

FABIANA DE BARROS / MICHEL FAVRE

INTERLUDIOS

RAFAEL VOGT MAIA ROSA

En el momento de buscar una posible interpretación para estas tres recientes series de Fabiana de Barros, surgió, entre otras posibilidades, el modo en que su evolución artística –principalmente en el terreno de la intervención y la performance– viene dada por obras que dependen de la solidez del espacio tradicional para la exposición, y deben por tanto sincronizar sus propiedades dinámicas en un soporte mucho más estable. En caso contrario se impondría la experiencia previa, incluso en medios como la fotografía o las instalaciones, y no sería posible ni recrearla con palabras ni pasarla por alto, puesto que este tipo de obras se encuentran estrechamente ligadas a una poética fiel a este proceso como reflejo del tiempo en la propia obra.

En un documental sobre la obra de Geraldo de Barros dirigido por Michel Favre [1], cuya colaboración y coautoría fueron decisivas en algunas de las creaciones que aquí se comentan, el artista señalaba algo que puede ayudarnos a entender mejor esta cuestión: “Una fotografía pertenece a quien la hace, no a quien revela el negativo” [2].

Esta afirmación tuvo consecuencias para Geraldo, uno de los artistas brasileños del siglo xx más obligado a abordar la cuestión de la esencia de la imagen. Es inevitable observar que este comentario sobre la fotografía, que enlaza sutilmente con el dilema de la técnica, suscita en un plano distinto la cuestión de la función del autor como personaje definitivamente ligado al paso del tiempo.

Semejante intervalo entre los dos extremos de un acto estético es crucial. La alteridad se filtra en el proceso a través de proyectos que dan lugar a lo imprevisible, ya sea la confirmación de intensos cromatismos o la inquietante erosión de algo que antes estaba vivo y era parte de la realidad y ahora ha quedado “fijado” en una obra de arte que capta el instante de la imagen. Es la “factura” del artista lo que confiere a una fotografía la capacidad de dotar de un significado nuevo a todos los acontecimientos previos, que de lo contrario terminarían por saturar una carrera artística como la de Fabiana. Según sus propias pa-

In seeking an interpretative slant for these three series of recent works by Fabiana de Barros, one potential issue that emerged was how her development as an artist – based particularly on intervention and performance – meshes with works that depend on the solidity of traditional exhibition spaces, and which therefore have to condense dynamic properties into the synchrony of a much more stable support. Otherwise, even in relation to creations in mediums such as photography or installations, prior experience will persist and, in this case, cannot be recreated in words nor overlooked, since these works have much to do with a poetics that is faithful to this development as a reflection of time itself in the work.

In a film on his work directed by Michel Favre [1], whose collaboration and co-authorship were decisive in certain works discussed here, Geraldo de Barros made a point that may add to an understanding of this issue: “A photograph belongs to the person who takes it, not to the one who develops the negative.” [2]

The idea obviously had implications for Geraldo’s work and he was one of 20th century Brazilian artists who most forcefully addressed this issue of the essence of image. Inevitably, however, one notes that what was said of photography, in subtly touching on the dilemma of the technical issue, on another level raises the question of the role of the author as definitively geared to the passage of time.

This interval between two extremes of an aesthetic act is crucial. Alterity seeps into the process through projects giving rise to the unforeseeable - from the confirmations of lively chromatics to the disturbing erosion of something that was previously alive and part of reality, and which has now become “fixed” in an artwork that captures the instant of the image. Through the artist’s “facture”, a photograph has the power to re-semanticize all previous events that would otherwise lead to saturation in an artistic career such as Fabiana’s. In her own words: “Certain

labras: "Ciertos temas guardan relación con mis planteamientos y están presentes en toda mi obra. El tiempo de preparación también es parte del concepto. Al pasar de la pintura a la performance, me dirijo al Otro. Me aproximo a la pregunta que el Otro podría hacerme".

Así, la silueta sintética que señala cada uno de los números de *la Novidades Revistas* (2002) y que contradictoriamente parece estar vacía, oculta el rastro de otras acciones reveladas por esta misma autora como agente catalizador de un proceso que es permeable a lo colectivo. Esta especie de río de figuras humanas se va destilando progresivamente hasta que sólo queda "el alma de la imagen". Hasta qué punto sigue o no abierto a múltiples interpretaciones es fruto del "vacío" como emblema del movimiento extinguido, movimiento que nos recuerda las palabras de Foucault para describir la obra de Raymond Roussel: "Sólo pueden definirse por lo que no son". [3]

Las estructuras canónicas fluyen de un modo seductor y representado con buen juicio. Esto viene a refutar el dogmatismo obsoleto, según el cual, al buscar un paradigma para estos signos se aspira a comunicar con todo el mundo de manera inequívoca, aun a riesgo de no ser sino un código al servicio de una objetividad percibida como correcta. Cabe suponer que esto es en cierto sentido una parodia. Desde un punto de vista distinto, las respuestas son impredecibles y mostrarán una diversidad que no es compatible con el discurso científico. Esto es lo que se propone demostrar Fabiana al caminar en dirección contraria, desde las imágenes hasta la performance. En esta acción –aún por realizar–, llamada *AUTO PSI*, los pasajeros de un taxi son sometidos a una "ensoñación inducida". Se trata de imágenes procedentes del Test de Percepción Temática (TAT) que pueden interpretarse como si guardasen cierta relación con la magia o como escenas de una actuación circense. Por ejemplo, un hombre que hipnotiza a una mujer que parece estar dormida... Así pues, la premisa de esta investigación es la reflexión artística, pese a su apariencia de discurso científico. Tal como señaló Barnett Newman: "No cabe duda de que el primer hombre fue un artista. Se podría escribir una ciencia de la paleontología sobre la base de esta proposición, siempre y cuando se construya sobre el postulado de que el acto estético siempre precede al acto social". [4]

Se cree con verdadera fe en el signo como vehículo de desplazamiento y de transformación. Esta convergencia contemporánea se superpone en cierto modo a un espíritu cosmopolita de libertad errante en la consumación incontrolada de un código dentro de un contexto determinado. Los ritos "domésticos" de matices sombríos, que a veces pueden dar color a muchas de las ideas sobre la utilidad pública de la obra, pueden aclarar un poco el proceso en su conjunto.

La ilustrativa metáfora de una resistencia eléctrica en las di-

themes are germane to my approach and are found in all my work. Preparation time is itself part of the concept. In moving from painting to performance, I address the Other. Moving towards that with which the Other can then question me."

So the synthetic silhouette, contradictorily appearing to be empty, that marks each of the magazines in the *Novidades Revistas* series (2002), disguises the trail of other actions revealed by this ultimate author as the catalytic agent in a process that is permeable to the collective. This kind of river of human figures is formed and imprints a process of distillation so that only the "soul of the image" is left. The extent to which it remains open to multiple interpretations comes from this "emptiness" as an emblem of extinct movement, in a move recalling Foucault describing Raymond Roussel's work: "they can only be situated in terms of what they are not." [3].

There is a judiciously posed attractiveness flowing between canonical structures. There is the refutation of the obsolete dogmatism which, by posing a paradigm for these signs, then aspires to communicate with everybody in an unequivocal way - at the price of being nothing more than this code, in the service of an objectivity seen as the correct one. One imagines that this is somehow parodied. From a different point of view, responses are unpredictable and will display the sort of diversity that is not compatible with scientific discourse. This is what Fabiana attempts to show by going in the opposite direction and moving from images to performance. In this action - yet to be performed - called *AUTO PSI*, people riding in a cab are submitted to an "induced waking fantasy". They are shown images from the Thematic Perception Test (TAT) that may be interpreted as having to do with magic, or as scenes from a circus performance. For instance, a man hypnotizing a woman who appears to be asleep... So this research would be based on artistic reflection as its premise, despite the guise of scientific discourse. As Barnett Newman pointed out: "Undoubtedly the first man was an artist. A science of paleontology that sets forth this proposition can be written if it builds on the postulate that the aesthetic act always precedes the social act." [4].

There is faith in the sign as a means of displacement and transformation. This temporary convergence somehow superimposes a cosmopolitan spirit of nomadic freedom on the uncontrolled consummation of a code in a specific local context. "Domestic" rituals in the most somber hues, which eventually color many ideas of work oriented to public issues, throw some light on the process.

The clear metaphor of an electrical resistance in the

ferentes configuraciones de *Queimaduras* (1997) revela no sólo la ironía de algo indebidamente sacado de su contexto utilitario –la resistencia de un calentador de agua o de un tostador– para crear eslógans y signos de la vida contemporánea. Además, pone de manifiesto la fragilidad de algo que no es frío, pero que apenas se ve, como si se tratase de un mecanismo incorporado a cosas y a gestos que han quedado obsoletos. Cuando estalla de pronto, esta extraña combinación –de visualidad sumada a la impresión táctil de que algo arde realmente– desaparece.

La serie de emblemas y su renuncia lúdica apunta también hacia algo no planificado pero que vuelve a quedar “fijado”. No hay certeza. Sólo hay una afirmación: las líneas arden, el dibujo aparece sobre un fondo negro, abismal, en una relación que evoca una inestabilidad extrema, que presenta la actividad primordial de “crear” signos casi como una práctica heroica en proceso de extinción, pero con la conciencia de que lo lúdico no elimina el peligro de vulnerabilidad y que esa pérdida también forma parte del juego.

En *D’Après*, la síntesis es literal y la sensación de impermanencia se convierte en nostalgia. Las imágenes proceden de otra de las acciones de Fabiana, *Culture Kiosk* (1998-2002), y fuerzan una diacronía que sume al espectador en un *impasse* tragicómico. En una de las imágenes apenas se ve nada. Esta fotografía, que figura entre las 18 expuestas, se ha retocado de tal modo que las figuras aparecen lavadas y el avión lejano y borroso, debido a su atractiva presencia visual. En la misma imagen, se engaña al espectador fotografiando una superficie pintada cuando aún está húmeda y viscosa.

La pintura digitalizada equivale a una refutación parcial de la fotografía. En el mismo plano se encuentran la imagen real y las intervenciones expresivas del artista, que son al mismo tiempo una alusión a algo que cualquiera es capaz de hacer si tiene acceso al material plástico utilizado. El proceso puede ser aleatorio o puede ir resolviéndose sutilmente.

En ocasiones, gracias a la mímica y a esta interferencia colectiva en la imagen sugerida de una acción pública, se demuestra que la verdadera esencia de la obra sólo “ocurre” en virtud de la presencia y la participación de los espectadores. Es ésta una inquietante relación con la fotografía: lúdica en su aplicación, pero un punto trágica en su manera de recordar la extinción de un objeto en otro.

different configurations of *Queimaduras* (1997) brings out not only the irony of something inappropriately taken from its utilitarian context – the heater coil from a shower heater or a toaster – to configure slogans and signs of contemporary life. It raises a fragility of something that is not cold, but is not seen much, as if it were already incorporated in devices in the shape of now obsolete things and gestures. When it suddenly burns out, this strange combination – of visuality with a tactile impression of something that actually burns – vanishes.

The series of emblems and their ludic resignation also points toward something that is not planned but which again becomes ‘fixed’. There is no certainty. There is a statement: lines burning, the positive design on a black background, abysmal, in a relationship evoking extreme instability, which raises the rather primordial activity of “making” signs to the level of a heroic practice in extinction but is aware that the ludic does not eliminate vulnerability and that losing is part of the game too.

In *D’Après*, synthesis is literal and the feeling of impermanence becomes nostalgic. The images come from another of Fabiana’s actions, *Culture Kiosk* (1998-2002), and force a diachronicity that leaves the spectator in a tragicomic *impasse*. In one of the images there is not much to be seen. The photograph is one of eighteen exhibited and has been retouched so that all figures are washed over and the plane is remote and faded due to its attractive visual presence. In the same image, the viewer is deceived by photographing a paint surface as matter, while it is still wet and viscous.

Virtualized painting amounts to a partial refutation of photography. On the same plane are the real image and the artist’s expressive interventions, if there were no more allusion to something that anyone could do, or anyone with access to the plastic material used. There may be random developments or subtle un-raveling.

At times, through mimicking, through this collective interference in the indicial image of a public action, it is shown that the actual substance of the work only “happens” through the presence and the participation of viewers. This is a disturbing relationship with a photo: ludic in its application, but somewhat tragic in its recalling the extinction of one object in another.

[1] *Sobras em Obras*, Michel Favre. Suiza, 1999.

[2] *Sobras em Obras*, Michel Favre. Suiza, 1999.

[3] Michel Foucault en *Raymond Roussel*, traducción de Manuel Barros da Mota y Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Río de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1999.

[4] Barnett, Newman, *Tiger’s Eye*, Nueva York, vol. 1., nº 1, 1947

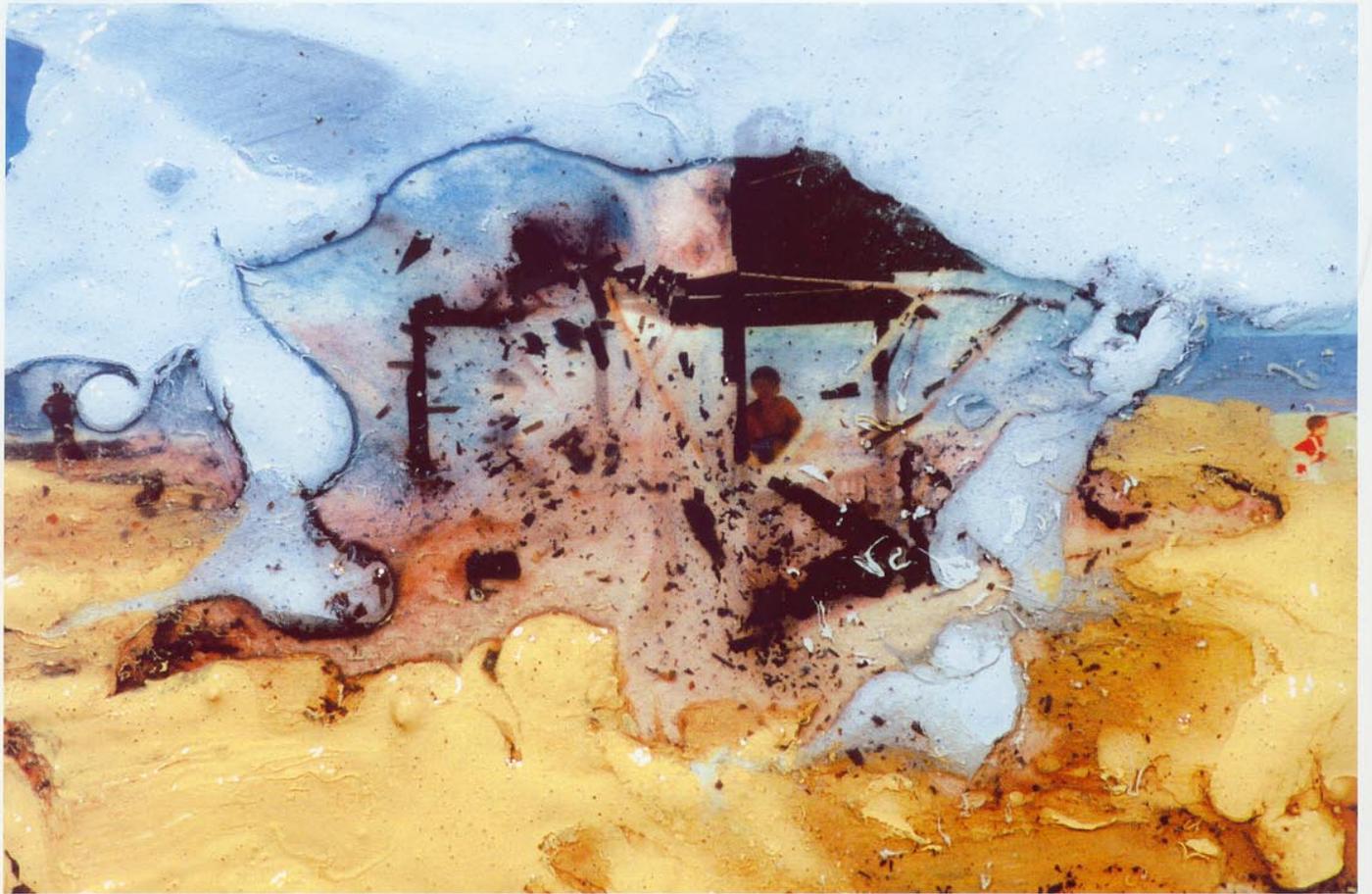
[1] *Sobras em Obras*, Michel Favre. Switzerland, 1999.

[2] *Sobras em Obras*, Michel Favre. Switzerland, 1999.

[3] Michel Foucault in *Raymond Roussel*, translation by Manuel Barros da Mota and Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1999.

[4] Barnett, Newman, *Tiger’s Eye*, New York, vol. 1., no. 1, 1947







KIOSQUE. SION, SUIZA











