

Exposición: **COLECCIÓN FOTOGRAFÍA MAM**
(IVAM) Institut Valencia d'Art Modern
21 septiembre 2006 – 17 diciembre 2006

Organiza: (MAM) Museo de Arte Moderno de Sao Paulo,
Institut Valencià d'Art Modern

Comisario: Tadeu Chiarelli

El Instituto Valenciano de Arte Moderno acogerá hasta el próximo 7 de enero, una exposición antológica de fotografía contemporánea que reúne 66 obras, entre fotografías, ensamblajes, vídeos, serigrafías, fotocopias y procesos digitales, de los artistas con mayor proyección y más destacados de Brasil como, entre otros, Alberto Bitar, Aloísio Magalhães, Bené Fonteles, Edouard Fraipont, Farnese de Andrade, Mário N. Ishikawa, Rubens Mano o Waltercio Caldas. Las obras que se incluyen en la muestra pertenecen a la colección del Museo de Arte Moderna Sao Paulo, con el que el IVAM mantiene un convenio para intercambiar obra de manera periódica.

La exposición ofrecerá al público instrumentos para reflexionar sobre la producción de algunos de los principales artistas brasileños de las últimas décadas, y sobre cómo combatir las cuestiones cruciales de la actualidad, tanto las referentes al campo del arte como aquellas que brotan del tejido social brasileño en que se constituyeron, la pérdida o superación de parámetros de identidad tradicionales, colectivos o individuales.

El catálogo editado con motivo de esta exposición reproduce las obras expuestas y contiene textos de la directora del IVAM, Consuelo Císcar; el presidente del Museo de Arte Moderna de Sao Paulo, Milú Villela, y el comisario, Tadeu Chiarelli.

Con la exposición se pretende mostrar que el arte brasileño no está restringido sólo a exotismos o a una exacerbación de lo sensorial y lo catártico. El arte es, y puede continuar siendo, un elemento para la configuración y discusión de los problemas que más movilizan a la sociedad brasileña actual.

Como punto de partida de la exposición, se presentan una serie de trabajos de Mario Ishikawa que tratan sobre la incomunicación. Creada en un periodo de fuerte represión política y concebida para ser divulgada clandestinamente a través del correo, esta serie, producida en fotocopias, sirve como metáfora a los límites de esta exposición. Al mismo tiempo, pone de manifiesto como durante el periodo dictatorial después de 1964, se inhabilitó la posibilidad de tránsito de ideas entre los brasileños excluidos por la censura.

Con el propósito de hacer explícita la crisis que vivió la sociedad brasileña, sobretodo después del golpe militar de 1964, han sido seleccionadas para la exposición unas obras que muestran la superación de algunos mitos que se crearon en el país.

El primero de ellos se relaciona con la configuración del brasileño típico, que posee todas las cualidades positivas de la población: el indígena. De origen romántico, la comprensión de la figura del indio como símbolo de Brasil y de todos los brasileños resistió a las demandas del modernismo de principios del siglo XX que deseó cambiarlo por la figura del negro. A pesar de la oposición de críticos y artistas, continuó la asociación del concepto del brasileño con la del indígena y esta fue asumida en gran parte por los amos del poder dictatorial después de 1964.

También se incluyen en la exposición los “cartemas” de Aloísio Magalhaes, que pertenecen al contexto artístico brasileño de los años setenta –condicionado por la censura dictatorial-, por ser un tipo de producción concebida en la disolución tradicional del concepto del artista como un autor privilegiado.

Los “cartemas” seleccionados para la muestra presentan soluciones formales de proporciones abstractas, formadas por imágenes de indígenas brasileños de la ciudad de Sao Paulo y de Río de Janeiro. En estos, el concepto del indígena como símbolo del Brasil “nativo” es cuestionado, igual que las imágenes de Sao Paulo y de Río –las dos megalópolis brasileñas no censadas por los militares- son erradicadas.

Estos trabajos establecen conexiones con dos obras de Bené Fonteles de 1980. Realizadas en fotocopias, apuntan hacia cuestiones que en el inicio de aquella década movilizaban los artistas conectados con los desafíos que sucedían en el país y el mundo.

En Tall, Fonteles rehace la estructura de la bandera brasileña –símbolo máximo de la nación- utilizando la imagen de un periódico en el que aparece un texto y una foto que describe el hambre en Camboya. Mientras que en El dedo del metalúrgico, el artista yuxtapone una imagen del líder metalúrgico en aquel momento, Lula da Silva, y se apropia de la solución formal de la plástica norteamericana de los años sesenta (las obras de Andy Warhol, por ejemplo).

La destrucción de las imágenes de las megalópolis para la extinción de la objetividad fotográfica fue propuesta por diversos artistas brasileños a partir de los años setenta, evidenciando la concienciación del rápido fracaso involucrado

en el proyecto moderno brasileño. Regina Silveira con sus serigrafías, Rubens Mano con la fotografía de Sao Paulo fuera de foco, los objetos de Márcia Xavier y la instalación de Ciao Reisewitz, problematizan la visión ideal que el poder instituido quiere afirmar en cuanto al vigor económico de Brasil. Estos artistas, en rearticular la imagen fotográfica de la megalópolis, contraponen el caos urbanístico de la ciudad con aquella intención para transformarla en la mejor definición del Brasil contemporáneo.

Otros artistas situados en oposición de esta visión ideal de las grandes ciudades brasileñas son José Guedes, Paula Trope, Marcelo Zocchio, Rosangela Rennó y Alberto Bitar.

La figura del indio, confundida a propósito en el “cartema” de Aloísio Magalhaes –señal de la deestructuración de un mito más de la identidad brasileña- es igualmente problematizada en trabajos de Ana Bella Geiger y Farnese de Andrade.

La ruptura de la unidad del sujeto, percibida en la obra de Farnese en la coexistencia de índices de experiencias colectivas e individuales, se percibe igualmente en otros artistas que, a finales del siglo XX, se centraron en la problemática del género del autorretrato.

Dentro del gran número de artistas que trabajan en Brasil con la cuestión de la extinción de la identidad personal y colectiva a partir de los autorretratos, las producciones de Lenora de Barros ocupan un espacio singular. Partiendo de la poesía visual (de fuerte tradición en Sao Paulo desde los años 1950-60), la artista va desarrollando a lo largo de su carrera, iniciada al final de los años setenta, una serie de fotos-performance donde la disolución del yo se trata en términos tragicómicos, otorgándole al asunto una dimensión poco usual.

Este grupo de autorretratos, problematizados por las indagaciones de los artistas sobre los nuevos códigos de la propia identidad, también adquirieron otras posibilidades de reflexión en Brasil a partir de las producciones de Sandra Cinto, Keila Alaver y Lia Chaia.

Otra obra significativa es el “autorretrato colectivo” propuesto por Michel Groisman, Polp, producido y donado para el MAM el año 2000. En esta especie de performance en grupo, el artista propone un juego en el que el individuo va poco a poco tomando conciencia del propio cuerpo. Conectado a las propuestas de Lygia Clark, Polp, no obstante, introduce una ironía sobre sus propias reglas, evidenciando que no siempre el contacto puramente físico con el propio cuerpo es la estrategia más eficaz para la construcción de la identidad, ya sea individual o colectiva.

Con todas las dificultades inherentes a una institución museológica que actúa en un país con los graves problemas socioeconómicos que tiene Brasil, el MAM ha conseguido incluir en su colección obras consideradas fundamentales para la comprensión más extensa del proceso artístico brasileño en la actualidad, menos asediadas por ciertos mitos que quieren restringir el arte brasileño contemporáneo a dos o tres artistas, o apenas a un movimiento artístico.