificilmente –, às vezes o efeito e a causa podem alterar-se nela. Assim, se a metade da obra é do domínio do público, é porque é ele quem fala a última palavra, ou, melhor dizendo, a última gargalhada, já que a obra tem essa vontade de ensaio aberto, esse gume.

*Morando de rir* faz parte de um vocabulário artístico como o de Marcos Chaves, cuja maior figura continua sendo a ironia: da arte, do espaço da arte e do próprio artista; e aí estão os jogos de formas que se podem intuir do riso e sua gargalhada, como precisamente o contrário do quadrado da sala e dos próprios *puffs*, ou as amontoadas imagens do rosto do artista, como o maior exemplo para equacionar o campo de tensão de um trabalho que se aproxima a essa vertente da arte acústica, mas que sobretudo põe em pane alguns de nossos créditos estéticos, pela junção irônica do olho e do ouvido sobre um título que promete sua parte.

V (*Do avesso de um buraco, ou outra fronteira*)

Há obras que criam as suas fronteiras, ou melhor, as fazem convergir, não as eliminam, até as re-dimensionam, sem nenhum espírito alfandegário, é obvio. Sobretudo num contexto no qual o discurso fronteiriço, culturalmente correto de nossa época, saúda isso nas suas aparências comerciais. A mitificação a qualquer preço do termo, desta condição, como um item a mais da globalização costuma vir junto à palavra híbrido. No caso da série dos *Buracos* de Marcos Chaves, acontece este paradoxo, mas de forma crítica, atenta, lúcida, pois no lugar de saber que estamos diante de uma coisa definida, codificada, estamos sempre em trânsito, numa reflexão que não se fixa num lugar, onde o chão das fronteiras se move, em vários de seus sentidos. Talvez porque a série, já desde o seu ponto de partida, convida a isso, a compartilhar diferentes pontos de vista, deslocamentos que mudam de estratégia, operações conceituais que já estão embutidas na matéria visual escolhida, trabalhada e trasladada.

Esta mesma condição fronteiriça se explica também pelos vários limites em convergência, pelo fato de a série



*Buracos* ser ao mesmo tempo várias coisas indistintamente: é escultura coletiva, instalação pública, intervenção popular, também apropriação conceitual, *ready-made* urbano, fotografia e, para finalizar, obra política, e não necessariamente nesta ordem, porque aqui não importa tanto a suma como a sua multiplicação. Contudo, cada *buraco* de rua carioca levanta não só uma peça tridimensional de aviso para os transeuntes, e sobretudo para a circulação viária, como registra uma incontestável improvisação que está além e aquém do horizonte *povera* ou do discurso dadaísta, talvez em seu meio fio mais agreste.

Como verdadeiras fantasmagorias urbanas então, Marcos Chaves tem resgatado as intervenções locais de rua como aparições *kurtshwiterianas*. Pois cada *buraco* é uma falha na calçada do poder político da cidade, uma fresta simbólica que se abre, homenagem popular ao perigo da política que falha e que é fissura no imaginário social. Cada *buraco* é uma intervenção que joga com as presenças e as ausências (de chão, de vazio, de estrutura, de sinais), que é lida com uma ironia cúmplice e mordaz. Assim como não é a primeira vez que o artista se aproxima com olhar transversal e humorístico para o imaginário urbano de sua cidade, desta vez o itinerário estético é outro. Como se pode intuir, nesta cartografia carioca não se tem uma unidade de território, pois ela é aleatória, mundana, nômade. À elevada suma de circunstâncias, une-se a superposição de elementos que concorrem para umas obras que deveriam entrar também no simbólico Museu do Acidente de Paul Virilio: acidente, acaso, trânsito, colagem, improvisação...

A outra dimensão que o artista explora se encontra no jogo da linguagem – de ecos magritianos – estabelecido no simples título, em que o *buraco* é uma representação virada do avesso, e um *iceberg* da representação, cujos sentidos abrangem outro espaço que o visível. Aqui, dito no estilo da língua coloquial, “o buraco é mais embaixo”. De novo, a linguagem verbal e a imagética se cruzam, contornam seu abismo. Como diz numa ocasião Mel Bochner: “Há um imenso abismo entre o espaço dos enunciados e o espaço dos objetos”<sup>9</sup>. E ainda mais quando o objeto visa ter outros objetivos, saltar seu *logos*, e o enunciado atinge outro espaço

P 56  
Sem título, 2002  
série *Buracos*  
[UNTITLED]  
[THE HOLES SERIES]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
150 x 100cm



P 58  
LOGRADOURO,  
2006  
instalação  
[INSTALLATION]  
exposição  
[EXHIBITION]  
STOPOVER,  
Fri-Art,  
Centre d'Art  
Contemporain  
de Fribourg, Suíça  
[SWITZERLAND]

discursivo, quando eles não se encaixam nem cômoda nem categorialmente. Por exemplo, a mesma fotografia, utilizada cada vez mais por Marcos Chaves como suporte, tem em si essa divisória, esse olhar em fresta que permite levantar suspeitas sobre o real e a sua ficção, sobre a natureza da imagem e a sua ironia, sobre seus códigos. Sendo assim, a poética deste trabalho nasce de uma ruptura que é tematizada entre o mundo real, a escultura que o modifica e o registro em imagem fotográfica. As fotografias dos *buracos* são auto-representações, em que objeto e idéia se acasalam em sua matéria-prima (a peça levantada na rua) e a sua categoria de pensamento (o registro conceitual e fotográfico), mas para dar em tautologias perversas, que não param de incidir em vários campos de entendimento. São outros sinais na pista. Daí que nesta coleção de *buracos* se pode ver muito mais do que se pensa.

#### VI (*Desdobramentos, ressonâncias, devires*)

Depois de aproximar-nos de três trabalhos paradigmáticos na trajetória de Marcos Chaves, retomamos aquele fio condutor de maior âmbito, para seguir algumas das sendas abertas pelos seus vários desdobramentos (nunca oferecidos como *remakes* e sim como *devires*), num artista no qual prolifera o sentido da série como continuidade conceitual, mas também como dom de ubiqüidade imagética na qual se trabalha. Assim, sobre a instalação de *Logradouro*, inaugurada em diversos espaços expositivos (Rio, Vitória, São Paulo) sempre com diferentes metabolizações e adquirindo novos diálogos com a arquitetura, há que se registrar a existência de outras significativas experiências paralelas, que se distanciam da matriz originária. Como é o caso da versão oferecida na Suíça, onde a linha contínua negro-amarela atravessa o espaço interior/exterior do prédio, querendo revelar uma outra sinuosidade de leitura visual, fora da codificação de trânsito urbano que tem a própria fita plástica escolhida como único *leitmotiv*. O que acontece também de forma sucinta na obra apresentada na mostra

9 BOCHNER, Mel. *Considerações em torno da reinstalação de A theory of sculpture*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999. p. 25.

imaginary of his city with a transversal and humorous gaze, but this time the aesthetic itinerary is different. As one can sense, in the Rio de Janeiro cartography there is no territory unity, for it is alleatory, mundane, nomad. To the high sum of circumstances, we must add the juxtaposition of elements that contribute for the work and that should as well be part of Paul Virilio's Accident Museum: accident, chance, traffic, collage, improvisation.

The other dimension explored by the artist is found in the play of language - echoing Magritte - established in the title, which is simple, and in which *hole* is an inside-out representation, and a representational iceberg, whose meanings reach beyond the visible space. Here, put in the style of colloquial Portuguese, "the hole is further down"<sup>10</sup>. Once again, verbal and imagetic images are crossed; draw their abyss. As Mel Bochner once said: "There is a large abyss between the space of the statement and the space of the objects"<sup>11</sup>. Ever more so when the object aims to have other goals, to leave its logos, and the statement reaches another discursive space, where they can't fit comfortably or categorically. For instance, photography itself - increasingly used by Marcos Chaves as a support - carries this division, this oblique glance that allows raising suspicions about reality and its fiction, about the nature of image and its irony, about its codes. In this way, the poetics of this work is born from a rupture that is explored between the real word, the sculpture that modifies it and its photographic documentation. The photos of the *holes* are self-representations, in which object and idea couple in their raw material (the piece lifted in the street) and in its category of thought (the photographic and conceptual registration), but in order to arrive at perverse tautologies, which

never stop incurring on several levels of understanding. There are other signs on the road. Thus in this collection of *holes* one can see much more than one thinks.

#### VI (*Unfoldments, resonances, becomings*)

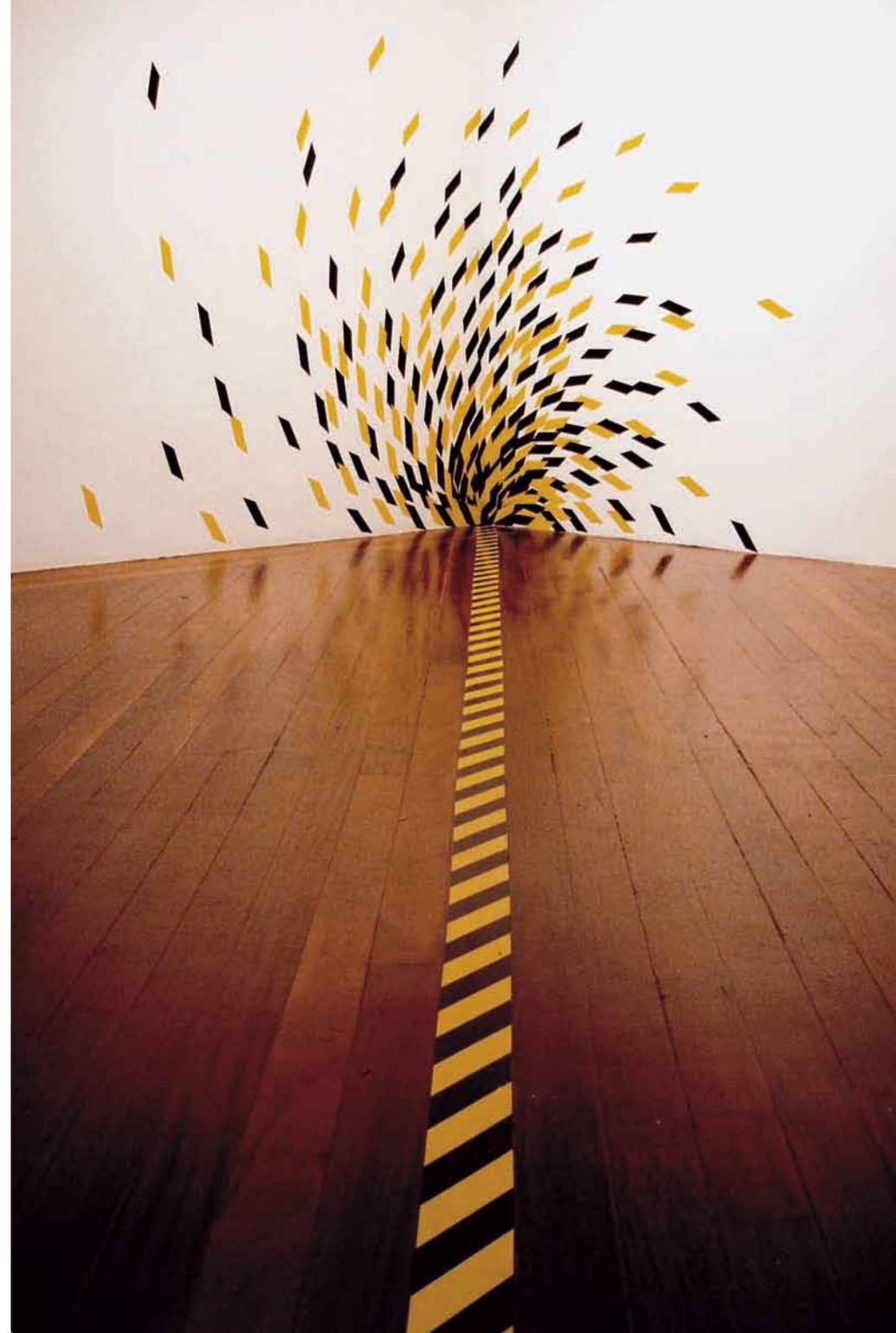
After dealing with three paradigmatic works in Marcos Chaves' career, we resume that conductive thread of larger scope, in order to follow some of the paths opened by its several unfoldments (never given as remakes, but as becomings), in an artist to whom the sense of series proliferates as a conceptual continuity, but also as a gift of imagetic ubiquity with which he works. In this way, about the installation *Logradouro*, inaugurated in several exhibition venues (Rio, Vitória, São Paulo) always with different metabolizations and acquiring new dialogues with architecture, it is necessary to document the existence of other significant parallel experiences, quite distant from the original matrix. Such is the case of the version made in Switzerland, where the continuous black and yellow line crosses the inner/outer space of the building, wanting to reveal another sinuosity of visual reading, away from the codification of urban traffic that has the very chosen plastic ribbon as the sole leitmotiv. This happens as well in a succinct way in the work presented at the group show *Arquivo Geral* (General Archive) (2006), in the form of an installation, where the metalanguage obtained by the separation of the colors of the ribbon reaches another imagetic suspension, a further unfoldment since the first *Logradouro*.

Another quite different register belongs to the scenic collaboration for a ballet, *Teorema* (*Theorem*) 2006, where ample kinetic-visual transformations are still produced, and that relocates the equations of the ribbon/binomial of colors in a different amplification, in interaction with the dance, with the

10 "O buraco é mais embaixo"  
(Translator's note).

11 BOCHNER, Mel.  
**Considerações em torno da reinstalação de *A theory of sculpture*.**  
Rio de Janeiro:  
Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999. p. 25.

P 61  
**FONTANA, 2006**  
série *Logradouro*  
(LOGRADOURO SERIES)  
exposição (EXHIBITION)  
Arquivo Geral,  
Centro de Arte  
Hélio Oiticica,  
Rio de Janeiro





possibilities of the movement - a double dance: the dance takes place on the very black and yellow choreography of the work. Because the stage scenery done by the artist participates of a visual nature in state of dance, whose shapes are granted different dimensions due to the participation of light, the interaction of the *urban* dancers (something that somehow already takes place since the beginning of this work in all its configurations, in the close dialogue it establishes with our passage, our inscription). Actually, the idea of passage, so much dear to Benjamin, is inscribed in Marcos Chaves' poetics with great authority (and some of this we already saw applied in the condition of his *flâneur* and "ethnographical" work that documents his artistic-mapping action). A topographical and visual reading of the city when it is no longer a domesticated landscape but favors an "allegorical glance" (Nelson Brissac) wandering towards other signals.

In the same sense, if we search a resonance with another previous work, we find the abundant offspring of *Morrendo de rir* (*Dying of laughter*). There are some works in which the image of the artist once again comes out demystified, in which the function of the portrait reaches characteristics of a critical map of a subjectivity *in dance*. In this category we include the video with reference to Mapplethorpe, *Sem título* (*Untitled*, 2005), whose irony overcomes any apparent self-worshiping discourse: in it the artist appears standing seriously holding a cane - in an accomplice reference (winking an eye) to a known image of the American photographer - crowned by a skull. Soon after this cane is transformed into a child doll/rattle with a macabre laughter-horn. A video in which its temporal concentration is close to a cinematographic gag (the conceptual dilation rarely is narrated in Marcos Chaves, it's - forgive me the fashion - more concentrated), and in which one feels as well a certain

P 62-63  
cenário do espetáculo  
[SCENERY OF THE SPECTACLE]  
*Teorema*, 2006  
da coreógrafa Márcia Rubin  
[THEOREM, BY CHOREOGRAPHER MÁRCIA RUBIN]  
Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro

coletiva, Arquivo Geral (2006), em estado de instalação, e onde a metalinguagem obtida pela separação das cores da própria fita atinge uma outra suspensão imagética, uma dobra a mais do primeiro *Logradouro*.

A outro registro bem diferente pertence a colaboração cênica para um balé (*Teorema*, 2006), em que ainda se produzem amplas transformações cinético-visuais, compositivas, e que re-situa as equações da fita/binômio de cor em amplificação diferente, em interação com a dança, com as possibilidades do movimento - dupla dança: a dança é exercida sobre a própria coreografia negro-amarela do trabalho. Porque o cenário feito pelo artista participa de uma natureza visual em estado de dança, cujas formas se dimensionam diferentemente pela participação lumínica, pela interação dos bailarinos *urbanos* (algo que de alguma forma já acontece desde o começo deste trabalho em todas as suas configurações, no estreito diálogo que estabelece com nossa passagem, com nossa inscrição). Aliás, a noção de passagem, tão benjaminiana, inscreve-se na poética de Marcos Chaves com toda propriedade (e algo disso já vimos aplicado na condição de seu trabalho "etnográfico" e

Mexican touch (let's say José Guadalupe Posada), where death can always laugh of itself, and the title *Morrendo de rir* (*Dying of laughter*) points to this very same combustion. The same happens with another minimalist video, where the artist's mouth, hidden by a smiling mask, floats between its transformations and the relationship established with the upper part of the face. Here, the gesture/smile turns into its own antidote. Such partition subverts our tranquility, and once again places the comical vies in the front line, in a corrosive fluency of our contemplation. The number of faces/scary masks exhibited by the artist

is in sync with an intrinsic condition of humor: to display the maximum of interpretations, in the same way that his partial facial mask is in sync with the gag's etymology, which is to shut the mouth, to put something inside it so to prevent someone from speaking.

In this sense, the importance of the mask (already pointed out by Ligia Canongia<sup>12</sup>) is employed in a literal sense in these last works (that carry a certain dose of unprecedented dark humor and an Eros/Thanatos tension). On the other hand, it also remits to the theater *personae*, the pantomime that likes to eliminate the limits of presence, the

12 CANONGIA, Ligia. **Marcos Chaves - Arte como máscara.** Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2005.



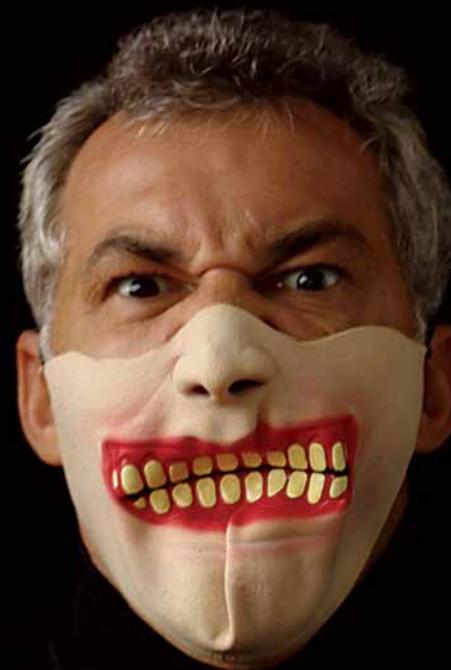
P 64  
Sem título,  
d'après Robert  
Mapplethorpe,  
2005  
[UNTITLED,  
D'APRÈS ROBERT  
MAPPLETHORPE]  
vídeo digital  
[DIGITAL VIDEO]  
duração  
[DURATION]: 40'' loop

de *flâneur* que registra a sua atuação artístico-mapeadora). Uma leitura topográfica e visual da cidade quando deixa de ser paisagem domesticada e favorece um "olhar alegorista" (Nelson Brissac), à deriva, ao encontro de outros sinais...

No mesmo sentido, se procuramos uma ressonância de outra obra anterior, encontramos a vária descendência de *Morrendo de rir*. São alguns trabalhos em que a imagem do artista sai novamente des-mitificada, em que a função do retrato atinge características de mapa crítico de uma subjetividade *em dança*. Neste âmbito, inclui-se o vídeo com referências mapplethorpeanas (*Sem título*, 2005), cuja ironia ultrapassa qualquer discurso egolátrico aparente: nele, o artista apresenta-se imóvel e sério, com uma bengala de apoio – de referência cúmplice (pisca olho) com uma conhecida imagem do fotógrafo norte-americano –, que está coroada com uma caveira. Em seguida, esta mesma bengala se transforma em boneco/chocalho infantil, de riso-buzina macabro. Um vídeo que em sua concentração temporal se aproxima a uma *gag* cinematográfica (a dilatação conceitual quase nunca é narrativa em Marcos Chaves, com perdão da moda, é mais concentrada), e no qual se respira também certo perfume mexicano (à moda de José Guadalupe Posada), em que a morte sempre pode rir de si mesma (o título de *Morrendo de rir* aponta para essa mesma combustão). O que acontece também com o outro vídeo minimalista, em que a boca do artista, coberta por uma máscara sorridente, flutua entre as suas transformações e a relação estabelecida com a parte superior do rosto. Aqui, o sorriso-gesto vira seu próprio antidoto. Essa partição subverte nossa tranquilidade, e volta a colocar o viés cômico na primeira linha, numa fluência corrosiva de nossa contemplação. O número de caras/caretas exibidas pelo artista sintoniza com a condição intrínseca do humor: mostrar o máximo de interpretações, como a sua parcial máscara facial sintoniza com a etimologia da *gag* que significa amordaçar, colocar uma coisa na boca para não poder falar.

Deste modo, a importância da máscara (já salientada por Ligia Canongia<sup>10</sup>) é utilizada de forma literal nestes

10 CANONGIA, Ligia. **Marcos Chaves - Arte como máscara.** Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2005.



alter ego figuration that runs through many of the artist's works. There is a heteronimical/ of alterities profile within a same subjectivity that affects this whole series of works in which identity is questioned, taken down from its pedestal, analyzed *sotto você*, contrasted.

Once again, humor is not unaware of the terrible (and it is worthwhile to remember another departing point, more specifically the one of the *holes*, in the photographic installation *LandEscape*). In that work, the almost lugubrious irony pointed to the fugacious destiny of our existential path, transformed in *memento mori* by photography.

Now, the photographs of *Próteses* (*Prosthetics*) (an ongoing project) keep a certain echo of the *holes* and the *registers*. They once again situate us in a doubtful visual territory, where ambiguity is reworked as ambivalence. They are photos that appropriate/build an urban situation of architectural patches, urban "still-lives" that play with the impossibility of beautiful forms, in spite of being, on the other hand, constructed compositions. Urban findings that defend his visual thesis of prosthetics (the importance of titles for the artist), in amplified details that dream with the chimera of sameness. It is resumed here the intersection between public work, appropriation and photographic ready-

P 66-67  
**LAUGHING MASK,**  
2005  
vídeo digital  
[DIGITAL VIDEO]  
duração [DURATION]:  
1'48" loop

últimos trabalhos (que ostentam certa dose de inusitado humor negro, e de tensão eros-thanatos). Por outro lado, também remete ao *personae* do teatro, à pantomima que gosta de eliminar os limites da presença, à figuração alteregóica que percorre muitas obras do artista. Há um perfil heteronímico/de alteridades dentro de uma mesma subjetividade, que afeta toda esta série de trabalhos em que a identidade é colocada em questão, rebaixada de seu pedestal, analisada *sotto você*, contrastada.

De novo, o humor não é alheio ao terrível (e é bom lembrar outro ponto de arranque, concretamente dos buracos, na instalação fotográfica *LandEscape*). Naquela obra, a ironia, quase lúgubre, apontava para o destino fugaz que marca a nossa andadura existencial, transformada em *memento mori* pela fotografia.

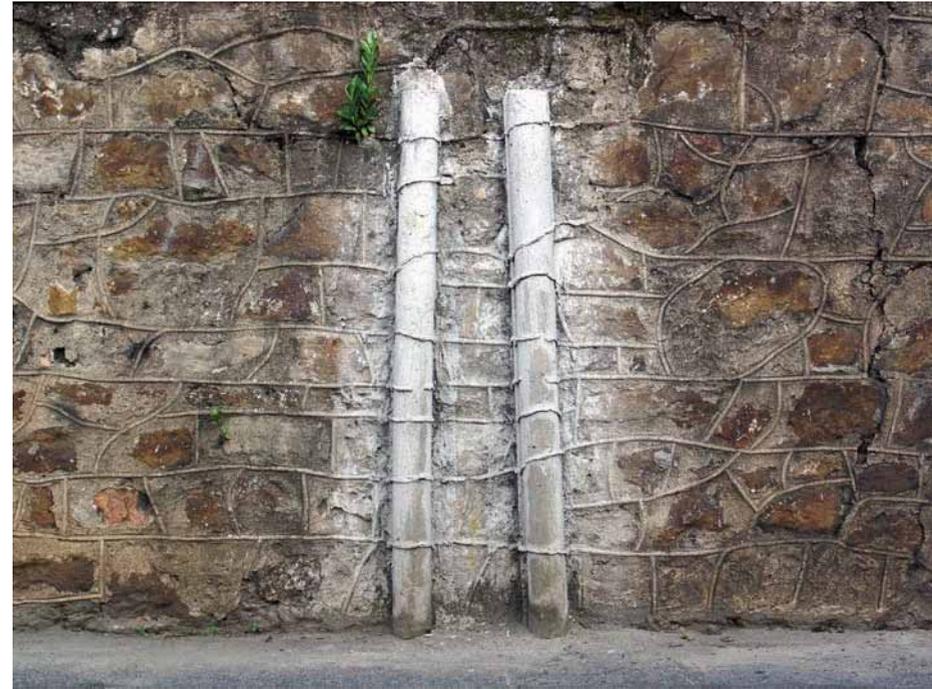


made, which includes a popular and manual intervention and a conceptual register.

The series, partially never shown before, is related to the appearance of images - that is, with its disguise -, the play with a double (and with double meaning) through an ironical (and loving) gaze, on the character of mimesis, applied or transported to a field as utilitarian as the forms that escape from falsehood without ever arriving to the truth. To laugh of the well-made is also to laugh of this mimetic intention - an absolutely fundamental element in the artist's poetics. Because, besides the aseptic lyrical tone present (as it happens in Geraldo de Barros' intervened images), here there is no line dividing the fiction and the real of the image, since the photographs show, precisely, the exact play of this conceptual convergence.

Finally, one can take the inverse route, against the tide, and remember then that, in the derivation of the photos displayed in *Sem título* (*Untitled*), there is the site-specific *Eclético* (*Eclectic*) (Castelinho do Flamengo, Rio), which is its true root. To the collection of photographs that serve as register of any non-permanent artistic action, the previous step is added, once again empowered. The imagetic game produced between both works, the photographs and the intervention in the building, is of an intense inner circularity, made effective by the affinity between the photographic condition (its frozen state makes the memory of images turn) and the accomplished action, as well as by the very difference of the activities. The fixed temporal configuration of the photos seems to offer back to eternity both the intervention and its results.

P 68-69  
Sem título, 2005  
série *Próteses*  
[UNTITLED]  
[PROSTHETICS SERIES]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
110 x 90cm



Já as fotografias de *Próteses* (um trabalho em andamento) guardam certo eco dos *buracos* e dos *registros*. Elas voltam a nos situar num território visual duvidoso, onde a ambigüidade é re-trabalhada como ambivalência. São fotografias que se apropriam/constroem uma situação urbana de remendos arquitetônicos, "naturezas mortas" urbanas que jogam com a impossibilidade das belas formas, apesar de serem, por outro lado, composições construtivas. Acharos urbanos que defendem sua tese visual de próteses (a importância dos títulos no artista), em detalhes ampliados que sonham com a quimera do igual. Retoma-se aqui a interseção entre obra pública, apropriação e *ready-made* fotográfico, que inclui uma intervenção popular, manual e um registro conceitual.

A série, meio inédita, tem a ver com a aparência das imagens - ou seja, com seu disfarce -, com o jogo com o duplo (e com o duplo sentido), por meio de um olhar irônico (e amável), sobre o caráter da mimese, aplicada ou trans-



P 70  
Sem título, 2001  
série *Eclético*  
[UNTITLED]  
[ECCLECTIC SERIES]  
C-Print  
125 x 85cm

portada a um campo tão utilitário quanto as formas que fogem do falso sem chegar a ser o verdadeiro. Rir do bem feito é também rir dessa intenção mimética – algo absolutamente primordial na poética do artista. Porque, além do ascético hálito lírico presente (como acontece em imagens intervindas de Geraldo de Barros), não existe aqui uma linha divisória entre a ficção e o real da imagem, já que as fotografias mostram, precisamente, o jogo exato desta convergência conceitual.

Finalmente, pode-se fazer um caminho inverso, contrarrente, e lembrar então que, na derivação das fotos apresentadas de *Sem título*, encontra-se o *site-specific Eclético* (feito no Castelinho do Flamengo, Rio), a sua verdadeira raiz. Ao conjunto de fotografias que serve como registro de qualquer ação artística não permanente, une-se o passo anterior, de novo potencializado. O jogo imagético que se produz entre ambos os trabalhos, as fotografias e a intervenção no prédio, é de uma circularidade interna intensa, efetivada pela afinidade entre a condição fotográfica (seu estágio congelado faz girar a memória das imagens) e a ação realizada, assim como pela mesma diferença de atividades. A fixada configuração temporal das fotografias parece devolver à eternidade tanto a intervenção quanto seus resultados.

Deve-se considerar como uma característica transversal deste trabalho – e da poética do artista – a sua função desaturadora. (Aliás, só quando a arte perde a sua aura é risível, enuncia o artista Rubem Ramos Balsa). Aqui, mexe-se na aura consagrada do prédio, em sua condição eclética, para a qual se desenvolve uma carnavalização da arquitetura: *site-specific* que afeta um espaço e um tempo carnavalizados em seus novos atributos visuais. Assim, Marcos Chaves re-anima uma decoração cansada com outra fantasmagoria visual. A mínima, sutil e diferente intervenção nos rostos – numa arte da agudeza, com finos *witz*<sup>11</sup> – concede à estatuária inscrita no prédio um ar macunaímico, irreverente, em que a mascarada de referências/denotações delata a

One should consider as a transversal characteristic of this work - and of the artist's poetics - its aura-dissolving function. (By the way, according to the artist Rubem Ramos Balsa, art is only laughable at when it loses its aura). Here, the consecrated aura of the building, in its eclectic condition, is played with, and for it a carnivalization of the architecture is developed: a site-specific that affects a space and a time carnivalized in their new visual attributes. In this way, Marcos Chaves reanimates a tired decoration with another visual phantasmagoria. The minimal, subtle and different intervention on the faces - a sharp art with fine *witz*<sup>13</sup> - grants to the statuary inscribed in the building an irreverent Macunaíma<sup>14</sup>

- like tone, in which the masquerade of references/denotations denounces the lack of a predominant and systemic central axis. And it's not difficult to recognize in this another poetic vocation of the artist: concentrated by detail, it installs works to function as systemic errors. It is not by coincidence that he belongs to the lineage of Brazilian artists who recognize this Macunaíma side of metamorphosis, irreverence also present in Nelson Leirner, Marepe, Artur Omar and Vik Muniz.

As if we had traveled in an elliptical orbit within the aesthetic poetics of Marcos Chaves, our perspective change, and perhaps now we became more aware of the short-circuit produced by the images.

13 Term meaning wit, smartness, intelligent insight, used by Glória Ferreira in the folder of *Eclético (Eclectic)*, Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, Rio de Janeiro, 2000. Irony itself usually works as an effect granted to the meaning.

14 Macunaíma is an anti-hero (irreverent, lazy, sensuous) character created by the Brazilian Modernist author Mário de Andrade in the book of the same name. (Translator's note).

11 Termo sinônimo da perspicácia, *insight* de engenho, usado por Glória Ferreira no *folder de Eclético*, Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, Rio de Janeiro, 2000. A própria ironia acostuma funcionar como um *efeito* que se dá ao sentido.

## VII (*Exit with coda*)

If there is a demand in the whole work of Marcos Chaves, in its own dispersion and hybridism, it is that which requires a greater exercise of visual attention, that is, that which orders us to lower the volume of aesthetical monumentality, precisely in an epoch when visual maximalizations are not only an emblematic part of the spectacularized society, but also of the requirements of a certain political scene that needs images, specially architectural ones, in order to deceive citizens by using other visual games. To reduce, therefore, visual contamination, which is so officialized by systematic propaganda, and to be attentive to the game in plastic semantics deals with its more open signs, allows us to replace it by the impoverished image that is presented and sold to us as our unequivocal and perverse present. Art and life continue their combat, distances and approximations, whether strategic or mystifying. For it's not by dreaming with the territory of communication, or with production and property of mere objects/pieces/works - as Mario Perniola points out - that art can be mingled with life, or simply to dissolve into it. In this sense, the mediatic and economical simplification is a major one, both naturalistic and mimetic. Thus the *lateral* pertinence of the artistic practice of Marcos Chaves; his working at the margins of banalizing operations. As another aesthetic ecology, the very choice of humor as a linguistic resource is no joke at all, but an oblique strategy far from the grandiloquence and the mystifying apparatus of the very artistic object. It is an anchor in the terrain of the necessary, and also a call for the irreverence (which is never cruel) of another kind of reading. And this is related to the new horizon and statute of the new work of art which is or should be in course in the imminent

contemporaneity, taking on a different anthropological role, becoming a more public work, more interactive, more critical of its own symbolic representation... In this, the poetics of this Rio de Janeiro artist knows to choose its deserving targets.

The work on codes, signals and alphabets bets on language plays, in messing with the side-scenes full of cultural obligations that compose our vital warehouse. (As did another Marcel, perhaps the closest to us at this point, Marcel Broodthaers). In this way, "through the arrangement and alteration of the relations among alphabet, code, denotation and object, Broodthaers comes close to a radical utopian rearrangement - the one of the very oppositional and binary world as we know it"<sup>15</sup>. It is this level of interference that is always on the move, except in the artistic work that aims to become a statue of salt. The work of Marcos Chaves is, therefore, an artistic seismometer that deals with visual perplexity, always departing from a daily-life and assumedly near situation. As a last consonance, there is the almost pocket-size site-specific *Bem-vindo (Welcome)* (2006), composed by a door in the ceiling that disarranges our visual and sensorial expectations, generating a conceptual vacillation in our apprehended semantics (even more so when it is about the architectonic appropriation of a hole between floors). Or a kinesthesia in the sensorial wheel lately produced by videos and installations, in which the acoustic part is the structural part, and of which the "purest" example is *Laughing container* (2005), the urban installation in Wales of a locked container hiding all kinds of laughs /noises in its hermetically closed inner space (also related to that secret noise introduced in a Duchampian object in 1916). In some way, what is worthwhile

15 VIDAL, Carlos. **Democracia e livre iniciativa/Política, arte e estética.** Lisboa: Fenda Edições, 1996. p. 105.

falta de um predominante e sistêmico eixo central. E não é difícil reconhecer nisto, outra vocação da poética do artista: concentrada pelo detalhe, instaura trabalhos para funcionar como falhas sistêmicas. Não é à toa que pertence à estirpe de artistas brasileiros que reconhecem esse lado macunáimico de metamorfoses, irreverências, presente também em Nelson Leirner, Marepe, Artur Omar ou Vik Muniz.

Como se houvessemos viajado, então, numa órbita de eclipse dentro da poética estética de Marcos Chaves, nossas perspectivas mudam, talvez agora sejamos mais conscientes do curto-circuito produzido pelas imagens.

## VII (*Exit com coda*)

Se existe uma demanda em toda a obra de Marcos Chaves, em sua própria dispersão e hibridismo, é aquela que obriga a um maior exercício de atenção visual, quer dizer, que obriga a baixar o volume da monumentalidade estética, precisamente numa época em que os maximalismos visuais não só são uma parte emblemática da sociedade espetacularizada, como dos requerimentos de certa cena política que precisa da imagem, sobretudo da arquitetônica, para iludir os cidadãos na base de outros jogos visuais. Reduzir, então, a contaminação visual, tão oficializada pela propaganda sistemática, e ficar atento ao jogo em que a semântica plástica lida com seus signos mais abertos permite re-colocar em seu lugar aquela experiência empobrecida que nos é apresentada, e vendida, como nosso inequívoco e perverso presente. Arte e vida continuam seu litígio, distâncias e aproximações, estratégicas ou mistificadoras. Pois não é por sonhar com o território da comunicação, ou com a produção e propriedade de meros objetos/peças/obras - como alerta Mario Perniola -, que a arte pode se confundir com a vida, ou simplesmente se dissolver nela. Neste sentido, a simplificação mediática e econômica é maiúscula, tão naturalista como mimética. Daí a pertinência *lateral* da prática artística de Marcos Chaves, esse trabalhar às margens das operações banalizantes. Como outra ecologia estética, a própria escolha do humor como recurso linguístico não é nenhuma brincadeira, é uma estratégia oblíqua que se distancia da grandiloquência e da aparelhagem mitificada



P 74

**BENVINDO**, 2006

[WELCOME]

instalação

[INSTALLATION]

madeira e

maçaneta em metal

[WOOD AND DOOR

KNOB ON METAL]

200 x 70cm

exposição

[EXHIBITION]

Pylar,

Rio de Janeiro

do próprio objeto artístico. É uma âncora no terreno do necessário, e também uma chamada para a irreverência (que não chega nunca à crueldade) de outra leitura. O que tem a ver com o horizonte e estatuto da nova obra de arte que está ou deverá estar em curso na próxima contemporaneidade, assumindo um papel antropológico diferente, sendo uma obra mais pública, mais interativa, mais crítica de sua própria representação simbólica... Nisto, a poética do artista do Rio de Janeiro sabe escolher seus merecidos alvos.

O trabalho sobre os códigos, os sinais e alfabetos aposta nos jogos de linguagem, em mexer no bastidor cheio de obrigações culturais de que se compõe nosso prontuário vital. (Como fez outro Marcel, talvez o mais próximo de nós a estas alturas, Marcel Broodthaers). Assim, "através do arranjo e alteração das relações entre alfabeto, código, denotação, objeto, Broodthaers abeira-se de um re-arranjo utópico radical – o do próprio mundo oposicional e binário, tal como o conhecemos"<sup>12</sup>. É este grau de interferência o que sempre está se movendo, exceto no trabalho artístico que queira se converter em estátua de sal. A obra de Marcos Chaves é, portanto, uma sismografia artística que trabalha a perplexidade visual, sempre a partir de um âmbito cotidiano, confessionalmente próximo. Em consonância última, encontra-se o *site-specific*, quase de bolso, *Benvindo* (2006), composto por uma porta inusitada num teto que desarranja nossas expectativas visuais, sensoriais, provocando uma vacilação conceitual em nossa apreendida semântica (ainda mais quando se trata da apropriação arquitetônica de um buraco qualquer existente entre andares). Ou a sinestesia na roda do sensorial que se vem produzindo ultimamente em vídeos e instalações, em que a parte acústica é parte estrutural, e cujo exemplo mais "puro" é *Laughing container* (2005), instalação urbana no País de Gales de um contêiner fechado que guardava oculta toda classe de risos-ruídos em seu interior hermético (também irmanando-se com aquele ruído secreto introduzido num objeto duchampiano de 1916). De alguma maneira, o que vale em ambos é o cifrado

<sup>12</sup> VIDAL, Carlos. *Democracia e livre iniciativa/Política, arte e estética*. Lisboa: Fenda Edições, 1996. p. 105.



in both is the ciphered enigma of something being sealed, whether in the obscure ready-made (by Duchamp) or in a created situation (by Marcos Chaves), in which the container and the content (laughters) become the same thing, and a rare objectual situation becomes an installation.

Marcos Chaves' imagetic corresponds to another window of perception, worn from these credits and legends that seriously preach over the obligatory correlate with the objectivity most tied to the oldest reasoning. Even art's pomposity and circumstances are seen with an oblique glance, whether lucidly observing the adoration of the works' former aura and authorship or its omnipresent translation as an almost exclusive market product. Marcos Chaves' trajectory presents considerable latitude, its own creative wave: a production of visual paradoxes, in favor of a critical negotiation with reality. It is an invitation for the establishment of new cognitive relations that are always ruled by a diversity of approaches, all of them marked by singularity as the best strategy for this ever more necessary struggle between visual signifiers and conceptual significations, if the idea is to escape from the latest version of universality. Thus his visual traps work as suspects of that which lives in the empire of the suppressed.

Like that intervention/photographic appropriation of the artist in a revolving door of Liverpool's Tate Modern, changing its semantic coordinates (TUO/OUT, 2001), the work conducted by the artist on signals and codes does not only makes explicit his self-reflexive metalinguistic poetics and critical interventionism in the layers of representation, aware of situationist contingencies, but also announces, as the best fair play, our place in this accomplice conjugation, whose exit could as well be the entry.



OBS.: The present essay was fed by three texts written about the artist's work (III, for *Logradouro*, January 2002; IV, for *Morrendo de rir* (Dying of laughter), March 2002; and V, unpublished, for the series *Buracos* (Holes) April 2006), incorporated with light changes in this seven-part mobile for Marcos Chaves.

RIO DE JANEIRO | FEBRUARY 2007

P 76-77  
TUO-OUT, 2004  
backlight  
180 x 300cm

P 78  
OBRIGADO  
SENHOR PELO  
ESPAÇO, 2005  
[THANK YOU  
LORD FOR SPACE]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
100 x 70cm

P 80-83  
Sem título, 2001  
série *Eclético*  
[UNTITLED]  
[ECLECTIC SERIES]  
C-Print  
125 x 85cm

enigma do vedado, seja no obscuro *ready-made* (em Duchamp), ou na situação criada (em Marcos Chaves), em que o continente (contêiner) e conteúdo (riso) viram a mesma coisa, e se consegue fazer de uma instalação um rara situação objetual.

A imagética de Marcos Chaves corresponde a outra janela de percepção, erosionadora desses créditos e legendas que rezam seriamente sobre o obrigatório correlato com a objetividade mais hipotecada pela razão mais velha. Até a pompa da arte e suas circunstâncias são olhadas de soslaio, seja vendo, lucidamente, a adoração da ex-aura da obra, autoria ou de sua tradução onipresente como quase exclusivo produto de mercado. A trajetória de Marcos Chaves apresenta uma latitude aconselhável, a sua própria onda de ação: uma produção de paradoxos visuais, a favor de uma crítica negociação com o real. Um convite ao estabelecimento de novas relações cognitivas que sempre se rege pela diversidade de aproximações, todas marcadas pela singularidade como melhor estratégia para esse entrecchoque cada vez mais necessário de significantes visuais-significações conceituais, se a intenção é fugir do universalismo de turno. Daí que as suas armadilhas visuais funcionem como suspeitas do que vive no império do recalcado.

Como naquela apropriação fotográfica-intervenção do artista numa porta giratória da Tate Modern de Liverpool, que muda suas coordenadas semânticas (TUO-OUT, 2001), o trabalho feito pelo artista sobre os signos e os códigos não só patenteia a sua poética metalingüística, auto-reflexiva e de intervencionismo crítico nos planos da representação, consciente das contingências situacionistas, como anuncia, com o melhor *fair play*, nosso lugar nesta conjugação cúmplice, cuja saída bem pode ser a entrada. RIO DE JANEIRO | FEVEREIRO DE 2007

Obs.: O presente ensaio aproveitou o alimento de três textos sobre a obra do artista (III, para *Logradouro*, janeiro de 2002; IV, para *Morrendo de rir*, março de 2002; e V, inédito, para a série *Buracos*, abril de 2006), incorporados com algum leve retoque neste *móbile de sete partes* para Marcos Chaves.





LIGIA CANONGIA

# VAZIO E TOTALIDADE

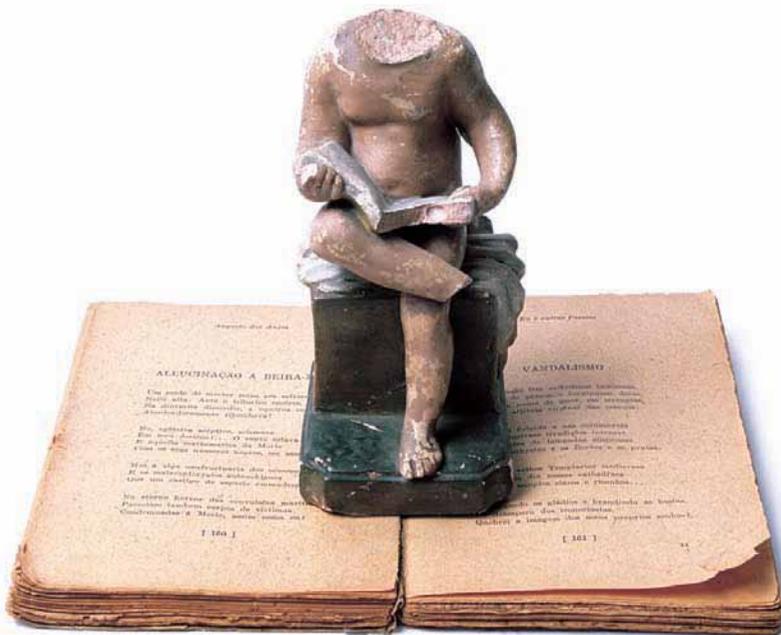
LIGIA CANONGIA  
é curadora e crítica  
de arte. Este texto  
foi produzido  
em ocasião  
da exposição  
realizada na  
Galeria Arte Futura  
e Companhia,  
Brasília, em 2002.

Quando Marcel Duchamp propôs o *ready-made*, dissociou inteiramente a questão da plasticidade da noção de arte, e tornou caducas as práticas que ainda preservavam algum ideal de beleza em termos clássicos. Para ele, não era necessário o sentido da criação, em que o artista tem pleno controle sobre o fazer. Um ato de seleção era suficiente para instituir o objeto selecionado na esfera da arte; na seleção estava a "criação", pois ali já residia a Idéia. Naquele momento, Duchamp dava à forma o caráter de acidente, desqualificando-a.

O trabalho de Marcos Chaves pertence a essa linhagem histórica, à linhagem que passou a dar ao objeto cada vez mais o valor de pensamento e menos o de forma sensível: um objeto, portanto, mais ético do que estético. Chaves certamente considera o potencial aberto pelo *ready-made* e sabe de seus desdobramentos na atualidade. Não está interessado no produto formal, no objeto artístico, na "esteticidade". Construir a obra de arte pode ser, para ele, extrair um objeto comum de seu ambiente funcional, combiná-lo a outros, mudar seu contexto lógico, acrescentar palavras e outros meios vindos de fora do campo estrito da visualidade, jogar com associações mentais, com o humor e com o acaso. Esses são os seus procedimentos "estéticos".

Marcos Chaves surpreende significados e valores imersos nas coisas vulgares, dissimulados no hábito ou na convenção. Faz deslocamentos imprevisíveis e produz *assemblages* em tom de paródia, destilando aí a sua aguda observação sobre o mundo, da tecnologia ao lixo. As coisas de que se apropria, em sua maioria, são produtos do consumo

P84  
**ALUCINAÇÃO À  
BEIRA-MAR**, 1994  
[HALLUCINATION  
BY THE SEA-SHORE]  
livro e cerâmica  
[BOOK AND CERAMIC]  
19 x 27 x 20cm



## EMPTINESS AND TOTALITY

LIGIA CANONGIA

When Marcel Duchamp proposed the ready-made he completely dissociated the issue of plasticity from the notion of art, and those practices that still preserved any ideal of beauty in classical terms became a thing of the past. For him, it wasn't necessary this sense of creation in which the artist has total control of what he does. An act of selection was enough to institute the selected object as part of the sphere of art; in the selection was the "creation", for the Idea already resided there. At that moment Duchamp gave form the character of accident, disqualifying it.

The work of Marcos Chaves belongs to this historic lineage. The lineage that gave to objects, each time, increasingly the value of thought and less the value of sensitive form: an object, therefore, more ethic than aesthetic. Chaves is certainly aware of the potential that was opened by the ready-made and knows of its unfolding in the present moment. He

is not interested in the formal product, in the "artistic" object itself, nor in its "aesthetics". To construct a work of art can be, for him, nothing more than to extract a common object from its logical context, to add to it words and other mediums stemming from outside the narrow scope of what can be seen, to play with mental associations, with humour and with chance. These are his "aesthetic" procedures.

Marcos Chaves surprises meanings and values that are immersed in vulgar things, dissimulated by habit or convention. He makes unpredictable displacements and produces *assemblages* in a tone of parody distilling his acute observations of the world, from technology to rubbish. The things which he makes appropriations of, in the majority, are products of the consumer society and of popular imagination. He observes not only the aesthetic that is directed to the masses

LIGIA CANONGIA is an art critic and curator. This text was produced on the occasion of the exhibition held at the Arte Futura e Cia, Brasília, 2002.



P 86  
Sem título, 1992  
[UNTITLED]  
sapatos de camurça  
[SUED SHOES]  
28 x 28 x 28cm

e do imaginário popular. Observa não apenas a estética que é dirigida às grandes massas e por elas absorvida, como as manifestações que partem naturalmente do povo, do meio urbano e do comércio do mau gosto. São esses produtos que, paradoxalmente, acentuam a força do comentário "culto" da arte e ajudam a enfatizar o tom jocoso de suas associações. O humor entra aí como uma lâmina fina a satirizar o senso comum, a uniformidade e a falta de juízo crítico. O humor intervém sobre o significado original do objeto e enxerta outro, por um movimento imprevisto, um desconcerto, quase piada. A acidez de seu humor opõe-se, na verdade, à banalidade do objeto, dando-lhe, ao contrário, originalidade. De um lado, temos uma operação que escarnece da vulgaridade e do consumo, através da apropriação dos próprios produtos que os fomentam, e, de outro, uma operação que os reintegra ao mundo do "refinamento" intelectual da arte. O trabalho sustenta-se na ambigüidade, associando movimentos opostos, fundindo dicotomias, apontando sentidos multidirecionais. Desestetizado e antiformal, por excelência, o trabalho de Marcos Chaves rejeita a "aura" da obra de arte e contamina sua "pureza" com as coisas da vida comum, substituindo o belo pela inteligência.

*Lugar de sobra*, concebido em 1995, pensa a idéia de "série", como muitos de seus trabalhos, voltando à discussão da indústria e dos processos de produção mecânica. Confronta, de cara, o Brasil industrial e progressista com o Brasil miserável, propondo uma "série" de objetos mambembes, de fatura manual e precária, às vias de se indeterminarem enquanto forma. Uma série que se auto-anula como idéia mesma de "serialidade". Em *Lugar de sobra*, não há uniformidade, repetição, programa, planejamento, formalidade. Cada objeto preserva um mínimo de individualização. E, de novo, o material é desestetizado ao extremo. São peças de mobiliário, banquinhos usados, velhos. Não se trata mais de um produto industrial, mas de banquinhos "arranjados" à mão, obra do "jeitinho" popular e criativo, que produz utensílios com refugos, com sobras. Mas aqui o artesanato não se eleva à categoria de produção bem acabada, nem empresta ao objeto uma "estética". O objeto acaba por possuir o mesmo espírito da *assemblage* dadaísta: uma forma



P 88  
**LUGAR DE SOBRA,**  
2002  
[SPARE SEATS/  
ENOUGH ROOM]  
detalhe [DETAIL]  
exposição  
[EXHIBITION]  
Morro Labirinto,  
Paço Imperial,  
Rio de Janeiro

dissociada, feita por acumulação de pedaços, por justaposição de partes díspares, uma antiforma. Cada banquinho mantém uma individuação mínima porque, de fato, são diferentes entre si, mas a precariedade de sua construção, o aspecto surrado e a indefinição de seus contornos é tamanha que eles não retêm nosso olhar, não realçam qualidades.

Outro dado importante é que os banquinhos são colocados em exposição e podem ser utilizados pelos espectadores para se sentar. Eles substituem os bancos que existem nos museus para que o público contemple a obra. Só que eles são "a obra", e o objeto da contemplação falta. O mundo é esse objeto. *Lugar de sobra* inclui a obra, o público e o resto do mundo no mesmo lugar, por isso ele é de sobra, é amplo. É de sobra também porque são muitos os banquinhos, e ocupam grande espaço. E é de sobra porque os objetos são sobras do mundo, o resto. É o lugar do refugio, do lixo, da pobreza e da carência, mas é também, paradoxalmente, o lugar da fartura. Falta e sobra ao mesmo tempo.

A série fotográfica dos *Buracos*, a exemplo dos banquinhos, também alveja uma direção dupla: artística e política. Marcos Chaves apropria-se das "soluções" criativas do povo, ao tramitar, brincando, na área pública da "sinalização urbana". Dadaísta de alma, o povo brasileiro das metrópoles inventa arranjos e justaposições irônicas e hilárias para driblar o descaso público, como as *assemblages* espontâneas construídas para sinalizar os buracos das ruas. Chaves vê nessas "construções" verdadeiros *ready-mades* urbanos, prontos para serem clicados, numa apropriação rápida e eficaz dessas antiformas populares, plenas de humor. E a operação fotográfica, avesso radical da manualidade virtuosa dos pré-modernos, é o instrumento perfeito para a captação necessariamente veloz desses "acidentes criativos" com que nos deparamos no dia-a-dia. O *ready-made* surgiu para declarar a falência do "fazer" pictórico, do exercício progressivo e lento desse fazer manual e compositivo. Na verdade, o *ready-made* foi o sinal da impotência do pintor na sociedade industrial, e seu aparecimento deveu-se ao declínio da pintura e à redenção da arte enquanto idéia. O *métier* pictórico foi impotente para enfrentar a realidade da máquina, incluindo a da máquina fotográfica.

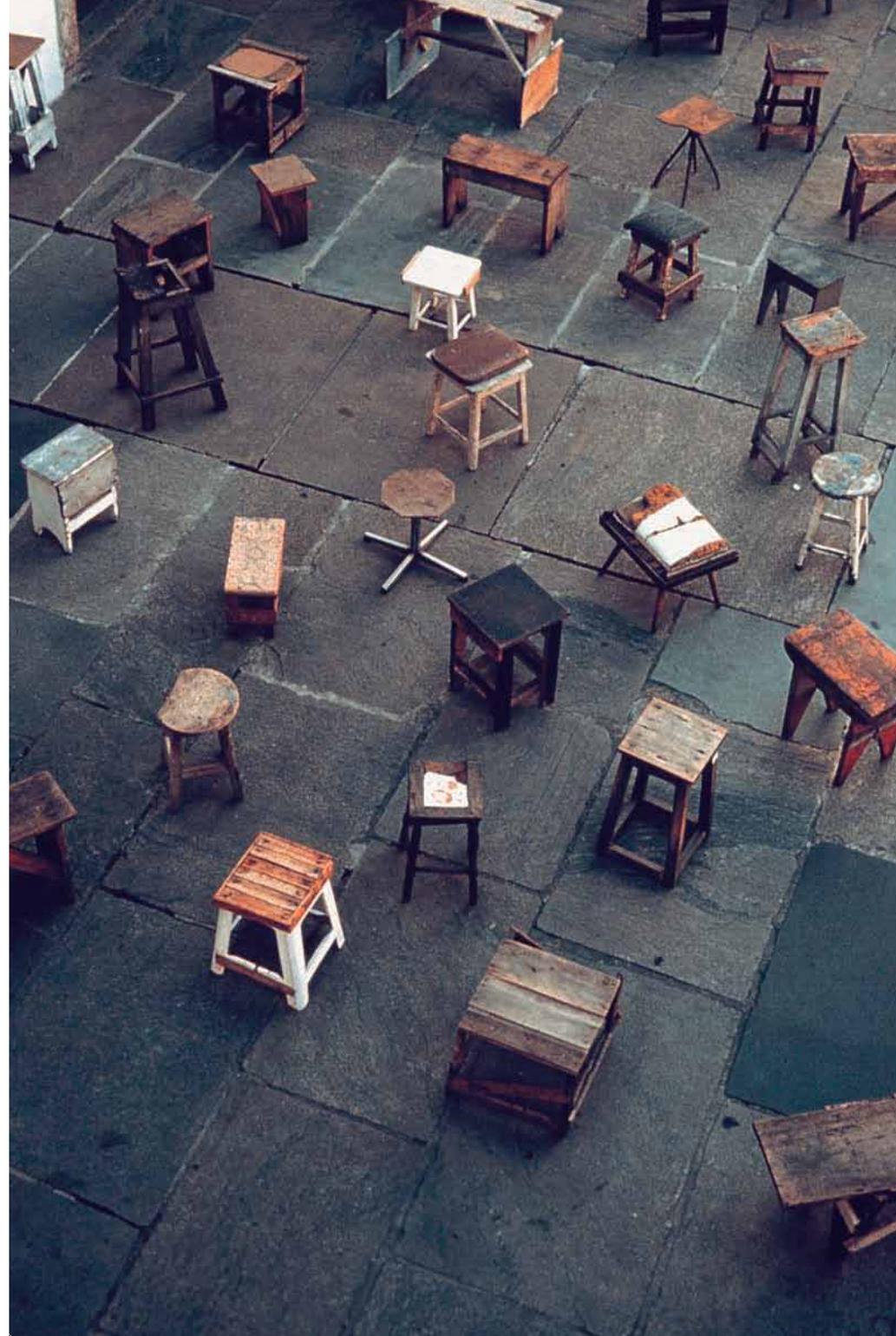
and absorbed by them, as well as the manifestations of the people, the urban environment and of the poor tasting commercialism. It is these products that, paradoxically, accentuate the force of the commentary “high culture” in art and help to emphasize the playful tone of his associations. Humour enters here as a fine blade that satirises common sense, uniformity and the lack of critical judgement. Humour intervenes on the original meaning of the object and gives it another meaning, through an unpredictable movement, which is disconcerting and almost a joke. The acidity of his humour is opposed, verily, to the banality of the object, and gives to it, on the contrary, originality. On one side, we have an operation that makes fun of vulgarity and consumerism through the appropriation of the very products that create them and on the other side an operation that reintegrates them into the art world of intellectual “refinement”. The work sustains itself through ambiguity, through associating opposite movements, through blending dichotomies and pointing to meanings in many directions. With aesthetics removed, and being anti-formal, par excellence, the work of Marcos Chaves rejects the “aura” of the work of art and contaminates its “purity” with things from common life, substituting beauty for intelligence.

*Lugar de sobra* (*Spare seats/Enough room*), conceived in 1995, thinks about the idea of a “series”, as many of his works do, by returning to the discussion about industry and the processes of mechanical production. He confronts immediately both industrial progressive Brazil and miserable Brazil, by proposing a “series” of shabby objects precariously made by hand that are about to have their forms undetermined. A series that annihilates itself even as an idea of a series. In *Lugar de sobra* (*Spare seats/Enough room*), there is

no uniformity, repetition, program, planning, and formality. Each object preserves a minimum of individuation. And again, the material used has all its aesthetics removed from it in the extreme. The objects old are furniture pieces and second-hand benches. It is no longer about an industrial product but about benches “arranged” by hand, by the work of “jeitinho”, that populist and creative Brazilian way of doing things, that produce instruments from rejected and leftover things. But here the artefacts are not elevated to the category of well made and finished products, nor does it lend to the object any “aesthetic”. The object ends up possessing the same spirit of the Dadaist assemblages: a dissociated form made by the accumulation of pieces, by the juxtaposing of disparate parts, an anti-form. Each bench maintains a minimum individuation because, in fact, they are different between themselves. But the precariousness of the construction, the worn out aspect and non-definition of its outlines, are such that they don’t retain our gaze, nor draw attention to their qualities.

Another important fact is that the benches are placed in the exhibition and can be used by the spectators to sit down. They substitute the benches that exist in museums for the public to contemplate the work. Only that they are the “work”, and the object of contemplation is missing. The world is this object. *Lugar de sobra* (*Spare seats/Enough room*) includes the work, the public and the rest of the world in the same place, for this very reason it is spare, it is spacious. It is spare also because there are many benches and they occupy a large space. It is spare also because the objects are leftovers of the world, the rest. It is the place of what was rejected, of trash, of poverty and of the needy, but also, paradoxically, the place of abundance. It’s lacking and it’s spare at the same time.

P 91  
**LUGAR DE SOBRA,**  
 2002  
 [SPARE SEATS/  
 ENOUGH ROOM]  
 detalhe [DETAIL]  
 exposição  
 [EXHIBITION]  
 Morro Labirinto,  
 Paço Imperial,  
 Rio de Janeiro





À mesma lógica que preside o ato fotográfico governa o ato duchampiano. O *ready-made*, como a fotografia, suspende o objeto do contínuo de seu tempo e de seu meio original, da cadeia progressiva, evolutiva, separando uma fatia do mundo do resto do mundo. O *ready-made* é outra espécie de *cut*, que interrompe, assim como a foto, o fluxo normal de um objeto. O disparo que fundamenta a operação fotográfica é o mesmo disparo que isola, no *ready-made*, uma porção do mundo. E é importante sublinhar que Marcos Chaves não é fotógrafo, não pretende que as imagens fotográficas sejam "artísticas", a foto sendo tão-somente esse recorte que assimila imediatamente a fatia do real que lhe interessa. O *ready-made* não precisa ser um objeto, uma coisa, ele pode ser a paisagem, uma cena de rua, algo que o artista se apropria como "já feito". Os buracos "reais", no perfil que assumem com as interferências populares, têm uma sobrevivência fugaz, e são resultado de uma ação incisiva e satírica que só pode ser "eternizada" com a ação igualmente breve,

P 92-93  
Sem título, 2006  
série *Buracos*  
[UNTITLED]  
[HOLES SERIES]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
74 x 54cm

The photographic series *Buracos (Holes)*, following the example of the benches, also has two targets: the artistic and political. Marcos Chaves appropriates creative “solutions” of the people by moving playfully through public areas of “urban signs”. With a Dadaist soul the Brazilian people of the metropolis invent arrangements and juxtapositions both ironic and hilarious in order to dribble around the lack of investment in public services; like the spontaneous assemblages constructed to indicate holes in the street. Chaves sees in these “constructions” real urban ready-mades ready to be snapped, by a quick and efficient appropriation of these popular anti-forms, full of humour. And the act of taking a photograph, in radical opposition to the virtuosic painting of the pre-modern, is the perfect instrument for the capture, necessarily hasty, of these “creative accidents” which we see in our day to day lives. The ready-made appeared to declare the bankruptcy of “making” pictures, of the progressive and slow exercise of manual compositions. Verily, the ready-made was the sign of the painter’s impotence in industrialised society and its appearance came about due to the decline of painting and the redemption of art as an idea. The *metier* of painting was impotent to confront the reality of the machine, including the photographic camera.

The same logic that presides in the photographic act governs the Duchampian act. The ready-made, like photography, suspends the object from its original continuum in time and space, from the progressive chain of evolution, separating a slice from the rest of the world. The ready-made is another type of cut that interrupts, as a photograph does, the normal flow of an object. The shot, that is fundamental to the act of taking a photograph, is the same shot that isolates in the ready-made

a portion of the world. It is important to emphasize that Marcos Chaves is not a photographer; he doesn’t intend for his photographs to be “artistic”; the photograph is merely the cut that assimilates immediately the slice of the real in which he is interested. The ready-made doesn’t need an object, a thing, it can be a landscape, a street scene, or something the artist appropriates as “already made”. The real holes, in the way that they are assumed by popular intervention, have a temporary life and are the result of the incisive and satirical action that can only be “eternalised” with an action, that is equally temporary but eternal, that of the photographic shot. By aiming his gaze over these interventions, by harvesting and turning them into works, Marcos Chaves prolongs the duration of these events by contradicting their accidental luck. Frozen in the perpetual time of photography, the interventions are produced only in order to last the required time until their collection by a rubbish truck and then are transformed into urban “monuments” suspended “in the everlasting duration of statues”.

The hole is the lack, the emptiness, the place that solicits from us an immediate occupation in order that we don’t have to deal with the unbearable fact of absence. The hole is still the unknown, the threat, the place where we fall, the danger and death. The popular interventions alert us to these fears, protect us, indicating imminent disaster, and they do it with the irreverent humour of those that elude the traps of fatality. They react to death with a sense of humour that, as Chaves puts it, “is a way of removing tragedy from things”. The hole reappears then, as a space of creation, of life, of pulsation; exactly the qualities that photography as a medium freezes, but that the art of Marcos Chaves, as an expression of ambivalence, retains and animates. “Come into the[w]hole!”

mas eterna, do clique fotográfico. Ao disparar seu olhar sobre essas intervenções, colhê-las e torná-las obras, Marcos Chaves prolonga a duração desses acontecimentos, contrariando a sua sorte accidental. Congeladas no tempo perpétuo da fotografia, as intervenções, feitas para durar o tempo preciso até sua coleta por um caminhão de lixo, transformam-se em “monumentos” urbanos, suspensos “na interminável duração das estátuas”.

O buraco é a falta, o vazio, o lugar que nos solicita imediato preenchimento para que não nos deparemos com o fato insuportável da ausência. O buraco é ainda o desconhecido, a ameaça, o lugar da queda, do perigo e da morte. As interferências populares alertam-nos para esses temores, protegem-nos, sinalizando a iminência do desastre, e o fazem com o humor e a irreverência de quem ilude e desfaz as armadilhas da fatalidade. Reagem à morte com o humor que, no dizer de Chaves, “é uma forma de tirar a tragicidade das coisas”. O buraco ressurgue, então, como espaço de criação, de vida, de pulsação, justo as qualidades que a fotografia, enquanto meio, congela, e que a arte de Marcos Chaves, como expressão da ambivalência, retém, mas vivifica. “Come into the[w]hole!”

P 95  
**LUGAR DE SOBRA,**  
 1995  
 (SPARE SEATS/  
 ENOUGH ROOM)  
 detalhe (DETAIL)  
 exposição  
 (EXHIBITION)  
 Paço Imperial,  
 Rio de Janeiro



## EU SÓ VENDO A VISTA



Marcos Chaves' most notable photographic work is *Eu só vendo a vista* (1997). It is an appropriation of our Sugar Loaf or, even better, of an icon of the city of Rio de Janeiro, an image that we see everyday and that suffers the wastage of this daily recurrence, as much as the United States flag did in relation to its country in the eyes of Jasper Johns. More than using the Sugar Loaf as a ready-made, Chaves appropriated the tourist image of the landscape that is sold by heaps as post-cards.

The post-cards go so far as to make our eyes become "indifferent" to the "natural wonders" of the city. To displace the post-card from newsstands or travel agencies to the field of art doesn't mean to re-qualify natural Beauty. The Idea must be, rather, to transpose the landscape or nature to the intellectual field of a thought that will act on it

and change it. And this is where the sentence "Eu só vendo a vista" comes in with all its semantic ambiguity. The fact that the artist took out the crasis form the "a" in common business expression "a vista" (for cash) was essential for giving it a sense of ambiguity (a vista = the view, the eyesight). It opened its potential meaning to several interpretations. Inside it are the statements: "Eu só, vendo a vista" (with we added comma or pause, it reads as 'the lonely subject seeing the landscape'); "Eu só vendo a vista" (the subject that only sells the photograph of the landscape or view, the post-card; or the subject-artist that only sells the work on the photograph with the view; or - again, without the crasis -, the subject that sells only his eyesight); and, at last, "Eu só vendo a vista" (I only sell for cash). [LIGIA CANONGIA, 2000]

LUISA DUARTE

# O DESVIO É O ALVO

"[...] há um preconceito enraizado que vê a tragédia como algo mais profundo do que a comédia. Mas Sócrates indicou uma identidade entre comédia e tragédia, e não vejo nenhuma razão pela qual a comédia não possa, como na *Divina Comédia* (de Dante), ser profunda e nos mostrar quais os nossos limites e como encontrar a felicidade dentro deles. *A Divina Comédia*, é claro, não é muito engraçada, mas o riso é incitado pelo conhecimento de nossos limites, nossa inabilidade para permanecer eretos quando escorregamos numa casca de banana. Ou para manter uma ereção no ato de amor – que é engraçado e trágico ao mesmo tempo, mas menos trágico do que engraçado, se conseguimos aprender a rir disso. Mas boa parte da arte contemporânea é brilhante e sagaz, quer seja engraçada, quer não."

ARTHUR DANTO<sup>1</sup>

"O humor é uma forma de tirar a tragicidade das coisas, de olhar o mundo de uma outra maneira, menos fatal."

MARCOS CHAVES

LUISA DUARTE é crítica de arte e curadora. Este texto sobre a obra *Passarinho que come pedra sabe o cu que tem* foi produzido no Rio de Janeiro, em setembro de 2003.

Em uma subversão da noção ordinária – que se conecta com o jogo proposto pelo próprio trabalho de Marcos Chaves –, podemos afirmar que a bússola da obra *Passarinho que come pedra sabe o cu que tem* é o desvio, desvio que promove deslocamentos. Chaves é um realizador de proposições artísticas que, por meio da apropriação ou da intervenção, deslocam significados correntes, banais, dados como certos, a fim de gerar a aparição de novos sentidos, inesperados, não vistos, não perscrutados. Trata-se do olhar agudo que se descola do habitual, reflete e produz o novo na linguagem, tendo como motor um misto contundente de

P 96

**EU SÓ VENDO A VISTA**, 1998  
C-Print  
125 x 90cm

<sup>1</sup> Esta citação foi extraída de uma entrevista concedida por Arthur Danto publicada no livro *Memórias do presente – 100 entrevistas do Mais!* – Artes do conhecimento, com organização de Adriano Schwartz, editado pela PubliFolha, em 2003. Arthur Danto é crítico de arte e professor de filosofia da Universidade de Columbia, nos EUA. Autor de *After the end of art, Beyond the Brillo Box, Encounters & reflections – Art in the historical present*, entre outros. Escreve regularmente para o jornal nova-iorquino *The Nation*.

## THE DEVIATION IS THE TARGET

LUISA DUARTE

"[...] there is a deep prejudice that sees tragedy as something more profound than comedy. But Socrates suggested an identity between comedy and tragedy, and I don't see any reason why comedy can not, such as in *The Divine Comedy* (Dante), be profound and show us our limits and how to find happiness in them. *The Divine Comedy*, of course, is not very funny, but laughter is incited through the knowledge of our limits, our inability to remain erect when we slip over a banana skin. Or to sustain an erection in the act of love - which is both tragic and funny at the same time, but less tragic than funny, if we learn how to laugh about it. But a great part of contemporary art is brilliant and sagacious, be it funny, or not".

ARTHUR DANTO<sup>1</sup>

"Humour is a way of taking the tragedy from things, of looking at the world in another manner, less fatal."

MARCOS CHAVES

In a subversion of the common notion - which is connected to the game proposed by the work of Marcos Chaves - we are able to affirm that the guide of this work is deviation, deviation that promotes displacements. Chaves is the creator of artistic propositions that, through intervention or appropriation, displace current, conventional, "taken for granted" and banal meanings to generate the appearance of new meanings, unexpected, not yet seen, not yet scrutinized. It is about a precise view that dislocates itself from the habitual, that reflects and produces something new in language, produced through a mixture of acidic humour and irony. The choice for these resources is by no means casual; they are coherent and consistent, because they are carriers of a high degree of deviating potential: both

humour and irony are devices that hit the target through less obvious means.

This typical procedure of Chaves' work - that has been well evident and often happens using the vitality and novelty of the Duchampian matrix and his ready-mades, besides photography<sup>2</sup> and video - can be seen as a tireless search for removing experience from banality; to give lightness to tragic circumstances via the use of humour; to take a sideways glance at situations and objects already framed by common sense; to criticise art itself and the condition of the artist through the use of refined irony; to enter into the established order of contemporary art with elements that are more commonly associated with urban trash.

As we affirmed, the aim here is to make the deviation happen: the displacement. In Chaves' universe everything is the same but at the same time already not the same. Like the drawing of Wittgenstein's duck/hare that, depending on your point of view, can be viewed as one or the other. Everything is altered yet at the same time nothing is altered. It is the same, but not the same anymore, due to a simple and light displacement of the gaze.

Within this construction of displacements is a type of clinical intervention in the world through art. Language plays a central role in this intervention. Having a witty and agile knowledge of the various meanings contained in each word and of the combinations of those words with other words, Chaves makes the titles of his works a fundamental part for the articulation of meaning. We must also remember the special and active role that the work of Marcos requires

LUISA DUARTE is an art critic and curator. This text about the work *Passarinho que come pedra sabe o cu que tem* (*The bird that eats stones knows what its arse is like*) was produced in Rio de Janeiro, September 2003.

<sup>1</sup> This quote was taken from an interview given by Arthur Danto in the book *Memórias do presente - 100 entrevistas do Mais! - Artes do conhecimento*, organized by Adriano Schwartz, edited by Publifolha, in 2003. Arthur Danto is an art critic and professor of philosophy at the University of Columbia, U.S.A., and author of *After the end of art, Beyond the Brillo Box, Encounters & reflections - Art in the historical present*, amongst others. He regularly writes for the New Yorker periodical *The Nation*.

<sup>2</sup> Ligia Canongia in the text "Vazio e totalidade" ("Emptiness and totality"), 2002, called attention to an important aspect, that of the approximation between ready-made and photography in the context of Marcos Chaves' work: "The same logic that presides over the act of photography governs the Duchampian attitude. The ready-made, like photography, suspends the object from the continuity of time and its original space,

humor e ironia. A escolha por estes recursos não é de forma alguma casual, e sim coerente, pois eles são portadores de um alto grau de potência desviante: o humor e a ironia são dispositivos que acertam o alvo pelo caminho menos óbvio.

Este procedimento típico da obra de Chaves - que como já foi bem constatado ocorre valendo-se muitas vezes da vitalidade e atualidade da matriz duchampiana e seus *ready-mades*, além da fotografia<sup>2</sup> e do vídeo - pode ser visto como uma busca incessante por tirar a experiência de sua banalidade; dar leveza a circunstâncias trágicas via humor; ver de soslaio situações e objetos já enquadrados pelo senso comum; fazer crítica à própria arte e à condição de artista valendo-se de uma fina ironia.

A meta aqui é realizar o desvio, o deslocamento. No universo criado pelo artista, tudo é o mesmo, mas já não é o mesmo. Como o desenho do pato/lebre de Wittgenstein, que, dependendo do ponto de vista, pode ser um ou outro. Tudo se alterou, nada se alterou. É o mesmo, mas já não é o mesmo, por um simples e leve deslocamento do olhar.

Em tal construção de deslocamentos, opera-se uma espécie de intervenção clínica no mundo por intermédio da arte. Nesta intervenção, a linguagem (nesse momento entendida como língua) tem papel central. Sabedor perspicaz e ágil da polissemia contida em cada palavra e nas combinações de umas com as outras, Chaves faz dos títulos de seus trabalhos partes fundamentais para a articulação do sentido. Cabe lembrar a condição especialmente ativa que a obra do artista solicita do espectador: será ele quem irá fechar o círculo do sentido, entrando no jogo de associações e/ou inversões que a obra propõe.

Mas o que representa tal repertório de procedimentos - que aqui chamamos de desvios, deslocamentos, interven-

<sup>2</sup> No texto "Vazio e totalidade", de 2002, publicado por ocasião da exposição *Come into the[whole]* na Galeria Nara Roesler, em São Paulo, Ligia Canongia atentou para um aspecto importante, qual seja, o da aproximação entre *ready-made* e fotografia no contexto da obra de Marcos Chaves: "A mesma lógica que preside o ato fotográfico governa o ato duchampiano. O *ready-made*, como a fotografia, suspende o objeto do contínuo de seu tempo e de seu meio original, da cadeia progressiva, evolutiva, separando uma fatia do mundo do resto do mundo. O *ready-made* é outra espécie de *cut*, que interrompe, assim como a foto, o fluxo normal de um objeto. O disparo que fundamenta a operação fotográfica é o mesmo disparo que isola, no *ready-made*, uma porção do mundo."

from the observer, because it will be the observer who will close the circle of meaning and enter into the game of associations and/or inversions proposed by the work.

But these various procedures found in the repertoire of the artist - that here we call deviations, displacements, interventions - what do they represent? What does this series of displacements produce and what are its effects?

To attempt to answer at least in part these questions will touch inevitably upon aspects of the old duality of life and art. But for those that tremble only by reading these two words so close to each other, saturated by the avalanche of auto-biographical works that the contemporary period has given us, you should not worry. The attempt here is not merely to understand art through life, but to see in the works of Marcos Chaves what kind of confrontation is occurring with life and the world.

Marcos' own work doesn't permit us to make a strictly biographical reading of them. It is not about a territory where the dramas of a lyrical subject are

being constantly exorcised. There is an impersonal quality in his aesthetics with a strong intellectual and intuitive pulse that conducts his work and makes such an approach clearly wrong. The structural procedure found in this work - its *arkhé*<sup>3</sup> - gives us a categorical indication of new possibilities and connections with life, with the things of the world and with the readings we make of our own destinies.

By realizing that his work deals with objects and images that already exist - both in the case of the objects themselves and the installations, as in the videos and photographs - we understand that in principle there is nothing really new being created here, it's just about the creation of subtle and fine articulations that will create a new meaning for pre-existing things. This is the significant point. The deviation of the "same which is not the same anymore" is the possibility that at every moment, at each encounter with the beings of the world, we are capable of removing the experience of this encounter from its original banality, expressing through

from the progressive and evolutionary chain, separating a slice of the world from the rest of the world. The ready-made is a kind of cut that interrupts, as the photograph does, the normal flux of an object. The shot that is fundamental for the photographic operation, is the same shot that in the ready-made isolates a portion of the world."

<sup>3</sup> This word originates from Greek and has two main meanings: 1) what is in front and because of this is the beginning of everything; 2) what is in front and because of this has the command of everything that follows. On the first definition *arkhé* is a fundament, an origin, a principle, what is in the beginning or in the origin; a starting point; a source for actions and the final point where they arrive or return to. On the second definition, *arkhé* means command, power.

P 100

**IRENE RI**, 1994  
(IRENE LAUGHS)  
madeira e piaçava  
(WOOD AND PIASSAVA)  
18 x 27 x 7cm



ções – encarnados nas obras do artista? O que essa série de deslocamentos produz?

A tentativa de responder, ao menos em parte, a tais perguntas irá tangenciar, inevitavelmente, aspectos que tocam no antigo binômio arte e vida. Mas para os que tremem só de ler estas duas palavras tão próximas uma da outra, saturados que estão pela enxurrada de obras de cunho autobiográfico que a produção dos anos noventa legou, cabe tranquilizá-los. A tentativa aqui não é a de por intermédio da vida compreender a arte, mas a de ver na arte de Marcos Chaves que tipo de enfrentamento está havendo com a vida, com o mundo.

A própria obra do artista não nos permite fazer uma leitura estritamente biográfica. Há uma impessoalidade na sua estética e um pulso forte na condução intelectual e intuitiva que fazem com que este tipo de abordagem se torne equivocada. O procedimento estrutural encontrado nesta obra - a sua *arkhé*<sup>3</sup> - nos lega, isso sim, contundentes índices de uma nova possibilidade de ligação com a vida, com as coisas do mundo e com a leitura que fazemos de nossos próprios destinos.

Ao constatarmos que esta obra lida com objetos e imagens já existentes - no caso tanto dos objetos e instalações, quanto dos vídeos e fotografias -, verificamos que, em princípio, aqui não se está criando nada de realmente novo: trata-se de realizar uma sutil e fina articulação que irá gerar uma nova significação para estas coisas já existentes. Eis o pulo do gato. O desvio do mesmo que já não é o mesmo é a possibilidade de que, a cada momento, a cada encontro com o mundo, sejamos capazes de tirar a experiência deste encontro da sua banalidade original, expressando, na linguagem, sentidos antes inexpressos. Quando se afirma que Marcos Chaves "surpreende significados e valores imersos nas coisas vulgares, dissimulados no hábito ou na

<sup>3</sup> Esta palavra de origem grega possui dois grandes significados principais: 1) O que está à frente e por isso é o começo ou o princípio de tudo; 2) O que está à frente e por isso tem o comando de todo o restante. No primeiro significado, *arkhé* é fundamento, origem, princípio, o que está no princípio ou na origem; ponto de partida de um caminho; fundamento das ações e ponto final a que elas chegam ou retornam. No segundo significado, *arkhé* é comando, poder.

language new meanings not expressed before, not yet investigated, not yet seen, and not yet heard. When it is affirmed that Marcos Chaves “surprises meanings and values immersed in vulgar things, dissimulated by habit or convention”<sup>4</sup> it is meant exactly this power of each of his works to detach itself from the paralyzing webs of habit (which clouds thoughts, life and the gaze) and reveal surprising new meanings where before only one thing could be seen, or not seen at all. This artistic operation is what we understand as being the structural procedures of Chaves’ work and has humour and irony as its main devices, which guarantee the possibility of reversing what seemed irreversible; laughter may appear from where there could only be pain; multiple meanings appear where before there was only one meaning; the appearance of the third that removes us from the fatal double pendulum: good or bad, darkness or light.

In the work now presented by Marcos – *Passarinho que come pedra sabe o cu que tem* (*The bird that eats stones knows what its arse is like*), at the Darcy Ribeiro School of Cinema, providing the location for the CAPACETE entertainment company and allowing Helmut Baptista to curate the exhibitions – we have a sample of the potent deviating force present in the work of the artist.

*Passarinho que come pedra sabe o cu que tem* (*The bird that eats stones knows what its arse is like*), bears many characteristic marks of Chaves’ productions. It is an intervention on a ready-made and in this case it is the outside packaging of some cigarette boxes. In this work, a Ministry of Health warning sign is removed from the packets and replaced by the tragic and comic expression “The little bird that eats stones knows what its arse is like”. The object remains the same (but in a larger scale), the letter font as well, but

the original warnings “Smoking causes lung cancer”, or “Children start smoking when they see adults smoking” are swapped with the popular idiom. In place of the original images we find the artist himself simulating, at the same time as making a parody of, the situation – such as the breathless man in front of the stairs or the adult smoking by his child, etc.

The adverts placed by the Ministry of Health first appeared on cigarette packages about four years ago. The invasion of this politically correct ideology into our daily life and also into the spheres of high culture, such as the universities and the art world, is one of the main cultural heritages of the 90’s. On the negative side of this movement, created in the U.S.A, are found aspects of neo-conservatism, repression of pleasures and intrusion into the dimension of the individual that should not be the concern of the government. The warnings on cigarette boxes constitute a symptom of this last form of political correctness, that is, where the government gives itself the right of telling others that which is right or wrong in an individual’s life. The extreme legitimacy given to this ideology empowers the government and allows them to act in such a manner.

*Passarinho que come pedra sabe o cu que tem* (*The bird that eats stones knows what its arse is like*), has as its specific target this form of bad tasting authoritarianism. The idiom shows us the individual that affirms: don’t come and tell me what is bad for me, Yes, I eat stones and I am aware of the consequences. The good and the bad. I affirm both at the same time. This expression intends to provide a comic turn to tragic circumstances. It is about humour interfering with the original meaning of the situation and creating a new meaning. In place of the smoker overcome by guilt and ashamed of his

<sup>4</sup> CANONGIA, Ligia. **Vazio e totalidade.** Text published on the occasion of the exhibition *Come into the[w]hole*, by Marcos Chaves, in the Nara Roesler Gallery (São Paulo), in 2002.

convenção”<sup>4</sup>, está-se afirmando justamente este poder contido em cada uma de suas obras de se desprender das teias paralisantes do hábito (que embotam o olhar, o pensamento, a vida) e revelar sentidos surpreendentes no que antes parecia fadado à visão única ou até mesmo à não-visão. Esta operação artística, que tem no humor e na ironia seus dispositivos principais no caso de Chaves, garante as possibilidades de reversão do que parecia irreversível; de o riso surgir diante do que em princípio só provocaria dor; de a riqueza polissêmica surgir onde só haveria um sentido; do aparecimento do terceiro que nos tira do pêndulo fatal do duplo: bem ou mal, sombra ou luz.

No trabalho que Marcos apresenta agora – *Passarinho que come pedra sabe o cu que tem*, na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, local onde funciona o CAPACETE entretenimentos sob curadoria de Helmut Baptista –, temos uma amostra da potência desviante que habita a obra deste artista.

O trabalho traz consigo diversas marcas características da produção de Chaves. Trata-se de uma intervenção em um *ready-made*, no caso os versos dos maços de cigarro. Aqui, a advertência colocada pelo Ministério da Saúde é retirada e no seu lugar entra a expressão tragicômica “Passarinho que come pedra sabe o cu que tem”. O objeto continua o mesmo (em uma escala ampliada), a tipografia também, mas se retira a frase original “Fumar causa câncer no pulmão”, ou “Crianças começam a fumar ao ver os adultos fumando”, e introduz-se um dito popular. No lugar das imagens originais, encontra-se o próprio artista simulando e ao mesmo tempo parodiando tais situações – do sujeito sem fôlego diante de uma escadaria, do adulto fumando ao lado do filho, etc.

As advertências do Ministério da Saúde passaram a vir nos maços de cigarro há cerca de quatro anos. Sabemos que uma das principais marcas culturais que a década de 1990 nos legou foi a invasão da ideologia do politicamente correto nas diversas dimensões da vida cotidiana e também no seio da dita alta cultura, como as universidades e as artes plásti-

<sup>4</sup> CANONGIA, Ligia. *Vazio e totalidade.* Texto publicado por ocasião da exposição *Come into the[w]hole*, de Marcos Chaves, na Galeria Nara Roesler, São Paulo, em 2002.

smoking, there is the smoker that doesn't repress his addiction, he knows the pleasure and the pain that it gives him. Finally, the individual that knows how to laugh at himself, at his own enjoyment and his own disgraces, that assumes the schizophrenia of life, the subtle line that separates pleasure and pain, recognising the pleasure of smoking, of drugs, of the pleasures of the flesh and refusing to repress them.

The presence of the artist himself in the photographs that simulate the warnings emphasises both the character of responsibility for his own actions within the sphere of private life - that the politically correct try to penetrate and censor - as well as making the situation more comical. We have the artist that laughs at himself, giving grace and lightness to the grave situation faced by the smoker who is warned on each cigarette package that if he maintains his habit he will die of lung cancer. He introduces an ironic and playful tone that plays with the protected and highly esteemed "aura" that surrounds the condition of the artist in modern times.

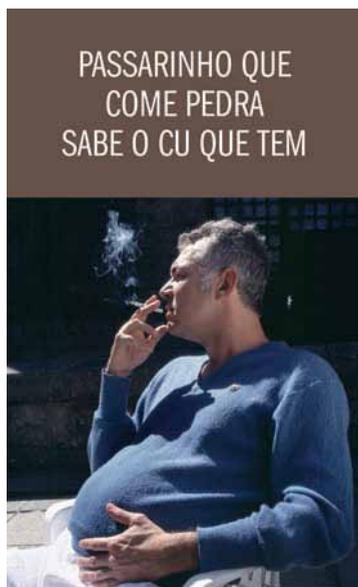
In this work it is also made clear the approximation between life and a work of art. Being a smoker himself, Chaves knows what he is talking about. He is a bird, he eats stones and he knows his own arse. But it should be made clear that the relationship being made here, between life and a work of art, is not merely restricted to deciphering a condition of biographical order transported to an artistic sphere, it is about a sophisticated articulation that involves many layers of meaning. "The bird that eats stones knows what its arse is like" makes use of the deviating powers of humour and irony to critically comment upon both the symptoms/situation which is not only of the individual but also the human

condition and more precisely this time which is ours.

If the words of a certain French philosopher are of any worth, if we are able to think like he thought, that a work of art is "everything you want it to be [...] as long as it works" and that "the work of modern art is a machine and works as such"<sup>5</sup>, then maybe we are able to take some *effect* from this attentive and careful encounter with the *machine* of Marcos Chaves. Perhaps this encounter may appear for us as a spark, a spark that carries in itself the potential of reminding us of the possibility, always open, of promoting deviations of the same. Even though, through deviation, it will not configure as the same anymore.

There it is, the 'twist' that finds in the work of Marcos Chaves a beautiful home.

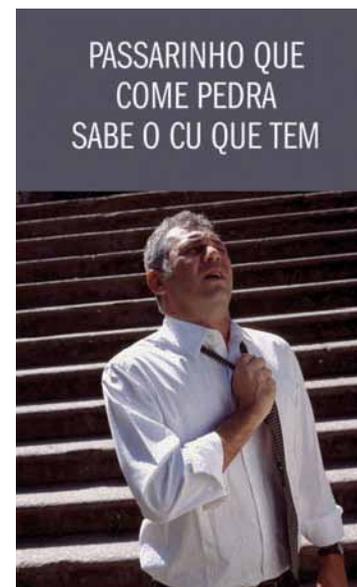
<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos (Proust and the signs)**. Translated to Portuguese by Antonio Carlos Piquet and Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 145.



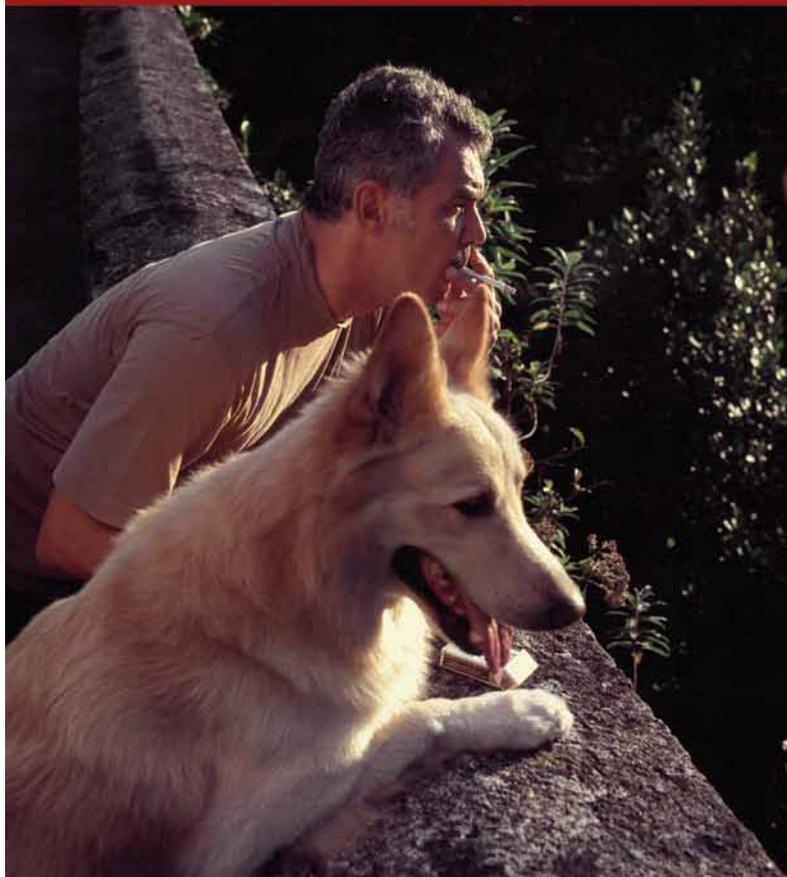
P 104-106  
**PASSARINHO QUE COME PEDRA SABE O CU QUE TEM, 2003**  
 [THE BIRD THAT EATS STONES KNOWS WHAT ITS ARSE IS LIKE]  
 C-Print  
 200 x 120cm

cas. Na face negativa desta onda gestada nos EUA, encontram-se aspectos como lances de neoconservadorismo, recalques dos prazeres, e intromissão em dimensões da vida do indivíduo em que não caberia ao governo intervir. As advertências nos maços de cigarro constituem um sintoma do politicamente correto deste último tipo, qual seja, o de se rogar o direito de dizer o que é certo ou errado para a vida de cada um. A extrema legitimidade conquistada por esta ideologia acabou por habilitar os governos a agirem desta forma.

*Passarinho que come pedra sabe o cu que tem* possui como alvo este autoritarismo de mau gosto. Esta frase popular nos remete ao indivíduo que afirma: não venham dizer o que é o melhor para mim. Sim, como pedra e sei os desdobramentos disso. O lado bom e o ruim. Afirmo os dois, a um só tempo. A expressão presta-se justamente a doar um sentido cômico a uma circunstância trágica. Trata-se do humor intervindo sobre o significado original da situação e inserindo um outro. No lugar do fumante tomado pela culpa e vergonha de fumar, entra o fumante que não reprime seus vícios, pois sabe onde eles gozam e onde eles doem. Enfim, o indivíduo



# PASSARINHO QUE COME PEDRA SABE O CU QUE TEM



que sabe rir de si mesmo, de suas delícias e desgraças, que assume a esquizofrenia da vida, essa linha tênue que separa prazer e dor, assumindo o gozo no fumo, nos entorpecentes, nos prazeres da carne e se recusando a recalá-los.

A presença do próprio artista nas fotos que simulam as situações advertidas contribui tanto para enfatizar este caráter de responsabilidade sobre os próprios atos da esfera da vida privada – que o politicamente correto tenta penetrar e censurar – quanto para doar mais humor à situação. Temos aqui o artista que ri de si mesmo, doando leveza e graça para a situação pesada do fumante que é advertido, a cada maço, que, se continuar com aquilo, irá morrer.

Neste trabalho, também é clara a aproximação entre vida e obra. Fumante que é, Chaves sabe do que está falando. É passarinho, come pedra e conhece o próprio cu. Mas deve estar claro neste ponto que a relação que se faz aqui entre vida e obra não se restringe à mera decifração de uma condição de ordem biográfica transportada para a esfera artística, e sim de uma articulação que envolve diversas camadas de sentido. *Passarinho que come pedra sabe o cu que tem* comenta criticamente – valendo-se da potência desviante do humor e da ironia – uma situação/sintoma que não é de apenas um indivíduo, mas da condição humana e mais precisamente deste tempo que é o nosso.

E se as palavras de um certo pensador francês valerem de alguma coisa, e pudermos pensar, como ele pensou, que uma obra de arte “é tudo que se quiser [...], desde que funcione”, que “a obra de arte moderna é uma máquina e funciona como tal”<sup>6</sup>, aí então, talvez, possamos tirar algum efeito desse encontro atento e cuidadoso com a *máquina* de Marcos Chaves. Quem sabe tal encontro possa surgir para nós como uma centelha que carrega consigo o potencial de nos lembrar da possibilidade, sempre aberta, de se promover desvios no mesmo. Mesmo que, pelo desvio, já não mais se configure como o mesmo.

Eis o pulo do gato, que possui na arte de Marcos Chaves uma bela morada.

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987. p. 145.









# ENTREVISTA

Rio de Janeiro, 26/11/2006.  
Casa do artista.  
ENTREVISTADORES Glória Ferreira  
e Lula Wanderley.



P 116  
Sem título,  
2005  
[UNTITLED]  
C-Print  
150 x 125cm

**LULA WANDERLEY** Para iniciar, tenho uma pergunta subjetiva e pessoal: o que significa para você ser artista? O que significa ser Marcos Chaves?

**MARCOS CHAVES** **Eu estava pensando nisso hoje. Por que fui virar artista? Minha família é toda de advogados, de áreas muito diferentes das artes. Desde pequeno, procurei estar onde me sentia mais confortável e acho que esse lugar é o ambiente da arte, onde posso ter diferentes interpretações dos fatos. O lugar da arte não é o pragmático, é o subjetivo. Sempre gostei dessa área da subjetividade. E o mais próximo disso que eu tinha ou era a arquitetura, por parte da minha irmã, ou a relação com meus tios que trabalhavam com cinema. E se eu não tivesse seguido por esse caminho? Acho que chegaria nele do mesmo jeito. Faria outra coisa, mas sempre tentando pensar na diversidade, nas diferenças, na poesia.**

**GLÓRIA FERREIRA** Mas hoje você já é um artista, com uma obra na praça...

**MARCOS CHAVES** **Queria estar na praça realmente.**

**GLÓRIA FERREIRA** Nas diversas críticas sobre seu trabalho, com suas diferenciadas maneiras de abordá-lo, encontramos alguns tropos tais como o humor, a intervenção, a filiação duchampiana e a cultura popular. Como você situaria o seu trabalho em relação a essas críticas?

**MARCOS CHAVES** **Concordo que esses quatro pontos que você citou fazem parte da minha poética. Contudo, na realidade, não fico querendo fazer cada uma dessas coisas como um carro-chefe, mas sim como instrumentos para chegar a um lugar subjetivo. Posso usar humor, política, ou humor como atitude política.**

**Acho que trabalhar com o popular também é política. Me interesso pela política, pela psicologia, em como o mundo pode ser apreendido pelas pessoas e em como a gente dilui esse mundo. Porque o artista tem a função de diluir, decantar e propor.**

**Quanto à brincadeira da praça, me interessa mais trabalhar na**

## INTERVIEW

Rio de Janeiro, November 26<sup>th</sup>, 2006

At the house of the artist.

Interviewers: Glória Ferreira  
and Lula Wanderley.

**LULA WANDERLEY** To begin with, I have a very personal and subjective question. What does it mean for you to be an artist? What does it mean to be Marcos Chaves?

**MARCOS CHAVES** I was thinking about it today. Why did I become as artist? Everyone in my family is a lawyer and from very different areas from the arts. Since I was little I have tried to be where I felt most comfortable, and I think that this place an artistic environment, where I can make different interpretations of facts. Art is not a pragmatic arena; it's a subjective one. I've always liked this area of subjectivity. And the closest I was to that was either architecture, through my sister, or the relationship with my uncles that worked with cinema. What if I hadn't fallen into this path? I think I would get to it anyway. I would do something else, but always trying to think about diversity, about differences and poetry.

**GLÓRIA FERREIRA** But today you are an artist, with a work that is public.

**MARCOS CHAVES** I really wanted to be out in the public.

**GLÓRIA FERREIRA** In the many critical analyses of your work, in their different methods of approach, we find tropes such as humour, intervention, the Duchampian affiliation and popular culture. How would you situate your

work in relation to these critical analyses?

**MARCOS CHAVES** I agree that these four points you have mentioned are part of my poetics. But in reality I don't try to let any of them be more important than the others, but as instruments to reach a more subjective place. I might use humour, politics or humour that has a political attitude. I also think that to work with popular culture is also political. I'm interested in politics, psychology, in how the world can be apprehended by people and how we dilute this world. Because the artist has the function of a diluter, to decant and to propose. About the "being out in the market" joke, I would really rather be "out in public", than being in a gallery. The more I am out in the market place, the better.

**GLÓRIA FERREIRA** And what do you mean by "public"?

**MARCOS CHAVES** Public art. I don't know how much I'm working towards that, but I keep thinking that I don't want a dialogue with only the artistic system. I want more than that; I want works out in the streets, in public spaces, instead of being inside closed galleries.

**GLÓRIA FERREIRA** What's your experience with this type of action?

**MARCOS CHAVES** I've got little experience.

P 119  
Sem título, 2005  
série *Próteses*  
[UNTITLED]  
[PROSTHETICS SERIES]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
110 x 90cm



praça do que na galeria. Quanto mais na praça eu estiver, melhor.

**GLÓRIA FERREIRA** E o que você chamaria de "praça"?

**MARCOS CHAVES** Arte pública. Não sei o quanto estou trabalhando para isso, mas fico pensando que não quero dialogar apenas com o sistema de arte. Quero além disso, quero trabalho na praça pública, ao invés da galeria fechada.

**GLÓRIA FERREIRA** Como é sua experiência com esse tipo de ação?

**MARCOS CHAVES** É pequena. Mas nos últimos cinco anos realizei alguns trabalhos com características mais públicas, como o *Eu só vendo a vista nos relógios*, que aconteceu naturalmente e me deu um retorno impressionante. Fiquei

muito atraído por isso. Fiz no ano passado um trabalho<sup>1</sup> sonoro que fazia parte da minha instalação na XXV Bienal de São Paulo. Era um contêiner fechado em uma rua no centro da cidade de Cardiff, País de Gales, de onde saía o som de risadas. Isso foi surpreendente, as reações foram as mais variadas. Fiquei muito feliz. Não acho que a arte é para circuitos fechados. Pela quantidade de possibilidades, de informação e comunicação que a gente tem hoje, não dá para restringir, e sim expandir.

**GLÓRIA FERREIRA** Como dito acima, um dos traços de seu trabalho seria a filiação duchampiana. A sua primeira exposição coletiva foi em 1984, ano do boom da pintura aqui no Brasil, por exemplo, da exposição *Como Vai Você, Geração 80?* Como se dá o seu contato com essas questões, até

<sup>1</sup> *The laughing container*, apresentado na mostra *On Leaving and Arriving*, realizada pelo Contemporary Temporary Artspace, em Cardiff, Inglaterra.

**But over the last five years I've produced some works with more public characteristics such as *Eu só vendo a vista?* on street clocks, which happened naturally and lead to an incredible response from the public. I felt attracted to that. I did a work last year with sounds<sup>1</sup> that was part of my installation at the Biennial of São Paulo. It was a sealed container in a street in the city centre of Cardiff, Wales, which emitted sounds of laughter. This was very surprising, and the reactions were very varied. It made me very happy. I don't think art is for closed circuits. Because of the amount of possibilities, of information and of communication we have nowadays, you can't be restrictive, you have to expand it.**

**GLÓRIA FERREIRA** As was said before, the Duchampian affiliation is one of the traits of your work. Your first collective exhibition was in 1984, a boom year for painting here in Brazil, for example the exhibition *Como Vai Você, Geração 80?* (How Are You, Generation 80?). How is your contact with these issues, because the Duchampian references are very diverse?

**MARCOS CHAVES** **Once I said playfully that there is enough stuff in the world for us to create more stuff. We can make use of what is already out there. I produce stuff, but actually very little. I've noticed that artists grow in the market and their works grow in equal proportion. They start to become important and to produce larger stuff. I don't like this idea. The cool thing about large stuff in the middle of the street is that people really interfere, and if people don't like it, it will vanish. It doesn't matter who the guy is. It doesn't matter if it's Richard Serra. I don't know if this is right or wrong but the city works in this manner, and**

**organisms organise themselves. They can be erudite or popular. I'm also not interested in erudition for erudition's sake. I'm not interested in popular culture for popular culture's sake. I like the mixture and the salt produced by this mixture.**

**LULA WANDERLEY** I am accustomed to seeing your works and always expect humour. I see humour/irony even where you probably don't intend them, because humour seems to naturally flow from you. For example, this impurity of yours, this mixture of languages (video, object, performance) does it have any ironic critical function? Is there irony behind this poetic impurity?

**MARCOS CHAVES** **The work constructs itself naturally, always looking for the fold, the path. Irony and humour make it possible to talk about something in a concise way and to talk about various things at the same time. Humour opens paths. Sometimes you might laugh at something, but it may not be that funny. Humour might make us stop and think.**

**GLÓRIA FERREIRA** Did you ever paint?

**MARCOS CHAVES** **I actually painted when I came back from Italy, when I was Antonio Dias' assistant. I made assemblages, I glued stuff on the canvas, I wrote. I didn't think of painting merely as light and colour. It was an exercise of language. But I never managed to be content with the results of these experiments. It was a passing to something other.**

**LULA WANDERLEY** But was it a starting point?

**MARCOS CHAVES** **It was a starting point for me in that I realised it wasn't that.**

**GLÓRIA FERREIRA** Did your first exhibition have any relation to painting?

<sup>1</sup> *The laughing container*, shown in the exhibition *On Leaving and Arriving*, organized by Contemporary Artspace, in Cardiff, England.

porque as referências duchampianas são muito diversificadas?

**MARCOS CHAVES** **Uma vez falei brincando que tem muito bagulho no mundo para criarmos mais bagulho. Podemos aproveitar o que já tem aí. Eu produzo bagulhos, mas produzo pouco. Tenho visto que os artistas crescem no mercado e seus trabalhos crescem de tamanho igual. Eles vão ficando importantes e fazem bagulhos maiores. Não gosto dessa idéia. O legal do bagulhão no meio da rua é que as pessoas interferem mesmo, e se as pessoas não gostarem vai dançar. Não importa quem seja o cara. Não importa que seja o Richard Serra. Não sei se isso é certo ou errado, mas a cidade funciona assim, os organismos vão se organizando. Pode ser erudito ou popular. Também não me interessa pela erudição só pela erudição. Não me interessa pelo popular só pelo popular. Gosto da mistura e do que sai dessa mistura.**

**LULA WANDERLEY** Acostumei-me a ver seus trabalhos sempre esperando o humor. Vejo humor/ironia até onde, provavelmente, não é sua intenção declarada de ter, pois o humor parece fluir de você naturalmente. Por exemplo, essa sua impureza, essa mistura de linguagens (vídeo, performance, objeto) tem alguma função crítica irônica? Existe ironia por trás dessa impureza poética?

**MARCOS CHAVES** **O trabalho vai se construindo naturalmente, sempre procurando a dobra, o viés. A iro-**

**nia e o humor possibilitam falar de algo com concisão e falar várias coisas ao mesmo tempo. O humor abre caminhos. Às vezes, você pode rir de algo, mas aquilo pode não ser tão engraçado assim. O humor pode nos fazer parar para pensar.**

**GLÓRIA FERREIRA** Você chegou a pintar?

**MARCOS CHAVES** **Cheguei a pintar quando voltei da Itália, quando fui assistente do Antonio Dias. Fazia articulações, colava coisas na tela, escrevia. Não via a pintura somente como cor e luz. Era um exercício de linguagem. Mas nunca consegui ficar contente com o resultado dessas experiências. Era uma passagem.**

**LULA WANDERLEY** Mas foi um ponto de partida?

**MARCOS CHAVES** **Foi ponto de partida para eu saber que não era aquilo.**

**GLÓRIA FERREIRA** Sua primeira exposição guardava relação com a pintura?

**MARCOS CHAVES** **A minha primeira individual foi na Macunaíma, Funnarte, em 1988. Havia questões da pintura, mas sem tinta. Eu abria sacolas de supermercado de papel, dobrava, vincava, colocava ilhoses, furava. Ainda me mantinha no plano, mas a montagem refletia uma preocupação espacial. Era meu aprendizado, porque eu vinha da arquitetura. Logo depois, é óbvio, fui para 3D e instalação.**

MARCOS CHAVES **My first individual was at Macunaima (Funarte, 1988). There were issues from painting, but not paint. I opened supermarket bags, folded them, marked them, placed stuff, perforated them. I still kept it flat but the arrangement reflected a spatial concern. It was my apprenticeship because I came from the study of architecture. Soon after that it was obvious, I moved on to 3-D and installations.**

LULA WANDERLEY During this period, did any exhibition or work have an impact on you?

MARCOS CHAVES **Of course, Fluxus at the Biennial of São Paulo. It came before painting.**

GLÓRIA FERREIRA It was in 1981, I think, Julio Plaza was the curator of Mail Art.

MARCOS CHAVES **This Biennial was very important for me, as well as the books that Funarte published and the dialogues with artist friends. It was a period of formation for us.**

GLÓRIA FERREIRA Although it is always mentioned, the presence of a rational dimension in your work, in an interview<sup>2</sup> you say that intuition is always very important for you, that it's more important than articulation. How is this relation expressed in your work?

MARCOS CHAVES **In reality they are distinct things, intuition and idea. I like to somehow put them together. I don't know where. Because in reality to choose the path of chance or intuition can also be a good idea, it can be a process. Because when you read an intuition, you are rationally reading it as well, you are transforming a thing into idea. The easiest way to talk about this is by producing works.**

**I can't say where these two distinct, but proximate, things meet. One is an instrument of the other.**

LULA WANDERLEY *Eu só vendo a vista* is a work, for me that is very emblematic. Because it contains two aspects of your work that touch me and make me reflect. One of them is that you, in many moments, don't appropriate/displace only everyday objects, for they bring within themselves a whole urban landscape. When you show the benches, immediately I'm going to remember of when I am walking around Engenho de Dentro and see the benches of the *bicheiros* gamblers and their improvised seats. The other would be the relation, which I think is very strong, that you make between word, image and object. If I were to put all of these urban landscapes in one exhibition (the benches, the holes, the police yellow tape), I would say that Marcos doesn't walk on the streets like a pedestrian. The pedestrian nowadays walks with a very specific gaze. You walk with a completely different temporality to be able to notice the details of things. I would say that the walk is the real work of Marcos. Have you ever thought about a work where the walking would be the work?

MARCOS CHAVES **Yes and I don't know how I resolve this question. All the videos I've made until today have been with a still camera. I've been thinking more about movement.**

LULA WANDERLEY Another question is, that in these urban landscapes present in your work there are many images where your appropriation of the discontinuity of the urban space is made clear. The hole in the street is a discontinuity. It breaks the natural sensation of totality that we feel in the city when we walk. The yellow tape is always a sign that impedes the progress of your walking.

<sup>2</sup> INTERVIEW to Graça Ramos. Temos que respeitar mais a alegria (We have to respect happiness more). **Arte Futura e Companhia**, Brasília, 2002.



P 123  
"PAZ ENTRE ASPAS", 2005  
plástico e acrílico  
PLASTIC AND ACRYLIC  
12 x 30 x 36cm

LULA WANDERLEY Nessa época, alguma exposição ou trabalho te impactou?

MARCOS CHAVES **Claro que sim, o Fluxus na Bienal de São Paulo. A Bienal do Fluxus foi antes da pintura.**

GLÓRIA FERREIRA Foi em 1981, acho, com uma curadoria do Julio Plaza sobre Arte Correio.

MARCOS CHAVES **Essa Bienal foi importantíssima para mim. Além dos livros que a Funarte publicava e do diálogo com os meus amigos artistas. Estávamos em formação.**

GLÓRIA FERREIRA Embora seja quase sempre ressaltada a presença de uma dimensão racional em seu trabalho, em uma entrevista<sup>2</sup> você fala que a intuição é muito importante para você, que é mais importante do que a articulação. Como essa relação se expressa em seu trabalho?

MARCOS CHAVES **Na realidade, são duas coisas distintas, a intuição e a idéia. Gosto de juntá-las de alguma forma. Não sei em que lugar. Porque, na realidade, escolher o caminho do acaso ou da intuição também pode ser uma idéia, pode ser um procedimento. Porque quando você lê uma intuição, está lendo-a racionalmente também, está transformando uma coisa em idéia. A maneira mais fácil de falar disso é fazendo os trabalhos. Eu não consigo dizer onde é que se juntam essas duas coisas distintas, mas próximas. Uma é instrumento da outra.**

LULA WANDERLEY *O Eu só vendo a vista* é um trabalho, para mim, muito emblemático. Porque ele contém duas vertentes de sua obra que me tocam e que me fazem refletir. Uma delas é que você, em alguns momentos, não se apropria de ou desloca

I remember also the photographs that you made of the subtleties of the features of the pavement and walls. That gives me the sensation that you, poetically, reconstruct the perception of totality that we feel in the city. In this sense, you are a constructor of cities - a builder?

MARCOS CHAVES **In this case there enters a procedure that has to do with the text in my work, with walking, that is to look for new paths all the time. It is absurd that we walk in Rio de Janeiro and don't notice that the city is full of refrigerators with rolling wheels. But it took me a long time to notice this. The carts of the street vendors are the skeletons of refrigerators with wheels on them. We seem to be blind, not to see it. It is surreal but no one sees it; it's not that I see too much. We are all seeing less.**

GLÓRIA FERREIRA Do your political views go in this direction? The idea of humour as an economy that disoblige affection but also as an admonishment.

MARCOS CHAVES **With the work on benches, Lugar de sobra (Spare seats/Enough room), I'm looking for a different interpretation of the city. It seems that we only see what we want to see. The artist is almost obliged to see more and invite people to look at these things. It's my work together with yours, together with the work of other artists; each one looking at one thing, each one specialising and improving the gaze. This is what makes everything walk, evolve.**

LULA WANDERLEY There is this article that I like very much by Alex Varela<sup>3</sup> in the magazine *Errática*<sup>4</sup>. He says (or at least that's how I translate it) that the walk, aesthetically and temporally, that reveals the city, is transported to the sphere of

art (the experience of the surrealists and the situationists) when the urban walk of today is made tense under the pressure of the urgencies of daily life.

MARCOS CHAVES **The work is built in a hurry, in the day to day, from observations about the relations between the inhabitants and objects and the relation between them in the urban environment.**

LULA WANDERLEY I want to ask a question about an aspect of your work, which is also present in *Eu só vendo a vista* that interests me a great deal: the fusion you make between words, objects and images. If I think of one of your series, *Hommage aux mariages*, the title (the word) determines the way in which we the observer look at the object and creates the possibility of many interpretations. What I like in this work *Eu só vendo a vista* or even more in *Não falo duas vezes (I don't say it twice)* is that, in them you take an inverse direction, more subtle, stronger. In these works the title is the foreground. It's an object (the mirror or the post-card) that determines the multiple meanings of the words. All as if they were books where the physical pages and cover not only contain the words, but also determines their reading. Do you pay attention to words? Do you have any experience with literature?

MARCOS CHAVES **Through my works. I think I speak more than I write.**

GLÓRIA FERREIRA You say in an interview with Graça Ramos<sup>5</sup> that your generation had to re-identify who was the enemy, since during the passage from the 1970's to the 1980's the enemy became more fluid.

MARCOS CHAVES **And it still is. Before it was easier with everyone united**

3 "O pedestre e o passante" ("The pedestrian and the passerby").

4 *Errática*, electronic magazine, available at: <http://www.erratica.com.br>.

5 INTERVIEW to Graça Ramos. Temos que respeitar mais a alegria (We have to respect happiness more). *Arte Futura e Companhia*, Brasília, 2002.

apenas objetos cotidianos, pois eles trazem em si toda uma paisagem urbana. Quando você mostra os banquinhos, imediatamente eu vou me lembrar de quando ando no Engenho de Dentro e vejo os banquinhos dos apontadores do jogo de bicho e suas cadeiras improvisadas. A outra seria a relação, que eu acho muito forte, que você faz entre a palavra, a imagem e o objeto.

Se eu condensasse todas essas paisagens urbanas em uma única exposição (as cadeiras, os buracos, as fitas de interdição), eu diria que Marcos não anda pela rua como um pedestre. O pedestre de hoje anda com o olhar todo esquadrinhado, você anda com uma temporalidade completamente diferente para perceber os detalhes das coisas. Eu diria que o andar é a verdadeira obra de Marcos. Você já pensou em uma obra em que o andar seja o trabalho?

MARCOS CHAVES **Sim, e não sei como resolverei essa questão. Todos os vídeos que fiz até hoje foram com câmera parada. Tenho pensado mais em movimento.**

LULA WANDERLEY Uma outra pergunta é que nessas paisagens urbanas presentes na sua obra há muitas imagens em que fica clara a sua apropriação da descontinuidade do espaço urbano. O buraco da rua é uma descontinuidade. Ele quebra a natural sensação de totalidade que sentimos da cidade quando andamos. A fita amarela é sempre um dispositivo de impedimento de prosseguir o andar. Lembro-me, também, das fotografias que você faz das

sutilezas dos remendos das calçadas e muros. O que me dá a sensação de que você, poeticamente, reconstrói a percepção da totalidade que sentimos da cidade. Nesse sentido, você é um construtor de cidades - um operário.

MARCOS CHAVES **Nesse caso, entra um procedimento que tem a ver com o texto no meu trabalho, com o andar, que é procurar novos caminhos o tempo todo. É um absurdo a gente andar no Rio de Janeiro e não perceber que a cidade é cheia de geladeiras com roda. Mas eu demorei muito para perceber isso. Os carros dos ambulantes são carcaças de geladeiras com rodas acopladas. A gente parece que está cego, que não vê. Aquilo é surrealista. Mas ninguém vê, não sou eu que vejo demais. Estamos todos vendo de menos.**

GLÓRIA FERREIRA Iria por aí a sua visada política? A idéia do humor como uma economia da dispensa afetiva, mas também de um puxão de orelha...

MARCOS CHAVES **Com o trabalho dos bancos, Lugar de sobra, estou procurando outra leitura da cidade. Parece que a gente só vê o que quer ver. O artista tem quase obrigação de ver mais e de convidar as pessoas para olhar essas outras coisas. É o meu trabalho junto com o seu, junto com o de outro artista, cada um olhando para uma coisa, cada um se especializando e apri-morando o olhar. Isso é o que faz o todo andar, evoluir.**

against something. The world was polarized between capitalism and communism and in our case dictatorship. And now the enemy can be inside us. It's our lack of generosity, our selfishness. The artist as a critic of himself, looking to evolve in many aspects, spiritual and social. We stop thinking about Duchamp and start thinking about Beuys, which is another story. Because Beuys talks about the diseases of society, the way we position ourselves in relation to them, and how we are going to function. Then, if you begin by assuming this, you have to look for the virus inside yourself, in the social disease of which you are a part of.

GLÓRIA FERREIRA In a certain sense, we can even say that the relation with the tradition of art has changed.

MARCOS CHAVES We started to mix up more art and life. From personal experiences we look for a collective resonance. Art is trying to reinterpret the world. In my case I use humour, deviation, folds, to present new gazes at the same things. To make perceptions more fluid, to make them less rigid and dogmatic. It wasn't easy to show my work, especially because I work with these instruments. I struggled in order for my work to be seen with respect. Not for it to be taken seriously, because that doesn't interest me, but with respect. Besides, I am not an intellectual. If I have any knowledge, any cleverness about the world I didn't learn it in books, but from my own experiences.

GLÓRIA FERREIRA Your reference to Beuys is important because he removes the issue of tradition in art to the finality of art. Then it's really not Duchampian anymore.

MARCOS CHAVES It goes somewhere else; it gets over the aesthetic issue. Not mentioning the shamanic issue...

GLÓRIA FERREIRA In *Ideógrafo (Ideograph)*<sup>6</sup> you say the critics and the artists were your best partners. How is your relationship with the critics?

MARCOS CHAVES I speak about an almost ideal situation that happened to me because I had luck. I've exchanged ideas with my colleagues and some critics, like you, Lígia Canongia, with Fernando Cocchiarale and Adolfo Montejo. With you it started at the time of Hélio Oiticica's exhibition and at the time of the American scene when we worked together. Through this work I had contact with the letters of Hélio Oiticica and Mário Pedrosa that inspired me a lot.

LULA WANDERLEY There was a debate before in the press. There was probably a reform of the newspapers. This made it possible for who writes about politics to write about football or art at different moments. Reviews became very loose, meaningless. Maybe nowadays these debates have changed to a more informal encounter. The artists and the critics make up a web of spontaneous information, because for a long time we haven't had contact with the press.

GLÓRIA FERREIRA In fact maybe we are in the presence of a deep transformation of the art critic. When you say that the conversations with artists and critics have been an important element for you, maybe this reflects the transformation of a review based on judgement and supposedly neutral to a critique that is closer to the thoughts of the artist. I believe that Lígia Canongia and Fernando Cocchiarale, for example, had this important role in the 1990's here in Rio. The plurality of the critic constitutes

6 A TV pilot program filmed in 2005, 25 min., NTSC color system. Directed by Giovanna Giovanini and Eduardo Calvet.



3 "O pedestre e o passante".

4 *Errática*, revista eletrônica, disponível em: <<http://www.erratica.com.br>>.

5 ENTREVISTA com Graça Ramos. Temos que respeitar mais a alegria. *Arte Futura e Companhia*, Brasília, 2002.

LULA WANDERLEY Tem um artigo de que gosto muito do Alex Varella<sup>3</sup>, na revista *Errática*<sup>4</sup>. Ele fala (pelo menos assim eu o traduzo) que o andar estético-temporal que revela a cidade é deslocado para o campo da arte (experiência dos surrealistas, dos situacionistas) quando o caminho urbano de hoje passa a ser tencionado pela urgência da vida prática cotidiana.

MARCOS CHAVES O trabalho é construído na prensa do cotidiano, a partir da observação das relações entre os habitantes, os objetos, e da relação entre eles, no ambiente urbano.

LULA WANDERLEY Quero fazer uma pergunta sobre um aspecto do seu trabalho, também presente no *Eu só vendo a vista*, que me interessa muito: a fusão que você faz entre as palavras, os objetos e as imagens. Se eu pego uma série sua, como *Hommage aux mariages*, o título (a palavra) determina o olhar que a gente tem sobre o objeto e o lança em múltiplas leituras. O que eu gosto muito nesse trabalho *Eu só vendo a vista* ou, mais ainda, em *Não falo duas vezes* é que neles você toma um caminho inverso, mais sutil, mais forte. Neles, o título está em primeiro plano. É o objeto (o espelho ou o postal) que determina as múltiplas leituras da palavra. Tudo como se eles fossem livros em que o suporte não apenas contém as palavras, mas determina a sua leitura. Você é atento às palavras? Tem experiência no campo da literatura?

MARCOS CHAVES Nos trabalhos. Eu acho que falo mais do que escrevo.

GLÓRIA FERREIRA Você fala, em uma entrevista a Graça Ramos<sup>5</sup>, que sua geração teve que reidentificar o que era o inimigo, já que na passagem dos anos 1970 para os anos 1980 o inimigo ficou mais fluido.

MARCOS CHAVES E continua ainda. Antigamente era mais fácil, todo mundo se reunia contra alguma coisa. O mundo estava polarizado entre capitalismo e comunismo. No nosso caso, a ditadura. E agora o inimigo pode estar dentro da gente mesmo. É a nossa mesquinhez, o nosso egoísmo. O artista como um

from my point of view, another kind of dialogue. It is said today that the critic lost its independence to endorse the work. This happens. But I think that from a more genuine point of view it is a dialogue.

**MARCOS CHAVES** I agree, because you are looking for information in sources that I don't have much access to or that I am not looking for. We only complete some ideas. At the time of the exhibition 7 (in 1989 at Solar Grandjean de Montigny) Fernando Cocchiarale, one of the first people I had this kind of dialogue with, gave me information about the work that I didn't know before. This made me think of things that enriched the work. The work is for everybody, it is to be improved whenever possible.

**LULA WANDERLEY** Before, one of the functions of the critic was to situate the artist's work. To reposition it to the public. Nowadays, since the times of great ruptures are past, a work like the work of Chaves already includes an interpretation, it positions itself, so that the position of the art critic becomes different, it becomes more of a dialogue.

**MARCOS CHAVES** Are you saying that it can do without the art critic's interpretation?

**GLÓRIA FERREIRA** I am not really certain, but I tend to think that the critic becomes, in a certain way, a constructive element of the work.

**MARCOS CHAVES** To clarify the work?

**GLÓRIA FERREIRA** Maybe as a kind of interdependence with the conception of the work itself. Parameters have been lost; this generated a movement, a mutation in the relation with the critic.

Why does every artist want a text in his or her catalogue? Is it just because of the market or are there other reasons?

**MARCOS CHAVES** It has to be clear for the artist that this is only one way, but there are others. I had the opportunity of having a work written by four different people. And each person saw it differently.

**GLÓRIA FERREIRA** In your work there is a very strong relationship with Brazilian imagery. How has your experience on the international circuit been? You started very young. What types of changes do you see in the position of Brazilian art in the international context? How do you see yourself within this dialogue about the positioning in this circuit, of artists who are also from countries on the periphery?

**MARCOS CHAVES** There are only a few references with the force and visibility of our production out there. Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Vik Muniz, Tunga. But they are not enough. They can't account for all our diversity. At the same time they are great art references. Lygia and Hélio were the founders of various things, of interactivity, of the public being inside the work of art. It's very important because when we do collective exhibitions with artists from all over the world, with Chinese or Europeans, we have this incorporated. In a way we express vitality. In the European model, the periphery gains a voice because there is an interest. It's easier for us to go to the United States or Europe today because they want to know more. But they also want to come over here to do exhibitions. There is a desire for amplifying the world. It's not that they are giving it to us, but they want it from us. We are warriors; with very

6 Piloto de programa para televisão gravado em 2005, 25 min., NTSC sistema de cores. Direção Giovanna Giovanini e Eduardo Calvet.

**crítico dele mesmo buscando evolução em diversos aspectos, espiritual, social. A gente pára de pensar no Duchamp e começa a pensar no Beuys, que é uma outra história. Porque o Beuys começa a falar das doenças da sociedade, da maneira que a gente se coloca diante delas e como vamos funcionar. Então, se você começa a assumir isso, você tem que procurar os vírus dentro de si mesmo, na doença social da qual você faz parte.**

**GLÓRIA FERREIRA** De certa maneira, podemos dizer que até mesmo a relação com a tradição da arte se transforma.

**MARCOS CHAVES** Começamos a misturar mais arte e vida. A partir de vivências pessoais, procuramos ressonâncias coletivas. A arte procurando reinterpretar o mundo. No meu caso, uso o humor, o desvio, a dobra para apresentar novos olhares para as mesmas coisas. Fluidificar as percepções, tornando-as menos rígidas e dogmáticas. Colocar meu trabalho não foi muito fácil, principalmente por estar trabalhando com estes instrumentos. Ralei para que meu trabalho fosse visto com respeito. Não com seriedade, porque isso não me interessa, mas com respeito. Além disso, não sou um intelectual, se tenho algum conhecimento, alguma esperteza do mundo, não consegui em livro, mas a partir da minha vivência.

**GLÓRIA FERREIRA** A sua referência a Beuys é importante, porque ele des-

loca a questão da tradição da arte para a finalidade da arte. Aí já não é mais duchampiano mesmo.

**MARCOS CHAVES** Vai para um outro lugar, supera a questão estética. Sem falar da questão xamânica...

**GLÓRIA FERREIRA** No *Ideógrafo*<sup>6</sup>, você diz que os críticos e os artistas foram os seus melhores companheiros. Como é essa relação com a crítica?

**MARCOS CHAVES** Falo de uma situação que considero ideal, que aconteceu comigo, por sorte. Já bati bola com os meus colegas e com alguns críticos, com você, com a Lígia Ca-nongia, com Fernando Cocchiarale e com o Adolfo Montejo. Com você, começou na época da exposição Hélio Oiticica e a Cena Americana, quando trabalhamos juntos. Nesse trabalho, tive contato com as cartas do Hélio Oiticica e do Mário Pedrosa, que me inspiraram muito.

**LULA WANDERLEY** Antigamente, havia um debate na imprensa. Houve, provavelmente, uma reforma nos jornais, que fez com que alguém que escreve sobre política possa, em outro momento, escrever sobre futebol ou sobre arte. Tudo vira uma resenha muito frouxa, sem sentido. E talvez desloque esse debate para os encontros informais. Os artistas e críticos formam uma rede de informações espontâneas, porque há muito tempo não contamos com a imprensa.

**GLÓRIA FERREIRA** De fato, talvez estejamos assistindo a uma mutação

**little we make a lot. And many of them with a lot make very little.**

LULA WANDERLEY You would go to the Biennial to see an American or a European and as an extra, you would see the folks from the periphery. Nowadays this has changed.

MARCOS CHAVES **I think so. Even the Biennial of São Paulo changed this criterion. Out there we are still on the periphery and are treated as such. But this has been improving a lot.**

GLÓRIA FERREIRA Antonio Dias, in a text from the beginning of the 1980's, recently republished in the book *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas (Art critic in Brazil: Contemporary themes)*, when responding to the statement that Brazilian art carried stigmas, problems, etc, he said: "Brazilian" art doesn't exist. This has changed.

MARCOS CHAVES **Yes, it did, and it has been changing for a long time. He was one of the ones responsible for it.**

GLÓRIA FERREIRA How do you position your work in relation, let's say, between the local/global? Works such as *Eu não falo duas vezes (I don't say it twice)* or *Eu só vendo a vista* are untranslatable.

MARCOS CHAVES **Of course I'm going to choose which work to present in Germany, in the United States, or even Portugal. *Eu só vendo a vista* has nothing to do with money in Portugal. They don't understand this expression. What I look for is a certain universal quality and it's up to my common sense to know how to understand each different place. The work is the same anywhere; the way it's seen is what changes. A work shown in a Biennial can be seen by six-hundred-thousand**

**people and of course this is important. The contact time is different. I don't want the work in Biennial to be seen like it was inside my studio, intimate, because a herd of people are going to see it. The contemporary artist needs to know how to communicate, to make his issue attractive. Publicity is very potent, it's a big opposition.**

GLÓRIA FERREIRA Changing the subject a bit: How is your relationship to photography, to what you call annotations, or to the work per se? And the question of partnership, how is it for you?

MARCOS CHAVES **All these three things, funnily enough, they are inverse procedures. Photography for me was something useful, practical, an instrument that I could make use of quickly, especially in regard to a series of works such as *Buracos (Holes)*. Photography is useful for its capacity of immediate apprehension. With time I became more interested in the poetics of photography. In a certain moment it was important to look for the point of view and the technique of another photographer, a professional, to be able to materialise some kinds of work.**

LULA WANDERLEY When I came here I told a few friends I was going to make an interview with Marcos Chaves. They asked me: the photographer?

MARCOS CHAVES **I believe this book will maybe help to clarify this issue. Because amongst my works, the ones that are seen most often, are the ones where I use photography, because they can be printed. It circulates a lot more than an object, a video. I have an interest in different languages and photography is one of them. I have a great interest in space as well. The works I did this year were not photography. They were works related**

7 FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

profunda da crítica. Quando você diz que a conversa com os artistas e com a crítica tem sido um elemento importante para você, talvez isso reflita a transformação de uma crítica fundada no julgamento, supostamente isenta, para uma crítica mais próxima do pensamento do artista. Creio que Lígia Canongia e Fernando Cocchiarale, por exemplo, tiveram esse importante papel nos anos 1990, aqui no Rio. A atual pluralidade de crítica constitui, a meu ver, um outro tipo de diálogo. Diz-se que a crítica hoje perdeu sua independência para ser um endosso do trabalho, o que não deixa também de acontecer. Mas acho que, do ponto de vista mais genuíno, é um diálogo.

MARCOS CHAVES **Também acho. Porque você está buscando informações em fontes que eu não tenho muito acesso, ou que não estou procurando. A gente vai só completando algumas idéias. Na ocasião da**

**exposição 7 (Solar Solar Grandjean de Montigny, 1989), o Fernando Cocchiarale, uma das primeiras pessoas com quem tive esse tipo de diálogo, me deu informações sobre o trabalho que eu não tinha. Isso me fez pensar coisas que tornaram o trabalho mais rico. É para melhorar sempre que puder, o trabalho é para todo mundo.**

LULA WANDERLEY Antes, uma das funções do crítico era situar o trabalho do artista. Recolocá-lo para o público. Hoje, passado o tempo das grandes rupturas, um trabalho como o do Marcos já tem uma escrita, já se coloca, faz uma leitura, a função do crítico passa a ser diferente, passa a ser de diálogo.

MARCOS CHAVES **Você está falando que dispensa uma interpretação do crítico?**

GLÓRIA FERREIRA Não tenho muita certeza, tendo a achar que a crítica passa, de certo modo, a ser um elemento constitutivo do trabalho.

MARCOS CHAVES **Como elucidador?**

GLÓRIA FERREIRA Talvez uma espécie de interdependência com a própria concepção do trabalho. Os parâmetros se perderam, o que leva a um deslocamento, a uma mutação na relação com a crítica. Por que todo artista quer ter um texto em seu catálogo? É só por conta do mercado ou existem outras relações?

MARCOS CHAVES **Tem que ficar claro para ele que aquilo é um viés e que**



P 131  
Sem título,  
1987  
(UNTITLED)  
foto e tomada  
elétrica  
(PHOTO AND  
ELECTRIC JACK)  
14 x 11 x 2cm

P 132  
**KISSING MASK,**  
2005  
vídeo digital  
[DIGITAL VIDEO]  
duração  
[DURATION]: 1'50''



7 FERREIRA, Glória  
(Org.). *Crítica  
de arte no Brasil:  
Temáticas  
contemporâneas.*  
Rio de Janeiro:  
Funarte, 2006.

**existem outros. Tive a oportunidade de ter um trabalho escrito por quatro pessoas diferentes. E cada um viu uma coisa.**

**GLÓRIA FERREIRA** No seu trabalho, há uma relação muito forte com o imaginário brasileiro. Como tem sido a sua experiência no circuito internacional, você que, inclusive, começou muito jovem? Que tipo de mudanças você vê na inserção da arte brasileira no contexto internacional? Como você se vê dialogando com as inserções, nesse circuito, de artistas de outros países também periféricos?

MARCOS CHAVES **Existem poucas referências com potência e visibilidade da nossa produção lá fora. Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Vik Muniz, Tunga, mas não são suficientes. Não dão conta da nossa diversidade. Ao mesmo tempo, são boas referências de arte. A Lygia e o Hélio foram fundadores de várias coisas, da interatividade, do público dentro do trabalho de arte. É muito importante, porque, quando nós fazemos exposições coletivas com artistas do mundo todo, com chineses, ou europeus, a gente já tem isso incorporado. De certa forma, mostramos vitalidade. No modelo europeu, a periferia ganha mais voz porque há interesse. É mais fácil sairmos para fazer exposições nos Estados Unidos ou na Europa hoje porque eles querem conhecer mais, mas também querem vir fazer exposição aqui também. Existe uma vontade de ampliar o mundo. Não é que eles estão nos dando,**

**mas estão querendo de nós. A gente é guerreiro, com pouca coisa faz muita coisa. E muitos deles com muita coisa fazem pouca coisa. Você vai ver algumas exposições fora do Brasil e há uma frieza. Várias vezes não me interessam, falta sangue.**

**LULA WANDERLEY** Você ia à Bienal para ver americano e europeu e, de sobra, tinha aquela turma da periferia. Hoje isso mudou.

MARCOS CHAVES **Acho que sim, a própria Bienal de São Paulo já mudou este critério. Lá fora, a gente ainda é periferia, e de certa forma somos tratados como periferia. Mas isto anda melhorando muito.**

**GLÓRIA FERREIRA** Antonio Dias, em um texto do início dos anos 1980, reeditado agora no livro *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*<sup>7</sup>, respondendo à exigência de a arte feita no Brasil trazer estigmas, abacaxis etc., diz: a arte "brasileira" não existe. Isso mudou.

MARCOS CHAVES **Mudou e já vinha sendo mudado há muito tempo, ele foi um dos responsáveis.**

**GLÓRIA FERREIRA** Como você situa o seu trabalho nessa relação, digamos, do local/global? Trabalhos como *Não falo duas vezes* ou *Eu só vendo a vista*, por exemplo, são intraduzíveis.

MARCOS CHAVES **É claro que vou escolher o trabalho que vou apresentar na Alemanha, ou nos Estados Unidos, ou mesmo em Portugal.**

to spatial issues. The work *Fontana* in the exhibition Arquivo Geral (General Archive) and *Benvindo* (Welcome) in the exhibition Pylar. In a certain way I present new alternatives for interpretation. It can be a photo or an abstract tape. They are very ordinary things that I try to remove from their contexts.

**GLÓRIA FERREIRA** You were a pupil of Lygia Pape. The relationship with the city and with the popular universe that Lygia brought in a very strong manner, did it mark you? She introduced into our environment a teaching of art that is not academic.

**MARCOS CHAVES** Yes. But besides this I've always been interested in her freedom, both in the use she makes of these popular objects as well as in her poetic construction.

**LULA WANDERLEY** Lygia Pape had something sunny about her, which I also see in your works, even a shiny exuberance.

**MARCOS CHAVES** This is what interested me most in her. She had liberty and vitality. Her works are timeless; they are not very dated, both the last ones and the ones from the middle of her career. And the freedom of working with technology or not. She was always experimental. Lygia is a great example for a young artist. She was responsible for the formation of many artists.

**GLÓRIA FERREIRA** And as a teacher, how is your experience?

**MARCOS CHAVES** I try to stimulate the students to experiment, as Lygia

did. She is a reference for me as a teacher, in the sense of not throwing a heavy load of erudite information on the students, to let the student work freely with his references, to let him flow and afterwards, open up for a dialogue, whether alone or in a group.

**GLÓRIA FERREIRA** The other day I heard you saying that you had made a cover for a publication and that as a designer you needed to send it for approval while as an artist you don't need to do that. How much is the experience with graphic design present in your work?

**MARCOS CHAVES** The graphic designer is a technician; he is helping to give a face to the work. As an artist the one to decide what face it has is the owner of the face. But my experience as a designer helped me to equalize a subjective concern with the issue of communication. When I work with the yellow and black tape maybe it's an influence from having worked with design. I worked at the National Bank as a visual programmer, responsible for the part of communication, of signs. It was there that I started using adhesive tapes to organize bank queues.

**GLÓRIA FERREIRA** And music?

**MARCOS CHAVES** I am very tuned in to music. Music inspires me, positions me in the world, in my time. What is being done in music now, in a certain way, has to do with what I am doing in my works. One thing reverberates on the other. I have many artist friends with this same vibration.

**GLÓRIA FERREIRA** This could be the title to our interview: In this vibration.



*Eu só vendo a vista não tem nada a ver com dinheiro em Portugal. Eles não entendem essa expressão. O que procuro é certa universalidade, e cabe ao meu bom senso saber entender um pouco cada lugar. O trabalho é o mesmo em qualquer lugar; a maneira como ele é visto é que muda. Um trabalho mostrado em uma Bienal pode ser visto por 600 mil pessoas e é claro que isso é importante. O tempo de contato é outro. Não vou querer que o trabalho da Bienal seja visto como se fosse o meu ateliê, intimista, porque uma orda de gente vai passar por ali. O artista contemporâneo tem que saber se comunicar. Atrair para a questão. A publicidade é muito potente, é uma grande concorrente.*

**GLÓRIA FERREIRA** Mudando um pouco de assunto, como se dá a sua relação com a fotografia, tanto no que você chama de anotação, ou quanto trabalho propriamente. E a questão da parceria, como se coloca?

**MARCOS CHAVES** Todas essas três coisas, engraçado, são processos inversos. A fotografia para mim era uma coisa útil, prática, um instrumento de que eu podia dispor rapidamente. Principalmente em relação a certas séries de trabalhos como os *Buracos*. A fotografia é útil pela capacidade de apropriação imediata. Com o tempo, fui me interessando pela poética da fotografia. Em certo momento, foi importante procurar o olhar e a técnica de um outro fotógrafo profissional para concretizar alguns tipos de trabalho.

**LULA WANDERLEY** Quando eu vinha para cá, falei para uns amigos que ia fazer uma entrevista com Marcos Chaves. Perguntaram-me: o fotógrafo?

**MARCOS CHAVES** Acho que esse livro talvez ajude a esclarecer um pouco essa questão. Porque, dos meus trabalhos, os que mais têm aparecido são aqueles em que uso a fotografia, talvez por ser mais fácil de ser visto. Porque pode ser impresso. Ele circula muito mais que um objeto, um vídeo. Tenho interesse por linguagens, e a fotografia é uma delas. Eu tenho grande interesse pelo espaço também.

Os trabalhos que fiz esse ano não foram de fotografia, foram trabalhos relacionados com questões espaciais. O *Fontana*, no Arquivo Geral, e o *Benvindo*, na exposição Pylar. De certa forma, apresento novas alternativas de leitura. Pode ser uma foto ou uma fita abstrata. São coisas muito

P 135  
MESS AGE, 1991  
canivete e plástico  
(POCKET-KNIFE  
AND PLASTIC)  
17 x 16 x 15cm



P 136  
**LAUGHING MASK,**  
 2005  
 frames de vídeo  
 [VIDEO FRAMES]

**comuns, que eu procuro deslocar de seu contexto.**

**GLÓRIA FERREIRA** Você foi aluno da Lygia Pape. A relação com a cidade e com o universo popular, que a Lygia trazia de maneira muito forte, foi marcante para você? Ela introduziu, nosso meio, um ensino de arte não-acadêmico.

**MARCOS CHAVES** **Sim, além disso, sempre me interessou a sua liberdade. Tanto na utilização desses objetos populares quanto na construção de sua poética.**

**LULA WANDERLEY** A Lygia Pape tinha alguma coisa solar, que também vejo na sua obra. Na sua, até certa exuberância luminosa.

**MARCOS CHAVES** **Isso era o que me interessava nela. Tinha liberdade e vitalidade. Os trabalhos dela são atemporais, não são muito datados. Tanto os últimos como os do meio da sua carreira. E a liberdade de trabalhar com tecnologia ou não sempre foi experimental. A Lygia é um ótimo exemplo para um artista jovem. Ela foi responsável pela formação de muitos artistas.**

**GLÓRIA FERREIRA** E como professor, como é a sua experiência?

**MARCOS CHAVES** **Procuo estimular os alunos a experimentar, assim como a Lygia fazia. Ela é uma referência para mim como professor. De não vir com uma informação carregada, pesada, erudita em cima do aluno. Deixá-lo trabalhar livremente com**

**suas referências, deixá-lo fluir e depois abrir para o papo, com ele somente ou em grupo.**

**GLÓRIA FERREIRA** Outro dia escutei você dizendo que havia feito uma capa para uma publicação e que, como *designer*, você precisaria mandar para aprovar e, como artista, não. Em que medida a experiência com o *design* está presente em seu trabalho?

**MARCOS CHAVES** **O *designer* é um técnico, está ajudando a dar uma cara para o trabalho. Como artista, quem vai decidir a cara é o dono da cara. Mas minha experiência como *designer* me ajudou a equalizar uma questão subjetiva com a questão da comunicação. Quando trabalho com a faixa amarela e preta, talvez seja uma influência de eu ter trabalhado como *designer*. Trabalhei no Banco Nacional como programador visual cuidando da parte de comunicação, de sinalização. Foi lá que foi implantada pela primeira vez a faixa adesiva no chão para organizar as filas.**

**GLÓRIA FERREIRA** E a música?

**MARCOS CHAVES** **Sou superligado à música. A música me inspira, me localiza no mundo, no meu tempo. O que se está fazendo em música agora, de alguma forma, tem a ver com o que eu estou fazendo no trabalho. Uma coisa reverbera na outra. Tenho muitos amigos artistas assim também nessa vibração.**

**GLÓRIA FERREIRA** Poderia ser o título da entrevista: "Nessa vibração".

# CRONOLOGIA

ORGANIZADA POR DÉBORA MONNERAT



**DÉBORA MONNERAT** é produtora cultural e pesquisadora. Especialista em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, pela PUC-Rio, é diretora da produtora Orbita.

P 138  
**A CURA**, 1996  
[THE CURE]  
bolsa de borracha e "olho de gato"  
[RUBBER BALLS AND REFLECTOR]  
36 x 26cm

P 139  
**André Costa e**  
[AND] **Marcos**  
**Chaves**, 1985  
exposição  
[EXHIBITION]  
Bazar Brasil  
Rio de Janeiro

**1961**

Nasce no Rio de Janeiro, Brasil. Caçula de sete irmãos, interessa-se desde cedo por Arquitetura. Ainda pequeno, cultiva o hábito de observar os estudos da irmã mais velha, que decidira seguir a profissão. Ao longo da adolescência, este interesse é reforçado pela convivência com uma de suas tias, que trabalhava com os arquitetos Wilson Reis Neto e José Zanine Caldas, e com amigos que estudavam Arquitetura. É também por meio deles que inicia o seu contato com a história da arte.



**1979**

Entra para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro. No semestre que antecede o início das aulas, Marcos Chaves viaja para a Itália, onde passa quatro meses na casa de seus tios, em Aquileia, na região Friuli-Venezia Giulia. Conhece algumas das principais cidades e museus do país, iniciando um contato mais direto e profundo com a arte.

Já na faculdade, tem aulas com Lygia Pape, fato importante neste início da sua formação. Suas primeiras experiências no campo das artes plásticas acontecem neste período, o que também ocorre com outros artistas da sua geração que passam pela mesma faculdade, como André Costa, João Modé, Rodrigo Cardoso, Frida Baranek, entre outros. Frequenta cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-Parque Lage) e no Bloco Escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), onde tem aulas de pintura, com Rubens Gerchman, e modelo vivo, com Manoel Fernandes.

Estuda no ateliê de Maria Teresa Vieira, onde conhece os artistas plásticos Ricardo Becker e Mauro Bellagamba. Neste período, aprofunda seus estudos e começa a elaborar um percurso mais autoral como artista.

## 1984

Em julho, participa da exposição Como Vai Você, Geração 80?, com o grupo Pinto como Eu Pinto, que forma com Becker, Bellagamba, Thelma Coutinho, Jadir Freire e outros.

Neste período, cria a marca Im-postora, com o artista plástico André Costa e Márcia Braga, atualmente arquiteta restauradora. Juntos, realizam projetos que unem arquitetura e pintura. O trabalho de Chaves, nesta época, abrange intervenções em mídia impressa, desenhos, *assemblages* e pinturas.

Em outubro, participa da mostra Arte no Espaço, uma coletiva com 56 artistas realizada na Galeria Espaço Planetário da Cidade do Rio de Janeiro.

Termina a faculdade e viaja para a Itália, onde fica por um ano. A nova temporada na Europa é marcada por um rigoroso inverno, que impõe uma vida diferente do vigor e da efervescência presentes no Rio de Janeiro, em pleno auge da chamada Geração 80. Neste período, estuda história da arte e trabalha com Altan, cartunista e marido de sua tia. Sobre ele, Chaves comenta:

“Ele faz desde estórias para crianças assim como quadrinhos para adultos e vinhetas políticas para importantes jornais e revistas italianas. Um humorista cáustico, ácido e direto, de quem espero ter aprendido muita coisa.”<sup>1</sup>

Ainda na Europa, conhece Antonio Dias, que o convida para trabalhar como seu assistente, em Milão. O convívio com o artista e a temporada na cidade, importante centro da arte europeia da época, proporcionam

o amadurecimento de sua escolha pelas artes plásticas. Estabelece contato com a Arte Povera e alguns de seus artistas.

## 1985

Retorna ao Brasil. Conhece o artista plástico Leonilson, com quem estabelece intenso diálogo sobre a arte. Divide ateliê com André Costa, Marcus André e Ricardo Becker. Sobre este período, Chaves comenta:

“A partir daí iniciei uma rotina de trabalho. Nessa época, o Leonilson vinha muito para o Rio e nós trabalhávamos juntos neste ateliê, inclusive fazendo pinturas a quatro mãos.”<sup>2</sup>

Realiza as primeiras *assemblages* com objetos. Segundo o artista, o seu interesse, na época, era pela desconstrução da pintura e não pela pintura em si.

## 1986

Participa do 10º Salão Carioca de Arte, no Rio de Janeiro, e do 4º Salão Paulista de Arte Contemporânea, no qual apresenta desenhos realizados sobre jornal.

## 1987

Apresenta um objeto-instalação no 5º Salão Paulista de Arte Contemporânea, realizado na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

## 1988

É convidado a participar do projeto “Macunaíma 88”, cuja comissão de seleção e curadoria é composta por Iole de Freitas, então diretora do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, pelo artista plástico

1 ENTREVISTA com Graça Ramos. Temos que respeitar mais a alegria. **Arte Futura e Companhia**, Brasília, 2002.

2 Entrevista a Luiza Mello para o projeto “Quatro”, realizada no Rio de Janeiro em novembro de 2002.

3 Entrevista a Luiza Mello para o projeto “Quatro”, realizada no Rio de Janeiro em novembro de 2002.

P 141  
7, 1989  
instalação  
[INSTALLATION]  
Solar Grandjean  
de Montigny,  
Rio de Janeiro



Maurício Bentes e pelos críticos de arte Alberto Tassinari e Paulo Venancio Filho. A participação no projeto marca um novo momento do trabalho de Chaves. Segundo ele:

“Toda a minha geração começou a tomar um pouco do espaço que era dado só para a pintura. Tinha o Ernesto Neto, a Fernanda Gomes, o Carlos Bevilacqua, a Lucia Koch, todo mundo se conheceu nesse momento. Foi quando comecei a pensar em arte de uma maneira mais profissional, como uma coisa que eu queria fazer para o resto da vida, que essa era uma pesquisa longa e assumir isso.”<sup>3</sup>

Além da mostra coletiva, os artistas selecionados apresentam-se individualmente. Em outubro, Marcos Chaves realiza a sua primeira exposição individual, na Galeria Macunaíma/Funarte, Rio de Janeiro, em que apresenta objetos, desenhos e intervenções sobre sacolas de supermercados.

## 1989

Realiza instalação no segundo piso do Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, para a mostra 7, da qual também participam Analu Cunha, André Costa, João Modé, Ricardo Becker, Ricardo Maurício e Rodrigo Cardoso. No catálogo da mostra, o crítico de arte Fernando Cocchiarale escreve:

“O trabalho de Marcos Chaves, embora surgido na década de oitenta, revela preocupações diferentes das de muitos de seus colegas de geração, empenhados na retomada da pintura [...]. Inversamente, a produção do artista inscreve-se

nas questões do experimentalismo, onde a idéia desempenha papel determinante nos resultados da obra, não privilegiando, por isso mesmo, nenhuma técnica ou suporte, o que implica numa desvalorização relativa do artesanato face ao Projeto, uma vez que a criação da imagem não depende necessariamente de sua intervenção manual.”

O artista continua a realizar *assemblages*, agora sobre objetos que encontra nas ruas. Este movimento, que abrange a observação e a coleta desses objetos, inicia-se espontaneamente e vai se desenvolver, ao longo da década seguinte, em uma pesquisa autoral.

## 1990

Em novembro, apresenta a instalação *Comfundo*, na galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro.

## 1991

Em abril, participa da exposição *Seis Artistas Convidados*, na Casa Triângulo, São Paulo, que reúne artistas selecionados para a 4ª Bienal de Havana. No mesmo mês, Chaves apresenta a obra *Sem título*, 1987 na mostra *Imagem sobre Imagem*, realizada na galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, com curadoria da crítica de arte Lígia Canongia. Esta é a primeira vez que o artista apresenta um trabalho com fotografia.

Em outubro, a convite de Lígia Canongia, participa da exposição *7 X AR*, que também reúne os artistas Carla Guagliardi, Ernesto Neto, Fernanda Gomes, Ricardo Becker, Rodrigo Cardoso e Valeska Soares,

no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No mesmo mês, participa do projeto “Selecionados CCSP” (Centro Cultural São Paulo). Na mostra coletiva realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), Chaves apresenta objetos da série *Hommage aux mariages*. A mostra individual ocorre no ano seguinte.

Em novembro, apresenta uma variação da instalação *Comfundo* na 4ª Bienal de Havana, realizada no Centro de Arte Wilfredo Lam, com curadoria de Lilian Llanes.

Com Karen Harley e João Vargas, realiza o vídeo *Comfundo*, a partir do registro documental da instalação homônima realizada no Espaço Cultural Sérgio Porto, em 1990.



P 142  
**COMFUNDO**, 1990  
[CONFUSE/WITH  
BOTTOM]  
sacolas de papel  
[PAPER BAGS]  
dimensões variáveis  
[VARIABLE DIMENSIONS]

P 143  
*Sem título*, 1991  
[UNTITLED]  
postes de metal  
com fibra de vidro  
ligados por fio  
de náilon  
[METAL POSTS WITH  
FIBERGLASS CONNECTED  
BY NYLON STRINGS]  
dimensões variáveis  
[VARIABLE DIMENSIONS]  
exposição  
[EXHIBITION]  
7 x Ar,  
Museu de Arte  
Moderna,  
Rio de Janeiro



## 1992

Em fevereiro, apresenta a instalação *Sem título*, composta por postes amarelos utilizados nas filas de bancos, na mostra individual que realiza para o projeto “Selecionados CCSP”, no Pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo”.

O vídeo *Comfundo* é premiado no “Forum BHZ de Vídeo”, em Belo Horizonte, e participa da III Biennale Internationale du Films sur l’Art, no Centre George Pompidou, Paris, além de outros festivais de vídeo em Marseille e Lion, na França, e Montreal, no Canadá.

## 1993

Em fevereiro, participa da exposição *Desenhos*, com os artistas plásticos André Costa e Raul Mourão, na Galeria IBAC Sérgio Milliet (Funarte), Rio de Janeiro. É convidado para a mostra *Repetere*, com curadoria dos críticos de arte Fernando Cocchiarella e Icélia Borsa Cattani, realizada, em abril, no Solar dos Câmara, Porto Alegre. No catálogo da exposição, Cocchiarella escreve sobre a instalação realizada por Chaves:

“A eficácia de seu trabalho não se esgota nas transformações a que

submete os objetos. Necessita também deslocar o espectador, trazê-lo de um espaço que domina, para dentro da obra, despertá-lo em um novo território onde a superficial alteridade que preside suas relações não mais funciona. Por isso mesmo Marcos Chaves assume cada vez mais o lugar da exposição como parte do trabalho.”

No mês de setembro, participa da exposição *A Presença do Ready-made - 80 Anos*, com curadoria de Lisette Lagnado, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Desta mostra também participam os artistas Barão, Cildo Meireles, Edgard de Souza, Guto Lacaz, Jac Leirner, Leda Catunda, Lygia Pape, Lia Menna Barreto, Nelson Leirner, Nina Moraes, Regina Silveira, Roberta Fortunato, Rosângela Rennó, Valeska Soares e Waltércio Caldas.

Com Raul Mourão e a *designer* Sônia Barreto, forma a 2D, escritório de *design* gráfico que, ao longo da década de 1990, desenvolve e participa de projetos culturais como a editoria de arte das revistas *O Carioca*, *item-1* e *item-2*.



#### 1994

Em março, realiza exposição individual na galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, onde apresenta a instalação *Vácuo*. Participa das mostras Via Fax, no Museu do Telefone, e Escultura Carioca, no Paço Imperial, ambas no Rio de Janeiro. Nesta última, apresenta quatro obras, entre elas a escultura *Globo terrestre com peruca*.

Neste ano, o artista inicia pesquisa a partir da ação das coletas de objetos nas ruas, que realiza desde o final dos anos 1980. Sobre esta pesquisa, Marcos Chaves comenta:

“Eu comecei a observar grupos de objetos urbanos com a mesma utilidade, mesma função - os bancos, por exemplo - e notei que eles se repetiam pela cidade, construídos de maneira muito pessoal. Peguei meu primeiro banco como um objeto que me era simpático, que eu queria ter na minha casa e comecei a procurá-los com mais atenção. [...] Em seguida, comecei a notar a quantidade enorme de banquinhos que existia. Isto se transformou em uma questão,

um novo *layer* aberto na cabeça. O artista vai trabalhar isto, aprofundar esta questão e depois apresentar para o mundo. [...] Junto com os banquinhos, eu comecei a observar os carrinhos de rolimã, feitos com carcaças de geladeira, e vários outros objetos improvisados, personalizados, feitos de maneira construtiva, particular e passei a colecioná-los.”<sup>4</sup>

#### 1995

Em junho, a revista *item-1* é lançada na EAV-Parque Lage com projeto gráfico da 2D. Na publicação, é apresentado o trabalho *Globo terrestre com peruca*, de Chaves.

No mês seguinte, Chaves realiza exposição individual que ocupa o salão térreo do Paço Imperial, ao lado da mostra realizada por Eduardo Coimbra. Chaves apresenta três instalações que dialogam entre si. É a primeira vez que apresenta *Lugar de sobra*, instalação composta por bancos coletados nas ruas.

A *item-2* é publicada no mês de outubro. A partir do próximo número, a

4 ENTREVISTA a Luiza Mello para o projeto “Quatro”, realizada na galeria Nara Roesler, São Paulo, em novembro de 2002.

2D não realiza mais o projeto gráfico da revista.

Neste ano, Chaves também participa da mostra Esculturas, no Paço Imperial, na qual apresenta o trabalho *Não falo duas vezes*.

Em novembro, ocorre o lançamento do primeiro número da revista *O Carioca*, criada e editada pelo poeta Chacal, a 2D e o designer Marcelo Pereira.

#### 1996

Em maio, participa da mostra *Mensa/Mensae*, com curadoria de Ligia Canongia. Os artistas Artur Barrio, Ivens Machado, José Damasceno, Nelson Felix, Tunga e Waltércio Caldas também participam da mostra realizada nas Galerias da Funarte. Neste mês, é publicado o segundo número da revista *O Carioca*, no qual é apresentado o trabalho *Big citião*, de Chaves.

Em setembro, realiza a obra *Livro abrigo*, na Livraria Dantes, Rio de Janeiro, que faz parte do projeto “Intervenção em vitrine”, idealizado por Chaves. No ano seguinte, convida os artistas plásticos André Costa, Raul Mourão e Tatiana Grinberg para participar do projeto.

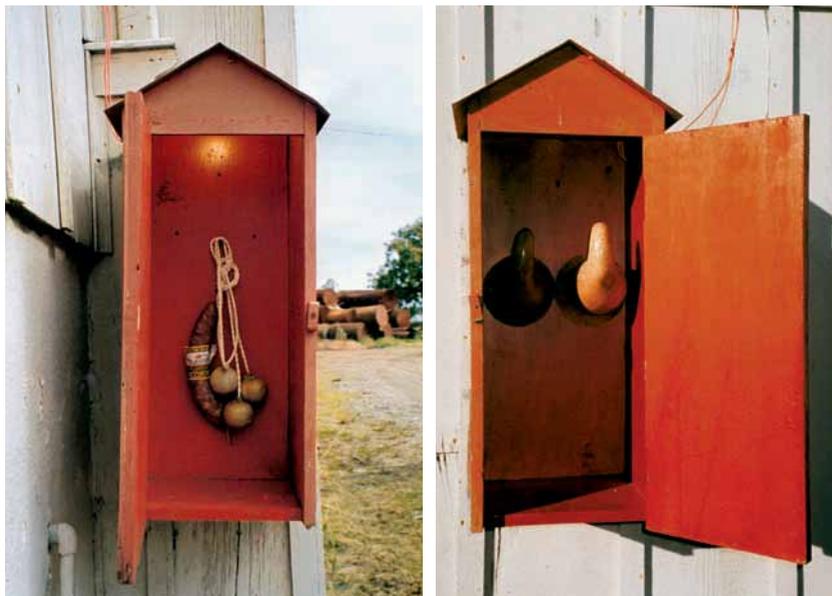
Participa das exposições Amigos do Calouste, no Centro de Artes Calouste Gulbenkian, Rio de Janeiro, e Escultura Plural, no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador. No ano seguinte, esta última é apresentada no MAM-RJ. A curadora Ligia Canongia escreve no catálogo da mostra:

“Assim como o ‘ready-made’ de Duchamp, o trabalho de Marcos Chaves persegue o caráter disjuntivo das coisas do mundo, ao serem dissociadas do seu contexto e função originais. Como ‘gags’ visuais, seus objetos querem interferir sobre a ordem institucional, alterando o universo

P 144  
**VÁCUO**, 1994  
 [VACUUM]  
 metal  
 [METAL]  
 dimensões variáveis  
 [VARIABLE DIMENSIONS]  
 Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro

P 145  
**LIVRO ABRIGO**, 1996  
 [BOOK SHELTER]  
 intervenção  
 [INTERVENTION]  
 vitrine [WINDOW]  
 Livraria Dantes, Rio de Janeiro





### 1997

da convenção através do humor e do deslocamento imprevisível. Construindo 'assemblages' com o tom de paródias, o artista destila aí a sua observação ácida sobre o mundo que o cerca, dos produtos tecnológicos à 'indústria' cultural. Qualquer achado casual - do lixo ao livro, dos plásticos às palavras - pode servir de 'suporte' a suas construções, sempre articuladas por uma inteligência altamente corrosiva".

Em novembro, na seção "Conversações" da revista *item-4*, é apresentado um diálogo realizado via fax entre os artistas Marcos Chaves e Iran do Espírito Santo. Os artistas foram convidados a trocar mensagens diárias, durante oito dias do mês de maio, e orientados a intervir sobre a mensagem recebida e enviá-la por correio à redação da revista.

Em janeiro, a convite de Ligia Canongia, participa da exposição *Apropriações*, com os artistas Barrão, Brígida Baltar e Fernanda Gomes, na galeria Joel Edelman, Rio de Janeiro. Apresenta a obra *1/1* no IV Salão do MAM-Bahia e recebe menção honrosa.

É convidado por Karen Harley para participar como assistente na direção do vídeo *Com o oceano inteiro para nadar*, sobre a obra de Leonilson, falado em 1993. Sobre este projeto, Chaves comenta:

"Sabendo da minha ligação com o Leonilson, Karen me convidou para trabalhar no vídeo. Particpei das filmagens, da edição, da escolha das locações e da trilha sonora. Foi um trabalho emocionalmente muito intenso"<sup>5</sup>.

O vídeo *Com o oceano inteiro para nadar*, que faz parte da *Série RioArte vídeo/Arte contemporânea*, é lançado,

P 146  
Sem título, 1997  
[UNTITLED]  
detalhe (DETAIL)  
instalação  
[INSTALLATION]  
I Bienal  
do Mercosul,  
Porto Alegre

P 147  
**EU SÓ VENDO A VISTA**, 1997  
frame de vídeo  
[VIDEO FRAME]

P 147  
**EU SÓ VENDO A VISTA**, 1997  
Intervenção em relógios da cidade do Rio de Janeiro, 2003  
[INTERVENTION ON CLOCKS OF THE CITY OF RIO DE JANEIRO]

5 Informação fornecida a Débora Monnerat durante a pesquisa desta cronologia.

6 ENTREVISTA a Luiza Mello para o projeto "Quatro", realizada na galeria Nara Roesler, São Paulo, em novembro de 2002.

em junho, no Espaço Cultural Sérgio Porto. Neste mês, Chaves apresenta um *site-specific* na I Bienal do Mercosul, a convite do crítico de arte Frederico Moraes.

Realiza o vídeo *Eu só vendo a vista*, com câmera de Luís Abramo e edição de Célia Freitas.

Seu projeto de ampliação da pesquisa realizada desde o início da década de 1990 é selecionado pelo 2º Programa de Bolsas do RioArte. Sobre este projeto, o artista comenta:

"Se tratava de ampliar a pesquisa dos bancos, mas também das caixas de engraxate, dos carros de roda de rolimã, etc. Eu passei um ano só prestando atenção e recolhendo o que dava, porque era impossível ter espaço para armazenar tudo isso. Aí eu passei a usar a câmera fotográfica para recolher informações,

registros e logo depois comecei a fotografar os buracos [...]. A minha questão era mais estética, não-documental, do que urbano-antropológica, isso realmente não é o que mais me interessa"<sup>6</sup>.

### 1998

Apresenta a intervenção *O gato subiu no telhado*, no Parque das Ruínas, Rio de Janeiro.

Ganha o Prêmio Viagem pelo País do XVI Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado no MAM-RJ, pelo vídeo *Eu só vendo a vista*. No catálogo publicado, o artista plástico Ricardo Basbaum escreve texto sobre o trabalho de Chaves.

Em dezembro, Chaves faz uma edição de quinhentas impressões do trabalho *Eu só vendo a vista*, que é lançada na Livraria Dantes. A convite do artista, o cantor Seu Jorge e o grupo Farofa Carioca apresentam-se na frente da livraria, durante a noite do lançamento.

Publicação do quinto e último número da revista *O Carioca*.

### 1999

Participa do V Salão do MAM-Bahia e das mostras: *Calming the Clouds*, na galeria Stiftelsen 3,14, em Bergen, Noruega; *Mercoarte*, no Museo Juan C. Castagnino, Mar del Plata, Argentina; *Objeto Anos 60/90 - Cotidiano/Arte*, no Itaú Cultural, São Paulo; e *Novas Aquisições - Coleção Gilberto Chateaubriand*, no MAM-RJ.

No Rio de Janeiro, apresenta trabalho sobre a personagem Baleia do livro *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, na exposição *Retratos Falados*,





realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ).

Participa do *workshop* "Atelier livre", realizado pela Prefeitura de Porto Alegre, para o qual também são convidados os artistas Barrão, Fernando Limberger, Iran do Espírito Santo, Lucas Bambozzi, Lucia Koch, Luiz Zerbini, Mário Ramiro, entre outros. Os trabalhos realizados são apresentados em uma exposição no Museu de Arte Contemporânea de Porto Alegre.

Em novembro, realiza mostra com Ana Linnemann, Fernanda Gomes e Raul Mourão, na Mercedes Viegas Escritório de Arte; e participa da exposição A Casa, no bairro do Humaitá, ambas no Rio de Janeiro.

Apresenta o vídeo *Eu só vendo a vista* na exposição Phillips Eletromídia da Arte. Os trabalhos da mostra

são exibidos em painéis eletrônicos nas capitais e em outras cidades do Brasil.

## 2000

No mês de fevereiro, participa da exposição que reúne os quatro vencedores do XV e XVI Salão Nacional de Artes Plásticas. Cada artista realiza uma mostra individual nas Galerias do Centro de Artes da Funarte e tem um catálogo publicado. Chaves apresenta as instalações *LandEscape* e *Só prá contrabalançar*. Ligia Canongia escreve o texto "Chaves para leitura", publicado no catálogo do artista.

Participa das mostras *Imagens Paradoxais*, na EAV-Parque Lage; e «... Sabotage...», com curadoria de Sabine Schaschl, no centro de arte Shed im Eisenwerk, em Frauenfeld, Suíça.

Com os artistas Carlos Bevilacqua, Cassia Castro, Paula Trope, Tatiana

P 148

**LandEscape**, 1999  
fotografias digitais  
(Lambda)  
[DIGITAL PHOTOGRAPHY  
(LAMBDA)]  
instalação  
[INSTALLATION]  
300 x 200 x 300cm

P 149

**COPO VAZIO**, 2000  
[EMPTY CUP]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
150 x 100cm

Grinberg e os grupos AGORA e CAPACETE entretenimentos, aluga um prédio na Rua Joaquim Silva, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, onde montam seus ateliês. No primeiro andar, passa a funcionar o Espaço AGORA/CAPACETE, resultado da união dos dois grupos fundados por Eduardo Coimbra, Raul Mourão, Ricardo Basbaum e Helmut Baptista.

Em outubro, realiza a intervenção *Eclético*, na exposição homônima, da qual também participa a artista plástica Ana Vitória Mussi. Chaves intervém sobre a arquitetura

do Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho/Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro, além de realizar instalações na torre, em uma das salas e na varanda do prédio. No *folder* da mostra, a curadora Glória Ferreira escreve:

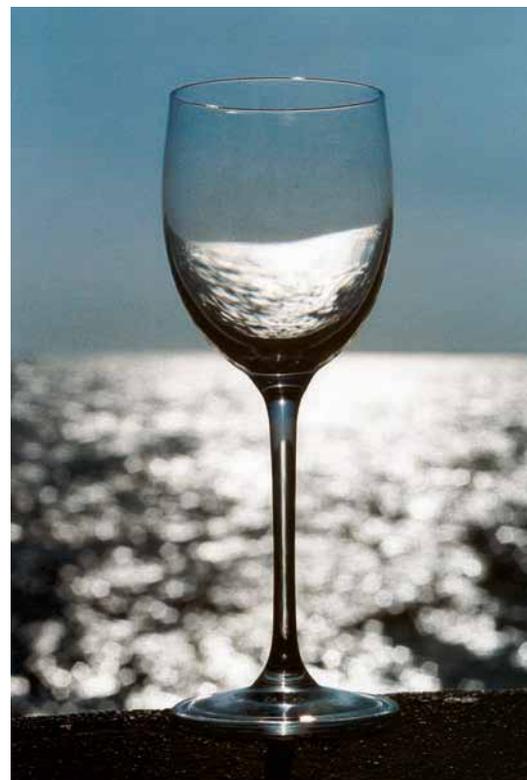
"Dos ornamentos superpostos a ornamentos, de fios de ouro ligando olhares, lágrimas, cílios, e múltiplos outros apliques, surgem aparições que reorientam nossa percepção do espaço. Entre os sentidos originais e as diferentes camadas de significações introduzidas, temos uma espécie de descentralização e fragmentação do que se pretendia uma unidade superior, ou seja, do ecletismo enquanto estilo, e de qualquer pretensão historicista. Investindo na decoração, considerada da ordem do falso, do kitsch e do supérfluo, Marcos Chaves opera no hiato invisível entre a linguagem e o visível. E nesse intervalo, seus finos *Witz* aparecem qual fulgurações, nos quais o humor desestabiliza certezas."

No Rio de Janeiro, também participa das mostras *Reflexões - Projeto Macunaíma*, na Funarte; *Palavraimagem*, no MAM-RJ; e *A Imagem do Som* de Gilberto Gil, no Paço Imperial, para a qual realiza o trabalho *Copo vazio* a partir da música homônima do compositor.

## 2001

Em janeiro, participa da exposição *Idéia Coletiva*, na Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.

Em fevereiro, realiza exposição individual na galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.



O artista apresenta fotografias da série *Eclético* e lança o vídeo *Making-up*. O crítico de arte Fernando Cocchiarale escreve o texto "Apropriação e memória" sobre a obra de Chaves, publicado no catálogo da mostra, e participa de debate com o artista. As fotografias também são apresentadas em São Paulo, na mostra individual que Chaves realiza no Paço das Artes, São Paulo, no mês de abril. Sobre esta mostra, a artista plástica Carla Zaccagnini escreve texto publicado no *folder* da exposição.

Em maio, a convite de Márcia X. e Ricardo Ventura, participa da exposição Orlândia, no Rio de Janeiro, com a instalação *Come and watch me*, na qual utiliza espelhos, luz e texto.

Participa da mostra Perto e Longe por um Fio, no Espaço Cultural Conselheiro Paschoal Cittadino, em Niterói. Em agosto, passa uma temporada em Liverpool, Inglaterra, onde participa do projeto "Cyfuniad international artists' workshop", realizado pela Triangle Arts Trust e coordenado pelos artistas britânicos Becky Shaw e Lin Holland. Chaves realiza os trabalhos *Deardeer* e *Mutação*, que são apresentados na mostra Cyfuniad 2001, no Plas Caerleon, do Liverpool Hope College.

Em setembro, participa da exposição Mistura + Confronto, que integra o evento "Porto 2001", em Portugal. Organizada por Miguel Von Hafe Pérez e realizada na Central Elétrica do Freixo, na Cidade do Porto, a mostra tem curadoria de Ricardo Basbaum e reúne 15 artistas brasileiros e portugueses: Ana Pinto,



Artur Barrio, Edson Barrus, Francisco Tropa, João Louro, João Modé, João Tabarra, Livia Flores, Marcelo Coutinho, Marcos Chaves, Miguel Leal, Oriana Duarte, Paulo Bruscky, Paulo Mendes e Rita Castro Neves. Chaves apresenta o vídeo *Eu só vendo a vista* e a instalação *Come and watch me*.

Apresenta a instalação *Lugar de sobra* e fotos da série *Buracos* na mostra Panorama da Arte Brasileira, com curadoria de Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende, realizada no MAM-SP. No ano seguinte, a mesma exposição é realizada no MAM-RJ e no MAM-Bahia.

Ainda em setembro, participa da coletiva *Coleções I*, organizada por

P 150  
**COME AND WATCH ME**, 2001  
instalação  
[INSTALLATION]  
vinil adesivo sobre espelho, lâmpada  
[VINYL, ADHESIVE ON MIRROR, LAMP BULB]  
dimensões variáveis  
[VARIABLE DIMENSIONS]  
exposição [EXHIBITION]  
Orlândia, Rio de Janeiro

Nessia Leonzini na Galeria LGC, Rio de Janeiro. *Coleções II*, a segunda edição do projeto, é apresentada neste mesmo ano na Galeria Luisa Strina, São Paulo.

Em novembro, apresenta trabalho realizado a partir da música "Só tinha de ser com você", na mostra *A Imagem do Som* de Antonio Carlos Jobim, no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

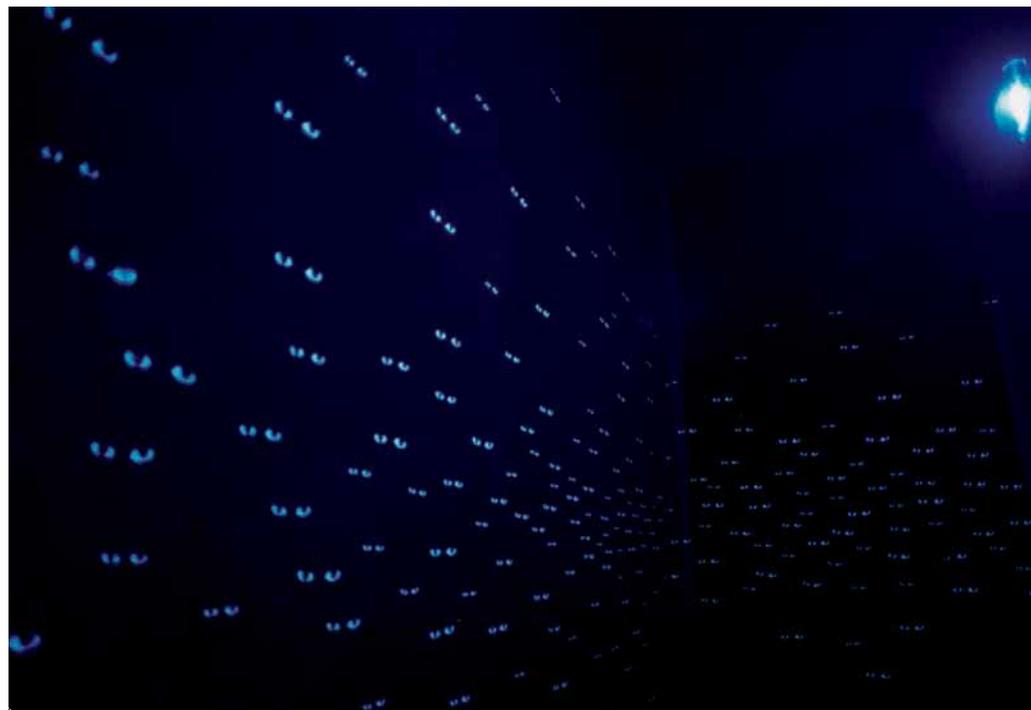
## 2002

Em fevereiro, apresenta a obra *Death* na mostra *Coletiva 1*, na Laura Marsiaj Arte Contemporânea.

No mês seguinte, a convite do crítico de arte e curador Agnaldo Farias, apresenta a instalação *Morrendo de rir*, na XXV Bienal Internacional de São Paulo. Para este trabalho, o escritor e crítico de arte

Adolfo Montejo Navas escreve o texto "Quando o olho ri, ou vice-versa", publicado no *folder* realizado pela Laura Marsiaj Arte Contemporânea. Nesta galeria, também no mês de março, Chaves apresenta, pela primeira vez, a instalação *Logradouro* que dá título à mostra.

Neste mesmo período, realiza o trabalho *CUseeME* na exposição *Love's House*, realizada pelo grupo AGORA. A mostra reúne trabalhos de 13 artistas que, durante 11 dias, ocupam individualmente os quartos do terceiro andar do Hotel Love's House, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. Além de Marcos Chaves, participam do projeto os artistas Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Chelpe Ferro, Eduardo Coimbra, Fernanda Gomes e Fernando Gerheim, João Modé,



P 151  
**CUseeMe**, 2002  
[SEE YOU SEE ME]  
instalação  
[INSTALLATION]  
fotografia e luz negra  
[PHOTOGRAPHY AND BLACK LIGHT]  
dimensões variáveis  
[VARIABLE DIMENSIONS]  
exposição [EXHIBITION]  
Love's House, Hotel Love's House, Rio de Janeiro



7 Texto escrito para o *portfolio* do artista publicado no *site* do Canal Contemporâneo.

8 "Sobre o Trabalho Estação Topolò". Texto escrito para o *portfolio* do artista publicado no *site* do Canal Contemporâneo.



P 152  
**TOPOLO**, 2002  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
10 x 15cm cada  
[EACH]

Laura Lima, Lívia Flores, Raul Mourão, Ricardo Basbaum, Ricardo Becker e Tatiana Grinberg. Em setembro, o livro da exposição é lançado na Livraria Dantes, Rio de Janeiro, e na Galeria Vermelho, São Paulo.

Ainda em março, no Rio de Janeiro, participa das mostras Morro/Labirinto, no Paço Imperial, e A Cultura em tempos de AIDS, no Museu de Belas Artes, com curadoria de Armando Mattos.

No mês seguinte, participa do projeto "Faxinal das artes", realizado em Faxinal do Céu, Paraná, com curadoria de Agnaldo Farias. Cerca de cem artistas são convidados a residir em chalés da região por 15 dias, tempo reservado para criarem seus trabalhos. Chaves realiza *Meu negócio é grama*, sobre o qual a crítica de arte Luisa Duarte escreve:

"Meu Negócio é Grama é uma resposta a esta vivência do artista, que decidiu cuidar do próprio jardim que lhe foi legado. Este é um trabalho no qual compõem duas das principais marcas da obra de Chaves: o título como parte integrante do trabalho, essencial para sua total articulação, e a possibilidade de remissão a questões vinculadas à sexualidade."<sup>7</sup>

Os trabalhos realizados são apresentados, em outubro, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em Curitiba.

Em julho, participa da nona edição do projeto "Stazione Topolò/Postaja topolove", em Udine, Itália. Na exposição, o artista apresenta o trabalho realizado durante o *workshop* que ocorreu na pequena cidade de Topolò, situada na fronteira entre a Itália e

a Eslovênia. Alvo, durante muitos anos, da disputa entre os dois países, a cidade sofreu sérias restrições, principalmente durante a Guerra Fria, quando na região foi proibida a realização de registros fotográficos. A partir destas questões, Chaves realiza um cartão-postal para a cidade. Sobre este trabalho, Luisa Duarte escreve:

"Cartão este no qual de um lado se vê a foto produzida por Chaves do sulco da floresta avistada do pico da montanha - sulco este que serve para passar a eletricidade que leva luz à cidade e também para evitar um incêndio de maiores proporções - e do outro uma fotografia achada ao acaso pelo artista durante o *workshop*. Nesta foto, cuja fronteira foi marcada pelo tempo em que ficou dobrada, vêem-se crianças moradoras da Topolò do início do século xx."<sup>8</sup>

Em agosto, realiza exposição individual na galeria Arte Futura e Companhia, Brasília, na qual apresenta a instalação Lugar de sobra, a série fotográfica *Buracos* e ainda trabalha com a frase *Come into the[w]hole* na parede externa da galeria. Para a mostra, a curadora Ligia Canongia escreve o texto "Vazio e totalidade". No mês seguinte, apresenta estes trabalhos na Galeria Nara Roesler, São Paulo, e também realiza a exposição Logradouro, no Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha, para a qual Ligia Canongia escreve o texto de apresentação.

Em dezembro, apresenta a série *Registros* na exposição ArteFoto, organizada por Ligia Canongia no CCBB-RJ e que, no ano seguinte, é

apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília (CCBB-Brasília).

Neste ano, também participa das exposições 7X7 Arte Contemporâneo Brasileiro, em La Paz, Bolívia; e Matéria Prima, com curadoria de Agnaldo Farias e Lisette Lagnado, no Novo Museu, Curitiba.

### 2003

No mês de julho, participa de palestra e workshop no "35º Festival de inverno da UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais]", em Diamantina, Minas Gerais.

Em agosto, participa da exposição de artes plásticas com curadoria de Agnaldo Farias, que integra o evento multidisciplinar "Ordenação e vertigem", no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (CCBB-SP).

No Rio de Janeiro, expõe trabalhos nas mostras FotoRio, na Laura Marsiaj Arte Contemporânea; e Bandeiras do Brasil, no Museu da República.

Em setembro e outubro, participa da mostra Loop - Não É Cinema, não É Televisão e nem É Vídeo, realizada pelo CAPACETE entretenimentos no Instituto Audiovisual Escola de Cinema Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro. Chaves apresenta uma instalação com quatro fotos da série *Passarinho que come pedra sabe o cu que tem*, uma paródia sobre a campanha antitabagista do Ministério da Saúde brasileiro. Para este trabalho, Luisa Duarte escreve o texto "O desvio é o alvo", publicado no jornal *Planeta Capacete 009*, no qual também é apresentada uma entrevista de Marcos Chaves com o artista plástico Helmut



Baptista. Loop também apresenta as mostras individuais dos artistas Brice Delsperger, Pierre Bismuth e Tiago Carneiro da Cunha.

Em dezembro, Chaves participa da exposição Infantil, na galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro. No mês seguinte, apresenta fotografias na exposição Coletiva, na Laura Marsiaj Arte Contemporânea.

### 2004

Participa do projeto "Futuribles", com curadoria de Lisette Lagnado, realizado no mês de fevereiro na feira "ARCO 2004", em Madri, Espanha. O artista é representado pela galeria Nara Roesler.

Em parceria com o ator César Augusto, realiza o cenário da peça *Ensaio.Hamlet*, de Enrique Diaz, com a Cia. dos Atores e convidados.

Em abril, apresenta a exposição Logradouro, no Centro Universitário Maria Antonia da USP. No catálogo da exposição, é publicado o texto "Logradouro", de Luisa Duarte. A convite da curadora Karina Granieri, Chaves realiza mostra individual na Fundación

P 154  
**ENSAIO.HAMLET**,  
2005  
[REHEARSAL.HAMLET]  
cenário da peça  
[SCENERY OF THE PLAY]  
Teatro SESC,  
Copacabana,  
Rio de Janeiro

P 155  
**TERRAS EM  
TRÂNSITO,  
EXCURSIONS IN  
CONTEMPORARY  
VIDEO FROM  
BRASIL**, 2005  
projeção  
[PROJECTION]  
espaço [SPACE]  
Monkeytown,  
Nova Iorque,  
[NEW YORK]  
Estados Unidos  
[USA]

Centro de Estudos Brasileiros (Funcab), em Buenos Aires, Argentina, junto com a artista Geraldine Lanteri.

No mês seguinte, participa das mostras Imagem Sitiada, no SESC Copacabana-RJ, com curadoria de Armando Mattos; e Arte Brasileiro em Colecciones Argentinas, com curadoria de Cecilia Rabossi, Karina Granieri e Magdalena Jitrik, apresentada na "Feira arte BA 2004", em Buenos Aires, Argentina.

Em setembro, apresenta o vídeo *Eu só vendo a vista* no ciclo de vídeos "Panorâmica/Tierras en tránsito" realizado no Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporâneo, Cidade do México. O projeto tem curadoria de Karyn Riegel e Carlos A. Gutiérrez. Participa das mostras Paralela 2004, com curadoria de Moacir dos Anjos, em São Paulo; e Visões Espanholas, Poéticas Brasileiras, no Conjunto

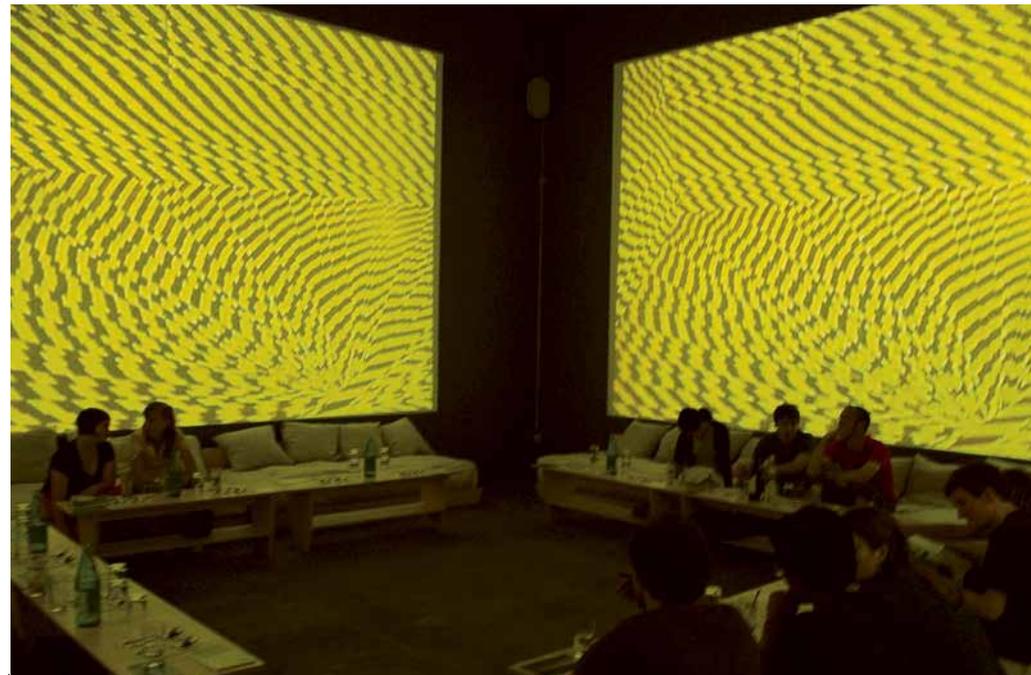
Cultural da Caixa, em Brasília, com curadoria de Adolfo Montejo Navas.

Realiza *workshops* em Belém, Manaus e Belo Horizonte dentro do projeto "Rede nacional de artes plásticas", da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Tem trabalhos expostos na mostra Novas Aquisições 2003 - Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM-RJ.

### 2005

Em março, apresenta vídeos e fotografias em exposição individual realizada na Laura Marsiaj Arte Contemporânea. No texto "Marcos Chaves - Arte como máscara", sobre a exposição, a crítica de arte Ligia Canongia escreve:

"Marcos Chaves é um artista cuja obra porta sempre um sentido crítico latente, embora destilado pelo mundo da poesia. Sua poética crítica toca



simultaneamente em três esferas: o eu lírico do artista, o mundo como instância política, e a arte como expressão desse 'eu' e desse 'mundo', isto é, como expressão moral. Entretanto, a complexidade dessas relações parece estar sempre à sombra de amplas doses de humor, instrumento com o qual o artista burla o senso trágico do mundo, conferindo-lhe uma aparência jocosa."

Na exposição atual, Chaves assume a figura da máscara como signo-síntese, presente nas fotografias e nos vídeos, figura que condensa de maneira magistral o próprio jogo semântico da obra, pois a máscara carrega, na origem de sua representação, a função moral, a função política e a função poética."

Sobre os trabalhos apresentados na exposição, o crítico de arte Luiz

Camilo Osório escreve artigo publicado na edição de abril da revista espanhola *Exit Express*.

Participa da primeira edição do projeto "Multiplicidade" a convite de Batman Zavareze, no Centro Cultural Telemar, Rio de Janeiro, junto com os músicos dos grupos AfroMangue e AfroSamba, da ONG AfroReggae. Apresenta vídeos inéditos realizados no Complexo da Maré, além de registros documentais das instalações *Logradouro* e *Morrendo de rir*.

Em maio, participa de O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, mostra com curadoria de Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco, que integra o evento multidisciplinar "Corpo", no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo.

No mês de setembro, apresenta a série *Próteses* na 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, que tem curadoria do



crítico de arte Paulo Sergio Duarte. Chaves participa do projeto "Terras em trânsito, excursions in contemporary video from Brazil", realizado no espaço Monkeytown, em Nova Iorque, Estados Unidos. Nele, o artista apresenta projeções de imagens dos trabalhos *Logradouro* e *Morrendo de rir*, e dos vídeos *Laughing mask* e *Kissing mask*. Também participa da mostra *On Leaving and Arriving*, realizada pelo Contemporary Temporary Artspace. Nela, cada artista apresentou seus trabalhos em contêineres individuais localizados no centro de Cardiff, País de Gales, durante o período de comemoração do centenário desta cidade. Chaves realizou o trabalho *The laughing container*.

No mês seguinte, participa da mostra *Homo Ludens*, no Instituto Itaú Cultural, onde mostra o vídeo *Laughing mask* e uma versão da instalação *Logradouro*.

A peça *Ensaio.Hamlet* é apresentada em Moscou, Barcelona, Paris, Nova Iorque e Berlim.

Em novembro, participa da mostra *Espace Urbain X Nature Intrinsic*, no Espace Topographie de L'Art, em Paris, França, com curadoria de Evangelina Seiler. A mostra faz parte do "Festival de outono de Paris", dentro das comemorações do "Ano do Brasil na França".

Neste ano, também apresenta trabalhos nas mostras *Art & Book*, realizada pelo Son Projects, no OMM Hotel, em Barcelona, Espanha; *Parrilla*, no Centro Cultural Matucana 100, em Santiago, Chile; e *The Brazilian Art Project*, no Ludwig Museum, em Koblenz, Alemanha. Representado pela galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, participa da "Loop", feira de vídeo-arte realizada em Barcelona.



P 156  
Sem título, 2003  
série *Registros*  
[UNTITLED]  
[REGISTERS SERIES]  
fotografia  
[PHOTOGRAPHY]  
72 x 102cm

P 157  
Sem título, 2001  
série *Eclético*  
[UNTITLED]  
[THE ECLECTIC SERIES]  
C-Print  
125 x 85cm

## 2006

Em janeiro, participa da mostra Zeitgenössische Fotokunst aus Brasilien, com curadoria de Fernando Cocchiarella e Alfons Hug, no Neuer Berliner Kunstverein (NBK), em Berlim. Ao longo deste ano, a exposição itinerara pela Alemanha e é apresentada na Galerie der Stadt Sindelfingen, na Stadtgalerie Kiel e no Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus. No mês seguinte, Chaves apresenta uma variação da instalação *Logradouro* na exposição STOPOVER, no Fri-Art Centre d'Art Contemporain de Fribourg, Suíça, com curadoria de Sarah Zürcher.

Em março, realiza a exposição Eclético, na Galeria Sopro, em Lisboa, Portugal. No *folder* da mostra, o crítico de arte Miguel Von Hafe Pérez escreve o texto "MC, o manipulador dos sentidos", em que diz:

"Aqui, Marcos Chaves parte de imagens de elementos figurativos de decoração arquitetônica, para operar intervenções relativamente discretas, mas profundamente desviantes do contexto de apreensão inicial. Tal como o mais fervoroso adepto de fisionomia, o artista parece fazer discorrer as suas intervenções mediante aquilo que estas figuras lhe foram sugerindo numa primeira observação. [...] Marcos Chaves atinge, deste modo, aquele que é um dos objetivos mais produtivos da criação artística contemporânea, que é o de nos devolver imagens que saibam interpelar diretamente o espectador nas suas convicções, nas suas expectativas e no modo como ele se posiciona no mundo."

Em maio, apresenta o trabalho *Benvindo* na mostra Pylar organizada pelo grupo Py, em Santa Teresa.



P 158  
**THE LAUGHING CONTAINER**, 2005  
instalação [INSTALLATION]  
frames de vídeo [VIDEO FRAMES]  
exposição [EXHIBITION]  
On Leaving and Arriving, Cardiff, País de Gales [WALES]

P 159  
**THE LAUGHING ROOM**, 2007  
exposição [EXHIBITION]  
All About Laughter - The Hole of the Humor in Contemporary Art, Mori Art Museum, Toquio [TOKYO]

Nos meses de setembro e outubro, participa das mostras Paralela 2006, com curadoria de Vitória Daniela Bousso, no Pavilhão Armando de Arruda Pereira; e Geração da Virada 10 Anos + 1: Os Anos Recentes da Arte Brasileira, com curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. No Rio de Janeiro, participa da exposição Um Século de Arte Brasileira na Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM-RJ; e da segunda edição da exposição Arquivo Geral, com curadoria de Paulo Venancio Filho, no Centro de Arte Hélio Oiticica, em que apresenta a intervenção *Fontana* (da série *Logradouro*).

Em dezembro, participa da exposição coletiva Trem de Prata, com os artistas Vicente de Mello, Lenora de Barros, Vik Muniz, Rosangela Rennó,

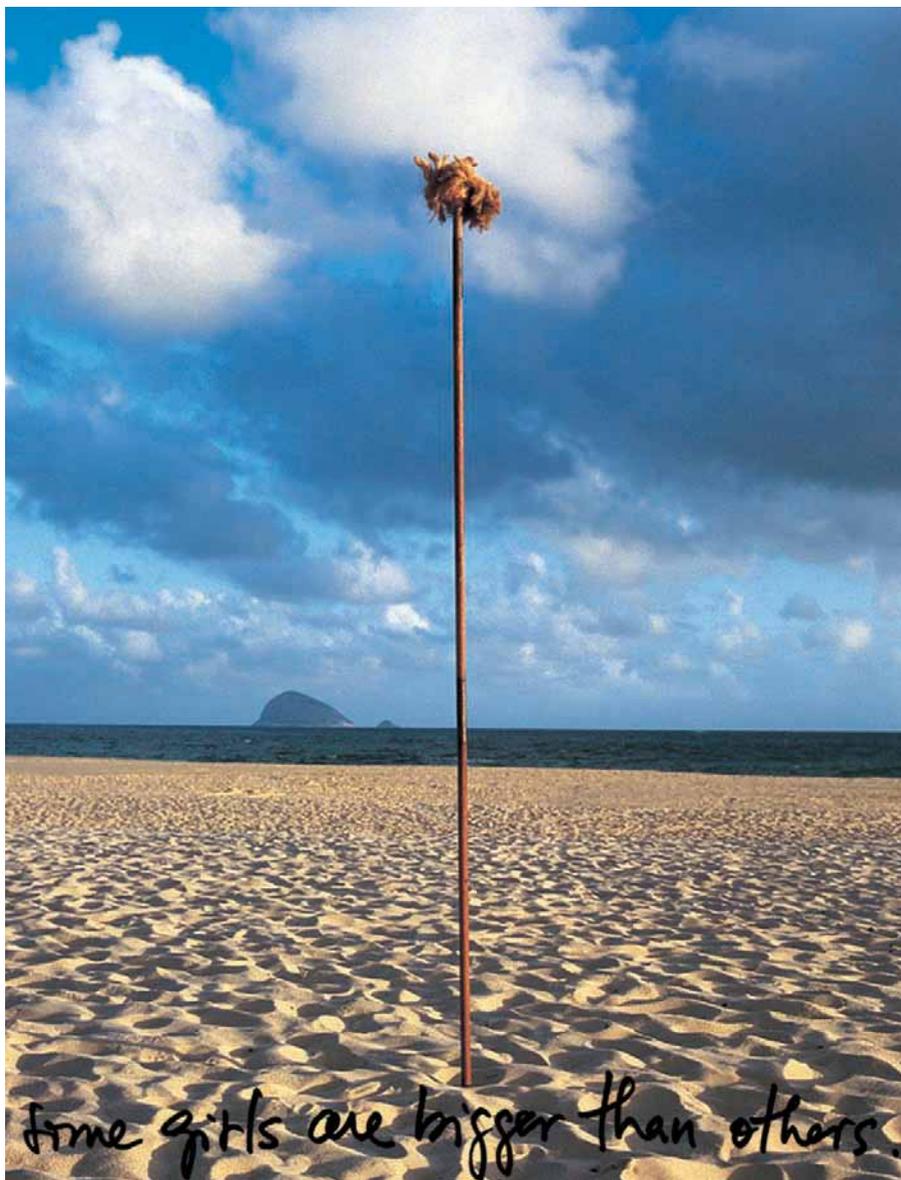
entre outros. Com curadoria de Fernando Cocchiarella, Neno del Castillo e Sonia Salcedo, a mostra é apresentada no Museu Imperial, em Petrópolis, Rio de Janeiro.

Realiza o cenário do espetáculo *Teorema*, da coreógrafa e bailarina Márcia Rubin.

## 2007

Em janeiro, apresenta o vídeo *Laughing mask* e uma instalação sonora na exposição All About Laughter - The Role of Humour in Contemporary Art, no Mori Art Museum, em Tóquio, Japão. Com curadoria de Mami Kataoka, a mostra também apresenta trabalhos dos artistas Aida Makoto, Ben Vautier, Carsten Höller, Erwin Wurm, George Maciunas, John Bock, Olaf Breuning, Rodney Graham, Simon Evans, Torimitsu Momoyo, Yoko Ono, entre outros.





P 160  
**SOME GIRLS ARE  
BIGGER THAN  
OTHERS**, 2001  
C-Print  
190 x 125cm

## CHRONOLOGY

ORGANIZED BY DÉBORA MONNERAT

### 1961

He is born in Rio de Janeiro, Brazil as the youngest of seven brothers. From an early age he takes an interest in architecture. While still young, he cultivates the habit of observing the studies of his older sister who had decided to follow this profession also. During his adolescence this interest is reinforced by living with one of his aunts, who worked for the architects Wilson Reis Neto and José Zanine Caldas, and with friends who study architecture. It is through them that his interest with the history of art begins.

### 1979

He attends the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of Santa Úrsula, Rio de Janeiro. Just before the start of the school year he travels to Italy where he spends four months in the home of his uncle in Aquileia, in the region Friuli-Venezia Giulia. There he becomes familiar with some of the most important cities and museums in the country and initiates a deeper and more direct contact with art.

While in college he attends classes taught by Lygia Pape, who is an important influence on him at the beginning of his formal education. His first experiences in the field of the arts occur during this period; the same can be said for other artists of his generation that went to the same college, such as André Costa, João Modé, Rodrigo Cardoso, Frida Baranek. He attends

courses at the School of Visual Arts of Parque Lage (EAV-Parque Lage) and in the School Block of the Museum of Modern Art, Rio de Janeiro (MAM-RJ). There he has painting lessons with Rubens Gerchman and modeling with Manoel Fernandes.

He studies in the studio of Maria Teresa Vieira where he meets the artists Ricardo Becker and Mauro Bellagamba. During this period he intensifies his studies and begins to elaborate a unique style and route for himself as an artist.

### 1984

In July, he participates in the exhibition *Como Vai Você, Geração 80?* (How Are You Generation, 80?) with the group Pinto como Eu Pinto, that he founds with Becker, Bellagamba, Thelma Coutinho, Jadir Freire and others.

During this period he creates the brand *Impostora*, with the artists André Costa and Márcia Braga, now an architect and restaurateur. Together they produce projects combining both painting and architecture. The work of Chaves during this period includes interventions in the press media, drawings, assemblages and paintings.

In October he participates in the exhibition *Arte no Espaço* (Art in Space), a collective with 56 other artists, which takes place at the Space Planetarium, Rio de Janeiro.

He finishes college and travels to Italy where he stays for a year. This

particular sojourn in Europe is marked by a hard winter that imposes very different living conditions in comparison to the vitality and excitement present during the peak period of Generation 80 in Rio de Janeiro. During this period he studies History of Art and works with Altan, a cartoonist and husband of his aunt. Chaves comments on him:

“He did (everything) from stories for children to cartoons for adults and political sketches for important Italian newspapers and magazines. A man of caustic, acidic and direct humour, from whom I hope I’ve learnt.”<sup>1</sup>

Whilst in Europe he meets Antonio Dias, who invites him to work as his assistant in Milan. The time spent in Milan, which is an important centre of European art at the time, enables him to mature his ideas of what an artist is and should be through Antonio. He contacts Arte Povera and some of its artists.

### 1985

He returns to Brazil and meets the artist Leonilson with whom he establishes an intense dialogue about art. He shares our studio with André Costa, Marcus André and Ricardo Becker. About this period he comments:

“From then on I began a routine of work. In this period, Leonilson would often come to Rio and we worked together in his studio, doing even four hands paintings.”<sup>2</sup>

He does his first assemblages with objects. He says that at the time his interest was the issue of the deconstruction of painting, and not painting itself.

### 1986

He participates in the 10<sup>o</sup> Salão de Arte Carioca (10<sup>th</sup> Rio de Janeiro Art Salon) in Rio de Janeiro and in the 4<sup>o</sup> Salão Paulista de Arte Contemporânea (4<sup>th</sup> Paulista Art Salon of Contemporary Art),

where he exhibits drawings done on newspapers.

### 1987

He presents an object-installation at the 5<sup>o</sup> Salão de Arte Contemporânea (5<sup>th</sup> Contemporary Art Salon), which takes place in the in São Paulo State’s Pinacotheca

### 1988

He is invited to participate in the “Macunaíma 88” project. Iole de Freitas, then director of the National Institute of Arts (Funarte), the artist Maurício Bentes and the art critics Alberto Tassinari and Paulo Venancio Filho constitute the selection committee and act as curators for this project. Chaves participation in this project marks a new development in his work. He says:

“All of my generation began to occupy some of the space which was given only to painting. Ernesto Neto, Fernanda Gomes, Carlos Bevilacqua, Lucia Koch, everyone met during this period. It was then that I started to think about art in a more professional manner, as something I would like to do for the rest of my life, that this quest would be long and that I would have to assume responsibility.”<sup>3</sup>

As well as the collective exhibition, the selected artists also showed individual works. In October, Marcos Chaves does his first individual exhibition, in the Macunaíma Gallery/Funarte in Rio de Janeiro, where he shows objects, drawings and interventions on supermarkets bags.

### 1989

He does an installation on the second floor of the Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, for the exhibition 7, where Analu Cunha, André Costa, João Modé, Ricardo Becker, Ricardo Maurício and Rodrigo Cardoso also participate. In

1 INTERVIEW to Graça Ramos. Temos que respeitar mais a alegria (We have to respect happiness more). **Arte Futura e Companhia**, Brasília, 2002.

2 INTERVIEW to Luiza Mello for the project “Quatro” (“Four”), which took place in Rio de Janeiro, November 2002.

3 INTERVIEW to Luiza Mello for the project “Quatro” (“Four”), which took place in Rio de Janeiro, November 2002.

the catalogue of the exhibition, the art critic Fernando Cocchiarale writes:

“The work of Marcos Chaves, despite having emerged in the 80’s, reveals different concerns to that of his colleagues of (the same) generation, worried about the rebirth of painting [...]. Inversely, the production of this artist includes itself in an experimental sphere, where the idea performs a decisive role in the result of the work, therefore not prioritizing techniques and supports. This leads to relative devaluation of the artisan versus the Project, as the creation of the image does not necessarily depend on manual intervention.”

The artist continues to make his assemblages, but now with objects found in the street. This movement that ranges from observation to collection of objects begins spontaneously and develops, throughout the next decade, into his own distinctive style.

### 1990

In November he shows the installation *Comfundo (Confuse/With bottom)* in the gallery of the Sérgio Porto Cultural Centre, Rio de Janeiro.

### 1991

In April he participates in the exhibition *Seis Artistas Convidados (Six Invited Artists)* in the Casa Triângulo, São Paulo, that brings together artists selected for the 4<sup>th</sup> Biennial of Havana. During the same month Chaves shows the work *Sem título (Untitled)(1987)* in the exhibition *Imagem Sobre Imagem (Image Over Image)*, which takes place in the gallery of the Sérgio Porto Cultural Centre, where the art critic Ligia Canongia acts as curator. This is the first time he presents a work with photography.

In October, Chaves is invited by Ligia Canongia to participate in the exhibition 7 X AR, which includes artists

Carla Guagliardi, Ernesto Neto, Fernanda Gomes, Ricardo Becker, Rodrigo Cardoso and Valeska Soares, in MAM-RJ. In the same month he participates in the project “Selecionados CCSP” (“Selected CCSP”) at the São Paulo Cultural Centre. In this collective exhibition that takes place at the Museum of Art, São Paulo (MASP), Chaves shows objects from the series *Hommage aux mariages*. The individual exhibition happens the following year.

In November he shows a variation of the installation *Comfundo (Confuse/With bottom)* in the 4<sup>th</sup> Biennial of Havana, at the Wilfredo Lam Art Centre, with Lilian Llanes as curator.

With Karen Harley and João Vargas he produces the video *Comfundo (Confuse/With bottom)* based upon documentary footage of the installation of the same name at the Sérgio Porto Cultural Centre in 1990.

### 1992

In February he shows the installation *Sem título (Untitled)*, which is composed of the yellow posts used for organizing queues in the bank, as an individual exhibition for the project “Selected CCSP”, Pavillion of the São Paulo Biennial Foundation.

The video *Comfundo (Confuse/With bottom)* is prized at the “BHZ Video Forum”, in Belo Horizonte, and participates in the III International Biennial of Films on Art, in the George Pompidou Centre, Paris, as well as other video festivals in Marseille and Lion (in France), and Montreal in Canada.

### 1993

In February he participates in the exhibition *Desenhos (Drawings)*, with the artists André Costa and Raul Mourão, in the IBAC Sérgio Millet Gallery (Funarte), Rio de Janeiro. He is invited to take part in the show *Repetere*, curated by art critics Fernando Cocchiarale and Icleia Borsa Cattani, which takes place in April, at the

Solar dos Câmara, in Porto Alegre. In the catalogue of the exhibition, Cocchiarale writes about Chaves' installation:

"The efficiency of his work does not end with the transformations he makes upon objects. He needs as well to dislocate the spectator, to bring him to a space he dominates, to the inside of the work. He needs to awaken in the spectator a new territory where the superficial otherness that governs their relationship has no more effects. For this very reason Marcos Chaves understands the site of the exhibition as part of his work."

During September he participates in the exhibition *A Presença do Readymade - 80 anos* (The Presence of the Readymade - 80 years), curated by Lisette Lagnado at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP). The artists Barrão, Cildo Meireles, Edgard de Souza, Guto Lacaz, Jac Leirner, Leda Catunda, Lygia Pape, Lia Mena Barreto, Nelson Leirner, Nina Moraes, Regina Silveira, Roberta Fortunato, Rosângela Rennó, Valeska Soares and Waltércio Caldas also participate in this exhibition.

Together with Raul Mourão and the designer Sônia Barreto forms 2D, a graphic design company, they develop and collaborate in many cultural projects throughout the 1990's such as the art edition of magazines *O Carioca* (The *Carioca*), *item-1* and *item-2*.

#### 1994

In March he shows the installation *Vácuo* (*Vacuum*) as part of an individual exhibition at the Sérgio Porto Cultural centre. He participates in the exhibitions *Via Fax*, at the Telephone Museum, and *Escultura Carioca* (*Carioca Sculpture*), at the Paço Imperial (Imperial Palace), both in Rio de Janeiro. In this last exhibition he shows four works, including the sculpture *Globo terrestre com peruca* (*Terrestrial globe with wig*).

The same year, the artist begins a project based upon the collection of objects from the streets, which has been on going since the 1980's. He comments about this research:

"I started to observe groups of urban objects with the same utility, the same function - benches, for example- and I noticed that they repeated themselves throughout town but were constructed in very personal manners. I got my first bench as an object because I liked it and would like to have it at home and I began looking for them with more attention. [...] Then I noticed the enormous quantity of benches that existed. This became a question in itself, a new layer opened in my head. The artist will work on this, deepen this matter and then show it to world. [...] Together with benches, I started to notice the go-carts made with old parts of refrigerators, and various other objects that were made in an improvised personalized fashion, made in a constructive and particular manner, so I started to collect them."<sup>4</sup>

#### 1995

In June, the magazine *item-1* is launched at the EAV-Parque Lage designed by 2D. In this publication, the work *Globo terrestre com peruca* (*Terrestrial globe with wig*), by Chaves, is presented.

The following month, he produces an individual exhibition on the ground floor of Paço Imperial, beside the exhibition of Eduardo Coimbra. He shows three installations that create a dialogue between themselves. It's the first time *Lugar de sobra* (*Spare seats/Enough room*) is shown, an installation composed of benches collected from the streets.

The magazine *item-2* is published in October. After this edition 2D is no longer involved in the art editing of the magazine.

He also takes part in the exhibition *Esculturas* (*Sculptures*), at the Paço Imperial, where he presents *Não falo duas vezes* (*I don't say it twice*).

4 INTERVIEW to Luiza Mello for the project "Quatro" ("Four"), which took place at Nara Roesler Gallery, São Paulo, November 2002.

5 Information given to Débora Monnerat during the research for this chronology.

In November, the first edition of *O Carioca* magazine is published. It is created and edited by the poet Chacal, by 2D and by the designer Marcelo Pereira.

#### 1996

In May, he participates in the exhibition *Mensa/Mensae*, curated by Ligia Canongia at the Funarte Gallery. The artists Artur Barrio, Ivens Machado, José Damasceno, Nelson Felix, Tunga and Waltércio Caldas also take part. The same month the second edition of the magazine *O Carioca* is published, where the work *Big citiã* by Chaves is shown.

In September, he produces the work *Livro abrigo* (*Book shelter*) at the Dantes Bookshop, Rio de Janeiro, as part of a project called "Intervenção em Vitrine" ("Interventions at the Shop Window"), which is thought up by Chaves. During the following year, he invites the artists André Costa, Raul Mourão and Tatiana Grinberg to take part in the project.

He participates in the exhibition *Amigos do Calouste* (*Friends of Calouste*), at the Calouste Gulbenkian Arts Centre, Rio de Janeiro, and *Esculturas Plurais* (*Plural Sculptures*), at the MAM-Bahia, Salvador. The following year, this last exhibition is shown at MAM-RJ. The curator Ligia Canongia writes in the exhibition's catalogue:

"Just like the *ready-mades* of Duchamp, the work of Marcos Chaves' is looking for the disjunctive character of the things of the world, as they are disconnected from their original functions and contexts. Like visual gags, his objects wish to interfere with the institutional order, changing the universe of conventions through humour and unpredictable dislocations. Using parody to construct assemblages the artist reveals his acidic observation of the surrounding world, from technological products to cultural "industry". Any casual find - from rubbish

to a book, from plastic to words - can be used as a "support" to his constructions, always articulated by a highly corrosive intelligence."

In November, in a section entitled "Conversações" ("Conversations") in the magazine *item-4*, there is a dialogue between the artists Marcos Chaves and Iran do Espírito Santo, which took place using fax machines. The artists were invited to exchange messages daily, during eight days of May. They were told to interfere with the messages and send them by post to the magazine.

#### 1997

In January, by invitation of Ligia Canongia, he participates in the exhibition *Apropriações* (*Appropriations*), with the artists Barrão, Brígida Baltar and Fernanda Gomes at the Joel Edelstein Gallery, Rio de Janeiro. He shows the work *1/1* at the IV Salão do MAM-Bahia (IV Salon of MAM-Bahia) and receives an honorable mention.

He is invited by Karen Harly to participate as the assistant director for the video *Com o oceano inteiro para nadar* (*With the whole ocean to swim*), about the work of Leonilson, who died in 1993. About this project, Chaves says:

"Karen invited me to work on the video because she knew of my connections with Leonilson. I participated in the filming, the editing, the choosing of locations to film and the making of the sound track. It was an emotionally very intense work."<sup>5</sup>

The video *Com o oceano inteiro para nadar* (*With the whole ocean to swim*) makes part of the series *RioArte video/Arte contemporânea* (*RioArte video/Contemporary art*), and is first shown in June at the Sérgio Porto Cultural centre. The same month Chaves presents a site specific work at the I Biennial of Mercosul (I Bienal do Mercosul), by invitation of the art critic Frederico Moraes.

He makes the video *Eu só vendo a vista*, which is filmed by Luís Abramo and edited by Célia Freitas.

His continuation of the project that he started at the beginning of the 1990's is selected by the 2<sup>nd</sup> Scholarship Program of RioArte. About this project, the artist comments:

"It was about extending the research on benches, but also the research on shine-shoe boxes, on go-carts, etc. I spent one whole year just paying attention and collecting whatever was possible, because it was impossible to store everything. So that I started using a photographic camera to collect this data, to register them and soon I was taking photographs of holes [...]. My concern was an aesthetic one, not an urban-anthropologic documental one, because this really isn't what interests me."<sup>6</sup>

#### 1998

He presents the intervention *O gato subiu no telhado* (*The cat climbed on the roof*) at Park of the Ruins (Parque das Ruínas), Rio de Janeiro.

He wins the prize Viagem pelo País (Trip Through the Country) at the XVI Salão Nacional de Artes Plásticas (XVI National Art Salon) at MAM-RJ for the video *Eu só vendo a vista*. In the catalogue published on this occasion, the artist Ricardo Basbaum writes a text about Chaves' work.

In December, he edits five hundred prints of the work *Eu só vendo a vista*, which has its premier night at the Dantes Bookshop. Seu Jorge and the band Farofa Carioca perform at the launch in front of the book-shop.

The fifth and final edition of *O Carioca* magazine is published.

#### 1999

He participates in the V Art Salon of MAM-Bahia and in the exhibitions *Calming the Clouds*, at the Stiftelsen Gallery

3, 14, Bergen, Norway; *Mercoarte*, at the Museo Juan C. Castagnino, Mar del Plata, Argentina; *Objetos Anos 60/90 - Cotidiano/Arte* (Objects Years 60/90 - Everyday Life/Art), at the Itaú Cultural Centre, São Paulo; and *Novas Aquisições na Coleção Gilberto Chateaubriand* (New Acquisitions of the Gilberto Chateaubriand Collection) at MAM-RJ.

In Rio de Janeiro he shows a work about the character Baleia from the book *Vidas secas* (*Dry lives*) by Graciliano Ramos, in the exhibition *Retratos Falados* (Spoken Portraits) at the Bank of Brazil Cultural Centre (CCBB-RJ).

He participates as well in the workshop "Atelier livre", organized by the Porto Alegre municipal council. The artists Barrão, Fernando Limberger, Iran do Espírito Santo, Lucas Bambozzi, Lucia Koch, Luiz Zerbini, Mário Ramiro, amongst others, also participate in the workshop. The works produced are then shown at an exhibition at the Museum of Contemporary Art of Porto Alegre.

In November, he produces a show together with Ana Linemann, Fernanda Gomes and Raul Mourão at the Mercedes Viegas Art Bureau; and also participates in the exhibition *A Casa*, in Humaitá; both in Rio de Janeiro.

He shows the video *Eu só vendo a vista* at the exhibition *Phillips Eletromedia da Arte* (Phillips Eletromedia Art). The works of this exhibition are shown on electronic screens in the state capitals and other cities of Brazil.

#### 2000

In February, he participates in the exhibition that unites four winners of the XV and XVI National Art Salon. Each artist does an individual exhibition at the Galleries of Funarte Art Centers and has a catalogue published. Chaves shows the installations *LandEscape* and *Só prá contrabalançar* (*Only to counterbalance*). Lígia Canongia writes the text "Chaves for reading" ("Chaves

6 INTERVIEW to Luiza Mello for the project "Quatro" ("Four"), which took place at Nara Roesler Gallery, São Paulo, November 2002.

para leitura"), published in the artist's catalogue.

He participates in the exhibitions *Imagens Paradoxais* (Paradoxical Images) at EAV-Parque Lage; and <<...Sabotage...>>, curated by Sabine Schaschl, at the centre of art Shed im Eisenwerk, Frauenfeld, Switzerland.

Together with the artists Carlos Bevilacqua, Cassia Castro, Paula Trope, Tatiana Grinberg and the groups AGORA and CAPACETE Entertainment, they rent a building at Joaquim Silva Street, neighborhood of Lapa, where they establish their own studios. On the first floor is the AGORA/CAPACETE Space, a result of the union between the two groups founded by Eduardo Coimbra, Raul Mourão, Ricardo Basbaum and Helmut Baptista.

In October he produces the intervention *Eclético* (*Eclectic*) at an exhibition of the same name, where the artist Ana Vitória Mussi also participates. Chaves intervenes on the architecture of the Oduvaldo Vianna Filho Cultural Centre/Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro, as well as making installations in the tower, in one of the rooms and on the balcony of the building. On the exhibition's folder, the curator Glória Ferreira writes:

"From ornaments superposed on ornaments, from threads of gold linking looks, tears, eye-lashes, and other multiple applications, appear apparitions that reorganize our perception of space. Between the original meanings and the different layers of meaning introduced, we have a sort of decentralization and fragmentation of what intended to be a superior unity, that is, of eclecticism as a style, and of any pretension of historicism. Investing in decoration, considered a false order, the kitsch and the superfluous, Marcos Chaves operates on the invisible space between language and the visible. And in this interval, his fine *Witz* appear as

fulgurations, where humour destabilizes certainties."

In Rio de Janeiro, he also participates in the exhibitions *Reflexões - Projeto Macunaíma* (Reflections - Macunaíma Project), at Funarte; *Palavraimagem* (Wordimage) at MAM-RJ; and *A Imagem do Som de Gilberto Gil* (The Image of Gilberto Gil's Sound) at the Paço Imperial, where he produces the work *Copo vazio* (*Empty cup*) based on a song of the same title by the composer.

#### 2001

In January, he participates in the exhibition *Idéia Coletiva* (Collective Idea), at the Gallery Camargo Vilaça, São Paulo.

In February he produces an individual exhibition at the gallery Laura Marsiaj Contemporary Art, Rio de Janeiro. The artist shows photographs of the series *Eclético* (*Eclectic*) and releases the video *Making-up*. The art critic Fernando Cocchiarella writes the text "Apropriação e memória" ("Appropriation and memory") about Chaves' works, published in the exhibition's catalog, and participates in a debate with the artist. The photographs are also presented in São Paulo, at the individual exhibition he does at the Palácio das Artes (Palace of the Arts), in April. For these works, the artist Carla Zaccagnini writes a text published on the exhibition's folder.

In May, invited by Márcia X. and Ricardo Ventura, he takes part of the exhibition *Orlândia*, in Rio de Janeiro, with the installation *Come and watch me*, in which he employs mirrors, light and text.

He participates in the exhibition *Perto e Longe Por um Fio* (Close and Far by a Hair Split), at the Cultural Centre Conselheiro Paschoal Cittadino, Niterói. In August, he spends time in Liverpool, England, participating in the "Cyfuniad international artists' workshop", promoted by Triangle Arts Trust and

coordinated by the British artists Becky Shaw and Lin Holland. Chaves creates the works *Deardeer* and *Mutação* (*Mutation*), which are presented at the Cyfuniad 2001, at the Plas Caerdeon, at the Liverpool Hope College.

In September, he participates in the exhibition *Mistura + Confronto* (*Mixture + Confrontation*) which is part of "Porto 2001", Portugal. Organized by Miguel Von Hafe Pérez, it takes place at the Electric Central of Freixo, Porto. The exhibition is curated by Ricardo Basbaum and gets together 15 Brazilian and Portuguese artists: Ana Pinto, Artur Barrio, Edson Barrus, Francisco Tropa, João Louro, João Modé, João Tabarra, Livia Flores, Marcelo Coutinho, Marcos Chaves, Miguel Leal, Oriana Duarte, Paulo Bruscky, Paulo Mendes and Rita Castro Neves. Chaves shows the video *Eu só vendo a vista* and the installation *Come and watch me*.

He presents the installation *Lugar de sobra* (*Spare seats/Enough room*) and photos from the series *Buracos* (*Holes*), at the exhibition *Panorama da Arte Brasileira* (*Panoramic of Brazilian Art*), curated by Paulo Reis, Ricardo Basbaum and Ricardo Resende, which took place at MAM-SP. On the following year, the exhibition moves to MAM-RJ and MAM-Bahia. In this same month, he participates in the group exhibition *Coleções I* (*Collections I*), organized by Nésia Leonzini at the LGC Gallery. *Coleções II* (*Collections II*), the second exhibition of the project is shown in this same year at Luisa Strina Gallery, São Paulo.

In November, he presents a work inspired by the song "Só tinha de ser com você" ("It could only be with you") at the exhibition *A Imagem do Som de Antônio Carlos Jobim* (*The Image of Antonio Carlos Jobim's Sound*), at the Paço Imperial, Rio de Janeiro.

## 2002

In February, he presents the work *Death* at the exhibition *Coletiva I* (*Collective I*) at the Laura Marsiaj Contemporary Art.

The following month, by invitation of the art critic and curator Agnaldo Farias, he presents the installation *Morrendo de rir* (*Dying of laughter*) at the XXV International Biennial of São Paulo. For this work, the writer and art critic Adolfo Montejó Navas writes the text "Quando o olho ri, ou vice-versa" ("When the eye laughs, or vice-versa"), published on the folder made by Laura Marsiaj Contemporary Art. At this gallery Chaves presents, for the first time, the installation *Logradouro* which gives its name to the exhibition.

He presents the work *CUSEEME* (*See you see me*) at the exhibition *Love's House*, promoted by the group AGORA. This exhibition gets together works by 13 artists that over the course of 11 days occupy individually the rooms of the third floor of Love's House Hotel, Lapa neighborhood, Rio de Janeiro. Besides Marcos Chaves, the artists Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Chelipa Ferro, Eduardo Coimbra, Fernanda Gomes and Fernando Gerheim, João Modé, Laura Lima, Livia Flores, Raul Mourão, Ricardo Basbaum, Ricardo Becker and Tatiana Grinberg also participate in the project. In September, the book of the exhibition is released at Dantes Bookshop, Rio de Janeiro, and at the Vermelho Gallery, São Paulo.

Still in march, in Rio de Janeiro, he participates in the exhibitions *Morro/Labirinto* (*Slam/Labyrinth*), at the Paço Imperial, and *A Cultura nos Tempos de AIDS* (*Culture in the Time of AIDS*), at the Fine Arts Museum, curatorial of Armando Mattos.

The following month, he participates in the project "Faxinal das Artes" ("Faxinal at the Arts"), which takes place at Faxinal do Céu, Paraná, curated by Agnaldo Farias. About a hundred artists are invited to live in chalets in Paraná for 15 days and to produce their works. Chaves creates *Meu*

7 Text written for the artist's portfolio published on the site of Canal Contemporâneo, available at: [http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfoliogereral.php?c\\_lingua=P&c\\_tipo=2&c\\_artista=7](http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfoliogereral.php?c_lingua=P&c_tipo=2&c_artista=7).  
8 "Sobre o Trabalho Estação Topolò" ("About the work Topolò Station"). Text written for the artist's portfolio published on the site of Canal Contemporâneo, available at: [http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfoliogereral.php?c\\_lingua=P&c\\_tipo=4&c\\_artista=7](http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfoliogereral.php?c_lingua=P&c_tipo=4&c_artista=7).

*negócio é grama* (*My thing is grass*), and the art critic Luisa Duarte writes about it:

"My thing is grass is a response to this experience of the artist, who decided to take care of the garden of the house given to him. This is a work in which the two principal traits of Chaves' work are present: the title as an integral part of the work, essential for its total articulation, and the possibility of connecting to issues surrounding sexuality."<sup>7</sup>

The works created are presented, in October, at the Museum of Contemporary art of Paraná, Curitiba.

In July he participates in the ninth edition of the project "Stazione Topolò/Postaja topolove" in Udine, Italy. At this exhibition the artist shows a work created at a workshop that takes place in the small town of Topolò located on the border between Italy and Slovenia, a target for many years for the disputes between the two countries. The city suffered many restrictions, especially during the Cold War when photographic documentation was prohibited. Inspired by these issues, Chaves creates a postcard for the city. About this work, Luisa Duarte writes:

"On one side of this card you see a photograph produced by Chaves of a shallow trench in a forest seen from the peak of the mountain - this trench is used for taking electricity (pylons) to the town and also to avoid large forest fires - and on the other side is a photograph found by chance by the artist at the time of the workshop. In this photo, the edges marked by the period it spent folded; we can see children who lived in Topolò at the beginning of the 20<sup>th</sup> century"<sup>8</sup>.

In August he produces an individual exhibition at the Arte Futura e Companhia, Brasília, where he presents the installation *Lugar de sobra* (*Spare seats/Enough room*), the photographic series *Buracos* (*Holes*) and also produces a work with the sentence *Come into the*

[w]hole written on the external walls of the gallery. For this exhibition, the curator Ligia Canongia writes the text "Vazio e totalidade" ("Emptiness and totality"). The following month he shows these works at the Gallery Nara Roesler, São Paulo, and also participates in the exhibition *Logradouro*, at the Museum Vale do Rio Doce, in Vila Velha, for which Ligia Canongia writes the presentation text.

In December, he presents the series *Registros* (*Registers*) at the exhibition *ArteFoto* (*ArtPhoto*), organized by Ligia Canongia at CCBB-RJ and that travels to Bank of Brazil Cultural Center in Brasília (CCBB-Brasília) the following year.

This year he also participates in the exhibitions *7X7 Arte Contemporaneo Brasileiro* (*7X7 Contemporary Brazilian Art*), La Paz, Bolivia; and *Matéria Prima* (*Prime Material*), curated by Agnaldo Farias and Lisette Lagnado, at the New Museum, Curitiba.

## 2003

He participates in a lecture and workshop at the "35<sup>th</sup> Winter Festival of UFMG (Federal University of Minas Gerais)" in Diamantina, in July.

In August he participates in the exhibition curated by Agnaldo Farias which is part of a multi discipline event "Ordenação e vertigem" ("Organization and vertigo"), at Bank of Brazil Cultural Center in São Paulo (CCBB-SP).

In Rio de Janeiro, he exhibits works at the shows *FotoRio* (*PhotoRio*), at Laura Marsiaj Contemporary Art; and *Bandeiras do Brasil* (*Flags of Brazil*), at the Museum of the Republic.

In September and October he participates in the exhibition *Loop - Não É Cinema, não É Televisão e nem É Vídeo* (*Loop - It's not Cinema, It's not TV and It's not Video*) put on by CAPACETE entertainments at the Darcy Ribeiro Institute of Audiovisual School of

Cinema, Rio de Janeiro. Chaves presents an installation of four photos from the series *Passarinho que come pedra sabe o cu que tem* (*The bird that eats stones knows what its arse is like*), a parody of the anti-tobacco campaigns by the Brazilian Ministry of Health. For this work, Luisa Duarte writes the text "O desvio é o alvo" ("The deviation is the target") published by the newspaper *Planeta Capacete 009*, where an interview of Marcos Chaves with the artist Helmut Baptista is also published. Loop also presents individual exhibitions by the artists Brice Delsperger, Pierre Bismuth and Tiago Carneiro da Cunha.

In December, Chaves participates in the exhibition Infantil (Infantile), at Gentil Carioca gallery, Rio de Janeiro. The next month he presents a series of photographs at the exhibition Coletiva (Collective), at Laura Marsiaj Contemporary Art.

#### 2004

He participates in the project "Futuribles", curated by Lisette Lagnado, which takes place in February at the "ARCO 2004" fair, in Madrid, Spain. The artist is represented by Gallery Nara Roesler.

In a partnership with the actor César Augusto he produces the sceneries for the play *Ensaio. Hamlet (Rehearsal. Hamlet)*, by the group Cia. dos Atores.

In April, he presents the exhibition Logradouro, at the University Centre Maria Antonia of USP. In the exhibition catalogue is published the text "Logradouro", by Luisa Duarte. By invitation of the curator Karina Granieri, he produces an individual exhibition at Funceb, Buenos Aires, Argentina, together with artist Geraldine Lanteri.

The following month he participates in the exhibition Imagem Sitiada (Under-siege Image), at SESC-Copacabana, curated by Armando Mattos; and Arte

Brasileño en Colecciones Argentinas (Brazilian Art in Argentine Collections), curated by Cecilia Rabossi, Karina Granieri and Magdalena Jitrik, and is shown at the "Feira de arteBA 2004", Buenos Aires, Argentina.

In September, he presents the video *Eu só vendo a vista* at the festival of videos "Panorâmica/Tierras en tránsito" ("Panoramic/Lands in transit") at the Museum Rufino Tamoyo of Contemporary Art, Mexico City. Karyn Riegel and Carlos A. Gutiérrez are the curators of the project. He participates in the exhibitions Paralela 2004 (Parallel 2004), curated by Moarcir dos Anjos, in São Paulo; and Visões Espanholas, Poéticas Brasileiras (Spanish Visions, Brazilian Poetics), at the Cultural Complex Caixa, Brasília, curated by Adolfo Montejo Navas.

He puts on workshops in Belém, Manaus and Belo Horizonte for the project "Rede Nacional de Artes Plásticas" ("National Web of Arts"), of Funarte. He has works shown at the exhibition Novas Aquisições 2003 - Coleção Gilberto Chateaubriand (New Acquisitions 2003 - Gilberto Chateaubriand collections), at MAM-RJ.

#### 2005

In March he presents videos and photographs in an individual exhibition at Laura Marsiaj Contemporary Art. In the text "Marcos Chaves - Arte como máscara" ("Marcos Chaves - Art as a mask"), the art critic Ligia Canongia writes:

"Marcos Chaves is an artist whose work carries always a latent critical meaning, even if distilled by the world of poetry. His critical poetics touch simultaneously on three spheres: the lyrical self of the artist, the world as a political set of ideas, and art as an expression of this "self" and of this

"world", that is, as a moral expression. However, the complexities of these relations seem to be always in the shadow of a large dose of humour, an instrument with which the artist fools the tragic sense of the world, giving it a comic appearance."

In this exhibition, Chaves assumes the figure of the mask as a synthesis of signs; present in the photographs and in the videos, as a figure which condensates in a sublime manner the semantic game of the work, because the mask carries in itself, in the origin of its representation, a moral, a political and a poetic function."

About the works of Chaves shown in this exhibition the art critic Luiz Camillo Osório writes an article published in April issue of the Spanish magazine *Exit Express*.

He participates in the first edition of a project entitled "Multiplicidade" ("Multiplicity"), invited by Batman Zavareze, at Telemar Cultural Centre, Rio de Janeiro, together with musicians from the bands AfroMangue and AfroSamba, from the NGO AfroReggae. He presents videos never exhibited before which were made at Complexo da Maré, as well as documented evidence of the installations *Logradouro* and *Morrendo de rir (Dying of laughter)*.

In May, he participates in O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira (The Body in Brazilian Contemporary Art), an exhibition curated by Fernando Cocchiarale and Viviane Matesco, which is part of the multi discipline event "Corpo" ("Body"), at the Itaú Cultural Institute, in São Paulo.

In the month of September he shows the series *Próteses (Prosthetics)* at the 5<sup>th</sup> Biennial of Mercosul, Porto Alegre, curated by the art critic Paulo Sergio Duarte. He participates in the project "Terras em trânsito",

excursions in contemporary video from Brazil ("Lands in transit, excursions in contemporary video from Brazil") which takes place at the Monkeytown centre, New York, United States. Here Chaves presents projected images from the works *Logradouro* and *Morrendo de rir (Dying of laughter)*, and the videos *Laughing mask* and *Kissing mask*. He also participates in the exhibition On Leaving and Arriving, organized by Contemporary Temporary Artspace. Each artist shows their works in individual containers located in the centre of Cardiff, Wales, during the centenary celebrations for the town. Chaves created the work *The laughing container*.

The following month he participates in the exhibition Homo Ludens, at the Itaú Cultural Institute, where the video *Laughing mask* and a version of the installation *Logradouro* are shown.

The play *Ensaio. Hamlet (Rehearsal. Hamlet)*, by Enrique Diaz with the Cia. dos Atores and guests with sets by Chaves is presented in Moscow, Barcelona, Paris, New York and Berlin.

In November he participates in the exhibition Espace Urbain X Nature Intrinsèque (Urban Space x Intrinsic Nature) at the Espace Topographie de L'Art, Paris, France, curated by Evangelina Seiler. The exhibition is part of the "Autumn Festival of Paris" during the celebrations for the "Year of Brazil" in France.

This same year he also presents works at the exhibitions Art & Book, organized by Son Projects, at the OMN Hotel, Barcelona, Spain; Parrilha, at the Matucana 100 Cultural Centre, Santiago, Chile; and The Brazilian Art Project, at the Ludwig Museum, in Koblenz, Germany. Represented by the gallery Laura Marsiaj Contemporary Art, he participates in "Loop", a video-art fair which takes place in Barcelona.

## 2006

In January, he participates in the exhibition *Zeitgenössische Fotokunst aus Brasilien*, curated by Fernando Cocchiarale and Alfons Hug, at the Neuer Berliner Kunstverein (NBK), Berlin. During the course of this year, the exhibition travels through Germany and is presented at the Galerie der Stadt Sindelfingen, at the Stadtgalerie Kiel and at the Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus. The following month he shows a variation of the installation *Logradouro* at the exhibition STOPOVER, at the Fri-Art Centre d'art Contemporain at Fribourg, Switzerland, curated by Sarah Zürcher.

In March, he produces the exhibition *Eclético* (Eclectic), at the Sopro Gallery, Lisbon, Portugal. In the exhibition folder the art critic Miguel Von Hafe Pérez writes the text "MC, o manipulador dos sentidos" ("MC, the manipulator of senses"):

"Here, Marcos Chaves starts from images of figurative elements of architectural decoration to operate interventions relatively discreet, but deeply deviating from the context initially apprehended. Such as the most fervent adopter of physiognomy, the artist seems to make his intervention from what the figures suggested to him on a first observation. [...] Marcos Chaves achieves in this way what is one of the most productive objectives of contemporary artistic creation, which is that of giving back to us images that know how to directly question the spectator's convictions, his expectations and his way of positioning himself in the world."

In May, he presents the work *Bemvindo (Welcome)* in the exhibition Pylar organized by the group Py, in Santa Teresa.

In September and October he participates in the exhibitions *Paralela 2006 (Parallel 2006)*, curated by Vitória

Daniela Bousso at the Armando de Arruda Pereira Pavillion; and *Geração da Virada 10 anos + 1: Os Anos Recentes da Arte Brasileira (Turning Point Generation 10 years + 1: The Most Recent Years of Brazilian Art)* at Tomie Ohtake Institute, São Paulo. In Rio de Janeiro, he participates in *Um Século de Arte Brasileira na Coleção Gilberto Chateaubriand (A Century of Brazilian Art in the Gilberto Chateaubriand Collection)*, at MAM-RJ; and in the second showing of the exhibition *Arquivo Geral (General Archive)*, curated by Paulo Venancio Filho, at the Hélio Oiticica Centre of Arts, where he presents the intervention *Fontana* from the series *Logradouro*.

In December he participates in the collective exhibition *Trem de Prata (Silver Train)* with the artists Vicente de Mello, Lenora de Barros, Vik Muniz and Rosângela Rennó amongst others. Curated by Fernando Cocchiarale, Neno del Castillo and Sonia Salcedo, the exhibition is shown at the Imperial Museum, Petrópolis, Rio de Janeiro.

He produces the scenery for the performance *Teorema (Theorem)*, by the choreographer and ballerina Márcia Rubin.

## 2007

In January he presents the video *Laughing mask* and an audio installation at the exhibition *All About Laughter - The Role of Humour in Contemporary Art*, at the Mori Art Museum, Tokyo, Japan. Curated by Mami Kataoka, the exhibition also includes works by artists Aida Makoto, Ben Vautier, Carsten Höller, Erwin Wurn, George Maciunas, John Bock, Olaf Breuning, Rodney Graham, Simon Evans, Torimitsu Momoyo and Yoko Ono amongst others.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- ANDRADE, Luís. Marcos Chaves. In: \_\_\_\_\_ (Coord.). **Love's House**. Rio de Janeiro: AGORA; Casa da Palavra; Canal Contemporâneo, 2002.
- BASBAUM, Ricardo. Sem título. In: **XVI Salão Nacional de Arte**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- \_\_\_\_\_. Postcard from Brazil. **Untitled**, Londres, n. 20, p. 12-13, 2000.
- \_\_\_\_\_. Mistura + Confronto. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Mistura + Confronto**. Porto, Portugal: [s.n.], 2001.
- CAMNITZER, Luis. IV Bienal de la Habana. **ArtNexus**, Bogotá, n. 4, p. 104-110, abr. 1992.
- CANONGIA, Ligia. Escultura Plural. In: **Escultura Plural**. Rio de Janeiro/Salvador: MAM-RJ/MAM-BA, 1996.
- \_\_\_\_\_. Mensa/mensae. In: **Mensa/mensae**. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.
- \_\_\_\_\_. Chaves para Leituras. In: **Marcos Chaves**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.
- \_\_\_\_\_. ARTEFOTO. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **ARTEFOTO**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. Logradouro. In: **Logradouro**. Vila Velha, ES: Museu Vale do Rio Doce, 2002 (*folder*).
- \_\_\_\_\_. Vazio e Totalidade. **Arte Futura e Companhia**, Brasília, n. 4, ago. 2002.
- \_\_\_\_\_. Arte como máscara. In: **Sem título**. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2005.
- \_\_\_\_\_. COCCHIARALE, Fernando. Escultura Carioca. In: **Escultura Carioca**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1994.
- CHAVES, Marcos. **Arte/Estado artes visuais** - Palestras e debates 2003. Rio de Janeiro: Funarte, 2003.
- COCCHIARALE, Fernando. Marcos Chaves. In: **7**. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, 1989.
- \_\_\_\_\_. Repetere. In: **Sem título**. Porto Alegre: Solar Luis Câmara, 1993.
- \_\_\_\_\_. Marcos Chaves. In: **I Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação de Artes Visuais do Mercosul, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Apropriação e memória**. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- \_\_\_\_\_. Aspectos da fotografia contemporânea. In: **Zeitgenössische Fotokunst aus Brasilien**. Berlin: Neuer Berliner Kunstverein (NBK), 2006.
- COELHO, Teixeira. **Iconica**. Coleção Itaú Contemporâneo Arte no Brasil 1981 a 2006. São Paulo: [s.n.], 2007.
- COYSH, Louise. Brazil. **[a-n] magazine**, Reino Unido, p. 36-37, jul. 2002.
- DIAZ, Jean-Michel (Org.). Profils and Dossier Brésil. **Mouvement**, Paris, n. 36/37, p.116, 134-135, set./dez. 2005.
- DUARTE, Luisa. Logradouro. In: **Exposições**. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia USP, 2002 (*folder*).
- \_\_\_\_\_. O desvio é o alvo. **Jornal Capacet**, Rio de Janeiro, n. 9, 2003.
- DUARTE, Paulo Sergio. Marcos Chaves. In: **Direções no novo espaço, histórias da arte e do espaço**. Porto Alegre: 5ª Bienal do Mercosul, 2005.
- É HOJE, na Arte Contemporânea Brasileira**. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM-RJ. Porto Alegre: Santander Cultural, 2006.
- ENTREVISTA com Graça Ramos. Temos que respeitar mais a alegria. **Arte Futura e Companhia**, Brasília, n. 4, ago. 2002.
- ENTREVISTA com Luisa Duarte. **Jornal Capacet**, Rio de Janeiro, n. 004, 2002.
- ENTREVISTA com Luiza Mello. In: MELLO, Luiza. **Quatro. Visões da Arte Contemporânea Brasileira**. Monografia de Pós-graduação. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003.
- FARIAS, Agnaldo. Hotel das estrelas. In: **25ª Bienal de São Paulo, Iconografias Metropolitanas, Brasil**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_. Ordenação e vertigem. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Ordenação e vertigem**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- FERREIRA, Glória. Eclético. In: **Eclético**. Rio de Janeiro: Castelinho do Flamengo, 2000 (*folder*).
- FIORAVANTE, Celso. Parabéns Marcos Chaves. **Casa Vogue**, São Paulo, n. 202, p. 120-123, out. 2002.

GRANIERI, Karina. Sem título. In: **Sem título**. Buenos Aires: Fundación Centro de Estudios Brasileiros, 2004 (*folder*).

INTERLENGHI, Luiza. No lugar da cabeça o mundo. In: **Um século de arte brasileira, Coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2006.

KATAOKA, Mami. Everyday laughther. In: **All about laughther, humor in contemporary art**. Tóquio: Mori Art Museum, 2007.

MATTOS, Armando. Matrizes aditivas. In: **Imagem Sitiada**. Rio de Janeiro: SESEC, 2004.

MIORELLI, Moreno. Marcos Chaves. In: **Stazione di Topolò IX Postaja Topolove**. Provincia di Udini, Itália: [s.n.], 2002.

MONACHESI, Juliana. Melancolia da Arte Lúdica. **Bravo!**, São Paulo, n. 101, p. 65, jan. 2006.

NAVAS, Adolfo Montejo. Quando o olho ri, ou vice-versa. In: **XXV Bienal de São Paulo**. São Paulo: [s.n.], 2002 (*folder*).

\_\_\_\_\_. Ironia preta e amarela. In: **Sem título**. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2002 (*folder*).

\_\_\_\_\_. Uma poética da relação. In: **Visões espanholas poéticas brasileiras**. Brasília: Centro Cultural da Caixa, 2004.

\_\_\_\_\_. El arte frente al imperio del mercado. **Revista Lápis**, Madri, n. 221, p. 26-41, mar. 2006.

\_\_\_\_\_. Entre a poesia e o objeto. In: **Joan Brossa desde Barcelona ao Novo Mundo**. Barcelona: Fundació Joan Brossa, Institut Ramon Llull, 2006.

\_\_\_\_\_. When the eye smiles or vice-versa. In: **Discover Brazil, 21 contemporary positions**. Colônia, Alemanha: Ludwig Museum, 2006.

NIKLAUS, Martha. Bandeira e bandeiras: interpretações na arte contemporânea brasileira. In: **Bandeiras do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Museu da República, 2005.

OSÓRIO, Luis Camilo. Marcos Chaves. **Exit Express**, Madri, n. 11, p. 30, abr. 2005.

PÉREZ, Miguel von Hafe. MC, o manipulador dos sentidos. In: **Sopro projecto de arte contemporânea**. Lisboa: [s.n.], 2006 (*folder*).

**REDE Nacional Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004/2005.

REIS, Paulo. Um mapa possível. In: **Panorama da Arte Brasileira**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

ROSA, Tomás. Cosmética do Tempo. **Magazine Artes**, Lisboa, n. 38, p. 46-48, mar. 2006.

SCHASCHL, Sabine. <...sabotage...>. In: **<.sabotage...>**. Frauenfeld, Suíça: Shed im eisenwerk, Austellungsraum für zeitgenössische kunst, 2001.

SCHIFF, Hajo. 25. Bienal de São Paulo. **Kunstforum**, Ruppichteroth, Alemanha, n. 160, p. 437-440, jun./jul. 2002.

SHAPLAND, Anthony. On leaving and arriving. In: **On leaving and arriving**. Cardiff, Wales: G39 Wyndham Arcade, 2005.

ZACCAGNINI, Carla. Sem título. In: **Sem título**. São Paulo: Paço das Artes, 2001 (*folder*).

ZAVAREZE, Batman. Sem título. In: **Multiplicidade**. Coleção Arte e Tecnologia. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2006.

## EDIÇÕES DAS OBRAS EDITIONS

**COPO VAZIO**, 2000  
[EMPTY CUP]  
ED 5 + 2 PA [AP]  
P 149

**DEATH**, 2002  
ED 3  
P 34

**EU SÓ VENDO  
A VISTA**, 1998  
ED 5 + 2 PA [AP]  
P 96

**LandEscape**, 1999  
ED 3 + 2 PA [AP]  
P 148

**OBRIGADO SENHOR  
PELO ESPAÇO**, 2005  
[THANK YOU LORD  
FOR SPACE]  
ED 3 + 2 PA [AP]  
P 78

**PASSARINHO QUE  
COME PEDRA SABE O CU  
QUE TEM**, 2003  
[THE BIRD THAT EATS STONES  
KNOWS WHAT ITS ARSE IS LIKE]  
ED 3 + 2 PA [AP]  
P 104-106

**"PAZ ENTRE ASPAS"**, 2005  
ED 10 + 2 PA [AP]  
P 123

Sem título, 2003  
[UNTITLED]  
ED 5 + 2 PA [AP]  
P 28, 116

Sem título, 2001  
série *Buracos*  
[UNTITLED]  
[HOLES SERIES]  
74 x 54 cm  
ED 5 + 2 PA [AP]  
P 92, 93

Sem título, 2006  
série *Buracos*  
[UNTITLED]  
[HOLES SERIES]  
150 x 100 cm  
ED 5 + 2 PA [AP]  
P 36, 38, 54, 56

Sem título, 2001  
série *Eclético*  
[UNTITLED]  
[ECLECTIC SERIES]  
ED 5 + 2 PA [AP]  
P 70, 80, 81, 82, 83, 157

Sem título, 2005  
série *Próteses*  
[UNTITLED]  
[PROSTHETICS SERIES]  
ED 5 + 2 PA [AP]  
P 68, 69, 119

Sem título, 2003  
série *Registros*  
[UNTITLED]  
[REGISTERS SERIES]  
ED 5 + 2 PA [AP]  
P 26, 156

**SOME GIRLS ARE  
BIGGER THAN OTHERS**,  
2001  
ED 5 + 2 PA [AP]  
P 160

## PRINCIPAIS COLEÇÕES INSTITUCIONAIS E PRIVADAS DAS OBRAS REPRODUZIDAS NESTA PUBLICAÇÃO

MAIN PRIVATE AND INSTITUTIONAL  
COLLECTIONS OF THE WORKS REPRODUCED  
IN THIS PUBLICATION

Adriana Varejão, Rio de Janeiro

Alexandre Dória Machado, São Paulo

André Costa, Rio de Janeiro

Andrea Baginski, Rio de Janeiro

Andréa e [AND] José Olympio Pereira,  
São Paulo

Antonio Dias, Rio de Janeiro

Banco Itaú S.A.

Bel Lobo e [AND] Bob Néri, Rio de Janeiro

César Augusto, Rio de Janeiro

Fabio Faisal, São Paulo

Fernanda e [AND] Dado Villa-lobos,  
Rio de Janeiro

Frances Reynolds, Rio de Janeiro

Gilberto Chateaubriand,  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Heitor Martins e [AND] Fernanda Feitosa,  
São Paulo

Helmut Baptista, Rio de Janeiro

João Fernandes, Lisboa [LISBON], Portugal

José Mario Brandão, Porto, Portugal

Laura Marsiaj, Rio de Janeiro

Leonardo Domingues, Rio de Janeiro

Ligia Canongia, Rio de Janeiro

Manuela e [AND] Alfredo Herzog, São Paulo

Patrícia Telles, Rio de Janeiro

Paula Toller, e [AND] Lui Farias,  
Rio de Janeiro

Roberto Thompson, São Paulo

Ruth Chindler, Rio de Janeiro

Vicente de Mello, Rio de Janeiro

**CAPA**

[COVER]

**LOGRADOURO, 2005**

exposição

[EXHIBITION]

detalhe [DETAIL]

Itaú Cultural

São Paulo

foto [PHOTO]

Marcos Chaves

**CADERNO DO ARTISTA**

[ARTIST'S NOTEPAD]

fotografias da série

*Meu negócio é grama,*

realizadas por ocasião do

projeto "Faxinal das

Artes", em Faxinal

do Céu, Paraná, 2002.

[PHOTOGRAPHS OF THE  
SERIES *MY THING IS GRASS,*

TAKEN DURING THE

PROJECT "FAXINAL DAS

ARTES", IN FAXINAL DO CÉU,

PARANÁ, 2002.]

**AGRADECIMENTOS**

ACKNOWLEDGEMENTS

Adolfo Montejo Navas

Alzira (*in memoriam*)

André Eppinghaus

Antonio Dias

César Augusto

Fabio Faisal

Gilberto Chateaubriand

Glória Ferreira

Gustavo Moura

Helmut Baptista

João Vargas

José Agnaldo Moreira Chaves

Kevin Ridgely

Lígia Canongia

Lucia Koch

Luísa Duarte

Luíza Mello

Lula Wanderley

Mara e Francesco Altan

Mariana Varzea

Nair de Abreu

Raul Mourão

Sônia Barreto

Têra Queiroz

Vicente de Mello

1ª EDIÇÃO: ABRIL DE 2007

FIRST EDITION, APRIL 2007

PAPEL DO MILOLO

INNER PAPER

Couché fosco 170g/m<sup>2</sup>Alta alvura 75g/m<sup>2</sup>

PAPEL DA CAPA

COVER PAPER

Duo Design 230g/m<sup>2</sup>

TIPOGRAFIA

TYPEFACE

Insterstate

Geo

PRÉ-IMPRESSÃO

PRE-PRINTING

Estúdio Lupa

IMPRESSÃO

PRINTING

RR Donnelley Moore do Brasil

**MARCOS CHAVES** nasceu no Rio de Janeiro, em 1961, e iniciou sua atividade artística na primeira metade dos anos 1980. Sua obra é caracterizada pela utilização de diversas mídias e transita livremente entre a produção de objetos, fotografias, vídeos, desenhos, palavras e sons.

Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, em instituições e galerias como o Mori Art Museum, Tóquio, Japão; Fri-Art Centre d'Art Contemporain de Fribourg, Suíça; Zeitgenössische Fotokunst aus Brasilien, NBK, Berlim, Alemanha; Galeria Sopro, Lisboa, Portugal; On Leaving and Arriving, Temporary Contemporary Space, Cardiff, Reino Unido; Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro; Galeria Nara Roesler, São Paulo; 4ª Bienal de Havana, Cuba; 1ª e 5ª Bienais do Mercosul, Porto Alegre; e 25ª Bienal Internacional de São Paulo.

"[...] Chaves não está interessado no produto formal, no objeto "artístico", na esteticidade. Construir a obra de arte pode ser, para ele, extrair um objeto comum de seu ambiente funcional, combiná-lo a outros, mudar seu contexto lógico, acrescentar palavras e outros meios vindos de fora do campo estrito da visualidade, jogar com associações mentais, com o humor e com o acaso. Marcos Chaves surpreende significados e valores imersos nas coisas vulgares, dissimulados no hábito ou na convenção. Faz deslocamentos imprevisíveis e produz *assemblages* em tom de paródia, destilando aí a sua aguda observação sobre o mundo, da tecnologia ao lixo."

LIGIA CANONGIA

**MARCOS CHAVES** was born in Rio de Janeiro in 1961. He began his artistic endeavours in the early 1980's. His work is characterized by the use of diverse media, and openly moves between the production of objects, photographs, videos, drawings, words and sounds.

His work has been presented in individual and collective exhibitions in Brazil and other countries in institutions and galleries such as the Mori Art Museum, Tokyo, Japan; Fri-Art Centre d'art contemporain in Freiburg, Switzerland; Zeitgenössische Fotokunst aus Brasilien, NKB, Berlin, Germany; Sopro Gallery, Lisbon, Portugal; On Leaving and Arriving, Temporary Contemporary Space, Cardiff, UK; Laura Marsiaj Contemporary Art, Rio de Janeiro; Nara Roesler Gallery, São Paulo; 4<sup>th</sup> Biennial of Havana, Cuba; 1<sup>st</sup> and 5<sup>th</sup> Biennials of Mercosul, Porto Alegre, and the 25<sup>th</sup> International biennial of São Paulo, Brazil.

"[...] Chaves is not interested in the formal product, in the "artistic" object itself, nor in its aesthetics. To construct a work of art can be, for him, nothing more than to extract a common object from its logical context, to add to it words and other mediums stemming from outside the narrow scope of what can be seen, to play with mental associations, with humour and with chance. These are his "aesthetic" procedures. Marcos Chaves surprises meanings and values that are immersed in vulgar things, dissimulated by habit or convention. He makes unpredictable displacements and produces assemblages in a tone of parody distilling his acute observations of the world, from technology to rubbish."

LIGIA CANONGIA



Tecnopop



Projeto beneficiado  
pela Lei 1940/92