

**ABSTRACT:** *The present text approaches the cast of works selected by the authors for the Brazilian representation in the Cuenca's IV Biennial of Painting (Equator). Based on the theme of the present edition of the Biennial, Latin America: Lives, bodies and stories, and in the proposition of giving priority to figurative works, the authors analyzed these works discussing the theme proposed and the problematic of the figuration in Brazilian contemporary art. However, they do not link the works directly to these questions, but try to discuss the pertinence of any closed category for the analyses of contemporary art.*

**KEY WORDS:** Figure; Contemporaneous; Painting; Art in Brazil.

**RESUMO:** *O presente texto aborda o elenco de obras selecionadas pelas autoras para a representação brasileira na VI Bienal de Pintura de Cuenca (Equador). Com base no tema da presente edição da Bienal, América Latina: vidas, corpos e histórias, e na proposta de que fossem priorizadas obras figurativas, as autoras analisam essas obras discutindo o tema proposto e a problemática da figuração na arte brasileira contemporânea. No entanto, não vinculam as obras diretamente a essas questões, mas, tentam discutir a pertinência de qualquer categoria fechada para a análise da arte contemporânea.*

**PALAVRAS CHAVE:** Figura; Contemporaneidade; Pintura; Arte no Brasil.

ICLEIA BORSA CATTANI  
MARIA AMÉLIA BULHÕES

Corpos,  
memórias,  
vestígios:

A REPRESENTAÇÃO  
BRASILEIRA NA BIENAL  
DE CUENCA



## FIGURAÇÕES

**A** proposta desta Bienal perpassa o debate contemporâneo da crítica, buscando no tema **América: vidas, corpos e histórias** uma arte que responda ou pelo menos se questione sobre “Qué significa habitar en América a fines de siglo?”.

Esta proposição, é claro, mostrou-se como algo fácil de ser detectado na produção plástica brasileira atual. Mas, a solicitação de que a seleção das obras privilegiasse obras figurativas colocou-nos frente a uma inesperada circunstância; a constatação de que esta não é uma questão forte, na prática contemporânea de nossos artistas. A maioria dos trabalhos mais significativos realizados entre nós incorpora, sem dúvida, as questões temáticas solicitadas, mas com um viés todo particular, que foge a figurações explícitas, deixando-se perceber muito mais como vestígios. As obras vêm-se envolvidas num clima que aponta os questionamentos do artista: sua preocupação com as problemáticas deste fim de século, com seu corpo, com seu espaço e com os acontecimentos que o circundam. Mas as cores, formas, linhas mantêm uma certa autonomia em relação à representação tradicional, trabalhando em um espaço ambíguo que mostra e ao mesmo tempo oculta aquilo que figuram. Essa dependência/independência visual em relação ao mundo dos objetos, conduz muitas vezes a um jogo em que as formas aparentemente

ocupam-se consigo mesmas, sem uma definição mais figurativa.

Mas, a realidade individual de cada artista, apreendida e internalizada como parte de sua experiência, é assimilada ao seu sistema de formas e integrada em sua obra. Assim, a ausência de uma ligação mais direta com a figuração não representa, necessariamente, um descompromisso com a realidade. Mas pode evidenciar, ao contrário, uma tentativa de destruição transgressiva da figura que se aproxima das análises de Didi Huberman quando afirma que “A forma e a transgressão se devem uma à outra a densidade de seu ser... reciprocamente, a transgressão das formas passa primeiro por uma obstinação, tanto prática quanto teórica, a desprezar todos os tabus de tocar, e notadamente a impor dentro das formas a insubordinação dos fatos materiais” (Didi-Huberman, 1995, Pp.20-30).

Assim, desconstruindo as formas do mundo real, alguns artistas estão na verdade exercendo uma espécie de transgressão simbólica que se insere na própria ordem dos fatos materiais. Essa transgressão, contudo, não livra os trabalhos de um compromisso com a realidade uma vez que, essas estruturas aparentemente distantes, deixam-se envolver de maneira complexa pela necessidade constante de propor ao mundo das aparências o seu próprio questionamento.

Na pintura brasileira contemporânea, um número expressivo de artistas evoca, antes da história, uma memória pessoal dos fatos, que tenta reconstruir espaços e reconstituir eventos, recriando trajetórias



e refazendo talvez uma história das origens. As origens individuais, mas também as da América Latina, continente ocupado, cuja história oficial parece referir-se sempre ao outro, ao de fora. Pois a história que aprendemos não começa com o nosso “descobrimento”?

Os artistas brasileiros na atualidade tentam construir uma outra história, que ao mesmo tempo os concerne pessoalmente e abrange uma realidade mais ampla. Trabalhando com as margens e os limites da história oficial, eles criam vestígios em que transparecem o “não óbvio”, o “não dito”.

Nessa encruzilhada de imagens e vestígios, a escolha da representação brasileira orientou-se por cada um dos temas enunciados na convocatória da Bienal, mas principalmente, por seu conjunto.

### **AMÉRICA: VIDAS, CORPOS E HISTÓRIAS.**

O Brasil não tem uma tradição de inserção na América Latina nem em termos materiais nem em termos conceituais. Separados, politicamente ao longo do período colonial, e linguisticamente até hoje, do mundo espanhol, temos culturalmente pautado nossos padrões pela Europa e mais recentemente pelos EUA. Este também tem sido em parte o caminho do resto da América Latina, se pensarmos nos séculos de colonialismo e nas atuais tendências globalizantes. Olhar o mundo desenvolvido foi sempre a meta dos latino-americanos, e entreolhar-se, não foi algo usual. Percebe-se hoje, porém, uma ten-

dência a reverter esta falta de inserção brasileira, com a criação do Mercosul. Nesse sentido, “América” passou a ser um tema atual e recorrente no discurso de nossa intelectualidade e que pode ser percebido perpassando a obra de alguns artistas. Mas mesmo quando não é este um tema específico, ele permeia nossa realidade na medida em que, como latino-americanos, temos histórias em comum.

Vidas, corpos e histórias, nos parecem termos interligados entre si. Eles apontam para um ir e vir do individual ao coletivo. Vidas que se cruzam, corpos que se reconhecem, histórias contadas destas vidas e destes corpos. Talvez possamos falar de memórias, em vez de histórias, na medida em que nem sempre a estrutura das obras plásticas mantém uma forma narrativa. Mesmo sem “contar histórias”, essas obras guardam a memória dos espaços, públicos e privados, que marcam passagens nesse território que é a América. Guardam, e ao mesmo tempo fazem presente, a memória de corpos dilacerados, desfeitos no trajeto de muitas vidas, a memória dos acontecimentos que configuram o que comumente denominamos História.

### **PROPOSTAS**

**Alex Cerveny** trabalha, na série de aquarelas aqui apresentadas, com o tema da viagem e do documento, do registro. Retomando a expedição, de dezenove anos, que o artista-viajante Cornelius de Bruyn alega ter feito no Levante, no final do século XVII, Cerveny reinterpreta em



suas gravuras os lugares santos, fazendo “comentários sobre os artifícios da representação, e sobre a condição de ser artista”.<sup>1</sup> É importante esclarecer que a viagem de Cornelius de Bruyn foi questionada por contemporâneos, e suas gravuras, consideradas como cópias de obras de outros artistas. Cervený trabalha esta ambigüidade, ao “copiar” de Bruyn: a questão da cópia e do original, da reinterpretação do já feito, está muito presente em relação à arte latino-americana, a partir da colonização. Também foi importante, no Brasil, o papel dos artistas-viajantes: o olhar do outro, ao mesmo tempo que documentava o que via, reinterpretava-o à luz de sua própria visão de mundo. A América Latina constituiu-se confrontando-se a essa ambigüidade, e não é por acaso que um jovem artista brasileiro retoma este tema.

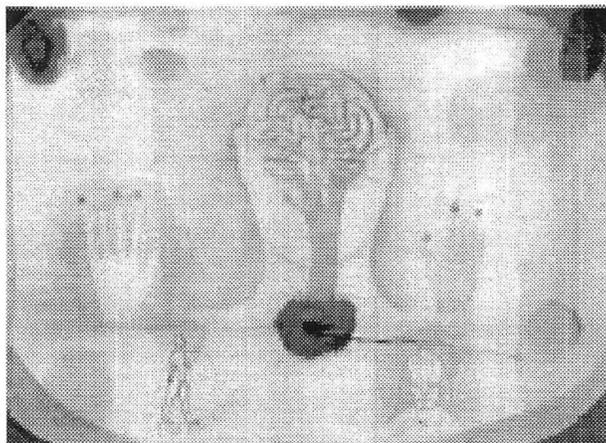
As aquarelas aqui presentes são realizadas em transparências, criando imagens etéreas que muitas vezes se sobrepõem. A concomitância da figura e do fundo, ou melhor, a emergência do fundo através da figura, evoca o tema do palimpsesto, que o artista trabalhou em obras anteriores.

Até que ponto a história da América Latina constitui um grande palimpsesto, no qual, através da história oficial, escrita em primeiro plano, emergem outras histórias (ou histórias ou-

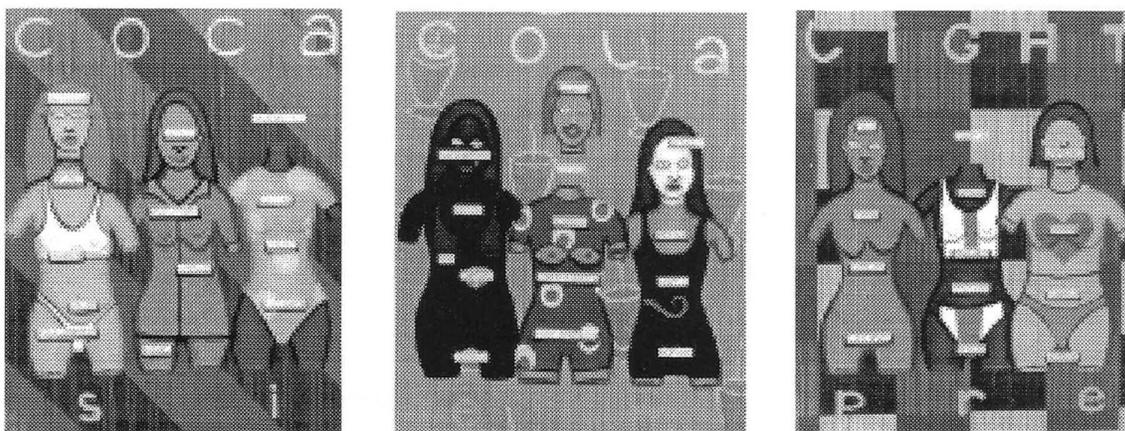
tras) que falam de nossos corpos, de nossas lutas e sofrimentos, de nossa multiplicidade, enfim, de nossas vidas? A arte evidencia o que ainda se encontra parcialmente escondido e ignorado.

**André Burian** apresenta uma modalidade peculiar de figuração do corpo humano. Trata-se, quase sempre, do corpo feminino, em uma representação estática, hierática, próxima da arte popular e do exvoto, típicas de certas regiões do Brasil. As cores intensas, que lembram um gosto considerado pela cultura erudita como *kitsch*, reforçam essa “filiação” estilística à arte popular. Entretanto, os dispositivos estruturais da imagem desmentem essa ligação, ou pelo menos demonstram que ela é apenas um dos aspectos, e não o mais importante, dessas pinturas. Os corpos são colocados sobre fundos geometrizados, parecendo flutuar sobre os mesmos. Tratam-se de corpos mutilados, sem membros, às vezes sem cabeça ou com a mesma separada do corpo. Nos tocos de braços, pernas, pescoços, a carne é representada

cortada, como em algumas imagens do barroco ibérico e latino-americano. Essa “carne” adquire mais força do que as próprias representações do corpo (que aparece em azul, vermelho e amarelo): a carne lhe dá substrato humano.



Alex Cervený. **Deus duro.**  
Aquarela sobre papel (55,5x75,5), 1998.



André Burian. *Andrea Costa Gomez I, II, III*. Acrílico s/tela (170x145cm cada), 1997.

Entretanto, sobre estes corpos André Burian coloca etiquetas, escritas em inglês, português e espanhol, que, mais uma vez, desmentem qualquer “realidade” possível da imagem: palavras soltas, arbitrárias, cujas relações possivelmente só serão conhecidas pelo próprio artista. Mas que remetem, em alguns casos, à sociedade de consumo, como uma pintura um pouco anterior às apresentadas nesta Bienal, na qual, sobre um corpo feminino, estavam escritos nomes de partes de um corpo de animal, como num açougue. O corpo transformado, nem mesmo em objeto, mas em coisa.

**Anna Bella Geiger** toma a memória do espaço quando constrói mapas e constelações em que evoca, como em alguns trabalhos aqui expostos, aspectos peculiares da América Latina, nos quais muitas vezes alude à situações periféricas do continente e ao “ser artista” nessas condições. Através de um processo de metamorfoses sucessivas, a imagem do amuleto chega à figuração do continente

latino-americano, passando pela mulata, símbolo da fusão étnica, e pela muleta, representação irônica de nossa situação de subordinação. A proximidade semântica faz com que a imagem se transforme numa espécie de *continuum*, sem rupturas, como se o conceito deslizesse de uma imagem à outra. Não por acaso, cada figura é acompanhada da palavra que a designa, compondo um todo. Na pintura sobre o mesmo tema, as figuras dividem-se em espaços diferenciados: a muleta e o mapa, num espaço aparentemente perspectivo, com uma clara linha de horizonte e formas lineares, no chão, sublinhando a possibilidade da existência de um ponto de fuga. Nessa forma de representação, o mapa da América Latina assume claramente uma função de figura, tal como um corpo na pintura tradicional. O amuleto e a mulata, por sua vez, fundem-se em parte com o fundo, sobre o qual aparecem em transparências: espaços desdobrados, duplos.

**Mapa Monte** inverte o mapa da América Latina, colocando-o de cabeça



para baixo, ao mesmo tempo que liga o mapa do Brasil a uma espécie de cordão umbilical — talvez à América do Norte, como se o resto da América Latina não existisse. À esquerda, a representação do Pão de Açúcar — figura-símbolo do Rio de Janeiro. Muitas questões se colocam: O que é ser carioca, brasileiro, latino-americano? O que une estes espaços, o que os separa?

Os espaços geográficos assumem aqui o papel de lugares simbólicos, que traduzem os dilemas do

ser latino-americano: dilemas aos quais a arte propõe suas próprias respostas.

**Emmanuel Nassar** trabalha há muitos anos com referências da arte popular do norte do Brasil. Entretanto, essas referenciais somam-se a uma depuração progressiva das formas, que faz com que as figuras insiram-se num espaço cada vez mais definido pelas superfícies de cor, lugar **da** pintura propriamente dito.

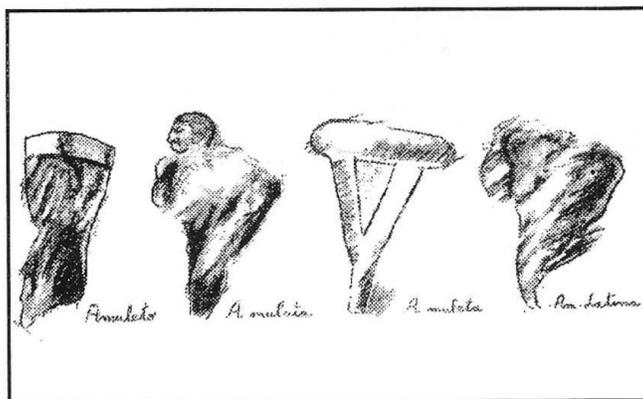
As três obras aqui apresentadas, destacam-se por um elemento recorrente: uma espécie de “moldura” que, simultaneamente, contorna e enfatiza a posição cêntrica da figura principal em meio aos campos de cor monocromática. Em **Ascensão**, trata-se de uma forma retangular, no formato mais tradicional possível de moldura. Em **Coração**, pode-se considerar

como uma forma de cortina que se abre em torno da imagem. Em **Incêndio**, um círculo contorna o arbusto em chamas. É interessante notar que as três formas têm conotações distintas: retângulo = janela = pintura tradicional; cortina = imagem sagrada ou ritual (a cortina que vela/desvela o coração de Cristo); o círculo aparece como forma talvez mais primitiva, ou primordial, de delimitação de um espaço vital, real, ou simbólico, sa-

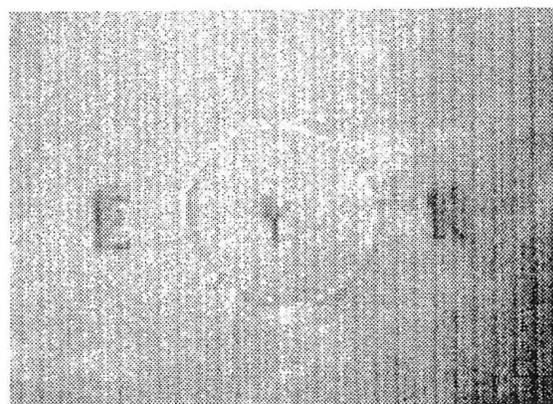
grado, como nos rituais xamânicos.

Vemos portanto que aparecem, nessas delimitações, várias questões que remetem à história da pintura enquanto representação do mundo visível, e às questões da arte enquanto espaço do sagrado.

Ao mesmo tempo, Nassar desmente sutilmente essas questões, colocando outras propriedades pictóricas contemporâneas: ao



Anna Bella Geiger. **América Latina**.  
Frottage, lápis de cor e crayon sobre papel.  
(82x152cm), 1995.

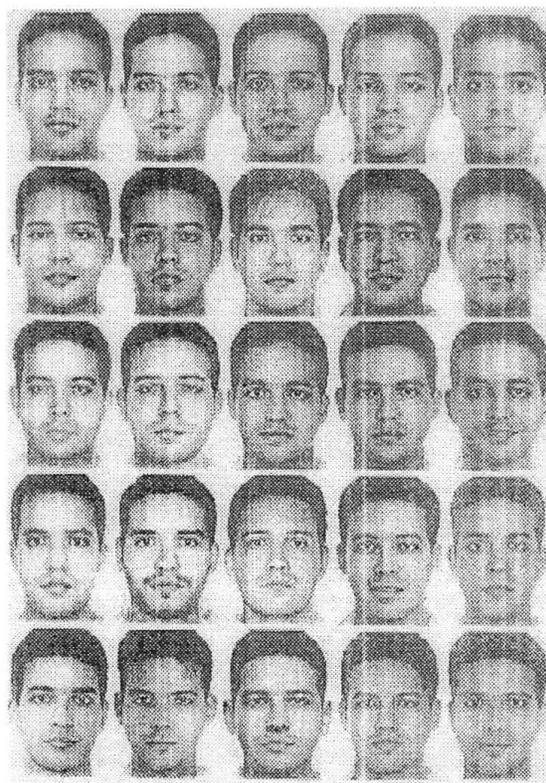


Emmanuel Nassar. **Incêndio**. Acrílico s/tela  
(130x175), 1992.



colocar os limites internos, ele cria um dentro/fora no próprio espaço de representação; estabelece uma relação de centro/periferia, na qual o centro aparece nitidamente privilegiado. Dentro/fora, centro/periferia, são tanto questões formais quanto conceitos geopolíticos que estruturam a nossa história.

**Fábio Carvalho** utiliza imagens do próprio corpo, realizando sobre elas manipulações: nos “retratos”, o rosto do artista é misturado com outros rostos, de modo que, na imagem resultante, ele sempre está presente, mas nunca é ele. Na obra **Linha de tempo**, aparece sua silhueta, registrada nas várias etapas de um processo de emagrecimento: a mesma foi desenhada através de meios tecnológicos, sem intervenção da mão do artista. Esse entendi sobre seu próprio corpo, pois, seria do seu processo de mudanças progressivas, que a obra se constituiria. Vemos assim, uma obra que utiliza os meios tecnológicos de constituição da imagem, para criar (e, simultaneamente, desconstruir) um dos ícones da tradição da pintura ocidental, que é o retrato e, mais especificamente (e mais conotado ainda, simbolicamente) o autor-retrato. Nos trabalhos de Fábio Carvalho, aqui apresentados, o autor-retrato amalgama-se à imagem do “outro”, em seu sentido psicanalítico: olhando a série das **Variações fenotípicas** (trabalho em progresso, talvez infinito), reconhecemos/desconhecemos, a cada vez, seu autor, cuja imagem amalgama-se às de outras pessoas.



Fábio Carvalho. **Variações Fenotípicas de Fábio Carvalho**. Impressão de imagem s/papel (21x29,7 cada retrato — dimensões totais variáveis), 1998.

Nessa obra, o artista não age sobre seu próprio corpo: as variações são obtidas exclusivamente através dos meios tecnológicos. Os processos das duas obras talvez se aparentem mais entre si do que parece à primeira vista; em outro trabalho, o artista refere-se ao ideal físico dominante, transmitido pelos meios de comunicação de massa e do qual nós, latino-americanos, tanto nos afastamos. Ele propõe refletir sobre nós mesmos, sobre nossos corpos, sobre o que sentimos e sofremos em nossa própria carne, sobre nossa situação de dominação ideológica, além da subordinação econômica e política.



**João Câmara Filho** apresenta trabalhos em que faz uma reinterpretação, em acrílico sobre tela, das litografias “Cenas da vida brasileira — 1930/54”. Os títulos fazem alusão, de forma crítica, a situações históricas do Brasil. Trata-se de uma memória da história, revisitada pelo artista, ressaltando aspectos ocultos, jogos de poder e sedução, enfim, tudo o que é apagado da história oficial.

A monocromia reforça a violência das cenas, em que as imagens aparecem como que fotografadas, o que é reforçado pelo uso de preto e branco e pelas figuras humanas transformadas em pseudo

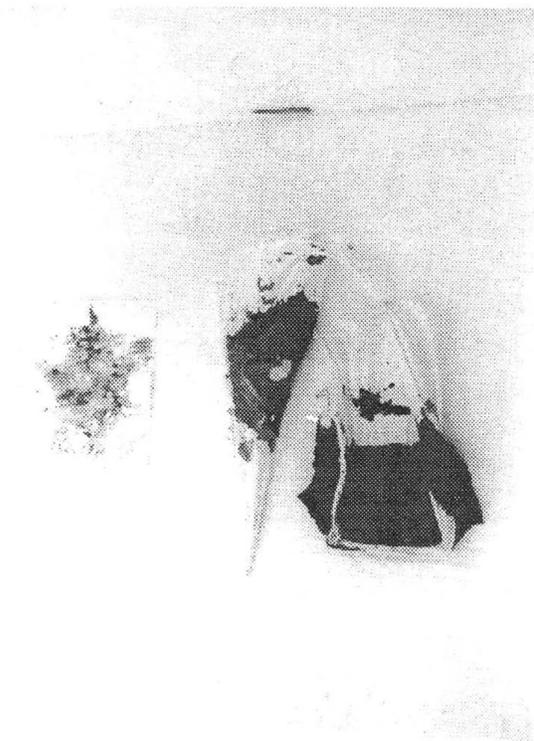


João Câmara. **Precocidade**. Acrílico s/tela (105,5m x 165,0 m), 1994/96.

fantoches. Usando de sua poética pessoal o artista faz emergir um passado recalcado, que oculta a humanidade degradada das elites locais. Explorando as ambigüidades de um período histórico específico, João Câmara realiza um trabalho que o aproxima de uma tradição da pintura narrativa. Mas ele renova essa tradição, introduzindo uma crítica contemporânea radical, que se constrói através da fragmentação do discurso. Um discurso que expõe e oculta, pondo à mostra as irregularidades das lembranças coletivas.

À sua maneira, o artista tenta revelar (como uma outra categoria de foto) verdades desagradáveis de um passado que a maioria gostaria de esquecer para sempre. Sentimentos contraditórios que estiveram envolvidos neste processo histórico estão ainda hoje presentes no imaginário da sociedade brasileira, justificando as dificuldades encontradas pelos historiadores em sua abordagem. As imagens de Câmara falam destas emoções contraditórias de uma forma muito mais intensa e complexa do que as análises de documentos de época.

**Karin Lambrecht** explora a memória do corpo, nomeando muitas vezes suas partes como se, dessa nomeação, nascesse o sentido. Palavras como fluxo, sangue, circulação, além de partes do corpo: rins, pulmões, coração. Nos trabalhos aqui presentes, o corpo é simultaneamente evocado e presentificado: em vez de tinta, a artista utiliza o sangue de um carneiro, sacrificada sobre o pano que constitui a «tela». Com o mesmo sangue, imprime



Karin Lambrecht. **Morte, eu sou teu.** Sangue de carneiro sobre toalhas de mesa e papéis (180x180+3x90cmx60cm - área total), 1997.

suas mãos sobre o papel — gesto primitivo, primordial — signo de presença, enquanto ser no mundo; substitutivo de sua assinatura como artista. Ao lado, escritos de termos da alquimia como IN ARENA (lugar do acontecimento, do sacrifício); dissolução do corpo (pela morte); o campo é o corpo; o carneiro é a alma e o espírito.

O espaço e o corpo se confundem, assim como se confundem corpo e alma. A história pessoal se traduz pelos vestígios, secreções, palavras, existentes na obra. A artista não representa, ela presentifica as questões. A questão da figuração, em sua obra, tem que ser compreendida em seu sentido mais amplo e, ao mesmo tempo, mais primordial: o sangue como

matéria pictórica; a impressão das mãos como signo de presença, e de pertença (Eu estive aqui, fui eu quem fez, essa obra me pertence — ou antes, eu pertenceo a ela).

**Morte eu sou teu:** o sangue aqui apresentado evoca a morte e a vida; evoca também a história violenta e sacrificial da América Latina, num diálogo com o corpo da própria artista e com suas indagações sobre as próprias origens e seu lugar no mundo.

**Osmar Pinheiro** privilegia há vários anos, em sua obra, questões referentes à memória pessoal e coletiva. Nos trabalhos ora apresentados, os suportes evidenciam essa escolha: tratam-se de folhas de livros antigos, sobre os quais ele pinta à óleo, e às vezes, cola elementos. O livro é objeto altamente simbólico: ao mesmo tempo, receptáculo do passado e atualização do mesmo — lida com a memória, presentificando-a.

O artista trabalha sobre essas unidades mínimas do livro, que são as páginas, componentes arrancados de seu todo maior, descontextualizados: o texto inicial é reduzido a fragmentos. Sobre esses últimos, Osmar Pinheiro pinta formas também fragmentadas, que parecem fazer parte de um todo maior. Cria, assim, uma estória pessoal composta de vestígios, de conotação arcaica, que aparentam tentar recriar uma história coletiva. As imagens são elaboradas basicamente com tons negros, acinzentados, sépias: cores da memória, cores do tempo. Simultaneamente, possuem transparências, às vezes inscrições, que lembram

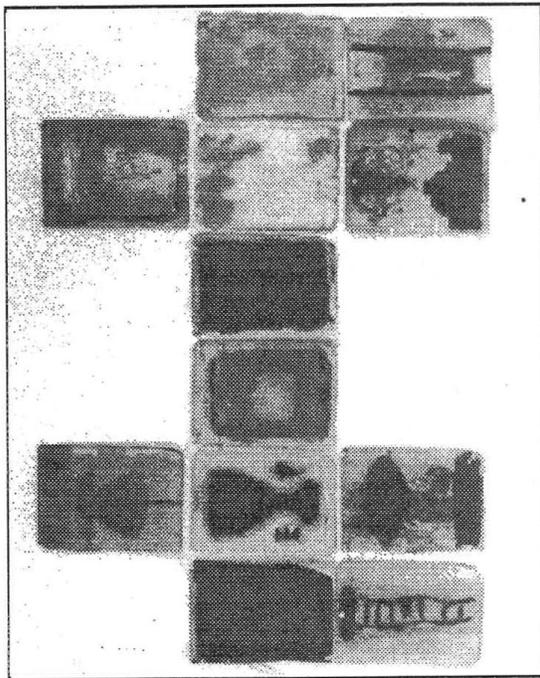


sentimentos e até mesmo, palimpsestos. O livro original é, assim, subvertido e, simultaneamente, recriado. O artista propõe uma nova escrita, feita de palavras, mas também de figuras, de manchas, de névoas. Uma "escrita" que suscita infinitas leituras.

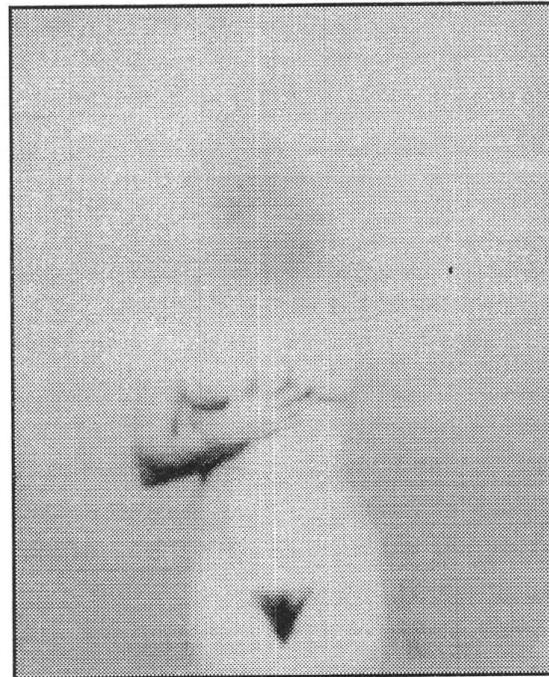
A criação de vestígios, como partes de um *puzzle* para sempre inacabado, evoca a própria história da América Latina: truncada, lacunar, com pontos de imprecisões e incertezas através dos quais emerge, quase sempre, o desconhecido.

**Vera Chaves**, no tríptico **A Filha de Godiva**, manipula uma mesma imagem do corpo feminino. Partiu da imagem central, desse nu sem cabeça, que nas imagens laterais é combinado com radiografias. A figura inicial, já em parte dissolvida, como

se aparecesse por trás de um vidro martelado, é parcialmente encoberta por essas últimas, que velam e desvelam simultaneamente, num jogo de transparências no qual o interior do corpo passa ao primeiro plano. Simultaneamente, a cabeça da figura é "velada" na própria fotografia, que enfatiza o corpo e, sobretudo, o sexo. A artista declara que se trata de "uma reflexão sobre o olho indiscreto e autocrítico do artista", um "trabalho sobre a memória e possivelmente sobre a condição da mulher e o universo feminino". Será que a inversão do sentido dentro/fora, evidencia esse voltar-se "para dentro" de si mesma? O corpo humano e, muitas vezes o corpo feminino, constitui um dos focos centrais do trabalho de Vera. A artista combina fotografia em cores, radiografia,



Osmar Pinheiro. **Sem título**. Óleo e colagem sobre folhas de livros antigos. (Conjunto construído por 12 peças - 0,77m x 1,108m), 1997-98



Vera Chaves. **Filha de Godiva**. Reprodução eletrônica sobre papel (tríptico, 98x75 cm cada), 1995

fotocópia, refotografia e outros meios. Sua obra vem se desenvolvendo, há vários anos, em torno dessas experimentações, estabelecendo um jogo sistemático com as possibilidades técnicas, simbólicas e formais da imagem. As várias experimentações sempre serviram como suporte para a idéia, permitindo (sobretudo as novas tecnologias), infinitas possibilidades de desenvolver jogos combinatórios. A multiplicidade, estabelecida como princípio criativo, parece corresponder à das imagens aqui mostradas: o corpo feminino, em fotografia, soma-se ao interior do corpo, que se sobrepõe em radiografia; a “moldura” incorpora-se à obra, também fotografada e recortada à mão. Isso cria um efeito em *trompe-l’oeil*, imitando um quadro tradicional, o qual já é uma “reprodução” do mundo visível... jogo de abismos, que questionam, como sempre nos seus trabalhos, os limites da vida e os limites da arte.

### CRUZAMENTOS

Algumas questões perpassam o trabalho de diversos artistas aqui presentes, permitindo leituras transversais da representação como um todo e estabelecendo conexões com os temas da Bienal. Elas orientaram nossas escolhas e fundamentam possíveis leituras.

Uma primeira questão pode ser nomeada como: O que é ser artista na América Latina?

Alex Cerveny e Anna Bella Geyger se perguntam sobre o espaço deste ser. Os mapas, as trajetórias, o périplo, a busca

constante de “situar-se no mundo” envolvem esse questionamento. A necessidade de reinventar o espaço, reinventar as imagens, reinventar o próprio corpo reaparece constantemente. A ambigüidade que perpassa essa condição se expressa, também, em certa leitura da própria história da arte que Emmanuel Nassar e Vera Chaves realizam, ao jogar com a idéia da moldura como um elemento interno/externo, e de certa forma, igualmente, se perguntam sobre a condição centro/periferia; tema este tão presente nos discursos tradicionais sobre latino-americanidade quanto a moldura nas pinturas tradicionais.

Questões sobre o corpo cruzam-se e recruzam-se na maioria dos trabalhos apresentados, levando-nos a pensar nos significados destas recorrências. Ele aparece como metáfora do consumismo na obra de André Burian, ou como metáfora da morte nos trabalhos de Karin Lambrecht.

Questionamento da “representação” do corpo na pintura é o que fazem Vera Chaves e Fábio Carvalho, remetendo também para o problema da representação do corpo da pintura ao utilizarem-se de meios digitais para reposicionar inúmeras vezes as imagens umas sobre as outras. O excesso de imagens aponta para o seu esvaziamento enquanto figuração do real.

Nas imagens de João Câmara, o corpo aparece como símbolo de violências e de corrupção, desmascarando a história oficial. Questões tão presentes na história cotidiana da América Latina, que se reinscrevem nas histórias (re)criadas pelo artista.



Uma terceira questão se aponta como as estórias/histórias que se configuram como vestígios da memória. Figurar os vestígios é um modo de trabalhar com a memória, pessoal e histórica, pois, mais do que qualquer outra, a história oficial da América Latina é feita de lacunas e omissões. As estórias pessoais são a maneira de, pelo viés da subjetividade, preencher essas lacunas. Essa questão está presente sobretudo nas obras de Osmar Pinheiro e Karin Lambrecht.

Presentificando as ausências, cada um desses artistas, à sua maneira, trabalha com a falha e o lapso. Eles não buscam respostas tranquilizadoras nem palavras de ordem pseudo-mobilizadoras. Eles buscam a mobilização pela inquietude, pela ambigüidade, pela dúvida e pelo questionamento.

Suas obras assumem a dimensão de atos que se constroem sobre o recalque e

que mapeiam as sombras. Atos que instauram diferenças, possibilitando ver a exclusão e a violência que foi constantemente negada na história heróica, autorizada e apologética das elites locais.

Frente a uma sociedade homogeneizadora, tentativas de recuperar aspectos de um espaço, de um corpo e de um passado reprimidos pelo esquecimento e pela negação podem ser tentativas de assumir identidades mais ramificadas e complexas. Os trabalhos destes artistas realizam, assim, a crítica da cultura em tempos de globalização, quando as identidades não podem mais ser pensadas como construções nacionalistas monolíticas e idealizadas. Eles mostram de formas múltiplas como, nesta América, a memória do recalcado pode sobreviver sob os traços deslocados e condensados da arte para reencontrar a vida.

## NOTAS

1 Os trechos entre aspas, sem referências bibliográficas, devem ser compreendidos como depoimentos não publicados dos artistas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*. Paris : Mácula, 1995.

---

ICLEIA BORSA CATTANI: Pesquisadora e crítica de arte. Professora titular de História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora atual do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais- Mestrado e Doutorado (1995/98). Coordenadora de acordos com a Universidade de Paris I — Sorbonne (França) e com a PUC de Santiago (Chile). Doutora em História da Arte pela Sorbonne. Pesquisadora visitante na Sorbonne em 1993/95 e 1998.

MARIA AMÉLIA BULHÕES: Pesquisadora e crítica de arte. Professora titular de História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Atual Coordenadora da Pinacoteca do IA-UFRGS. Doutora em História da Cultura pela USP, São Paulo. Pesquisadora visitante na Sorbonne em 1995/97.