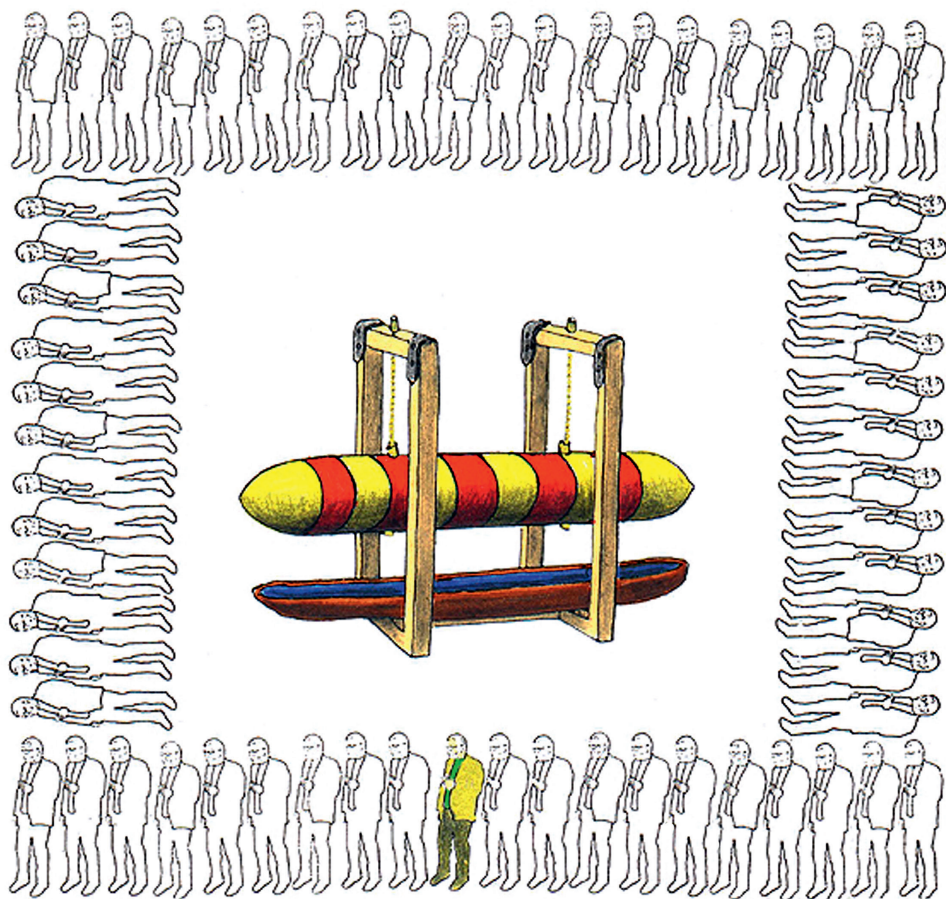


# NÃO É BEM ASSIM

## Vertentes da ironia na arte de Patricio Farías



Thaís Franco



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

**NÃO É BEM ASSIM**  
**Vertentes da ironia na arte de Patricio Farías**

Thaís Franco

PORTO ALEGRE, OUTUBRO DE 2018

**NÃO É BEM ASSIM**  
**Vertentes da ironia na arte de Patricio Farías**

Thaís Franco

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras



**NÃO É BEM ASSIM**  
**Vertentes da ironia na arte de Patricio Farías**

Thaís Franco

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

**Banca examinadora**

---

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV/UFRGS)

---

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

---

Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk (ECA/USP)

---

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV/UFRGS)

## **AGRADECIMENTOS**

Não é à toa que este texto é sempre escrito no final.

Com a certeza de que se encerra um ciclo, posso olhar para trás e, com um prazeroso sorriso, agradecer a todos aqueles que passaram por mim ao longo desse percurso e que, de alguma forma, contribuíram (e ainda contribuem) em meu processo de formação intelectual e pessoal.

Ciente do privilégio de ter estudado em uma universidade pública, agradeço primeiramente ao Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da UFRGS, pelo contínuo esforço dos professores e dos funcionários em manter o espaço acessível e com um ensino de qualidade, ainda que em tempos tão difíceis para a educação.

Também à CAPES, pela bolsa que proporcionou que esta pesquisa tomasse forma no decorrer desses dois anos.

Aos meus colegas de mestrado, com quem dividi momentos, risadas e conhecimento.

A Eduardo Veras, meu orientador querido, com quem tive a sorte de conviver e que, para mim, é exemplo de educador, de profissional e de amizade.

Às professoras Ana Albani e Daniela Kern, pela generosidade de suas contribuições sempre tão importantes e pertinentes, vindas da banca de qualificação e também da sala de aula.

À Dária Jaremtchuk, pelo entusiasmo no aceite do convite em ler este trabalho.

À Vera Chaves Barcellos, à sua Fundação e à sua equipe, por quem minha admiração só aumenta.

A Patricio Farías, objeto dessa pesquisa, artista sempre tão solícito e atencioso, que, desde o início, incentivou que as ideias deveriam se tornar linhas escritas.

À vó, vô, mãe, tio, pessoas ímpares que assinalam o real significado de amor e de família. Janine, o meu maior orgulho é ser tua filha.

À Nanda, Fercho e Martinha, amigos de mestrado, amigos para a vida.

Aos outros amigos importantes que, por sorte, a vida me deu: Jéh, Victor, Carol, Raquel, Thays, Lucas, Natan, Duda, Helena, Helô, Fê Medeiros e Lu Rabello.

A Bruno Weber Bopp, por dividir comigo a vida e ser a calma do meu espírito inquieto.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga a ironia na obra do artista chileno Patricio Farías, a partir de sua vinda para o Brasil, na década de 1980. Constatada a reincidência desse recurso retórico na trajetória do artista, a pesquisa busca problematizar as circunstâncias em que isso se faz presente e se desenvolve. A metodologia aplicada envolve o uso de entrevistas e leitura de imagens. Ao pretender estabelecer uma certa tipologia, que aponte diferentes nuances da ocorrência da ironia e do humor, a dissertação apresenta três estudos de caso, privilegiando na análise obras bastante distintas: o primeiro capítulo aborda *Desaparecidos* (1999/2000), o segundo capítulo discute *Entendere-new-now* (2005), e o terceiro capítulo traz não apenas uma obra, mas um conjunto, em que a relação irônica se dá sob a perspectiva de um comparativo com a produção de Marcel Duchamp. A partir desses procedimentos, objetiva-se refletir e dar destaque ao tema da ironia nas artes visuais na contemporaneidade, ao mesmo tempo, observar criticamente a produção de Patricio Farías, que ainda não mereceu estudos de maior fôlego no país.

### Palavras-chaves:

Patricio Farías, ironia, humor, arte contemporânea, Marcel Duchamp.

## **ABSTRACT**

This research investigates the irony in the work of the Chilean artist Patricio Farías after his arrival in Brazil in the 1980s. After detecting the recurrence of this rhetorical device in the trajectory of the artist, the research seeks to problematize the circumstances in which irony evolves itself. The adopted methodology involves the use of interviews and image reading. In order to establish a certain typology, which points out different nuances of irony and humor, this dissertation presents three case studies, focusing the analysis on quite distinct works: the first chapter covers the work *Desaparecidos* (1999/2000), the second chapter discusses *Entendere-new-now* (2005), and the third chapter brings not only one work, but a group of them, in which the relationship with irony takes place from a comparative perspective of Marcel Duchamp's work. Based on these procedures, the objective is to highlight and ponder the irony in the visual arts in the contemporaneity, while at the same time critically observing the production of Patricio Farías, who has not received deep studies in Brazil.

### **Keywords:**

Patricio Farías, irony, humour, contemporary art, Marcel Duchamp.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Patricio Farías. Sem título, 1970, desenho
- Figura 2.** Patricio Farías. Sem título, 1985, serigrafia
- Figura 3.** Patricio Farías. Sem título, 1985, serigrafia
- Figura 4.** Patricio Farías. Sem título, 1988, escultura em madeira, chumbo e terra
- Figura 5.** Patricio Farías. *Antimonumento*, 1989-2014, escultura em ferro, corda e algodão
- Figura 6.** Patricio Farías. Sem título, 1986, desenho
- Figura 7.** Patricio Farías. *Coçadores*, 1990, objeto em madeira
- Figura 8.** Patricio Farías. Sem título, anos 1990, escultura em madeira e tecido
- Figura 9.** Patricio Farías. *Apolinère Enameled*, 2006, fotografia
- Figura 10.** Patricio Farías. *Fada*, 2005, objeto em madeira, tecido, boneca e áudio
- Figura 11.** Patricio Farías. *Desaparecidos*, 1999/2000, instalação: 42 quadros
- Figura 12.** Robert Rauschenberg. *Currents* (detalhe), 1970, gravura
- Figura 13.** Richard Hamilton. *Swingeing London 67 - poster*, 1967, litografia
- Figura 14.** Patricio Farías. *Autorretrato*, 1987, instalação: gesso, resina, tecido e serigrafia

**Figura 15.** Patricio Farías, *Autorretrato*, 2014, fotocópias ampliadas em papel fotográfico

**Figura 16.** Patricio Farías, *Entendere-new-now*, 2005, instalação

**Figura 17.** Patricio Farías, *Escatol-Trascendere*, 2005, instalação

**Figura 18.** Patricio Farías, *Entendere-new-now* (detalhes), 2005, instalação

**Figura 19.** Patricio Farías. Sem título, 2000, instalação

**Figura 20.** Patricio Farías. Projeto para a série *Equipamentos*

**Figura 21.** Patricio Farías. *Totem*, 2002, escultura: vasos sanitários, madeira e ferro

**Figura 22.** Patricio Farías. *Le grand verre*, 1998, instalação

**Figura 23.** Patricio Farías. *Apolinère enameled*, 2006, fotografia e vídeo

**Figura 24.** Patricio Farías. *Baú Duchampiano*, 1999, objeto em ferro e madeira, cúpulas de vidro e plastilina

**Figura 25.** Marcel Duchamp. *Caixa-valise [Boîte-en-Valise]*, 1935/41, maleta de couro marrom, réplicas em miniatura e reproduções coloridas à mão

**Figura 26.** Patricio Farías. Sem título, 1988-2016, maquetes em chumbo, madeira, feno, terra, algodão e granito

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
Patricio Farías: breve aproximação biográfica	<b>15</b>
O itinerário da pesquisa	<b>16</b>
Por uma breve definição de ironia	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 1. Memórias insepultas: Uma perspectiva da ironia sob dimensão política</b>	<b>37</b>
1.1 Sugestões de um título	<b>40</b>
1.2 Sobre a repetição: o acúmulo em dimensão social e política	<b>55</b>
<b>CAPÍTULO 2. Entendere-new-now: Equipamento para “entender” arte contemporânea</b>	<b>61</b>
<b>CAPÍTULO 3. Uma interlocução com Marcel Duchamp e a meta-ironia</b>	<b>82</b>
3.1 Dispositivos irônicos em Duchamp	<b>83</b>
3.2 A meta-ironia	<b>90</b>
3.3 Homenagens retificadas	<b>93</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>115</b>
<b>APÊNDICES</b>	
Apêndice A: Cronologia comentada	<b>123</b>
Apêndice B: Entrevistas com Patricio Farías	<b>138</b>
<b>ANEXOS</b>	
Anexo 1: Série <i>Equipamentos</i> , 2005	<b>154</b>
Anexo 2: Transcrição de áudios – Sem título (telefones), 2000	<b>166</b>





## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem data exata de ponto de partida: 31 de outubro de 2013.

Foi o dia em que comecei a trabalhar no Acervo Artístico da Fundação Vera Chaves Barcellos e, pela primeira vez, estive diante de uma coleção estritamente composta por obras de arte contemporânea. Lembro que, naquela época, na condição de historiadora recém-formada, tudo o que me parecia pertinente estava atrelado ao contexto histórico em que as obras haviam sido produzidas. Reparava nos elementos estéticos mas, sobretudo, dava atenção ao título e ao ano, tudo o que pudesse deixar aqueles trabalhos mais próximos da realidade que eu já conhecia.

Foi este também o período em que conheci o artista Patricio Farías e sua produção. De início, me deparei com as serigrafias e os desenhos em que a predominância do preto e do vermelho, a insistente aparição de moscas finamente desenhadas e o escárnio na representação figurativa estimulavam uma vontade de desvendar a realidade contextual do artista, ao mesmo tempo em que essa pulsão era suprimida pelo desejo de manter ativos os seus enigmas.

Pouco a pouco, entrei em contato com algumas de suas esculturas e instalações. Curiosamente, as obras me iam sendo apresentadas em sentido cronológico. Primeiro, suas obras em papel, dos anos 1970 e 80, depois seus objetos tridimensionais, das décadas seguintes. Era perceptível que eu estava diante de um artista que cultivava a habilidade e o total prazer pela artesanaria,

exibindo com propriedade sua maestria no manuseio do gesso, da madeira, do chumbo e do tecido.

Eu aproveitava as raras visitas do artista ao Acervo (ele é companheiro da artista Vera Chaves Barcellos e presidente do Conselho Deliberativo da fundação que leva o nome dela) para algumas conversas informais, pontuadas por perguntas sobre suas obras.

Quando finalmente decidi que me candidataria ao Mestrado acadêmico, já tinha definido meu objeto de pesquisa<sup>1</sup>. No entanto, não queria que minha problemática percorresse o caminho mais óbvio: o da biografia. Desde aquele momento, estava claro para mim que evitaria abordagens psicologizantes ou que de algum modo buscassem *explicações* para as obras em um esquema simplista de causa-e-consequência. Preservo, porém, a noção – algo inevitável – de que há um atrelamento profundo entre as circunstâncias de vida do artista e sua poética visual.

Então – com o perdão da redundância –, começarei pelo começo: quem é Patricio Farías, o artista?<sup>2</sup> Com essa primeira indagação, senti a necessidade de desenvolver uma cronologia, uma vez que sua trajetória perpassa questões do *poético* e do *político*, enquanto ele se mostra crítico a seu contexto social e ao campo de ação da própria arte contemporânea. Sejam claras ou subjetivas, suas posições e inquietações são explicitadas em suas obras, conduzindo-nos para a potência de seu trabalho e, por conseguinte, para a necessidade de seu estudo.

---

1 Poucos meses antes de me inscrever para a seleção no Mestrado, tive contato direto com o arquivo pessoal do artista (catálogos, convites, originais de jornais, etc). Na época, fui responsável pela organização, digitalização e catalogação do material que hoje consta completo para consulta no Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB.

2 Uma cronologia comentada foi desenvolvida para a pesquisa e também para as publicações lançadas sobre o artista em 2017 e 2018. Para ver mais: FRANCO, Thaís. Cronologia. In: NAVAS, Adolfo M. (Org.). *Patricio Farías* São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 206-225; FRANCO, Thaís. Cronologia. In: FRANCO, Thaís. (Org.). *Patricio Farías: A arte de rir da arte*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018, p. 90-105.

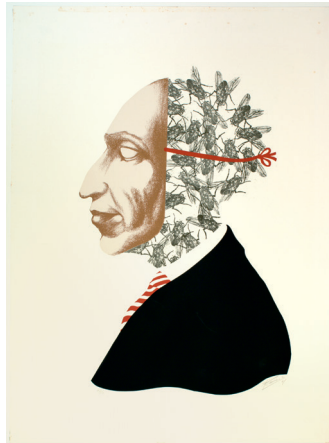
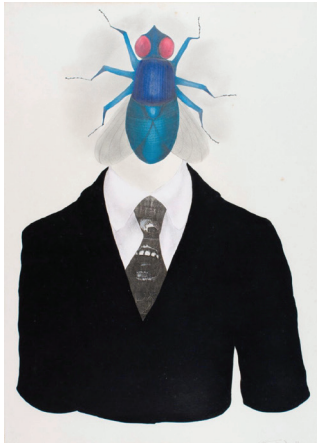


Fig. 1, 2 e 3. Patricio Farías  
Sem título, 1970, desenho | Sem título, 1985, serigrafia | Sem título, 1985, serigrafia  
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos



Fig. 4 e 5. Patricio Farías  
Sem título, 1988, escultura em madeira, chumbo e terra | *Antimonumento*,  
1989-2014, escultura em ferro, corda e algodão  
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos; Galeria  
Bolsa de Arte

## PATRICIO FARIAS: BREVE APROXIMAÇÃO BIOGRÁFICA

Héctor Patricio Farías Espinoza nasceu em Arica, cidade portuária do norte do Chile, em 1940. De família humilde, é o segundo mais jovem de quatro irmãos homens e, desde muito cedo, já demonstrava interesse e habilidade para a atividade manual, manifesta em suas distrações de infância. Durante a juventude, percorreu diversas áreas de atuação, enquanto ainda mantinha uma relação próxima e informal com o desenho, que o faria pensar, anos mais tarde, na experiência gráfica como possibilidade profissional. A partir de 1968, passou a frequentar a Escola de Belas Artes da Universidade do Chile, onde licenciou-se em Artes Plásticas, em 1972, e, adiante, trabalhou como professor ajudante dos cursos de Desenho e Expressão Gráfica.

Sua carreira artística propriamente dita também tem início dentro da universidade. A partir da década de 70, integra uma série de exposições coletivas e, já em 1971, realiza sua primeira exposição individual, intitulada *Dibujos*.

Nos anos seguintes, faz-se ativo na programação cultural da cidade de Santiago, participando de exposições coletivas. Em 1981, em decorrência da ditadura militar em seu país, muda-se para o Brasil, primeiramente para São Paulo e, depois, em caráter definitivo, para o Rio Grande do Sul. Em Porto Alegre, leciona desenho e serigrafia no Atelier Livre da Prefeitura Municipal e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Desde 1985, vem realizando inúmeras exposições não só no Brasil e no Chile, mas também na Alemanha e na Espanha, apresentando construções tridimensionais

incomuns, que remetem a máquinas não-funcionais, evidenciando ao mesmo tempo seu apuro técnico e uma tendência ao humor. A partir dos anos 2000, também realiza incursões na área de vídeo, fotografia e utilização de imagens apropriadas.

## O ITINERÁRIO DA PESQUISA

Antes mesmo que eu pudesse elaborar uma problemática viável para construir meu projeto de pesquisa, eu já enfrentava um impasse. Como administrar a relação entre objeto de estudo (a obra de Patricio Farías) e atuação profissional (historiadora na FVCB) sem que uma coisa se sobrepusesse ou interferisse na outra? De que forma garantir ao PPGAV que me comprometeria com o rigor crítico sem ser influenciada pelo artista ou pela instituição que me emprega?

Primeiramente, é importante ressaltar que essa pesquisa nasceu justamente desse convívio. De outra parte, incorporei o alerta de Anne Cauquellin – sobre os modelos de crítica de arte provenientes de Denis Diderot e Clement Greenberg, que, embora permaneçam como exemplares em certo imaginário crítico, são, segundo ela, mal adaptados às práxis atuais<sup>3</sup>. A ideia de um trabalho laudatório, que inclui as noções de endereçamento a determinado tipo de público e de autoridade exercida dentro de um mesmo universo ocluso, não se aplica a esta pesquisa acadêmica, que se propõe aberta na difusão de um conhecimento inicial, a servir como referência para pesquisas futuras da área.

Depois de delimitar o que não faria, quis propor ao PPGAV uma pesquisa que aprofundasse a trajetória artística de Patricio Farías em um sentido *quase* biográfico, mas não cronológico. Primeiro, porque não queria que minha seleção de obras a serem examinadas fosse estabelecida sob a obrigatoriedade de uma ló-

---

3 CAUQUELIN, Anne, *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



gica temporal. Segundo, porque propor uma pesquisa biográfica e cronológica implicaria na difícil tarefa de tentar unir arestas soltas de uma vida não linear<sup>4</sup>, o que, desde aquele momento, não era a pretensão da pesquisa. Desse modo, aliada a leituras de imagens, a utilização de entrevistas com o artista se impôs como alternativa estimulante para a compreensão de seus processos de criação, desde que, obviamente, esse material fosse submetido, também ele, ao rigor da análise interpretativa.

As entrevistas aqui apresentadas foram pensadas uma para cada capítulo, mas, inevitavelmente, elas acabaram por se interseccionar ou mesmo transbordaram para assuntos que não serão abordados aqui, devido à relação espaço/tempo que compreende este texto e às diversas mudanças de estrutura que o trabalho sofreu. Como alternativa para o roteiro, optei por iniciar as duas últimas entrevistas com perguntas mais genéricas e amplas, por perceber, a partir da primeira, que havia uma demora na construção da confiança por parte do entrevistado, e que as respostas iniciais saíam mais concisas.

Diante da perspectiva do método que eu já havia decidido e incorporado desde a apresentação do projeto, restou definir a problemática, que, confesso, não irrompeu do acaso. Foi então que, partindo do levantamento de algumas obras de interesse e, por conseguinte, tomando conhecimento sobre o currículo do artista, me deparei com o catálogo da exposição *Um ponto de ironia*.

Realizada na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão, RS, em 2011, com curadoria de Vera Chaves Barcellos, Neiva Bohns e Ana Albani de Carvalho, a exposição abordava a relação entre arte e ironia a partir de obras pertencentes ao acervo da instituição. Com trabalhos de 62 artistas<sup>5</sup>, nacionais e estrangeiros,

---

4 O texto curto *A ilusão biográfica*, de Pierre Bourdieu, de 1996, um pouco ajuda a desmistificar essa noção de unicidade, continuidade e linearidade, oferecida pela narrativa do entrevistado sobre os seus acontecimentos de vida, ressaltando também os possíveis casos em que a conivência do entrevistador aceita “essa criação artificial de sentido”. (Cf. BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191).

5 Fizeram parte da exposição *Um ponto de ironia*: Alejandra Andrade, Amelia Toledo, Anna Bella Geiger, Anna Esposito, Antoni Muntadas, Antoní Miralda, Antônio Dias, Bary Flanagan, Bálint Szombathy, Bené Fonteles, Betty Radin, Cao

a exposição se mostrou bastante diversificada em seu recorte, manifesto em suportes como fotografia, fotocópia, desenho, arte postal, escultura, instalação. Patricio Farías integrou a referida exposição com cinco trabalhos de técnicas variadas. Tais produções – que iam dos anos 1980 aos anos 2000 – despertaram o interesse sobre a postura do artista e a sua passagem pela *ironia*, sugerindo uma reincidência para além do efêmero. O conjunto demonstrava, ao longo dos anos, uma inclinação por esse recurso, que, de forma singular, parecia indicar incertezas e opiniões de um indivíduo que não se faz alheio aos acontecimentos de seu tempo.

No catálogo, em textos distintos, duas das curadoras se encarregaram de mencionar brevemente as especificidades no uso da ironia pelo artista. Vera Chaves Barcellos e Ana Albani de Carvalho assinalaram a obra *Fada*<sup>6</sup>, de 2005:

Ao som inocente da caixa de música de Patricio Farías, ao primeiro olhar, vemos a doçura incomparável da fadinha que gira suspensa, refletida em um espelho. Observando melhor, nosso sorriso desaparece e vemos que um grande cravo atravessa seu corpo ensanguentado e que sua expressão é de horror<sup>7</sup>.

[...] constituída por um objeto, um tipo de “caixinha de música” que pode ser manipulada pelo público, assim como as caixas tradicionais. Ao abrir a tampa da caixa,

---

Guimarães, Carlos Echeverry, Carlos Pasquetti, Claudio Tozzi, Cláudio Ferlauto, Claudio Goulart, Clóvis Dariano, Donato Chiarello, Edgardo Antonio Vigo, Evandro Carlos Jardim, Fenando De Filippi, Ferruccio Dragoni, Flávio Pons, G. E. Marx Vigo, Gabriel Borba, Gretta, Guglielmo Achille Cavellini, Hans Peter Feldmann, Hudinilson Jr., J. Medeiros, Jailton Moreira, Jiri Georg Dokoupil, Joan Rabascall, Julio Plaza, Karin Lambrecht, Klaus Groh, Lenir de Miranda, Leonora de Barros, Leonhard Frank Duch, Luis Alberto Solari, Marcel-lí Antúnez Roca, Mario N. Ishikawa, Mário Ramiro, Mariana Manhães, Milton Kurtz, Mirella Bentivoglio, Nelson Leirner, Paulo Brucky, Patricio Farías, Regina Silveira, Robert Filiou, Romanita Disconzi, Simone Michelin Basso, Telmo Lanes, Tomasz Schulz, Ulises Carrión, Unhandejara Lisboa, Vera Chaves Barcellos, Vera Salamanca e Vittore Baroni.

6 A obra *Fada* corresponde a um baú em madeira pintada e veludo sintético vermelho, medindo 30 x 40,5 x 30 cm, que apresenta em seu interior uma fadinha produzida em plástico refletida em um pequeno espelho. A fada está suspensa, atravessada por um objeto fino e pontiagudo. Posicionada em decúbito ventral, reflete uma expressão de horror e sofrimento.

7 BARCELLOS, 2012, p.9.



ricamente adornada em vermelho e dourado, deparamo-nos com uma figura alada – que lembraria um anjo, porém sem a expressão correspondente – espetada como uma borboleta de coleção, girando ao som de uma musiquinha. O resultado produzido no observador, fina expressão da ironia visual, dificilmente poderia ser traduzido em um texto ou no âmbito do verbal<sup>8</sup>.

Em ambos os excertos, a ironia é destacada a partir da perspectiva do espectador. É a evidência de uma falsa aparência, oferecida pelo objeto, que permite a quebra de expectativa do espectador sobre a obra. A esse respeito, também convém apontar outra prática cara ao artista, que diz respeito à materialidade de seus trabalhos, ou sua produção de *anticoisas*<sup>9</sup>.

De fato, todos os artefatos de Patricio Farías – sejam esculturas, objetos, maquetes, vídeos – brincam com a utilidade falsa de sua apresentação, com o código de sua representação, sendo a presumível nomenclatura funcional das peças uma característica mais do engano perceptivo, de um hermetismo visual que sabe jogar suas cartas conceituais e formais<sup>10</sup>.

Desse repertório inicial de referências, em que catálogos e textos críticos são decisivos para minha primeira imersão, irrompe a curiosidade sobre as circunstâncias dessa ironia. Por ser o primeiro trabalho acadêmico sobre Farías, havia a opção de um panorama geral ou de um apanhado (talvez demasiado ambicioso) por várias de suas obras; no percurso da pesquisa, porém, outras duas publicações sobre o artista foram lançadas, abrangendo quase a totalidade de imagens de sua produção, permitindo que eu pudesse assumir de forma mais aprofundada uma seleção bastante enxuta e a responsabilidade que dela deriva. Daí a opção por estudos de caso.

---

8 CARVALHO, 2012, p.28.

9 Termo empregado por Adolfo Montejo Navas no texto *O coisário de Patricio Farías*, de 2014, escrito para a exposição *Patricio Farías: Esculturas e outras coisas*, ocorrida na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre. Texto na íntegra: <<http://www.bolsadearte.com.br/site/pt/exposicao.asp?codConteudo=345>>. Em 2017, o texto sofreu alterações em seu tamanho e conteúdo para entrar no livro organizado pelo próprio autor: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Patricio Farías*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

10 NAVAS, 2014, p. 1.



Fig. 6, 7, 8, 9 e 10. Patricio Farías  
Obras que participaram da exposição *Um ponto de ironia*:  
Sem título, 1986, desenho | *Coçadores*, 1990, objeto em madeira | Sem  
título, anos 1990, escultura em madeira e tecido | *Apolinère Enameled*, 2006,  
fotografia | *Fada*, 2005, objeto em madeira, tecido, boneca e áudio (caixa de  
música)  
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos

Para desenvolver essa proposição, este trabalho verifica inicialmente como é construída pela literatura especializada a definição de ironia e também a de humor, em razão de suas semelhanças e fronteiras conceituais. Não se trata de uma revisão bibliográfica exaustiva, pois, como percebi, já há pesquisas que assumiram essa empreitada<sup>11</sup>.

Aproveito, então, esta introdução para elucidar ao leitor o que estarei entendendo por *ironia* — e, em segunda instância, por *humor* —, me cercando de autores de diversas linhas de pensamento. A escolha por essas referências se deu de forma bastante orgânica. Na verdade, cada leitura foi me transportando à seguinte, de modo que, quando me dei por conta, a escolha havia se tornado um encontro feliz de teorias e propostas que conversavam e faziam sentido. Com a união desses aportes teóricos, delimito o que entendi como necessário para a realização deste estudo: a definição da ironia, o contexto na qual ela ocorre e os sujeitos nela envolvidos.

Em seguida, desenvolvo cada capítulo a partir de uma incursão na poética de Patricio Farías. No primeiro, intitulado *Memórias insepultas: Uma perspectiva da ironia sob dimensão política*, analiso a obra *Desaparecidos*, de 1999/2000, que, entendida como uma referência ao contexto político vivido pelo artista, permite a elaboração de um texto de caráter mais biográfico, possibilitando uma primeira aproximação com a ironia enquanto linguagem, ainda que de maneira mais sutil. No segundo capítulo, *Entendere-new-now: para “entender” arte contemporânea*, a ironia é, em certa medida, outra. Usando também do humor, o artista faz uma crítica escrachada e desavergonhada a diferentes agentes do sistema da arte: críticos, espectadores, mercado e, por que não? a arte em si. Por fim, no terceiro capítulo, *Uma interlocução com Marcel Duchamp e a meta-ironia*, há um esforço para situar o artista chileno e o mestre francês no campo da ironia, considerando seus distintos modos de produzi-la e seus distintos contextos.

De fato, organizei esta pesquisa tal como ela está desenhada na parede do meu quarto: cada *post-it* é justaposto continuamente com novas ideias a trabalhar. Todas ainda sujeitas à sobreposição.

---

11 HUTCHEON (2000); SCOVINO (2007); XAVIER (2013).

## POR UMA BREVE DEFINIÇÃO DE IRONIA

Parece haver uma fascinação com a ironia – que eu obviamente também sinto – quer ela seja considerada um tropo retórico, quer um modo de ver o mundo.

Linda Hutcheon<sup>12</sup>.

O caso da ironia como conceito e tática para o visual é, segundo venho observando, muito complexo, mas, seguramente, sua teorização vem merecendo já faz algum tempo estudos sistematizados nas áreas da Filosofia, da Psicanálise e da Crítica Literária e até ensaios recentes na área de História, Teoria e Crítica de Arte. Para esta pesquisa, proponho refletir de forma bastante autônoma sobre as dimensões da ironia aplicadas na interpretação de imagens. Não desprezo, é claro, as linhas teóricas consagradas, como por exemplo, a *ironia romântica* ou a *socrática*<sup>13</sup>, mas, como méto-

---

12 HUTCHEON, 2000, p. 15.

13 A ironia socrática é, em poucas e genéricas linhas, o modo como Sócrates se subestimava em relação aos adversários com quem debatia para elevar a distinção daqueles que desejava refutar e, assim, acabava por dizer o contrário do que realmente pensava, empregando o uso da ironia (ABBAGNANO, 1998, p. 585). Aristóteles, que também se ocupou em propagar a ironia socrática em seus escritos, colocando-a entre as atitudes fundamentais do ser humano. Outros autores também aplicaram esse sentido — ironia como *atitude* — deslocando-o para os procedimentos discursivos que envolviam essa maneira particular de elaborar um diálogo (BRAIT, 2008, p. 26). Em outro âmbito, a ironia romântica, introduzida por Friedrich von Schlegel como conceito na dimensão literária, é baseada no reconhecimento do Eu absoluto, que considera a realidade concreta como uma espécie de jogo, subestimando a importância da realidade e não levando-a a sério

do, gostaria que as referências servissem em meu processo de forma colaborativa, independente de seu percurso construtivo, e que não houvesse resistência de uma teoria sobre a outra.

Para tanto, inicio este estudo considerando de antemão a definição bastante prática e resolutiva de que a ironia não é um instrumento retórico *estático*, e sim, que ela *acontece* como parte de um processo comunicativo que desponta das relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações<sup>14</sup>.

Assimilo o que Linda Hutcheon desenvolveu em seu livro *Teoria e política da ironia*, ao indicar que a ironia não carrega consigo uma condição de existência ou de presença permanente. Ao invés disso, sua evidência é demarcada por eventos transitórios em que o verbo *acontecer* decorre de uma relação entre orador e ouvinte, escritor e leitor e, no caso deste trabalho, ousa incluir, entre *artista e público*.

Há em outros casos, no entanto, quem defenda que a ironia está sempre presente, algo que atravessa o ar e o espaço que habitamos, pronta para ser despertada a qualquer momento<sup>15</sup>, ou mesmo, que a ironia carrega uma especificidade estável, e, uma vez que uma construção de significado foi feita, o interpretante não pode propor novas demolições e criações e, assim, a ironia não poderia ser conduzida apenas como um evento<sup>16</sup>.

---

(ABBAGNANO, 1998, p. 585). Para saber mais, ver: ABBAGNANO (1998) e BRAIT (2008). Há que sinalizar, em linhas gerais, que os estudos sobre a conceituação e métodos da ironia são abundantes, e suas variações parecem bem delimitadas. Teríamos então: ironia socrática, ironia dramática/trágica, ironia romântica e ironia moderna. Ainda que grande parte da bibliografia que eu utilizei neste trabalho para análise esteja considerada dentro da atualidade, ou o que se reconhece por *ironia moderna*, seus desdobramentos são tidos como aprofundamento ou contestação dos paradigmas anteriores.

14 HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 30.

15 SCOVINO, 2007, p. 26.

16 BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. University of Chicago Press, 1974, p. 6. Como será possível perceber, o crítico literário estadunidense Wayne Booth (1974) e a teórica canadense Linda Hutcheon (2000) terão perspectivas bastante divergentes a respeito da abordagem da ironia. Ainda que ambos desenvolvessem suas teorias, sobretudo, no âmbito da literatura e da teoria da crítica literária, Booth trabalha sobre o viés da distinção de interpretações, com o que denomina por “ironias estáveis” e “ironias instáveis”; enquanto Hutcheon discute a ironia na

Esta última afirmação está presente no livro *A rhetoric of irony*, de Wayne Booth, no qual o autor, respaldado por diversos exemplos da literatura, apresenta uma ironia *bipartida*, desenvolvida sob a perspectiva do ironista, como *estável* e *instável*. A *ironia estável* seria aquela que fornece dicas para detectá-la, tal como a ironia clássica socrática; dispõe a dissonância entre sentido literal e real que pode ser descoberta e, assim, desfeita. Esse tipo de ironia estaria muito ligada a um tipo de confiança estabelecida entre ironista e interpretador que permitiria dar margem a interpretações. A exemplo disso, respaldado por diversos exemplos da literatura, o autor apresenta quatro etapas que o leitor percorreria para a reconstrução da *ironia estável*: (1) percebendo uma incoerência entre o que está lendo e algum conhecimento anterior, o leitor rejeita o significado literal, uma vez que “[...] o caminho para novos significados passa por uma convicção não dita que não pode ser reconciliada com o significado literal”; (2) as interpretações alternativas são experimentadas instantaneamente e são incongruentes com o significado literal; (3) o leitor ativa o conhecimento sobre o autor, suas crenças e contexto, para concluir que o que está proposto é mesmo ironia; e (4) os novos significados dados à obra, ou o agrupamento deles, devem estabelecer harmonia com as crenças atribuíveis ao autor<sup>17</sup>.

Sob esse raciocínio, se percebem as particularidades que autor e leitor compartilham para a formulação de novas suposições, a dizer, *corretas* de interpretação: “Ler ironia é de certa forma como traduzir, como decodificar, decifrar, e como olhar atrás de uma máscara”<sup>18</sup>.

A *ironia instável*, por outro lado, atribuída aos românticos, desestabiliza o sentido porque não pode ser desfeita. Seu aparecimento não está na mera inversão de sentidos para descobrir o significado que aparenta ser verdadeiro, mas na necessidade de o próprio ironista se posicionar distante, até mesmo de sua pró-

---

qualidade de “atribuição de sentido” e não de exclusão ou substituição. No entanto, em ambos os autores, a ironia é considerada, antes, como um recurso de dimensão crítica e de desconstrução de teorias já estabelecidas.

17 BOOTH, 1974, p. 10-14.

18 Tradução da autora. “Reading irony is in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind a mask”. Idem, p. 33.

pria interpretação sobre o original, para a substituição de um novo enunciado irônico. Segundo o autor, essa ação de distanciamento se repete infinitamente, impossibilitando, assim, qualquer fixação sobre representação e realidade e, igualmente, facilitando ao artista, perder o controle da interpretação de seu trabalho<sup>19</sup>.

Essa *ironia instável*, no entanto, é a que Linda Hutcheon tanto tenta refutar. Segundo a autora, não existe esse modelo *ou/ou* simplista de ironia. A ironia não poderia permitir uma substituição porque tal característica limitaria sua natureza inclusiva e simultânea de significado irônico. Assim, dito e não dito devem trabalhar juntos, mantidos por caminhos mais produtivos para pensar e falar a respeito da ironia<sup>20</sup>.

De todo modo, parece algo seguro afirmar que o entendimento da ironia e das ações necessárias para que ela *aconteça* devem estar diretamente relacionadas ao contexto em que ela foi transmitida. Inclusive, é o que propõe a *ironia estável*, de Booth: a ironia pensada como potência criadora de uma comunidade de leitores, capaz de compreendê-la de maneira homogênea. O assunto também é abordado por Linda Hutcheon e Felipe Scovino em suas produções, nas quais determinam, respectivamente, os termos *comunidades*<sup>21</sup> *discursivas* e *concordância social*:

Isso não é uma questão de elitismo de grupos fechados; é apenas uma questão de contextos experienciais e discursivos diferentes. De uma certa maneira, se você entende que a ironia pode existir (que dizer uma coisa e querer dizer outra não é necessariamente uma mentira) e se você entende como funciona, você já pertence a uma comunidade: aquela baseada no conhecimento da possibilidade e natureza da ironia. Não é que a ironia cria comunidades, então; é que comunidades discursivas

---

19        Idem, p. 244.

20        HUTCHEON, 2000, p. 94-98.

21        A noção de comunidade é dada por Linda Hutcheon a partir da conceitualização de Barbara Herrnstein Smith (1988), que a caracteriza como algo dinâmico, contínuo, sutilmente diferenciado e rapidamente reconfigurável. Essa noção não está livre de restrições, mas ressalta as particularidades não apenas de tempo e espaço, mas todos os outros agrupamentos micropolíticos nos quais nos colocamos ou somos condicionados por nossa sociedade (HUTCHEON, 2000, p. 137-138).



tornam a ironia possível em primeiro lugar. [...] Quanto mais o contexto é compartilhado, em menor quantidade e menos óbvios são os marcadores para sinalizar — ou atribuir — ironia<sup>22</sup>.

Porque a ironia é questão tanto de interpretação quanto de intenção, ela pode ser classificada como “questão de compreensão silenciosa”: é questão de cumplicidade ideológica, um acordo baseado em compreensão partilhada sobre “como o mundo é”. [...] O tornar-se irônico aqui é processo negociado entre duas entidades, no qual nos engajamos dotados de invenção que nos faz sentir e pensar de modo original e compartilhado<sup>23</sup>.

Seria ingenuidade, porém, generalizar que uma mesma *comunidade discursiva* guarde concordância unânime. A existência de uma comunidade discursiva pode ativar uma variedade de marcadores que funcionam de maneiras diferentes em cada indivíduo. Em todos os casos, para que a ironia funcione, os marcadores devem estar socialmente acordados. Ou seja, não importa sua nacionalidade, gênero ou classe, todos esses fatores serão condicionantes para definir que aqueles que estão lendo o mesmo livro, assistindo à mesma peça ou vendo o mesmo quadro, atribuam ironia ou não, ainda que a percepção dessa ironia seja distinta para cada um<sup>24</sup>.

Ao estreitar esse plano contextual, volto a destacar os dois sujeitos que estão diretamente envolvidos nesse processo de elaboração da ironia: o *ironista* e o *interpretante*. É claro que não é novidade a importância desses papéis, mas o que quero questionar é: quem carrega o poder de definir o que é irônico ou não? São os modos como esses agentes vêm sendo tratados na literatura sobre o assunto que me fazem querer me posicionar nessa relação.

Segundo Scovino, o fato de a ironia ser tanto política como apolítica, tanto repressiva quanto democratizante, tanto conservadora quanto radical, é o que faz ser ela uma forma carregada de “invenção” e “potência”. Assim, se a ironia existe mesmo através

---

22 HUTCHEON, 2000, p. 37-38.

23 SCOVINO, 2007, p. 16-17.

24 HUTCHEON, 2000, p. 41-48.



do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, e tem seu maior peso sobre o que é silenciado (o não dito), o favorecimento deve ocorrer em parte através do que é implicado sobre a atitude do artista ou do espectador-interpretador:

[...] a ironia envolve a atribuição de atitude avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a existência de um discurso reflexivo carregado de três potências (imaginação, entendimento e sensibilidade) se faz presente, ocasionando um questionamento sobre aquele “objeto” e novas possibilidade de pensar o estar-no-mundo<sup>25</sup>.

A essa altura, convém destacar a perspectiva do *interpretador*, a partir da posição de alguém que já tenciona atribuir ironia sobre alguns trabalhos. Como salienta Hutcheon (2000), sei que enquanto ocupo o papel de interpretador, posso ser ou não o destinatário visado na elocução do ironista, ainda que, de certa forma, a responsabilidade final de decidir se a ironia realmente acontece e, em que momento ou local essa ironia repousa, cabe unicamente ao intérprete, e não ao ironista que a implementou.

O interpretador como agente desempenha um ato — atribui tanto sentidos quanto motivos — e o faz numa situação e num contexto particulares, para um propósito particular e por meios particulares. Atribuir ironia envolve, assim, inferências tanto semânticas quanto avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente e, é verdade, é o que faz a ironia trabalhar diferentemente de outras formas com as quais ela parece ter semelhança estrutural (metáfora, alegoria, trocadilhos). [...] Ela [a ironia] é inferida porque não é necessariamente um caso de intenção do ironista, embora ela possa ser; é, no entanto, um caso de interpretação e atribuição<sup>26</sup>.

Em ambos os casos, porém, salientam-se os perigos do mal-entendimento da ironia que a perspectiva do interpretador pode causar, porque “[...] a ironia é um negócio arriscado: não há garan-

25 SCOVINI, 2007, p.31-32.

26 HUTCHEON, 2000, p. 29; 74.

tias de que o interpretador vá 'pegar' a ironia da mesma maneira como foi intencionada"<sup>27</sup>, ou, como bem salienta Freud em seu livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, a ironia requer que outra pessoa esteja *preparada* para ouvir o oposto, "de modo que não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer". Acrescenta Freud: "Em consequência dessa condição, a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida"<sup>28</sup>.

Ao retomarmos *Fada*, antes referida pelas curadoras da exposição *Um ponto de ironia*, observamos que não é somente a ironia que ali é destacada. O riso também desponta como resposta imediata ao acontecimento inesperado. Desta forma, torna-se importante uma diferenciação entre *ironia* e *humor*, uma vez que, como veremos adiante, nem toda ironia é especificamente divertida ou cômica<sup>29</sup>. Esse receio também já foi observado em Scovino, quando destaca que o humor pode instigar uma atitude mais desprezível, e que "essa relação promove um risco: o eventual esvaziamento de potência da obra, um gesto que provoque um riso; algo momentâneo, uma resposta rápida e efêmera"<sup>30</sup>.

Essa sobreposição de conceitos em torno da obra de Patricio é observável na fortuna crítica do artista. Uma recente publicação, por exemplo, intitulada *Patricio Farías: A arte de rir da arte*, lançada no primeiro semestre de 2018, pela Fundação Vera Chaves Barcellos, abordando em textos e imagens a produção do artista dos anos 2000 até a atualidade, dá preferencial enfoque ao *humor* como característica enfatizada<sup>31</sup>. Na verdade, nos dois textos ali publicados, ironia e humor são agregados de forma unitária à interpretação dos trabalhos analisados.

---

27 HUTCHEON, 2000, p. 28.

28 FREUD, 1996, p. 114.

29 Ainda que preveja indicar uma distinção, não quero excluir o humor de minhas atribuições nas imagens. De fato, muito do que se observa nas obras de Patricio Farías incita o riso, e promover sua exclusão, seria uma atitude extremamente forçada. O que quero demonstrar, na verdade, é que existe essa diferença (entre ironia e humor) e que um distanciamento deve ser considerado.

30 SCOVINO, 20017, p. 50.

31 Com textos de Eduardo Veras, Neiva Bohns e minha cronologia, o projeto foi resultado do Edital Pró-cultura RS - FAC das Artes Visuais e também incluiu a produção de um material educativo sobre o artista, incluindo seis de seus trabalhos. O material foi utilizado pelo Programa Educativo da FVCB e distribuído gratuitamente entre os professores do município de Viamão e demais participantes do Curso de Formação Continuada em Artes da FVCB.

Por diferenciação simples, Scovino já diria que “o humor se distancia da ironia na medida em que não pretende sugerir correções nem apresentar novos sentidos”<sup>32</sup>. Acontece, no entanto, conforme tenho reparado, que a ironia, em muitos casos, chega a se tornar subcategoria do humor.

Nesse caso, ao buscar por uma forma mais imediata a respeito da definição do *humor*, recorro ao clássico *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, que, em poucas linhas, aponta para o estado emotivo do conceito que está incluído e identificado dentre uma vasta gama de tantos outros estados emocionais. Contudo, para o autor, o humor apresenta um objeto indeterminado, distinguindo-se, assim, “da emoção propriamente dita”. Conforme prossegue o autor, “o humor não tem objeto intencional no sentido de que não existe um humor de..., assim como existe medo de... ou alegria de... etc.”<sup>33</sup>.

Essa perspectiva, unicamente emocional, difere um pouco do que vão observar outros autores, a exemplo do que já foi abordado em obras referenciais, como *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*<sup>34</sup>, originalmente publicada em 1940 pelo filósofo francês Henri Bergson, e *Hobbes e a teoria clássica do riso*, de 2002, do historiador britânico Quentin Skinner. Nos livros, os autores detalham de forma crítica os processos de produção do fenômeno e as transformações — também sociais — enquanto aspectos fisiológico e psicológico.

Bergson examina o riso em seu caráter estritamente humano, no qual essa condição torna-se peça necessária para o acontecimento. Essa afirmação seria a primeira dentre uma tríade que o autor constrói ao longo do texto. Contrário ao que fornece Abbagnano,

---

32 SCOVINO, 2007, p. 56.

33 ABBAGNANO, 1998, p. 520. No mesmo dicionário, há a definição de cômico que será entendida como a ação que provoca o riso ou a possibilidade de provocá-lo através da tensão ou conflito de determinada situação (ABBAGNANO, 1998, p. 153-154). Apesar dessa pequena distinção, é importante ressaltar que, na literatura revisada sobre o tema para esta pesquisa, é muito comum falar de humor, cômico e riso como conceitos quase equivalentes ou, ao menos, muito proximamente articulados, tornados subcategorias um dos outros.

34 Trata-se, na verdade, da reunião de três artigos escritos pelo autor sobre o riso e anteriormente publicados na revista literária francesa *Revue de Paris*, em 1899.

nano, Bergson separa o *cômico* da *emoção*, ligando-o à atividade da inteligência *pura*. Segundo ele, quando nos é apresentado algum modo a comover qualquer estado de simpatia, temor ou piedade, o riso se dissipa, prevalecendo a emoção. Por fim, no que posso considerar como último pilar para se pensar o assunto — e que em muito se assemelha com as particularidades da ironia já supracitadas —, Bergson identifica no riso a obrigação de um grupo social que forma um ambiente natural capaz de lhe determinar função útil: “Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco”<sup>35</sup>. Assim, o riso deve ser capaz de repercutir amplamente mas, ainda, dentro da perspectiva de um círculo fechado.

Dessa tríade, se originará outra série de elucidações importantes, como o *cômico inconsciente*, que é, segundo o autor, determinado pelo automatismo dos gestos que se repetem regularmente em determinado indivíduo e que, dessa forma, acarreta o riso de quem o observa<sup>36</sup>; também há o riso como espécie de *trote social*, que pretende a correção de hábitos e que age pela perspectiva da humilhação para quem é seu objeto<sup>37</sup>.

Quentin Skinner, de mesmo modo, preocupa-se em inventariar e classificar o tema do riso sob a perspectiva das questões humanas. Sua construção de pensamento, que pretende alcançar e problematizar as ideias de Thomas Hobbes formuladas no século XVII, a partir de uma revisão da literatura clássica do século XVI, delinea a mudança e a hibridização das teorias que reconheciam o riso como, em primeiro lugar, uma expressão do escárnio e do desprezo; em segundo, como “uma simples resposta a um aconte-

---

35 BERGSON, 1983, p.8.

36 Idem, p. 13. Além do automatismo, dado pela repetição, o autor vai incluir mais adiante duas outras proposições gerais, capazes de transformar certa série de acontecimentos em cômicas: a *inversão* e a *interferência*. “É cômico, dizíamos, tomar séries de acontecimentos e repeti-las em novo tom ou em novo ambiente, ou invertê-las conservando-lhes ainda um sentido, ou misturá-las de modo que suas significações respectivas interfiram entre si. É cômico porque significa obter da vida que ela se deixe tratar de modo mecânico. Mas o pensamento, por sua vez, é coisa que vive” (Cf. BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, p. 57).

37 Idem, p. 65.

cimento agradável e surpreendente”<sup>38</sup>; em terceiro, o riso é experimentado quando sofremos uma mudança repentina em nossas expectativas, “seja na forma de alguma justaposição surpreendente ou de algum outro tipo de incongruência”<sup>39</sup>, até encontrar, da metade para o fim do século XVII, uma hostilidade generalizada que, segundo o autor, poderia estar ligada a uma exigência dos altos padrões de decoro e autocontrole que o passaram a enxergá-lo como modelo de incivilidade<sup>40</sup>.

Depois de apontar ainda que brevemente essas vertentes que irrompem do humor, resta a difícil tarefa de ampliar esse distanciamento em relação à ironia. Diante disso, torno a mencionar algumas ideias de Bergson que, a partir da apresentação da gama infundável de graus do cômico, inclui a *ironia*. Para ele, para que haja sua comprovação, todas as aplicações das regras do cômico são possíveis, restando, então, à oposição, o real *versus* o ideal ou, aquilo que é do como deveria ser.

Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a ironia. Ora, pelo contrário, se despreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do humor. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela ideia do bem que deveria ser. Por isso a ironia pode aquecer-se interiormente até se tornar, de algum modo, eloquência sob pressão. Acentua-se o humor, pelo contrário, descendo-se cada vez mais baixo no interior do mal que é, para lhe notar as particularidades com mais fria indiferença<sup>41</sup>.

Hutcheon também propõe repensar essa vinculação, ainda que não negue a existência de relações efetivas. Em sua teoria, a incongruência que a ironia carrega, entre esperado e não esperado,

---

38 SKINNER, 2002, p.42-43.

39 Idem, p. 45.

40 Idem, p. 72.

41 BERGSON, 1983, p. 59-61.

não se faz por contrariedade, além da relação entre dito e não dito, que precisa ser unificada para fornecerem, em conjunto, uma aresta crítica<sup>42</sup>.

Sigmund Freud refere-se à *ironia* como muito próxima do *chiste*, contada como uma subespécie do *cômico*. Para o autor, a única técnica que caracteriza a ironia é a representação pelo contrário. Ela proporcionaria ao ironista a vantagem de conseguir evitar as possíveis dificuldades da expressão direta, como no caso das enunciações mais violentas e injuriosas. Tal efeito produziria certo prazer cômico no ouvinte, porque estimularia uma contrariedade de despesa de energia, reconhecida como desnecessária: “Uma comparação como essa, aos chistes e a um tipo de comicidade, pode confirmar nossa pressuposição de que a característica peculiar dos chistes é sua relação com o inconsciente, o que permite talvez distingui-los também do cômico”<sup>43</sup>.

Seguindo essas considerações, o que me interessa utilizar na pesquisa é, sobretudo, a ideia trabalhada por Hutcheon, da ironia em seu modelo mais amplo e inclusivo de atribuições de sentidos, ao contrário das noções de inversão ou de substituição, conforme apresentam Bergson, Freud e Booth<sup>44</sup>. No entanto, não descartarei algumas características trazidas sobre o humor, capazes de fornecer um reforço para a aplicação de sentido em minhas leituras de imagens.

---

42 HUTCHEON, 2000, p. 15.

43 O chiste, definido por Freud, “[...] é qualquer evocação consciente e bem-sucedida do cômico, seja devida à observação ou à situação” (Cf. FREUD, Sigmund. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente* (1905). Rio de Janeiro: Imago Editora. Coleção Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira - Vol. 8, 1996, p. 114).

44 O que me chama atenção em Booth são algumas particularidades de suas considerações aprofundadas sobre ironia estável e instável, que poderei retomar mais adiante.

É importante que tudo o que venho comentando até agora seja materializável, enquanto me cerco de uma bibliografia que não é, em sua maioria, feita *para* o campo das artes visuais.

Ao longo do tempo, a temática da ironia tem percorrido de maneiras variadas as manifestações dos artistas sobre assuntos relativos à política, ao social e até mesmo sobre a arte e sua inserção no circuito mercadológico. Caso mais conhecido, a ironia na apropriação de objetos corriqueiros por Marcel Duchamp (1887–1968) produziu extensa reflexão teórica dentre historiadores e críticos de arte. A *fonte* (1917), por exemplo, tornou-se sinônimo de contravenção à noção estética ocidental da época, ainda que somente mais tarde tal atitude tenha sido associada à ironia. A ideia de Duchamp com o urinol, de “deseuropeizar” a arte norte-americana, conforme afirmação de Arthur Danto, tinha o intuito de “fazer com que os americanos apreciassem suas próprias realizações artísticas”. Para perceber um artigo de encanamento como arte, não era necessário vê-lo como *belo* do modo como obras de arte estavam convencionalmente sendo vistas à época<sup>45</sup>.

No que se refere a recentes pesquisas acadêmicas, o tema da ironia e do humor também aparece quando se discutem exposições no circuito contemporâneo.

Sob o viés das artes visuais, *The artist’s joke*, organizado por Jennifer Higgie, em 2007, é uma excelente compilação de textos escritos por artistas, críticos e comentaristas culturais, em que o

---

45 DANTO, 2008, p. 23.

humor se apresenta como elemento importante na política cultural de movimentos como Dada, Surrealismo, Fluxus, Performance e Feminismo, por exemplo. Dividido em quatro partes, o livro tem o cuidado de traçar uma cronologia com os textos, respeitando as transições culturais<sup>46</sup>.

Felipe Scovino, em sua tese de doutorado, apresentada também em 2007, oferece uma seleção de artistas que abordaram em alguns de seus trabalhos (e não necessariamente em toda sua trajetória) diferentes operações e usos com a ironia. Conforme salienta o autor, a amostragem de artistas investigados em sua tese não os isola em alguma espécie de grupo ou movimento. A pesquisa atravessa trabalhos da década de 30 até trabalhos do final da década de 90 e início deste século<sup>47</sup>.

Em 2013, Mariana Merino Xavier também fez um levantamento que destacava expografias de nível nacional e internacional que, a partir de 2005, se utilizavam das temáticas da ironia e também do humor e da sátira: *When humour becomes painful*, realizada em 2005, em Zurique, apresentava uma seleção decididamente política do humor na arte, com destaque para aspectos tragicômicos e de humor negro. Ainda no mesmo ano, em diferentes cidades dos Estados Unidos, a exposição *Situation comedy: humour in recent art*, explorou trabalhos que possuíam um caráter de sátira e humor para a construção de crítica tanto político-social quanto específica ao campo da arte contemporânea. Entre 2007 e 2008, os destaques se deram para as exposições *All about laughter: humor in contemporary art*, ocorrida no MAM de Tóquio, e *Laughing in a foreign language*, ocorrida em Londres, sobre o humor étnico. Em 2009, a autora assinou uma curadoria conjunta com Bernardo de Souza, em Porto Alegre, intitulada *O riso e a melancolia*, em que apresentava artistas como William Wegman, Paul McCarthy e Yves Klein, dentre outros<sup>48</sup>.

---

46 Conforme vai destacar Jennifer Higgie, os textos, na verdade, não somente tratam do humor, mas também abrangem piadas, sátira, ironia, paródia e caricatura (Cf. HIGGIE, Jennifer. *The artist's joke*. London: Cambridge, Mass: Whitechapel; MIT Press, 2007).

47 SCOVINO, 2007, p. 8

48 XAVIER, 2013, p. 39.



De modo geral, os levantamentos supracitados apontaram para a popularização do tema entre artistas nacionais e estrangeiros, de diferentes gerações. O mesmo interesse ocorreu por parte de instituições que, como apontado por Scovino, incluiu artistas completamente inseridos no circuito e, como listado por Xavier, abarcou um extenso número de curadorias sobre o tema em menos de uma década.

No caso de Xavier, outro destaque deve ser dado aos títulos das exposições. Em sua totalidade, se repetem as palavras *humor* e *riso*; porém, quando pesquisados os artistas e seus respectivos trabalhos, fica evidente que a *ironia* se sobressai como estratégia em suas obras.

Nesse âmbito, é importante retomar a exposição *Um ponto de ironia* (2011), que, como mencionei no início deste texto, serviu como um dos disparadores para pensar a construção desta pesquisa. Primeiro, porque não quero que pareça rasa a abordagem que as curadoras deram à ironia na obra de Patricio Farías quando deslocou citações de seus textos. Segundo, porque o próprio modo como as curadoras identificam a ironia nas artes visuais será de grande auxílio teórico para o desenvolvimento de meus próximos capítulos, nos quais seus apontamentos certamente serão recuperados. O que me chama a atenção em um dos textos do catálogo, por ora, são as indagações que se instauraram antes mesmo da escolha das obras, e que perduraram durante todo o percurso curatorial, das quais destaco, agora, uma: “Em que medida uma imagem pode ser considerada irônica?”<sup>49</sup>.

Apropriando-me desse questionamento e adaptando-o à práxis desta pesquisa, intento responder: em que medida as imagens apresentadas neste trabalho podem ser consideradas irônicas, ou seja, quais são os traços deixados pelo artista capazes de conferir tal status às obras? Arrisco incluir ainda outra: é possível definir uma linha categórica de aplicação dessa ironia? Elas se repetem em todos os trabalhos?

A justificativa de estudar essa questão em Patricio encontra respostas diversas: a primeira delas, talvez a mais genuína, esteja

---

49 CARVALHO, 2012, p. 23.

na vontade pessoal de refinar minha leitura sobre as obras do artista chileno. Em seguida, tratando de uma produção tão variada, em que a manifestação da ironia parece tão recorrente, elevar o debate ao nível acadêmico se fez mais do que necessário.

Consciente de que essa breve revisão teórica não tenha extrapolado os limites de uma definição possível, prossigo para o primeiro capítulo desta dissertação, na tarefa de apresentar uma abertura significativa ao que refiro sobre a *ironia* inserida na produção de Patricio Farías.



Fig. 11. Patricio Farías  
*Desaparecidos*, 1999/2000  
Instalação, 42 quadros (27 x 21 x 3,5 cm cada)  
Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos/Fundação Vera Chaves Barcellos

## 1. **MEMÓRIAS INSEPULTAS:** **Uma perspectiva da ironia sob dimensão política**

Grande projeção ocupa uma das paredes da galeria de arte Obra Aberta, em Porto Alegre, por ocasião da exposição individual *Autorretrato* (2000), do artista Patricio Farías. Ampliadas e sequenciadas em *looping*, imagens com rostos de pessoas desaparecidas são destacadas a partir de recortes de jornais. No mesmo ano, outra versão da obra será exibida na Pinacoteca da Feevale, em Novo Hamburgo. Nessa segunda ocasião, a expografia apresenta um políptico formado por 42 imagens impressas e emolduradas, dispostas na parede lado a lado<sup>50</sup>.

As fotocópias a cores preservam o envelhecimento das páginas e evidenciam a disposição repetitiva de imagem e texto. Em cada recorte, no canto superior direito, um rosto desconhecido é acompanhado por uma nota breve, com poucas informações: nome, idade e características físicas, que atam os retratos a suas respectivas identidades.

Da parte do artista, parece não haver padrão na organização ou na ordem dos indivíduos, tampouco há uma simetria lógica na exibição dos recortes de jornais. São imagens desconexas entre si, que oferecem no desaparecimento um único ponto em comum. À distância, algo se unifica. A montagem milimetricamente posiciona as molduras em eixos cartesianos. Como em um labirinto já

---

<sup>50</sup> Em 2018, esse mesmo formato emoldurado foi novamente exibido na exposição *A condição básica*, organizada na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão, RS.

solucionado pelo artista, nossos olhos, livres e distraídos, percorrem os espaços mínimos que nos são concedidos, definidos pelo *passepertout* branco e seus limites rígidos.

A apreciação concebida pelo artista prevê molduras retas e lisas, em chumbo. São como caixas para guardar. Caixas-relicários, nas quais, talvez, ele deposite alguma lembrança de grande valor simbólico. Lembram ainda caixas funerárias, denunciadoras do estado de resignação quanto ao destino do coletivo.

Imagino que o espectador, desconhecendo a trajetória pessoal do artista, não perceba de imediato uma possível ironia ali existente. O título talvez sugira algo de revelador. A obra de Patricio Fariás chama-se *Desaparecidos*, e não por óbvia circunstância de apropriação dos títulos das notas de jornal.



## 1.1 SUGESTÕES DE UM TÍTULO

Os desaparecidos não desaparecem.  
Sempre há alguém sobrando, sempre há alguém cobrando.  
As valas comuns não são de confiança.  
A terra não aceita cadáver sem documentos

VERÍSSIMO, Luis Fernando<sup>51</sup>

No período daquelas duas exposições, Patricio, então com 60 anos, já havia estabelecido residência de forma definitiva na região Sul do Brasil, entre Porto Alegre e o município vizinho de Viamão. Ao lado de Vera Chaves Barcellos (1938), artista e também companheira desde a década de 1980, administrava a Galeria Obra Aberta, fundada por eles, mais os também artistas Carlos Pasquetti (1948) e Nick Rands (1955)<sup>52</sup>.

51 VERÍSSIMO, Luís F. Como na Argentina. In: *A mãe do Freud*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1985.

52 Dedicada à arte contemporânea, a galeria estava situada no Centro Histórico de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, no andar superior do prédio da Galeria Chaves, desenvolvendo suas atividades entre 1999 a 2002. Importante também mencionar que, nesse período, o circuito artístico local vinha sendo bastante influenciado e alterado pelos acontecimentos de ordem econômica, política e social de nível nacional. Conforme aponta a pesquisadora Ana Albani de Carvalho, o projeto de ajuste econômico à prática neoliberal, formulado durante os dois mandatos seguidos do presidente Fernando Henrique Cardoso, representou uma série de privatizações, suprimindo a responsabilidade total do Estado sobre diversos setores, incluindo o cultural. Assim, assiste-se um afastamento do Estado como patrocinador efetivo e direto do campo da arte, à medida que a iniciativa privada assume este papel através das leis de incentivo por renúncia fiscal. Em Porto Alegre, os anos 90 vão exigir dos agentes culturais uma adequação em suas atuações e a profissionalização a outros certos tipos de atividades, sobretudo,

Como artista, Patricio mantinha-se em destaque no circuito, transitando entre seus ateliês em Viamão e Barcelona, na Catalunha. Desde o convite para a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre, em 1997, permaneceu até 2000 realizando pelo menos uma exposição individual por ano na cidade, além de integrar coletivas no circuito internacional.

Por ocasião da exposição individual *Autorretrato*, que marcava o ano de virada para a década seguinte e incluía a citada *Desaparecidos*, Farías, em entrevista concedida ao Segundo Caderno do jornal Zero Hora, citou a *incomunicabilidade* e o *desejo de interatividade* como peças-chaves de leitura para sua obra. Segundo o artista, é justamente a dificuldade de comunicação que faz com que as pessoas desapareçam. A posição, ainda conforme Patricio, também poderia ser comparada àquela tomada pelo artista contemporâneo, que, às vezes, assumiria uma postura de semideus, incomunicável com o público<sup>53</sup>.

No que tange a outras entradas de interpretação, não haveria como ignorar as implícitas conotações políticas que o título sugere. O próprio artista, em entrevista para esta pesquisa, mencionou a dubiedade da concepção.

[...] são desaparecidos normais [os que aparecem nos jornais recortados], mas resulta que há muitos desaparecidos políticos. Não tem nada a ver com política, porém é político, me entende? Nesse caso, as pessoas desaparecem porque querem desaparecer, não sei, acontecem coisas, porém, os desaparecidos políticos, não. Não se sabia nada, não se dizia nada, as pessoas desapareciam,

---

depois da criação do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (Fumproarte), em 1993, e do Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais (LIC), em 1996, quando haverá uma mudança de mentalidade e comportamento por parte dos envolvidos na cena artística, decorrente da obrigação de incorporar ao trabalho de produção artística a noção de projeto, como concepção da obra, justificativa, equipe, prestação de contas, etc. Para saber mais, ver: CARVALHO, Ana M. Albani de. Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007, p. 156-179.

53 A incomunicabilidade segundo Farías. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 05 de agosto de 2000. Segundo Caderno.



como aconteceu na Argentina com tanta gente. Não havia explicação para nada, e eu relacionava com isso, eu fiz essa relação<sup>54</sup>.

No texto escrito para o catálogo da exposição, a pesquisadora Ana Albani de Carvalho, também reforça certa dualidade nos modos de visualidade e interpretação.

[...] apesar da contundente presença física da obra de Patricio Farías, ela trabalha sobre o **desaparecimento**, ou melhor, sobre a (im)possibilidade da permanência, sobre o que é preciso esquecer para que a memória não se apodere de nossa existência — como ocorreu ao malfadado personagem de Borges —, ou o que é preciso não ver para que a visualidade se concretize em ato e inteligência<sup>55</sup>.

Assim, como que se arriscando em um jogo, ao estilo de Borges<sup>56</sup>, em que as imagens não são outra coisa senão sua contínua reaparição, Patricio parece igualmente reincidir nas armadilhas manipuláveis de sua memória, o que, no entanto, não o deixa ser menos crítico e preciso em suas reflexões. Como um colecionador, recorta cada anúncio e os projeta (ou emoldura), deixando que a guarda desse material se torne visível nas marcas de tempo das fotocópias a cores. O artista parece buscar uma continuidade da trama. Seus retratos por tanto tempo colecionados, guardados, não estão à mercê da simples contemplação passiva – e, ao mesmo tempo, erguem como que uma resistência ao esquecimento. Imagens, nomes, identidades reafirmam a permanência dos *desaparecidos* em nossa memória. Há um dramatismo em sua proposta. Desde o título, elegendo o substantivo masculino *desaparecido* no plural, o artista sabe que deposita na interpretação de cada espectador o senso comum do pessimismo.

---

54 Depoimento concedido à autora, gravado em áudio em Viamão, em 08 de agosto de 2017 (documento inédito). Para o texto na íntegra consultar Apêndice B, página 138.

55 CARVALHO, 2000, p. 05.

56 BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1970. Neste célebre conto, o personagem-título era um jovem condenado a lembrar de absolutamente tudo o que observava, a tal ponto que passava um dia inteiro recordando o que lhe havia acontecido no dia anterior.



Esse ato de colecionar merece um desvio para breve detalhamento. A coleção de materiais ordinários, apropriados do cotidiano, não corresponde a uma singularidade da produção de Patrio. É, antes, característica comum a toda uma geração de artistas que compreende a arte contemporânea como heterogeneidade de meios e técnicas. Conforme já apontava o crítico Frederico Morais, “[...] quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra”<sup>57</sup>.

A compulsão colecionista, equivalendo ao que o pesquisador Luiz Cláudio da Costa denomina como *poética do arquivo*, configura uma arte disposta a levantar problemas relacionados ao tempo, à história e à memória. Nos conduz a uma espécie de efeito-arquivo que transfere e transforma signos da cultura<sup>58</sup>.

Na cronologia de artistas que Costa propõe para sua análise, Robert Rauschenberg e Richard Hamilton são trazidos simultaneamente com suas produções, que também operam com o imaginário da cultura de massa:

Robert Rauschenberg, ao final dos anos 60, produziria uma imensa gravura, *Currents*, de 16,5m de comprimento onde reunia inúmeras colagens de cortes de jornais de três cidades americanas (Nova York, Minneapolis e Los Angeles). Os temas variavam da corrupção governamental à guerra, passando por drogas, direitos homossexuais, eventos astronômicos etc. A colagem de jornais como possibilidade de compilação e análise dos signos da sociedade midiática já havia atraído Richard Hamilton. Com *Swingeing London* de 1967, uma litografia sobre papel de dimensões muito menores que a de Rauschenberg, Hamilton estava interessado no acolhimento excessivo de figuras anticonvencionais da cultura pop da Inglaterra e nos valores a elas atribuídos pelos jornais<sup>59</sup>.

---

57 MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 169.

58 COSTA, Luiz Cláudio. Poéticas do arquivo: Dispositivos de coleção na arte contemporânea. Porto Alegre: PUCRS. *Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*, X Edição, 2012, p. 673-685.

59 Idem, p. 674.



# STONES: 'A STRONG, SWEET SMELL OF INCENSE'

## Story of girl in a fur-skin rug

BY A SPECIAL CORRESPONDENT  
 Chichester, Sussex, Wednesday  
 ONE of the party guests at Rolling Stone Keith Richards' house, when it was raided by police one night last February was a young woman wearing only a fur-skin rug, the West Sussex Courier-Sentinel very heard today.

Mr Malcolm Morris, QC, prosecuting, said there was a strong smell of incense burning in the room and that the girl, who was found in a fur-skin rug, was found in the room. He said she was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

Mr Morris said the girl was found in a room with a strong smell of incense burning. He said she was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

Mr Morris said the girl was found in a room with a strong smell of incense burning. He said she was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

Mr Morris said the girl was found in a room with a strong smell of incense burning. He said she was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

Mr Morris said the girl was found in a room with a strong smell of incense burning. He said she was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.



Face of the Rolling Stones at Chichester today before the trial.



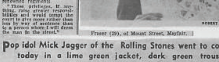
Redlands, the house in which police said they found drugs.



Keith Richards.



Robert Fraser.



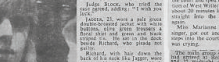
Mick Jagger.



Brian Jones.



Ian Stewart.



Bill Wyman.



Charlie Watts.



Keith Richards.



Keith Richards.



The agony of seeing your idols jailed...



Teddybilly farmhouse in West Wittering.



Proper course.



Robert Fraser.



Keith Richards.



Robert Fraser.



Robert Fraser.



Robert Fraser.



Robert Fraser.



Robert Fraser.



Robert Fraser.

**Rolling Stone's** Mick Jagger was found in a room with a strong smell of incense burning. He was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

**Incense found** in room where Mick Jagger was found. He was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

**Rolling Stone Brian remanded**. Brian Jones was remanded in custody after being found in a room with a strong smell of incense burning.

**Black nut** found in room where Mick Jagger was found. He was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

**White tablets** found in room where Mick Jagger was found. He was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

**Special machine** found in room where Mick Jagger was found. He was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

**Tables were found in a green jacket**. The tables were found in a room where Mick Jagger was found. He was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

**In pipe** found in room where Mick Jagger was found. He was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

**Green capsules brown substance** found in room where Mick Jagger was found. He was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

**Jagger's appeal** was dismissed. The court found that Mick Jagger was guilty of the charges against him.

**Green jacket** found in room where Mick Jagger was found. He was wearing only a fur-skin rug and was found in a room with a strong smell of incense burning.

**Changes over** in the Rolling Stones pop group. The group has changed its name to The Rolling Stones.

**Mick Jagger, Bob Dylan in a blue Bentley**. Mick Jagger and Bob Dylan were seen in a blue Bentley.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.

**Keith Richards' sentencing** was postponed. The court has postponed the sentencing of Keith Richards.



Fig. 13. Richard Hamilton (1922-2011) Swinging London 67 - poster, 1967 Litografia Fonte: Tate Collection

Diferentemente, porém, de Rauschenberg, Hamilton e de outros artistas que desmantelam a materialidade dos meios jornalísticos e criam um efeito desorientador, Patricio apenas desloca fragmentos específicos e os amplia por meio de fotocópias. O uso que ele faz da xerografia também se distingue daquele das situações de experimentalismo dos anos 1970. No caso de *Desaparecidos*, Patricio concebe um arquivo como recurso para criar alusões mais ou menos implícitas a seu pensamento crítico – e a sua própria trajetória de vida.

Revisemos: entre o final dos anos 60 e por toda a década de 70, enquanto jovem artista, Patricio produziu ativamente, participando de diversas exposições coletivas no Chile, seu país de origem. Em 1971, realizou sua primeira individual, intitulada *Dibujos*, no Instituto de Arte Latinoamericano da Universidade do Chile<sup>60</sup>, sendo reconhecido pela crítica em função de seus desenhos muito bem executados, em especial pela minúcia naturalista na representação de moscas.

Sobre esse período, se observa em sua produção de desenhos, poucos símbolos e cores. Imagens, por vezes com algum viés surrealista, repetidas constantemente, mostram homens engravados e moscas, sob tons que pouco variam – preto, vermelho e dourado. Se quisermos, essas obras já refletiam algo da personalidade do autor: o desassossego comportamental aliado a um ativismo político.

Sua obra parecia bastante alinhada às práticas artísticas que se disseminam pelo Chile desde a década de 1960. Segundo os pesquisadores Rebeca León e Jorge Martínéz, a partir da pu-

---

60 O Instituto de Arte Latinoamericano se deu com a unificação do Museu de Arte Contemporânea e o Museu de Arte Popular Americana. Convém aqui também comentar o papel que o Estado desempenhou sobre a produção e o desenvolvimento artístico cultural da época que, essencialmente, se dava na universidade: “A Universidade do Chile tem sido nisto, indubitavelmente, o maior centro deliberativo e principal instrumento, e se considerarmos que pelas datas a que nos referimos ela mesma está em processo de modernização, envolvida ainda em outras modernizações econômicas, políticas e culturais mais vastas que ocorrem no Chile — e em toda a América Latina — sobretudo depois de 1945, não seria equivocado localizar as mudanças artísticas que discutimos neste ambiente abrangente”. Cf. OYARZUN, Pablo. Arte en Chile de veinte, treinta años. In: *Arte, Visibilidad e Historia*. Santiago de Chile: Blanca Montaña, 2000, p. 8-14.



blicação de *Canto general*, de Pablo Neruda, nos anos 1950, espraíara-se no Chile um sentimento telúrico de engajamento sobre as circunstâncias sociais e políticas, ajudando a definir uma nova dimensão da vida estética latino-americana, não só sobre a produção literária mas igualmente sobre uma numerosa produção musical e visual.

Em sua análise, os pesquisadores destacam o *Grupo Signo*<sup>61</sup> que, no âmbito das artes visuais, se opunha à fria formalidade da abstração geométrica que vinha sendo repetidamente apresentada nos salões da universidade e que questionava “[...] o sentido e o destino da arte como espaço de discussão na problemática latino-americana”<sup>62</sup>. Assim, ainda sob perspectiva de León e Martínéz, nos anos 60, o Chile encontrou nessas vanguardas uma força para que muitos outros artistas comprometessem sua arte, reclamando sua presença no mundo, com um desejo de intervir em sua elaboração cotidiana.

Para o crítico Pablo Oyarzun, essas práticas também transitavam pelo eixo da “mensagem”. Uma nova compreensão sobre a arte que atribuía ao poder cognitivo (arte como *instrumento*) uma tomada de consciência social e política, e que determinava, na mensagem, o falante e o tom da comunicação, como protesto, como denúncia e como testemunha<sup>63</sup>.

Um conceito geral sob o qual esse processo poderia se inscrever talvez seja o da arte crítica, ou mesmo do realismo crítico (se aderirmos ao sentido que devolvemos à realidade que essa arte é dada como referência),

---

61 O *Grupo Signo* foi formado pelos artistas Gracia Barros, José Balmes, Eduardo Martínez Bonati e Alberto Pérez, todos professores da Universidade do Chile. Teve seu término a partir de 1973, quando quase todos os integrantes tiveram que se exilar em outros países.

62 Tradução da autora. “[...] se cuestionaron sobre el sentido y el destino del arte como espacio de discusión en la problemática latinoamericana”. Cf. LEÓN, Rebeca; MARTÍNEZ, Jorge. Signo, gesto y textura en la producción plástica y musical de los 60 - en Chile. In: BULHÕES, Maria Amelia; KERN, Maria Lúcia B. (Org.). *América Latina: Territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 98.

63 OYARZUN, 2000, p. 9.

delimitada pelo compromisso político e lucidez ideológica, encorajada pela busca de expressão e eficiência social<sup>64</sup>.

No entanto, essas condições culturais experienciadas pela geração de Patricio, imbricadas em certa conjuntura política e social do país, são interditas a partir da reconfiguração do Estado, mergulhado após o golpe de estado de 1973 em um período de abandono e precarização<sup>65</sup>.

O governo ditatorial de Augusto Pinochet, entre os anos de 1973 e 1990, estendeu a intervenção militar nas reitorias e diretorias universitárias, levando Patricio a deixar a Universidade do Chile (onde trabalhava como professor ajudante dos cursos de Desenho e Expressão Gráfica) e a sair do país, em 1980, depois de seis anos trabalhando com a resistência<sup>66</sup>.

---

64        Idem, p. 10.

65        Não somente a falta de investimento, mas ações mais brutais e ameaçadoras como censura, perseguição, exílio, tortura e assassinatos foram fatores fundamentais para a instabilidade cultural do país. Antes do golpe, no início da década de 1970, o Chile ensaiava uma construção recente do socialismo a partir das eleições que tornou o candidato do partido Unidade Popular, Salvador Allende, presidente do país. Sob este contexto, convém mencionar a criação do Instituto Nacional de Arte e Cultura pelo partido que possibilitou, dentre outras medidas, a criação do Museo de La Solidariedad con Chile. Incluindo personalidades como o crítico de arte brasileira, Mário Pedrosa, que se encontrava refugiado no país, o Instituto formulou o primeiro museu de arte contemporânea experimental, constituindo um acervo com obras doadas por artistas e colaboradores. (Cf. AMARAL, Aracy A. Chile: a volta do Museo da Solidariedade. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980 – 2005)*. v.2. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 97-101).

66        Ainda que por parte dos artistas tenha havido ações representativas de protesto e denúncia contra as arbitrariedades perpetradas pelo regime, o cenário de produção é mostrado pela crítica como inexistente até o final da década de 70, quando o país demonstra sinais de recomposição artística. A partir de então, há nas produções visuais um uso comum de uma linguagem hermética como forma de se tornar incompreensível à censura do regime. De mesmo modo, tal mudança reclamou uma atualização da crítica de arte, na qual se destacam nomes como Pablo Oyarzún e Nelly Richard, sendo que essa última foi quem cunhou o termo de *Escena de Avanzada* para denominar um conjunto de artistas, escritores e obras do período pós-ditatorial. (Cf. OYARZUN Pablo. Arte en Chile de veinte, treinta años. In: *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: Blanca Montaña, 2000/ RICHARD, Nelly (Org.). *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art and Text, 1987/ VV.AA. *Chile 100 años*. Artes Visuales. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, (Catálogo em três tomos), 2000. Disponível em <<http://www.por-taldearte.cl/publicacion/chile100/index.htm>>. Acesso em abril de 2018).

A maneira como se dá esse deslocamento do *artista* para o *ativista* está registrada em um de seus depoimentos:

Fui professor até 1973, nada mais. Sofri um julgamento na Universidade do Chile que foi muito engraçado, porque tinha um fiscal militar dentro da universidade, imagina que curioso. Ele tinha uma lista, me chamou e disse tudo sobre a minha vida: tu tens uma caminhonete, partiu por aí, você esteve em um enfrentamento onde morreram tantos... Então me disse: “Poderíamos acertar da seguinte forma: você assina a renúncia tranquilamente e não acontece nada ou eu vou ter que mandá-lo ao Estádio Nacional”. Eu, morrendo de rir, disse: “Assino agora o que você quiser”. Isso durou anos, até 1979, 1980, que foi quando eu saí. Mas logicamente seguimos trabalhando. Fiz serigrafias, das quais foram feitas 500 cópias. Também publicamos um jornal, que era largado em cima dos prédios do centro. Tínhamos um aparelhinho que funcionava com o sol. Tinha uma molinha e era colocado na borda, quando alguém conseguia subir, mas não era eu, sempre era outro. Então se colocavam os papéis e, com o sol, a mola esquentava e logo cedia, daí saltando os papéis para a rua. [...] [*O jornal*] na verdade, eram fotografias e os endereços dos torturadores<sup>67</sup>.

Foucault observa que todo discurso é estabelecido a partir de suas circunstâncias políticas e históricas, nas quais a sociedade que o produz, adota procedimentos que controlam, selecionam, organizam e redistribuem o que é enunciado, a fim de “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”<sup>68</sup>. Nessa circunstância, é possível perceber que o testemunho de Patricio, ainda que original, por partir de uma experiência própria que guarda ideologias e significados singulares, é também decorrência de uma herança de outros discursos a ele transmitidos. Quando empregados os sujeitos indeterminados na frase, é promovido por

---

67 NAVAS, Adolfo M. et al. 1600 km de liberdade ou entrevista com Patricio Farías. In: NAVAS, Adolfo M. (Org.). *Patricio Farías*. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 142.

68 FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Ed. Loyola, São Paulo, 1996, p.8-9.

Patricio um agrupamento de discursos em que cabe a ele constituir uma unidade e coerência<sup>69</sup>. E também porque, como afirma Scovino, o contexto não é algo dado, mas produzido, e o que pertence a ele é determinado pelos métodos de interpretação<sup>70</sup>.

Em outra esfera, é possível reconhecer também, a partir dessa declaração, dois recursos que serão muito marcantes na produção do artista: primeiro, a maneira como ele reage aos eventos, seu sentido de resistência e de provocação que estará muito aliado a seu manuseio da *ironia*, que é o que nos interessa examinar aqui. Nesse aspecto, Hutcheon justifica que a ironia pede uma solução desafiadora quando se está inserido em uma política conservadora e autoritária, “[...] tão facilmente quanto quando sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando”<sup>71</sup>.

Segundo, a ambiguidade entre o valor estético e o incômodo que será causado por suas obras, demonstrando, de maneira tangível, os significados dados por seus diálogos interiores, fortemente marcados pela violência que impulsionou sua saída e a mágoa que o impediu de retornar ao Chile.

Em relação a esses dois aspectos, cabe evocar a produção de dois trabalhos intitulados *Autorretrato*, produzidos na Espanha, em 1987, e no Brasil, em 2014. Sob mesmo título, são diferentes proposições. Na primeira, há na imagem, vestígios de alguém que parece ter deixado o recinto momentos antes da chegada do espectador. O ambiente de aparência impecável guarda um aspecto assombroso no que é deixado para trás: uma camisa, uma jaqueta e um corpo, que, dispostos em cabides, parecem estar à espera de um novo uso. O olhar do artista, multiplicado em diversas serigrafias, fita o espectador firmemente, querendo reivindicar sua fruição, ainda que não possa anunciar se vai mesmo retornar.

No segundo trabalho, o artista traz novamente as fotocópias a cores ampliadas. Dessa vez, em uma escala que atinge medidas contrárias à habitual descrição dos documentos oficiais, fricciona

---

69        Idem, p. 26.

70        SCOVINO, 2007, p. 231.

71        HUTCHEON, 2000, p. 34.



“sujeito-nacionalidade-imagem-documento” e explicita “a quebra das convenções dos registros, de suas marcas d’água, evidenciando uma visual-grafia de uma pessoa em trânsito”<sup>72</sup>. Se na primeira peça, de 1987, não sabemos dizer onde foi captada, na segunda, de 2014, há uma transformação *irônica*: temos registrados os deslocamentos e as mudanças do personagem.

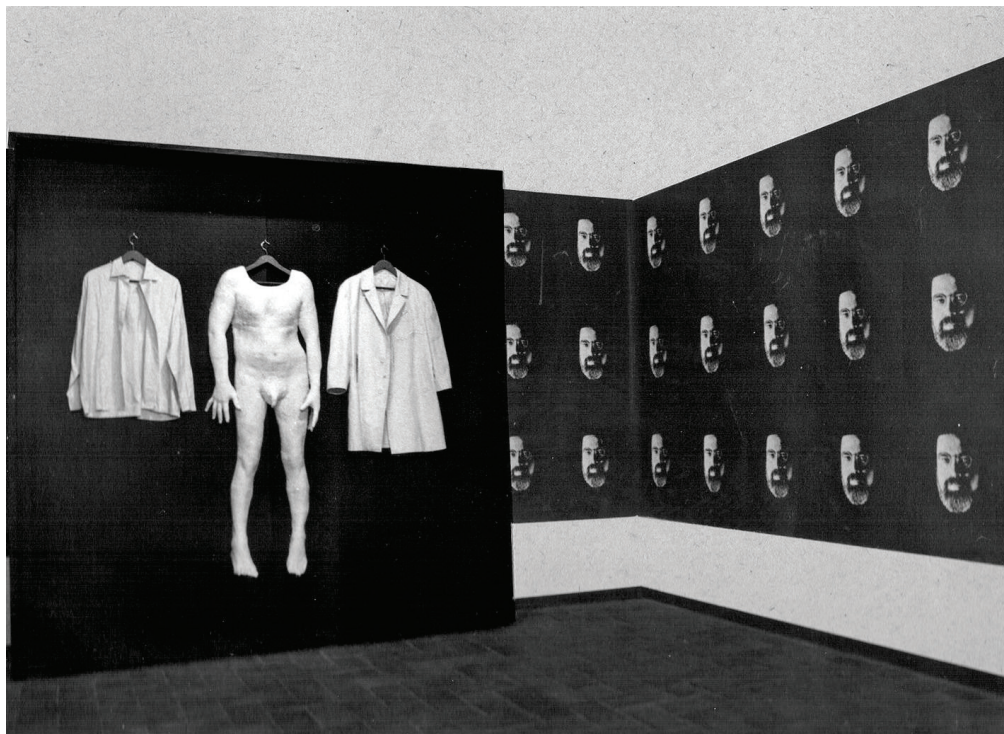


Fig. 14. Patricio Farías  
*Autorretrato*, 1987  
Instalação: gesso, resina, tecido e serigrafia  
Fonte: Arquivo pessoal do artista

72 NAVAS, Adolfo M. As desauras de Patricio Farías. In: NAVAS, Adolfo M. (Org.). *Patricio Farías*. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 56.



Fig. 15. Patricio Fariás  
 Autorretrato, 2014  
 Fotocópias ampliadas em papel fotográfico (65x100 cm)  
 Fonte: Arquivo pessoal do artista

Observa-se uma mudança de códigos, ainda que o discurso aparente ser mais ou menos o mesmo. Os retratos trazem incorporada a sensação de um indivíduo que se reconhece apátrida, afinal, “a condição de ser chileno, espanhol e brasileiro ao mesmo tempo produz uma insólita equação — própria, não própria — que está sempre longe de se resolver”<sup>73</sup>.

Não é por acaso que o modelo de retrato, reproduzido pelas fotografias presentes em trabalhos desse tipo, assim como nas fotocópias de *Desaparecidos*, obedece o posicionamento frontal, clássico, caro às 3x4 dos documentos e igualmente comum aos fichamentos de presos, políticos ou não. Assim, o registro fotográfico atua não só a serviço da recordação biográfica, em que a recomposição experimental da identidade compreende o corpo como um instrumento de pesquisa pessoal histórica, mas serve também para uma elaboração documental que compõe e sequencia a imagem, a fim de trazer novos esclarecimentos ao presente.

Levando em conta o que apresentei até aqui, creio que será possível apontar com mais clareza a dupla intencionalidade conferida neste título: *Desaparecidos*. Um primeiro indicativo de ironia irrompe já na etimologia da palavra. Recordemos quando Freud explora esse duplo sentido que a palavra pode carregar, ou o seu “múltiplo uso”. Não é necessária sua segmentação em sílabas separadas, não é preciso sujeitá-la a modificações, tampouco se faz necessário transferi-la da esfera a que pertence a alguma outra. Fazê-la expressar significados diferentes na sentença se dá graças a certas circunstâncias contextuais que se tornam favoráveis<sup>74</sup>.

No caso dessa obra de Patricio, a relação também se dá entre título e imagem: ler a palavra *desaparecido* fornece um conflito de obviedades entre *enunciado* e *enunciação* — ainda que os dois estejam articulados —, próprio à constituição do processo irônico. Para haver ironia, o enunciado deve chamar a atenção não apenas para o que está escrito, mas igualmente para as contradições existentes entre as duas dimensões<sup>75</sup>. Como bem ressalta Neiva Bohns:

---

73        Idem.

74        FREUD, 1996, p. 25-26.

75        SCOVINO, 2007, p.3.

Há inúmeros casos de obras que apresentam textos verbais inseridos no corpo da imagem. Assim, uma palavra, uma sentença ou uma frase podem ser utilizadas pelos artistas, no contexto de suas obras de caráter visual, pelo seu poder de sugestão imagética. Também não é raro que esses textos verbais, presentes nas imagens, sejam tomados pelos próprios autores como títulos para suas obras. Então, imagem, texto e título passam a formar uma unidade indissolúvel, sem diferenças hierárquicas entre si<sup>76</sup>.

Por conseguinte, no trabalho, outra carga sobre o desaparecimento se demonstra alicerçada a uma parte da narrativa pessoal do artista, que é indesejada. A ironia, nesse caso, não seria comum a toda uma geração de artistas que viveu em condição de censura, como nos mostra Scovino, ao apontar em sua pesquisa contextos semelhantes vividos no Brasil? Perguntas acrescidas, por ora sem solução.

Ainda sobre *Desaparecidos*, em que outras medidas a obra pode também ser considerada irônica? Ao que tudo indica, Patricio não quer construir uma unidade, mas o contrário disso: pretende anunciar, através da insistente repetição, que aquelas identidades (e também a sua) não podem ser apreendidas de uma só vez.

---

76 BOHNS, Neiva M. A ironia como crítica. In: BARCELLOS, Vera C. et al. *Um ponto de ironia*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2012.

## 1.2

### **SOBRE A REPETIÇÃO:**

#### **o acúmulo em dimensão social e política**

*Desaparecidos* não externa uma crítica ferrenha ou conduta panfletária. Se algum traço disso existe, manifesta-se de forma bastante tênue, inscrevendo os retratos em uma narrativa algo ficcional, na qual a realidade histórica vem à tona quando, na perspectiva do espectador, as ditaduras militares latino-americanas – e os *desaparecimentos políticos* de militantes ou supostos militantes de esquerda – fizeram parte de seus imaginários.

Faz lembrar brevemente o exemplo de Jacques Rancière sobre *The eyes of Gutete Emerita*, de 1996, de Alfredo Jaar. Na obra, Jaar prefere exibir somente a fotografia dos olhos de Emerita, o que é suficiente para expressar todo o sofrimento e horror sofrido por ela quando seu marido e filhos foram massacrados na sua frente, durante o genocídio das milícias hutus sobre a comunidade de tutsis, em Ruanda, na África Oriental. Nesse caso, segundo Rancière, a questão do intolerável na imagem é deslocada, e sobre ela afirma-se a escolha por outros objetos no lugar do espetáculo de horror, subvertendo a noção *contextual* do visível.

O problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o

estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem<sup>77</sup>.

Essa lógica também contrasta com o que se pode esperar de outras obras de cunho político produzidas sobre períodos autoritários, caso de *Clandestinas*, de 1973, de Antonio Manuel (1947). No trabalho, o artista modifica a notícia publicada na primeira página do jornal O Dia, incluindo imagens e títulos que ironizam alguns fatos ocorridos na cena cultural na cidade do Rio de Janeiro. Sob perspectiva política,

[...]a subversão do sentido, a crítica, os jogos e as guinadas de sentido não exercem nenhuma força sobre os dispositivos midiáticos que realizam um confisco da ironia coletiva. Nesse caso, de violência extrema e segregação política e social dos meios de produção intelectual, uma das formas da ironia continuar a ser a eventualidade de uma autocaricatura das mídias, era a sua clandestinidade<sup>78</sup>.

Ocorre que, seguindo nessa comparação, Patricio, como mencionado anteriormente, não interfere em nada, apenas *desloca* – e acumula. Sobre as palavras que lhe são trazidas pelas notas de jornal, sequer intervém, nada recria. Aproveita o que lhe é fornecido pronto e, sobre o objeto, deposita sua ironia, que corre o risco de ela não ser apreendida.

Cabe assinalar que esse trabalho era bem diferente de outras propostas que o artista vinha apresentando até então. Distante de seus maquinários em grandes dimensões, sutilezas são mantidas,

---

<sup>77</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 96.

<sup>78</sup> SCOVINIO, Felipe. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Tese de Doutorado em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2007, p. 234. Estou ciente de que a comparação entre *Desaparecidos* e outras obras produzidas em contextos ditatoriais deve ser tomada com cuidado. Ainda que haja disparidade entre as datas — já que *Desaparecidos* foi realizada anos depois, em 1999/2000 —, as alternativas parecem similares quando as manifestações pretendem um desvio de sentido através de um jogo de dupla interpretação.



aqui, sob uma falsa aparência. As informações contidas no pequeno espaço destinado a informações sobre o desaparecido parecem insuficientes para desvendar sua localização. Os fragmentos recortados reverberam a ausência de esclarecimentos sobre os desaparecidos políticos, que, como aqueles do jornal, tornaram-se algo corriqueiros. Chegaram a milhares se considerarmos em sentido amplo o contexto das ditaduras na América do Sul<sup>79</sup>. Segundo o historiador Enrique Padrós, o termo *desaparecimento*

[...] não é uma alusão literária, mas uma situação concreta: a de uma pessoa que, a partir de determinado momento, desaparece, se volatiliza sem que fique constância mínima da sua vida ou da sua morte, como expresso no antecedente nazista: *desaparecer na noite e no nevoeiro*. Este é o efeito e a sensação que produz tal prática repressiva: o de que a condição da vítima de sequestro é indefinida; por isso, diz-se que o desaparecimento é uma detenção incerta<sup>80</sup>.

O gesto do artista chileno não é apenas o de reitação de acontecimentos passados. Como nos lembra Foucault, “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar”<sup>81</sup>. Patricio convida a pensar sobre a própria história que, sob a perspectiva dos meios jornalísticos, parece ser experimentada com intensa alienação. Isto é, nos sentimos perplexos e comovidos — mas só instantaneamente — com as imagens de um passado aparentemente “superado”. Triste ironia.

---

79 Sob a perspectiva de um comparativo numérico, entre os países Argentina, Brasil e Chile, a Argentina teve o regime com o maior número de mortes e desaparecimentos. Hoje, estima-se um número de quase 13 mil vítimas, enquanto os números somam mais de mil casos no Chile, e em torno de 243 no Brasil. Fonte: CONADEP – Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/lista-revisada>, <http://www.desaparecidos.org/chile/> e BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório da Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014, v. 3, p. 26).

80 PADRÓS, Enrique S. A política de desaparecimento como modalidade repressiva das ditaduras de segurança nacional. In: *Revista Tempos históricos*. Paraná: EDUNIOESTE, 2007, ano IX - v. 10 e v. 11, p. 105-12.

81 FOUCAULT, 1996, p. 10.

Desse modo, propor a repetição solicita que seja dada outra atenção àquilo sobre o que se “passa os olhos” todos os dias; estimulando que uma nova interpretação seja feita pelo espectador e que essa demanda o deixe à mercê de sua própria curiosidade, para se informar sobre os antecedentes do artista e de sua geração, para, então, se apropriar daquilo que lhe foi apresentado.

A perspectiva política que tem sido projetada sobre esse trabalho de Patricio, devo sublinhar, corresponde a expectativas que me são próprias. Ressalto isso porque não acredito que o artista pretendia enfaticamente que a obra fosse “combativa”, no sentido, por exemplo, do que Arthur Freitas identifica como *arte de guerrilha*<sup>82</sup>. Talvez seja algo forçoso imaginar uma relação mais enfática, uma vez que a própria obra foi concebida em outro plano temporal e contextual – inda que, a meu ver, faça alusão à memória daquele passado não tão remoto. Caberia ainda mencionar que, em entrevista concedida para esta pesquisa, o artista, revisando sua produção da década de 80, evidencia certo descontentamento com a *arte política*, isentando-se da possibilidade de criar ou alcançar qualquer efeito e intenção com suas obras:

Foi fazendo parte de mim a coisa política, mas eu já não a pensava mais. [...] Ou seja, sabia que eu não ia mudar absolutamente nada. [Risos] Antes eu pensava que eu realmente podia fazer coisas com a arte, já que não se podia fazer fisicamente...<sup>83</sup>.

De todo modo, insisto: como não perceber insinuações políticas no título, na repetição, no enquadramento dos personagens, na latente esperança de um reencontro como quem não está mais presente?

---

82 Na pesquisa de Freitas, “contra-arte” ou “arte de guerrilha” são denominações antes batizadas por Frederico de Moraes para descrever a postura de confronto de uma nova geração de artistas durante a ditadura militar no Brasil no final dos anos 1960. (Cf. FREITAS, Arthur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 54).

83 Depoimento concedido à autora. Viamão, 21 de novembro de 2016 (documento inédito). Para o texto na íntegra consultar Apêndice B, página 138.



No conjunto dos 42 recortes, o que está em jogo não é a mecanização no gesto de colecionar essas aparições, mas uma sensação de permanência das memórias de cada indivíduo, enquanto suas identidades quase se diluem na invisibilidade cotidiana. A dimensão política é ativada pelo acúmulo de imagens e informações, que reafirmam, pela presença dessas notas, a ausência física dessas pessoas – e, por extensão, dos desaparecidos políticos em geral. Sob a impunidade, uma lógica simples: não havendo corpo, não havia crime. Patricio então garante, no recurso da comunicação dos jornais, uma transformação de signos:

Sob o manto do desejo de comunicar-se — manifesto [...], talvez, por oposição, nas imagens algo esmaecidas daqueles desaparecidos — percebemos a incompletude da linguagem, o lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível e, especialmente, a errância dos sentidos em oposição ao eterno desejo do sentido fixo, da verdade finalmente alcançada. Nas imagens, voz e silêncio correspondendo a diferença entre falar e significar e ao risco de reduzirmos o processo significativo à fala<sup>84</sup>.

Se o artista tivesse colocado à nossa disposição um único retrato, caberia refletir sobre um fragmento deslocado. Seríamos levados a pensar de onde ele foi retirado e de qual todo ele faria parte. Resulta que a ironia da repetição está na alusão aos corpos ausentes. A ironia, nesse caso, não carrega humor, tampouco o pretende. A demarcação de diversos rostos é artifício para evocar o luto em aberto dos que ficam e o estado de suspensão da memória dos que já não estão. Como bem salienta Hutcheon, a repetição cria contextos imediatos que acumulam, a cada vez, novos significados; cada repetição é uma “menção” que repercute o seu primeiro “uso”, de forma que o dito e o não-dito se juntam no fim e a repetição acaba por agir como um marcador para o enquadramento irônico<sup>85</sup>.

Aí também caberia discutir a intencionalidade do artista sobre o *repetir*, que permite validar ainda mais o gesto criativo em

84 CARVALHO, 2000, p. 05.

85 HUTCHEON, 2000, p. 212.

função de seu tempo de feitura. O agrupamento de retratos – sugestão de corpos ausentes – consegue assumir dimensão de concretude, criando um paradoxo ainda maior sobre o estar/não-estar. Então, a potencialidade da obra está muito menos no deslocamento dos recortes do que na possibilidade de reflexão sobre as complexidades de um contexto social e político que se faz notável quando há a produção de um políptico.

O aproveitamento da cópia e a predileção pelo abandono do material “refinadamente” estético, mas meticulosamente bem realizado em sua montagem, também nos faz oscilar de modo muito rápido pelas particularidades de sua ironia: o que o artista esconde ou deixa escapar para que compreendamos sua poética, restando a nós completar lacunas que insistem em criar sobreposições de significados. Contudo, conforme nos relembra Hutcheon, a ironia não se instaura somente nesses dois polos entre dito e não dito. É a ideia de um tipo de movimento perceptual entre eles que torna a imagem sugestiva e produtiva para se pensar sobre ironia<sup>86</sup>.

Por conta disso, a obra *Desaparecidos*, de Patricio Farías, pode muito bem ser descrita como uma resistência à antecipação da interpretação de sentido ou de efeito. Suscita questões de estudo que vão da política a estratégias de ironia. Como bem lembra o próprio artista, ele não acredita que suas obras possam “mudar o mundo”. Porém, penso eu, a materialização de suas lembranças acaba por contribuir para novas configurações do visível, do dizível e do pensável.

---

86 HUTCHEON, 2000, p. 92.



Fig. 16. Patricio Farías  
*Entendere-new-now*, 2005  
Instalação, 184x70x82 cm

Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos/Fundação Vera Chaves Barcellos

## 2. **ENTENDERE-NEW-NOW: Equipamento para “entender” arte contemporânea**

Se sente estúpido, néscio, incapaz?  
Cretino, insensível, superficial?  
Apenas muito... “inculto”, talvez?

Não consegue ver o significado oculto das propostas das vanguardas das disputas dos leilões das potências das mensagens da estética transgressora dos novos deuses em cartaz?

Já basta! Diga NÃO! Diga SIM, eu também!  
Se quer, agora, você pode!!!

Com o equipamento *ENTENDERE-NEW-NOW* não se perderá detalhe.  
Ao colocar-se frente a uma obra, poderá falar dela com autoridade e conhecimento, inclusive com as mesmas palavras, dos mais renomados críticos de arte internacionais.

Instantaneamente!<sup>87</sup>.

---

87 PÉREZ, Vicente. 3 EQUIPAMENTOS 3. APOLOGIA DO CARACOL: CORNU-DO, RASTEJANTE E BABÃO. In: FRANCO, Thaís (Org.). *Patricio Farías: A arte de rir da Arte*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018, p.15.

Comumente me pego pensando se, de fato, entendo o que é a arte contemporânea. Não me refiro a sua existência ou seu percurso já registrado na historiografia, mas sobre o que posso depreender realmente da produção específica de um artista. Quando a pergunta se restringe a uma obra somente, como no caso deste capítulo, a proliferação de incertezas pode ser ainda maior.

Mas a dúvida é também ótimo disparador para pensar: deveria mesmo existir algum *entender absoluto* ou *mais correto*?

Por outro lado, observamos somar-se à arte contemporânea (e contra ela) apreciações em tom de aborrecimento e, por vezes, até com um certo cansaço ou descaso apático. Nesse entremeio em que a oposição entre o desentendimento e o desejo de entendimento sugerem alguma aflição em torno dela, é que convoco para análise a obra *Entendere-new-now*, realizada por Patricio Farias, em 2005.

Uma escultura complexa em madeira e algodão é proposta pelo artista como equipamento tecnológico de inteligência artificial para a aquisição de conhecimento. Unida a um conjunto emoldurado de quatro fotografias fixadas na parede, ao fundo, a estrutura indica que qualquer eficácia só poderá ser obtida quando a peça for vestida e acionada. Durante a experiência visual, o público é ainda convidado a ouvir um áudio (excerto replicado acima), que, via fones de ouvido, situa o espectador, ao mesmo tempo em que pode lançá-lo em súbito e cômico estranhamento. Todos os itens que compõem a obra solicitam um tempo de espera mais alongado

do visitante: os muitos detalhes da escultura; o título que, de tão longo, funciona como enunciado explicativo<sup>88</sup>; o áudio que, igualmente extenso, completa a proposição da obra.

Com esse equipamento, o visitante pode finalmente se sentir acolhido, pois diante dele está uma tecnologia que promete libertá-lo dos constrangimentos frente àquilo que não consegue absorver da arte contemporânea. Essa proposta supostamente generosa de parte do artista, no entanto, oferece uma sucessão de elementos ironizantes.

Em 2005, contrariando um pouco o que vinha realizando desde a década de 1980, no seu processo de construção de maquinários sem nenhuma função específica — ou suas *anticoisas*<sup>89</sup>, como define Adolfo Montejo Navas —, Patricio Farías cria uma nova série de equipamentos, a se dizer, de maior *funcionalidade*. Ao invés da introspecção, marca da primeira fase de suas esculturas, o espectador é agora convidado a uma maior interação na experiência com os trabalhos, abrindo-se também a outros sentidos que não apenas o visual. A sensação de estranhamento, no entanto, talvez permaneça a mesma, intacta.

Desse novo conjunto, o destaque se dá para os quatro arquétipos produzidos para solucionar distintas agruras do mundo contemporâneo. Desenvolvidos junto com Vicente Pérez (amigo e também roteirista espanhol, autor dos textos), a convite da V Bienal de Artes Visuais do Mercosul, três desses equipamentos, no entanto, incluindo *Entendere-new-now*, tiveram que ficar de fora da exposição em razão da falta de espaço.

Dessa forma, para compor a seção *Da escultura à instalação*, Patricio optou por exibir somente a instalação *Escatol-Trascendere*, que simulava, por si só, uma feira de produtos. Sobre uma plataforma giratória, aludindo à venda dos mais inovadores automóveis

---

88 O título completo da obra é: 1. CORNUDO. EQUIPAMENTO PARA ENTENDER ARTE CONTEMPORÂNEA. “ENTENDERE-NEW-NOW”, da série EQUIPAMENTOS 3. APOLOGIA DO CARACOL: CORNUDO, RASTEJANTE E BABÃO. Neste capítulo usarei apenas o título de modo simplificado.

89 NAVAS, Adolfo M. As desauras de Patricio Farías. In: NAVAS, Adolfo M. (Org.). *Patricio Farías*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017.

do mercado, o artista partiu da observação sobre o furor causado por uma feira de motores, em Barcelona, para criar sua versão “tupiniqum”<sup>90</sup>.



Fig. 17. Patricio Farías  
*Escatol-Trascendere*, 2005  
Instalação, 125 x 152,5 x 65 cm  
Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos/Fundação Vera  
Chaves Barcellos

90 Depoimento concedido à autora, gravado em áudio em Viamão, em 21 de novembro de 2016 (documento inédito). Para o texto na íntegra consultar Apêndice B, página 138.

A essa série de obras-anúncio da produção de Farías, Adolfo Montejo Navas vai denominar *contrapropaganda*, em referência àqueles trabalhos em que a provocação ao sistema adquire perfil *contrário*, em possível associação irônica<sup>91</sup>. Para o artista, todos seus equipamentos guardam uma crítica ao consumo e também à arte que, segundo ele, deixava-se entregar a essa mesma lógica<sup>92</sup>.

Podemos supor que essa lógica de consumo da arte, à qual se refere o artista com motivos de insatisfação, estava inserida em um plano maior da pós-modernidade, que envolvia, sobretudo, condições históricas, sociais e econômicas que, por fim, teriam influência na configuração do sistema de arte e nos agentes que dele participam.

O episódio da *pós-modernidade* — na acepção do teórico Frederic Jamenson — significou a proliferação de rupturas e incessantes buscas por novas relações instantâneas: aquele momento revelador em que nada mais foi o mesmo. Ao contrário do período moderno, que também buscava compulsivamente o novo, mas que igualmente se preocupava com as consequências das mudanças que vinha descobrindo, o período pós-moderno estaria mais “distraído”, pois apenas inventaria as novas variações emergentes. Também sob essa circunstância, a cultura é seu novo referente.

[...] na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. [...] De fato, uma das características mais marcantes do pós-moderno é o modo pelo qual, nesse período, inúmeras análises de tendências, até agora de natureza bastante diferente — previsões econômicas, estudos de *marketing*, críticas de cultura, novas terapias e a permissividade, críticas de mostras de arte ou de festivais de cinema nacional, cul-

---

91 NAVAS, Adolfo M. As desauras de Patricio Farías. In: NAVAS, Adolfo M. (Org.). *Patricio Farías*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017.

92 Depoimento concedido à autora, gravado em áudio em Viamão, em 21 de novembro de 2017 (documento inédito). Para o texto na íntegra consultar Apêndice B, página 138.



tos ou revivals religiosos —, se aglutinaram todas para formar um novo gênero discursivo, a que podemos muito bem denominar de “teoria do pós-modernismo”, e isso, por si só, já é um fato digno de nota<sup>93</sup>.

Alerta o autor para que não se cometa o erro comum de entender a pós-modernidade como uma via de mão única e homogênea, que decorre sem outros fatores coexistentes. Os aspectos culturais ligados ao período pós-moderno têm ligações mais profundas, que emergem de outros campos políticos, ideológicos e econômicos. No âmbito da arte, se de um lado, a pós-modernidade representa a diluição de qualquer fronteira que antes poderia existir entre a cultura dita “elevada” e a cultura de massa, de outro a produção artística se vê equiparada à condição de mercadoria, enquanto a urgência capitalista da economia exige que seu papel seja o mesmo assumido por um produto, o de *novidade*.

Nesse sentido, empenhado em fazer uma análise aprofundada sobre as mudanças na arte contemporânea após 1989, o historiador da arte britânico Julian Stallabrass descreve como a cultura assimilou completamente o discurso da pós-modernidade. Da arte que se envolvia com a teoria e a política, passa para o lado da proposição de *admiração*, *entretenimento* e *venda*. A arte dos anos 1990 encara uma nova fase de crescimento de feiras e bienais, criação e ampliação de novos museus de arte contemporânea, tudo para torná-la mais comercial e corporativa. Com a cultura de massa, “[...] vozes ubíquas e insistentes incitam que os consumidores se expressem, sejam criativos, sejam diferentes, quebrem as regras, se destaquem da multidão, até se rebelem, mas estas não são mais palavras de agitadores radicais, mas de negócios”<sup>94</sup>.

---

93 JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, p. 14.

94 Tradução da autora. Ubiquitous and insistent voices urge consumers to express themselves, be creative, be different, break the rules, stand out from the crowd, even rebel, but these are no longer the words of radical agitators but of business. STALLABRASS, Julian. *Art incorporated: The story of contemporary art*. Oxford University Press, 2004, p.78.

Ante tudo isso, a reação dos artistas contemporâneos quanto à questão da cultura do consumo inclina-se, aparentemente, para dois lados: *fascínio* e *nervosismo*. A ver: (1) fascínio, porque, cada vez mais, o consumismo parece usar as vestes de uma cultura preocupada em vender, embora exiba também imagens, sons e palavras, mais do que coisas materiais; (2) nervosismo, porque essa vasta produção é muito ressonante e onipresente: “[...] se as mercadorias tendem a ser culturais, que espaço resta para a arte?”<sup>95</sup>.

Diante tudo isso, mais uma vez o inconformismo de Patricio ganha uma saída irônica. Frente as incertezas da arte ter entrado ou não na lógica do consumo, o artista propagandeia a sua obra; e faz melhor: com ela, oferece uma escrachada solução comercial para o seu entendimento, dificuldade essa que parece afligir e incomodar o homem contemporâneo.

Por que o incômodo? Bem, a origem desse desentendimento sobre a arte contemporânea tem motivos. Ocorre que essa, como nos traz Fernando Cocchiara, deixou de ser uma área *especializada* como foi a arte moderna. Seu campo agora é muito mais diversificado e muito menos estrutural. O discurso do artista também é multifacetado, contaminado por diversos outros temas que não os próprios da arte. O artista “[...] convoca para um jogo onde as regras não são lineares, mas desdobradas em redes de relações possíveis ou não de serem estabelecidas”<sup>96</sup>, na qual uma mesma realidade pode suportar diversas interpretações, sem que isso gere qualquer contradição. Assim, se a arte contemporânea dá medo ou causa certo incômodo é porque seu *entendimento* é dificultado por sua abrangência e sua proximidade da vida. A crítica especializada e o público em geral anunciam-se estupefatos, sem conseguir *decifrar* proposições tão enigmáticas.

Aqui e estabelece aquela que seria, e meu ver, a mais potente das ironias formuladas pelo artista chileno: considerando o desejo da contemporaneidade pela solução imediata, *Entendere-new-now*

---

95 Tradução da autora. If commodities tend towards being cultural, what space is left for art? STALLABRASS, Julian. *Art incorporated: The story of contemporary art*. Oxford University Press, 2004, p.73.

96 COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2007, p. 14.

é uma máquina oferecida para a possibilidade de *entendimento* e *fruição pragmática* da obra de arte, como se isso fosse algo desejável, obrigatório, imprescindível, e como se, sozinho, o espectador não dispusesse dessa capacidade cognitiva. Uma debochada fé no maquinário é instaurada, e a indústria é agora a única capaz de resolver nossas dificuldades de sensibilidade.

Se, como vimos em Hutcheon, a ironia é questão tanto de intenção quanto de interpretação, percebê-la demandaria não apenas a existência de contextos específicos e partilhados, mas a presença de marcadores irônicos, que constituam a obra, com a função de “sinais de aviso”, ou, para dizer de outro modo, o espectador tem a seu dispor instrumentos para que a ironia seja acionada<sup>97</sup>.

Em *Entendere-new-now*, camadas de sentido vão ajudando a construir o que chamo de ironia principal, citada nas linhas anteriores. É o caso do título, por exemplo. A ideia de estrangeirar parece advir dos canais televisivos, destinados para venda de produtos em massa, como *Polishop*, com nomes de fácil assimilação, carregados de apelo consumista. De uma só feita, eficazes e celebratórios.

*New-now* é expressão remissiva à imediatez contemporânea, que coloca também o *entendimento* como objeto de desejo. O título, nesse caso, é fator relevante na obra, enunciado de modo insistente tanto na etiqueta quanto no áudio, o que estimula associações. É o caso, por exemplo, do bordão “Seus problemas acabaram!”, da fictícia empresa Organizações Tabajara, proposta pelo programa televisivo *Casseta e Planeta, Urgente!*, também ele acintosamente irônico. Utilizando-se da mesma linguagem dos anúncios televisivos (como “Diga SIM, eu também!”), replica o desejo pela compra de produtos e soluções mágicas para problemas banais, escrachando o fracasso certo, dissimulado pela propaganda enganosa. Aqui, “[...] o reconhecimento do absurdo legitima a ironia”<sup>98</sup>; incorpora tom abertamente humorístico, senão *tosco*. Está muito próximo de quando Patricio propõe vender algo que não

---

97        SCOVINO, 2007, p. 40-41.

98        Idem, p. 52.

se enquadra ao universo da arte: a possibilidade de seu próprio entendimento. Por quê? Para quê? A que preço?

Convém ressaltar brevemente que esse exagero encontrado no título da obra de Patricio, difere da maioria de sua produção *sem função específica*, que sequer era nomeada. Seu ambicioso equipamento determina uma *autoironia* por parte do artista: a propalada serventia é tornada tão absurda e sem sentido, que, inevitavelmente, acaba por fundar uma nova coleção de *anticoisas*. Doce ironia.

O reconhecimento dessa espetacularização que se dá por meio da linguagem da publicidade, adaptada à lógica da comunicação de massas, apontada por Jameson, faz com que seja necessário retomar o excerto-anúncio de *Entendere-new-now*, reproduzido no início deste texto, para analisá-lo em partes. Quando o anúncio, em tom benevolente e consolador, questiona se nos sentimos estúpidos ou “apenas muito incultos, talvez?”, é porque, na verdade, aos olhos do fabricante (leia-se o *artista*), o consumidor é um imediatista, que não quer deixar transparecer a sua ignorância; mesmo tolo, esse consumidor em potencial percebe que há, ali, um capital simbólico, a *distinção* própria do conhecimento e de sua exibição pública. Em parte, é consequência do consumo desenfreado nossa perda de percepção de tempo para apreensão das coisas, e disso o artista já havia se dado conta.

No segundo parágrafo do *anúncio*, o artista-anunciante confessa certa identificação: fica difícil acompanhar o que se tornou o sistema com os leilões e as feiras; a lógica de vendas mudou, mas o discurso sobre a arte tenta permanecer o mesmo. Os artistas, hoje iguais a “deuses em cartaz”, são para o artista chileno como qualquer outra celebridade do entretenimento atual, que logo cai no esquecimento do povo.

A todo esse cenário, o artista reage com o seu equipamento. A ironia sugere que, a exemplo de um crítico profissional (antes mediador entre a obra e o espectador), podemos agora, nós mesmos, expressar conhecimento profundo frente àquilo que encaramos (mesmo que apressadamente).

Ocorre, como reflete Cocchiarale, que a arte não pode mais ser vista somente do ponto de vista do especialista (teórico, es-

teta, crítico), restrito ao universo exclusivo da produção artística, pois, agora, aliado ao discurso plural dos artistas, também está a mudança do discurso produzido sobre a obra de arte. A relação do espectador com a obra, por conseguinte, também deve ser completamente distinta daquela mais tradicional, do historiador ou do crítico de arte, por exemplo. Ela, a obra de arte, deve ser menos uma proposta entregue pronta pelos responsáveis da mediação do que uma força instigante para que cada um venha a construir reflexões próprias e independentes<sup>99</sup>.

Imbuída desse espírito, a promessa de entendimento, facilitada pelo consumo, funciona em *Entendere-new-now* como um marcador de distinção. A ânsia por entender mais sobre uma obra de arte, possibilitando a utilização das “mesmas palavras dos mais renomados críticos de arte internacionais”, possibilita que se adquira a imagem de um indivíduo com alto grau de erudição: a aproximação com a arte, conforme constata Pierre Bourdieu, classifica e diferencia; aproxima e afasta aqueles que experimentam os bens culturais<sup>100</sup>.

Ao fim de tudo, o anúncio-obra ainda pontifica que esse conhecimento virá não só rápido como “instantaneamente!”, assim mesmo, com exclamação no final. E o que esse reforço ao final poderia significar? Que o espectador não quer perder tempo experienciando algo; se essa fosse a proposta, seu equipamento já estaria fadado ao fracasso.

Ao que parece, hoje, é como se a arte contemporânea estivesse incorporada às grandes mídias e à publicidade, tida, assim, como ordinária informação que consumimos no dia a dia e que precisa ser decifrada. Sobre isso, já dizia Benjamin: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”<sup>101</sup>. A explicação à qual se

---

99 COCCHIARALE, 2007, p. 50.

100 BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 13.

101 BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 206.

refere Benjamin é consequência desse novo período de informação (resultado da pós-modernidade segundo Jamenson), que teria substituído a atuação do romancista do primeiro período moderno e, muito antes dele, a do narrador. Este período informacional, segundo afirma Benjamin, aspira uma verificação imediata que não se deixa levar mais à livre interpretação e à reflexão, conforme ocorria no contexto do narrador e, desse modo, é efêmera, tem seu valor enquanto é recente e precisa ser vivida nesse momento, antes que sua essência seja sobreposta por outra novidade. *Entendere-new-now*, ao mesmo tempo obra e anúncio, celebra, ironicamente, a era das experiências parcas e das explicações largas.

Se voltarmos a nos distanciar da obra, resta ainda observar outros detalhes da espetacularização presente em *Entendere-new-now*. Primeiro, que significado é conferido ao objeto quando colocado sob uma vitrine?

Nesse caso, duas possibilidades simultâneas (e não excludentes) de interpretação são sugeridas: (1) a alusão às vitrines de lojas, que expõem seus objetos à venda, num exercício que reforça a opinião do artista sobre sua própria inserção no circuito mercadológico; e (2) a indicação de instrumento legitimador, exigência institucional museológica, que confere ao “revolucionário equipamento” o estatuto de obra de arte que se faz intocável, disponível apenas para contemplação.

É curioso observar como a instituição exibidora parece responder igualmente de modo irônico, propondo uma intervenção, a caixa de acrílico, que cerca o objeto de atenção e zelo, mantendo-o como objeto cultuado, protegido.

Aqui, me baseio nos registros da obra exibida na exposição *Limites do imaginário*, realizada na Sala dos Pomares da Fundação Vera Chaves Barcellos, em 2011, por não encontrar documentação fotográfica sobre a primeira exposição individual da qual fez parte, em 2005, na Galeria Bolsa de Arte. Por ora, sinto que não é o caso de adentrar em tais exposições e curadorias; no entanto, se passarmos os olhos rapidamente pelos registros do catálogo da exposição *Limites do imaginário*, é curioso atentar para as outras obras que estiveram ao lado de *Entendere-new-now* e que, de cer-

ta forma, invocavam uma prévia construção linear de pensamento. Nesse caso, não poderiam os espectadores já saberem que se tratava de uma ironia em função das outras obras que a precediam ou a cercavam? Fica aí uma fresta para uma futura reflexão, já ciente que “cada objeto ou texto na exposição também incorpora marcadores que funcionam para estruturar a base da ironia: exageros, contradições e mudanças de registro”<sup>102</sup>.

Em outros níveis, também não poderia deixar de explorar em *Entendere-new-now* a condição de sua materialidade. Não tanto como um desvio ao que venho discutindo, mas como mais um marcador irônico possível, uma vez que, em qualquer abordagem sobre a obra de Patricio – artista que não abre mão de seu *status* de artífice –, nunca é trabalho prescindível retomar o tema da materialidade.

À primeira vista, *Entendere-new-now* figura uma máquina grosseira e de existência pouco provável se comparada a grandes produções tecnológicas do mundo contemporâneo. Talvez valha até observar que há uma equivalência às tentativas leonardescas<sup>103</sup> de invenções e projetos de maquinários. Isso ocorre porque, como já brevemente mencionado, o que o artista vinha produzindo até então, e que tem início na década de 1980, é ainda resquício representativo de mecanismos autoritários e repressivos na forma de simplificados e severos volumes abstratos. Por vezes, a essas formas são conferidas a convicção do peso, pela estrutura e pela matéria que as elabora. Contudo, de modo geral, há uma camada de ironia que parte dessa materialidade e que convém ser reparada: sua relação antagônica entre peso e leveza. Muito de suas peças maquinários, assim como *Entendere-new-now*, ainda que conotem força visual, são frequentemente construídas com materiais relativamente leves e de fácil disponibilidade e manuseio. A madeira, o chumbo e o tecido cru de algodão, por exemplo, reincidentes em muitas de suas produções tridimensionais, são materiais que o acompanham desde o início de sua trajetória com a escultura, quando ainda não tinha ateliê ou mesmo ferramentas e máquinas

---

102 HUTCHEON, 2000, p. 241.

103 Leonardo Da Vinci (Anchiano, 15 de abril de 1452 — Amboise, 2 de maio de 1519).

próprias para a execução do trabalho. Então, para Patricio, esses materiais eram os mais fáceis de lidar: se podia simular uma nova peça, forrando com tecido outras peças de chumbo ou de madeira. Acontece que essa utilização se tornou proposital e agradou ao artista, por se tratarem de materiais “mentirosos”, que, segundo seu próprio depoimento, “parecem uma coisa e são outra”<sup>104</sup>.

Como já observado, *Entendere-new-now* é, de maneira alegórica, mais uma dessas peças de tendência de consumo. Faz parte de uma série de título longo: *EQUIPAMENTOS 3. APOLOGIA DO CARACOL: CORNUDO, RASTEJANTE E BABÃO*, que é associada ao caracol, um molusco terrestre e pouco desenvolvido que, com características de sentidos nada apreciativas (incluindo baixa visão, surdez e retardo de movimentos)<sup>105</sup>, deixa transparecer em sua aparência pouco atrativa — e para alguns repulsiva — uma ironia quanto à utilidade pouco funcional do produto.

Fazendo as vezes de partes do corpo do caracol, Patricio emprega olhos sobressalentes, lupa, bússola e uma pequena biblioteca com cinco livros<sup>106</sup>. As ferramentas adicionais parecem prometer boas categorizações para qualquer obra de arte, e, com elas, o artista propõe outras possibilidades de refletir e avaliar o grau de aprofundamento legítimo dos repertórios atuais da crítica, que, por vezes, são tidos como conhecimentos absolutos sobre a arte. Em outras palavras, o que o artista parece desejar é banalizar a seriedade *essencial* dessa produção, pois, desarticulados de sua função de ferramentas, os itens acima citados parecem ser somente *coisas*, que, no mínimo, ativam certo tom humorístico quando justapostos à escultura.

---

104 Depoimento concedido à autora, gravado em áudio em Viamão, em 08 de junho de 2017 (documento inédito). Para o texto na íntegra consultar Apêndice B, página 138.

105 BOHNS, Neiva. Nada há para calcular, salvo o tempo perdido: o humor crítico no trabalho de Patricio Farias. In: FRANCO, Thaís (org.). *Patricio Farias: A arte de rir da arte*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018, p.7-8.

106 Os títulos dos livros incluídos na instalação são: *Ultimas tendencias del arte de hoy*, de Gillo Dorfles; *La definición del arte*, de Umberto Eco; *Painting and painters*, de Lionello Venturi; e, dois exemplares de *A necessidade da arte*, de Ernst Fischer.





Fig.18. Patricio Farias  
*Entendere-new-now* (detalhes), 2005  
Instalação, 184x70x82 cm  
Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos/Fundação Vera Chaves Barcellos

Nas fotografias que compõem a peça, a artista Vera Chaves Barcellos é quem performatiza sob o equipamento, encenando o que seria uma espécie de “antes e depois”, tão necessário para engajar os consumidores mais exigentes. Ao teste de usabilidade, a artista responde com certa afetação, simulando exagerado deslumbramento e satisfação no uso do colete e do capacete. O áudio da instalação (que nos remete à propaganda para a venda do produto e também para o seu devido uso) emite um alerta: tanto para “potencializar” os efeitos e capacidades do equipamento quanto para carregá-lo após a utilização em uma inauguração de exposição, é necessário mantê-lo vestido ao corpo, frente a um espelho, em um período de tempo que pode variar de trinta minutos a duas horas. A alternativa do espelho, sugerida pelo artista e que pode ser imaginada no comportamento de Vera, evidencia que certo ego sobressalente é possível de insurgir-se no consumidor durante a experiência de entendimento sobre a arte.

Além do mais, é igualmente impossível não reparar no que o exagero simulado da artista provoca. Ao riso desencadeado pelos gestos em seus movimentos performatizados, Bergson denomina *cômico inconsciente*: àquelas ações de um indivíduo que, tornando-se repetitivas ou corriqueiras, acarretam o riso em quem o observa.

Também nesse caso há no riso outro comportamento justificado. Henri Bergson nos chama atenção que “[...] não há comichidade fora do que é propriamente humano”. O homem é definido pelo autor como um animal que ri e que faz rir, pois “se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz”. Resulta então que, mesmo representando um caracol, a vestimenta que Patricio nos apresenta não isenta o espectador de imaginar o homem em situações ridículas e caricatas, e nisso as fotografias estão aí para comprovar. Assim, pode-se rir do animal (caracol), porque o espectador é surpreendido com uma atitude do homem ou de certa expressão humana<sup>107</sup>.

---

107 BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p. 07-08. Essa mesma colocação de Bergson também será encontrada em diversos outros autores que tratam de assuntos correlatos, como Wayne Booth, que afirma que os exemplos irônicos, independentemente das de-

Vladimir Propp, crítico literário russo, dedica, em seus estudos sobre o cômico, um capítulo à correlação estabelecida entre o homem e o animal. Segundo ele, o que causa o riso são as qualidades negativas encontradas nos animais e comumente análogas às do homem. Do contrário, o simples caráter de similitude não guardaria a mínima graça, muito menos quando o homem é comparado a animais de qualidades respeitadas, como a águia ou o falcão<sup>108</sup>. Sobretudo na literatura<sup>109</sup>, toda essa analogia é encontrada tal qual foi realizada no título da série de Patricio, mas, no caso do artista chileno, a relação se dá pelo seu inverso: é o animal que se humaniza. O que fará do equipamento-caracol um recurso engraçado é muito mais a trama criada a partir dele, do que o próprio “animal” em si. Mais uma vez, será a condição de absurdo que irá enfatizar o efeito irônico e despertar o efeito cômico.

Retornando ao período de concepção de *Entendere-now*, Patricio passava, segundo seu depoimento, por um processo de negação ao sistema da arte contemporânea, sobretudo, enquanto artista à mercê de uma produção crítica sobre suas obras que, a seu ver, não se adequava ao que ele próprio dizia acreditar<sup>110</sup>.

Dessa vez, a dificuldade de entendimento partia dele próprio, pois lhe custava compreender os discursos que estavam sendo produzidos sobre as suas obras. Na verdade, o problema dessa produção crítica, segundo Patricio, estava na forma como ela vinha

---

finições teóricas, compartilham marcas que dão uma prática noção preliminar da ironia, como, por exemplo, serem “todos intencionalmente criados deliberadamente por seres humanos para serem lidos ou entendidos com certa precisão por outros seres humanos; não sendo meras aberturas fornecidas inconscientemente, ou declarações acidentais” (Cf. BOOTH, Wayne C. *A rhetoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974, p. 5).

108 PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

109 Propp se debruça sobre esses procedimentos de comparação utilizados na literatura russa, a exemplo de autores como Nikolai Gógol e Anton Tchêkhov.

110 Depoimento concedido à autora, gravado em áudio em Viamão, em 21 de novembro de 2017 (documento inédito). Para o texto na íntegra consultar Apêndice B, página 138. Nesse mesmo depoimento, o artista menciona a transformação ocorrida em sua produção a partir da crítica do teórico de arte Luis Francisco Pérez, na década de 80. Segundo o artista, Francisco Pérez caracterizou sua primeira produção em desenhos e esculturas em gesso, realizadas entre as décadas de 70 e 80, como obras “retrógradas”. A partir disso, Farías admite certa concordância com o crítico e distanciamento dessas obras mais “políticas” para praticar outras, em que a ironia e o humor terão maior destaque.

escrita: “Eu pensava que era meio burro e que não entendia o que escreviam, mas depois me dei conta de que eles escreviam nesse sentido dúbio para que tu entendas o que quiser entender. Eles têm prática com isso [risos]”.

Em resposta a esse descontentamento e utilizando-se de outro meio massivo de comunicação, Patricio produziu no ano 2000 uma instalação sem título, na qual o olhar do espectador era atingido pela imagem de três telefones. No lugar dos botões discadores, slides com imagens de obras se acendiam ao se levantar o fone do gancho. Na escuta, a voz do artista descrevia a obra correspondente: “*Sem título, peça em madeira e tecido [...] Objeto simples que consegue uma sensação de contundência e serenidade*”. Tomando o segundo telefone, o mesmo acontecia, uma segunda obra era descrita pelo artista. No terceiro e último, o espectador era surpreendido pela imagem do artista nu, de costas: “*Patricio Farías, 1940, escultor, chileno de nascimento, estatura [...] Junto a tantos intelectuais hispanos, relega seus agravos à memória [...]*”<sup>111</sup>.



Fig. 19. Patricio Farías

Sem título, 2000

Instalação, 100x32x32 cm

Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos/Fundação Vera Chaves Barcellos

<sup>111</sup> Para os trechos completos dos áudios da obra Sem título, 2000, de Patricio Farías, ver Anexo 2, página 166.

No mesmo ano, em entrevista para a Revista Aplauso, Patricio, com moderado desdém, advertia: “Essas mensagens não dizem nada. Elas não ajudam a entender melhor a obra, ou mesmo a me conhecer. Na verdade, eu agrego uma informação não-visual, mas que pouco ou nada contribui”<sup>112</sup>. Tratava-se, então, de uma insatisfação deliberada por parte do artista com as produções escritas (incluindo as descrições), que tentavam substituir a experiência direta e concreta com a obra de arte.

Penso que o que está em jogo na crítica de Patricio (e neste capítulo) é essa ansiosa busca por uma explicação verbal que dê conta de tornar as obras de arte reais e concretas, como se somente a palavra consciente pudesse permitir qualquer experiência. Conforme nos propõe Cocchiarale, solicitar uma explicação da obra seria *assassinar* sua fruição estética, uma vez que explicá-la direciona qualquer leitura a um ponto unívoco.

O problema é que essas pessoas usam um único verbo: *entender*. Entender significa reduzir uma obra à esfera inteligível. [...] Como as pessoas tem medo de *sentir*, ela *entendem*, reduzem sua relação ao ato inteligível e, por isso, esperam pelo socorro do suposto farol da opinião daqueles que sabem: historiadores, filósofos, críticos, artistas, curadores...<sup>113</sup>

Em concordância ao que manifesta Cocchiarale, Octavio Paz também expressou certa vez que uma obra de arte é uma “máquina de significar”; dela as perspectivas nascem múltiplas, prontas para a reflexão. No entanto, prossegue Paz, essa máquina depende do espectador, “porque só ele pode pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é”<sup>114</sup>.

---

112 FARÍAS, Patricio. Panfletário, político e necessário: depoimento. [2000]. Porto Alegre: *Revista Aplauso*: Cultura em revista. Entrevista concedida a Paula Ramos, p. 37-39.

113 COCCHIARALE, 2007, p. 14.

114 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 61.

Na atual conjuntura, havendo pouco ou nenhum tempo para entregar-se à experiência, *Entendere-new-now* pode ser como uma piscadela em sinal de cumplicidade do artista, até porque, como justifica Benjamin, o homem já não cultiva mais o que não pode ser abreviado<sup>115</sup>. No entanto, é aí que o artista guarda a sua ironia mais perversa: como todos os equipamentos dessa ordem, seu funcionamento, claro, nunca atingirá nenhum êxito.

No campo de infiltrações no qual se formulou a arte contemporânea, em que arte e vida convergem em mesmo sentido, parece até estranho querer restringir qualquer sorte de interpretação a um discurso exclusivo e hierárquico, sobretudo porque, como nos chama a atenção Cocchiarale: “As teorias caducam e as teorias da arte caducam mais do que qualquer obra. Nenhuma obra de arte se torna obsoleta. A teoria tem tempo de vida útil, a obra não”. Bem, enquanto a arte pode sofrer mudanças em suas formas de interpretação, seu discurso até pode proteger-se sob a forma de palavras. Aparentemente, o interesse que se dá agora sobre uma obra de arte decorre das muitas imaginações que são estimuladas, permitindo-lhes exceder o racionalismo em proveito da dúvida. Assim, “[...] a teoria passa a ser não uma cosmovisão, mas um veículo”<sup>116</sup>.

A bem da verdade, nenhuma obra de arte de qualquer época estaria fechada em si. Há, de fato, enigma por desvendar? Ou cada trabalho seria como o porta-voz de entrada para múltiplas leituras? Em vista disso, emerge a ironia em *Entendere-new-now*. Para que serve uma máquina capaz de formular um entendimento único e preciso sobre uma obra de arte se o que se espera de qualquer obra é que ela suscite justamente inúmeras interpretações?

Patricio exercita, na réplica ao consumo e no uso da linguagem da publicidade, sua debochada crítica ao que vislumbra na contemporaneidade. A arte, ali, assemelha-se a um produto ordinário que, seguindo a mesma lógica do consumo desenfreado — aquele que tudo resolve — tenta satisfazer angústias e recomendar assimilações de modo imediato.

---

115 BENJAMIN, 1994, p. 206.

116 COCCHIARALE, 2007, p. 50.



A reincidência dessa crítica se desdobra também nos marcadores que reforçam a ironia de Patricio: se apresentam na publicidade, no caracol, na afetação da modelo. Somados, são como mecanismos de alerta para os mais distraídos (ou mais ambiciosos) e valorizam a ideia do trabalho que, por um lado, é como um aviso cuidadoso e imperativo para que reparemos nas mensagens à nossa volta; por outro, uma ironia escrachada, mais ao estilo do artista, que sob falso discurso de compreensão para os “problemas do homem contemporâneo”, demonstra que a arte deveria ser, antes, um campo de liberdade de experiências.

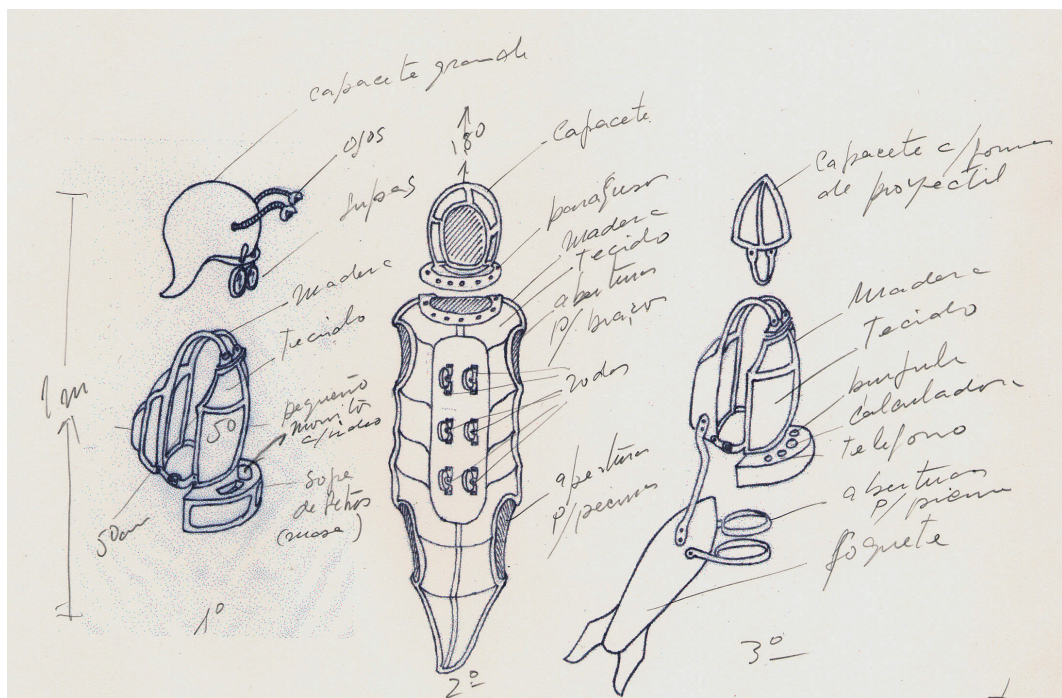


Fig. 20. Patricio Farias

Projeto para a série Equipamentos.

Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos/Fundação Vera Chaves Barcellos

### **3. UMA INTERLOCUÇÃO COM MARCEL DUCHAMP E A META-IRONIA**

Este capítulo da dissertação assume uma dinâmica diversa da dos anteriores. Aqui, serão levantadas questões sobre uma parcela da produção de Patricio Farías que se propõe a reproduzir, ainda que de forma bastante singular, algumas obras do francês Marcel Duchamp (1887 – 1968). Ponderar se há uma ironia nessa ação de apropriação e que relação se estabelece entre os dois artistas, considerando seus contextos tão distintos, é a motivação das páginas a seguir. Antes de confrontar essas produções, proponho alguma revisão sobre Duchamp, tencionando compreender o que a fortuna crítica reconhece ali como dispositivos irônicos.



### 3.1 DISPOSITIVOS IRÔNICOS EM DUCHAMP

Muito já se pontificou em termos de antes e depois de Duchamp na História Arte. Ao artista, já creditaram, inclusive, o fato de seus readymades terem garantido à arte a aquisição de uma *identidade própria*<sup>117</sup>. No célebre artigo *Art after philosophy*, de 1969, Kosuth, evoca o francês ao propor a distinção entre arte e juízo estético como campos que não se encontram ou se sobrepõem (a não ser, é claro, quando se trata de objetos com finalidade decorativa). À estética, estariam ligados o gosto e o belo, princípios que divergem totalmente da condição de função da arte, questão na qual Duchamp é então referido: “Com o readymade, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função”<sup>118</sup>.

Essa dimensão à qual se refere Kosuth já era observável antes mesmo do primeiro readymade, na pintura *Nu descendo uma escada*, de 1912. Os textos de Albert Cook e Octavio Paz alertam para a despretensão a propósito do belo quando comentam a tela de Duchamp, que na época tinha apenas 25 anos. Para Cook, em uma pintura que é desconstruída anatomicamente, o nu se faz evidente somente no título, e, é a partir do que nossa mente intelege sobre a palavra, que repousa qualquer noção de beleza<sup>119</sup>. Também

117 KOSUTH, 2006, p. 217.

118 Idem.

119 COOK, Albert. The “meta-Irony” of Marcel Duchamp. *The journal of aesthetics and art criticism*, Hoboken, v. 44, n. 3, 1986. Disponível em <<https://www.msu.edu/course/ha/850/albertcook.pdf>>.

para Paz, qualquer dedução sobre a obra não deve ser aplicada somente ao efeito visual, é necessário uma *construção intelectual* para sua leitura:

O *Nu...* é um antimecanismo. A primeira ironia consiste em que não sabemos sequer se se trata de um nu. Encerrado em corpete ou malha metálica, é invisível. Esse traje férreo não recorda tanto a uma armadura medieval quanto a uma carroceria ou fuselagem. [...] Pessimismo e humor: um mito feminino, a mulher nua, convertido em aparelho ameaçador e fúnebre. [...] Sua forma não imita o corpo humano. Sua beleza, se essa palavra lhe pode convir, não é antropomórfica. Duchamp não se interessa por beleza que não seja a da “indiferença”: uma beleza livre por fim da noção de beleza [...]. São ideias ou, melhor, relações - no sentido físico, no sexual e no linguístico: proporções e, em virtude da lei circular da metaironia, contraposições. São máquinas de símbolos<sup>120</sup>.

No percurso histórico do artista, *Nu descendo uma escada* foi também um marco: definiu seu rompimento brusco (ainda que não definitivo) com a pintura, a qual concluiu ser, na expectativa de seus contemporâneos, puramente retiniana e olfativa. O evento deflagrador foi o Salão dos Independentes, ocorrido em Paris no mesmo ano de 1912. *Nu descendo uma escada* acabou recusado pelos cubistas por não atender à linha pretendida pela exposição. Se acaso quisesse expô-la, Duchamp deveria alterar o título. Nas palavras dele: “O cubismo não tinha ainda dois ou três anos de existência, e eles já tinham uma linha de conduta absolutamente clara, estabelecida, prevendo tudo que deveria acontecer. Eu achei muito ingênuo”. Tal atitude, conforme prossegue o artista, causou uma frustração sobre aquilo que ele acreditava ser livre<sup>121</sup>. A partir de então, emerge sua tentativa de substituir a *pintura-pintura* pela *pintura-ideia*, momento que Paz demarca como o do início de sua verdadeira obra, ou de sua “obra sem obras”<sup>122</sup>.

120 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 13-15.

121 CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 26-27.

122 Idem, p. 8-9.

Nos anos seguintes, devido à Primeira Guerra Mundial, Duchamp transfere-se para os Estados Unidos. Em 1917, já residindo em Nova Iorque, apresenta ao Salão dos Artistas Independentes, com o pseudônimo de R. Mutt, a obra *Fonte*<sup>123</sup>. A escultura, que não passava de um simples urinol industrializado e invertido, fez dele com o passar dos tempos o maior iconoclasta da historiografia da arte ocidental, ainda que a obra, em um primeiro momento, tenha sido rejeitada na exposição para a qual era proposta.

Hoje, *Fonte* é famosa por alimentar inúmeras teorias e reflexões sobre a inserção de elementos da vida cotidiana no campo artístico, causando, por conseguinte, grande repercussão e comprometimento sobre a noção de juízo estético frente a uma obra de arte. Duchamp já sabia perfeitamente que seu urinol deslocado para dentro do museu era o próprio antídoto para a arte retiniana: com ele, despontaria mais a *ideia* do que o *visual*<sup>124</sup>.

Também havia outra questão despreendida de seu ready-made: o gesto privilegiava pela primeira vez a liberdade intelectual do artista, pois “depois de provar a si mesmo que dominava o ofício, Duchamp denuncia a superstição [...]. O artista não é um fazedor; suas obras não são feitura, mas atos”<sup>125</sup>. Esse ato, o próprio Duchamp enfatizaria adiante, em uma famosa conferência, não termina no artista: prolonga-se na capacidade interpretativa do público<sup>126</sup>. Como também viria ressaltar Jasper Johns, em 1969, na publicação *Art in America* 57:

---

123 Importante ressaltar que a autoria da *Fonte* é questionada por alguns pesquisadores que a atribuem à artista dadaísta Elsa Hildegard, Baronesa von Freytag-Loringhoven (1874-1927). Segundo a pesquisadora e biógrafa da artista, Irene Gammer, Baronesa Elsa, como era chamada, e Marcel Duchamp foram muito próximos e, ainda que se tenha registro de sua importância para o movimento dadaísta, a sua produção custa ainda a ser reconhecida pela historiografia da arte. Para saber mais, ver: GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: gender, dada, and everyday modernity — a cultural biography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

124 TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 181.

125 PAZ, 2008, p. 25.

126 DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. In: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 517-519.

[Marcel Duchamp] foi o primeiro a ver ou dizer que o artista não tem total controle das virtudes estéticas de sua obra, que outros contribuem para a determinação da qualidade. [...] parecia imaginar a obra de arte como envolvida em uma espécie de reação em cadeia até que fosse, de algum modo, capturada ou parada, fixada pelo “veredicto final” da posteridade<sup>127</sup>.

É seguindo por esse pressuposto, em que o potencial intelectual do artista é priorizado e em que pela primeira vez se levanta o tema do papel do espectador ativo, que Thierry De Duve vai analisar o experimentalismo duchampiano em contraposição às práticas artísticas modernistas mais hegemônicas. A partir da *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, De Duve faz uma releitura na qual aponta o impacto do ready-made como capaz de sustar a noção estética clássica kantiana de “isto é belo”. Ao invés disso, a condição moderna de Duchamp a transformaria em “isso é arte”<sup>128</sup>.

Nas décadas de 1960 e 70, o contexto contemporâneo da arte ainda encorajava a pergunta sobre a natureza fundamental da obra de arte. Trazendo à luz o exemplo de Joseph Beuys, De Duve menciona a crítica do artista alemão em relação a Duchamp, cujo silêncio ele, Beuys, considerava exagerado: “Ele [*Duchamp*] fez aquele objeto [*o urino*] entrar no museu e percebeu que seu deslocamento de um lugar para o outro o transformava em arte. Falhou, entretanto, por não chegar à conclusão clara e simples de que todo homem é um artista”.

A afirmação utópica de Beuys, segundo De Duve, é contrária a qualquer discurso proferido por Duchamp. Para o artista francês, não havia a crença sobre uma criatividade universal. Seu ready-made sequer surgiu dessa ideia ou da esperança de que todos pudessem ser artistas. Reconhecia, apenas razoavelmente, que todos poderiam se tornar artistas, uma vez que seus ready-mades não mantinham mais distinção técnica entre fazer e apreciar arte.

---

127 Texto publicado no livro: FERREIRA, Glória. e COTRIM, Cecília. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 208-209.

128 DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Revista do Mestrado em História da Arte*. nº 5. EBA/UFRJ, 1998, p. 125-152.

Uma vez apagada essa diferença, o artista abriu mão de qualquer privilégio técnico em relação ao leigo. A profissão de artista foi esvaziada de todo seu *métier*, e, se o acesso à ela não é limitado por alguma barreira — seja institucional, social ou financeira —, deduz-se que qualquer um pode ser artista se assim o desejar. [...] esse “fato” não é uma consequência do *readymade*, mas sua condição<sup>129</sup>.

Dessa forma, a simbólica *Fonte*, ao mesmo tempo em que torna obsoletas as convenções sobre ideários de beleza e encoraja múltiplos modos de criação, que vão acompanhar a produção artística contemporânea, transporta — inerente ao objeto — as exigências de não se indispor consigo mesma. Não poderia, portanto, se considerar utópica, conforme queria Beuys, pois, se assim fosse, “qualquer prática artística não passaria de um jogo social cujos códigos e senhas sinalizariam de forma sintomática que algumas regras devem substituir o *métier* para a plenitude do jogo profissional do artista”<sup>130</sup>.

Ao mesmo tempo em que a noção de *readymade* mudou por definitivo as configurações de entrada no universo da arte, ela permitiu que outros conceitos remissivos a ele fossem incorporados em sua própria concepção e se tornassem igualmente importantes quando inseridos na produção contemporânea. São alguns deles: o deslocamento, a seleção, a noção de autoria, a apropriação e a ironia.

A ironia em Duchamp já seria motivo para diversas páginas críticas e reflexões acadêmicas; aqui, me limitarei a um breve exame para, a partir dele, discutir a ironia em Patricio Farías e seu diálogo com o legado duchampiano. Sobre esse tipo de dispositivo no mestre francês, Cook mantém-se como uma das principais referências. Sobre *Fonte*, observa o autor que ela inevitavelmente induz à pergunta: “A água vem do ato de urinar ou da descarga?”. A resposta é tomada pelo silêncio irônico, pois água de nenhum dos tipos será vista quando o trabalho for configurado sem encanamento em uma galeria de arte<sup>131</sup>.

129 Idem, p. 128.

130 Idem, 128-129.

131 COOK, 1986, p. 268.

Por sua vez, a ironia encontrada nessa simples passagem abre precedente para ponderar o gesto de deslocamento. A *Fonte*, destituída de sua função de uso no cotidiano e levada ao espaço museal, toma proporções que estremecem o que até então se conhecia convencionalmente por *obra moderna*. Aqui caberia outra pergunta: àquela época, poderia uma peça ordinária, reposicionada como objeto de arte, alcançar o mesmo interesse dos críticos e do mercado? Desprezível para alguns, a *ironia* (mais uma vez) não falhou em, mais tarde, torná-lo um dos objetos mais valiosos do sistema das artes.

Proposta para dividir espaço com obras que, naquele período, se restringiam somente à pintura e à escultura, *Fonte* fazia necessária sua presença justamente para interrogar o que era aquele conhecimento constituído e que se concebia como absoluto sobre a arte e seus objetos. Novamente segundo Kosuth, questionar a natureza da arte não podia continuar do mesmo modo como até então vinha sendo feito, sob moldes tradicionais ocidentais:

Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), ele está aceitando a tradição que a acompanha. Isso porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte. Nesse caso se aceita a natureza da escultura arte como sendo a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura<sup>132</sup>.

Assim, a partir dos readymades, as definições que antes amparavam artistas e críticos iam de encontro ao vazio. A obra de arte começava a encontrar fim em si mesma: perdia seu status, sua finalidade estética, suspendia sua aura<sup>133</sup>. Imediatamente, uma nova ideia movida pelo fluxo irônico também elaborava questões sobre

---

132 KOSUTH, 2006, p. 217.

133 Ou, conforme propõe José Luis Brea, a substitui por uma aura fria, designada após o *Efeito Duchamp*. *Efeito Duchamp* é o nome que dá Brea ao novo ciclo de “resfriamento” da aura — após ter se cumprido o ciclo benjaminiano — em que a unidade de domínio sobre a arte dá lugar a outro mais efêmero, que necessita do coletivo para valer sua potência. (Cf. BREA, José Luis. *Las auras frías*. El culto a la obra de arte en la era postaurática. Barcelona: Editora Anagrama, 1991).

qual lugar iriam ocupar o artista, o espectador e o mercado diante desse *nada*<sup>134</sup>.

Depois de *Fonte*, Duchamp produziu outros poucos readymades. Foram 20 ao total. Em uma das entrevistas que concedeu a Calvin Tomkins, crítico de arte da *The New Yorker Magazine*, enfatizou: “[...] a escolha dos readymades nunca foi resultado de deleite estético”. Em outras palavras, “[...] eles não foram escolhidos porque pareciam bonitos ou artísticos ou em conformidade com o meu gosto”. Pois, como objetivava o artista, atrelado ao gesto de *deslocar* também estava o de *escolher*. “E essa foi a dificuldade de escolher algo, porque no minuto em que você escolhe alguma coisa, geralmente você valoriza as facetas artísticas dela ou a essência estética dela”<sup>135</sup>. Esse movimento, Octavio Paz comparou a um *encontro*; um encontro, contudo, sem romantismo algum. “Em um momento vindouro (tal dia, tal hora, tal minuto) elejo um ready-made, [...] um encontro árido da indiferença”<sup>136</sup>.

Para Duchamp, selecionar era mesmo uma tarefa árdua. Ainda que os objetos manufaturados produzidos por máquinas guardassem a vantagem da impessoalidade, o perigo concentrava-se na repetição, ou seja, quando você escolhe 20 mil deles por ano. Corria-se o risco, segundo ele, de se tornar um artista induzido pelo gosto, escolhendo cada vez mais e mais. Para Duchamp, isso serviu ao contrário, através de seus readymades quis evitar a ideia de definir a arte como uma “droga viciante”<sup>137</sup>.

---

134 SCOVINO, 2007, p. 63.

135 Tradução da autora. “And that was the difficulty of choosing something, because the minute you choose something, generally, you are valuing the artistic facets of it or aesthetic essence of it”. TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: The afternoon interviews*. Brooklyn, Badlands, 2013, p. 54-55.

136 PAZ, 2008, p. 29-30.

137 Tradução da autora. “Habit-forming drug”. Ao longo da entrevista concedida a Calvin Tomkins, Marcel Duchamp menciona algumas vezes considerar a arte uma droga, que, para o público, se tornaria sedativa, enquanto, para os artistas, teria efeito contrário. Sob um aspecto mais psicológico, o artista utiliza a arte para manter-se em um pedestal. Segundo Duchamp, o artista faz qualquer coisa para pensar que vai fazer parte do Louvre ou do Metropolitan, usando da arte como escada. (Cf. TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: The afternoon interviews*. Brooklyn, Badlands, 2013, p. 57).

## 3.2 A META-IRONIA

“A ironia é uma maneira divertida de aceitar algo.  
A minha é a ironia da indiferença.  
É uma Meta-ironia”<sup>138</sup>.  
Duchamp, Marcel

A frase acima abre o minucioso artigo de Albert Cook sobre o uso da ironia por parte do artista e de seu alter ego feminino, Rose Sélavy<sup>139</sup>. Atento às metáforas verbais, Cook prioriza ao longo de seu texto as conexões próprias da ironia que perpassam grande parte da produção de Duchamp, mencionando, inclusive, seus trabalhos em pintura.

Exemplo significativo comentado pelo então professor de Literatura Comparada da Brown University é o caso da obra *L.H.O.O.Q.*, de 1919, na qual Duchamp toma uma reprodução do famoso retrato da Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci e lhe a põe bigode, cavanhaque e um novo título. É nos títulos que se concentra a maior atenção de Cook, convidando-nos a desvendar um pouco

---

138 Tradução da autora. “Irony is a playful way of accepting something. Mine is the irony of indifference. It’s a Meta-irony”. Marcel Duchamp, *apud* Albert S. Cook, 1986, p. 263.

139 COOK, Albert. The “Meta-Irony” of Marcel Duchamp. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 44, n. 3, 1986. Disponível em <<https://www.msu.edu/course/ha/850/albertcook.pdf>>.



do trabalho do artista a partir do recorrente uso dos trocadilhos. Sobre a pintura italiana, um título enigmático soa, ao ser soletrado, como *Elle a chaud au cul*, insulto francês que desmistifica o sorriso contido da personagem ao aludir a uma parte não desvelada de seu corpo. Assim, conforme Cook, o efeito ironizante permite que a obra de 1503 seja contextualizada e descontextualizada simultaneamente: *Mona Lisa* é destituída de sua aura renascentista e das circunstâncias culturais que a acompanham quando seus elementos são referidos mas, ao mesmo tempo, profanados. Dessa forma, prossegue Cook, Duchamp faz com que o verbal ironize o visual e vice-versa, ativando, com sua ironia, a resposta do destinatário e chamando a atenção para as contradições do enunciado ou, até mesmo, para a postura do endereçador, que, como um profanador, desloca os valores colocados sobre cada objeto: “Banalização e modernização se tornam o mesmo ato, e a ironia perde a capacidade de ferir ao não deixar o destinatário aberto para explorar as contradições além do que o trabalho lhe propõe”<sup>140</sup>.

Será também nos escritos de Octavio Paz que o gesto de Marcel Duchamp se consolidará no conceito de *meta-ironia*. Ressalta o autor que “a combinação não é só verbal, mas plástica e mental”<sup>141</sup>. O jogo reúne um mecanismo que exalta os poderes de significação da linguagem ao mesmo tempo em que é capaz de anulá-los por inteiro. Assim, a meta-ironia compreende uma ironia que destrói sua própria negação e, desse modo, torna-se afirmativa particularidade inerente a seu próprio espírito.

Por diferenciação, enquanto a ironia serve para desvalorizar o objeto, a meta-ironia de Duchamp sequer se interessa por qualquer noção de valor, se detendo somente em seu funcionamento, que é simbólico. A atitude reforça a libertação da estética, recurso tão privilegiado nas criações artísticas.

---

140 Tradução da autora. “Trivializing and modernizing become the same act, and the irony has lost the twist of hurting by not leaving the addressee open to explore the contradictions further than the work posits them”. COOK, 1986, p. 266.

141 PAZ, 2008, p. 17.

A função *meta-irônica*, conforme sugere Scovino, estabelece “uma série de expectativas que enquadram a elocução como potencialmente irônica”. Trazem sinais que não constituem tão somente a ironia em si, mas que “sinalizam a possibilidade de atribuição irônica e funcionam como gatilhos para sugerir que o espectador, ou interpretador, deve estar aberto a outros significados possíveis”<sup>142</sup>.

Em Patricio, como em Duchamp, há casos de sobreposição da imagem, que ampliam e reformulam a assimilação do objeto artístico. Sobre o francês, anotou Cook: “O sentido verbal aqui pára, perdendo auras e insinuações, porque foi reciclado de volta ironicamente através do visual”<sup>143</sup>.

---

142 SCOVINO, 2007, p. 41.

143 Tradução da autora. “The verbal sense here stops, losing auras and intimations, because it has been recycled back ironically through the visual”. COOK, 1986, p. 266.

### 3.3 HOMENAGENS RETIFICADAS

Em texto recente para o catálogo da exposição *Ready made in Brazil*, o curador Daniel Rangel se apropriou do conceito biológico de *ressonância mórfica*, para propor uma nova definição, adaptada à influência dos procedimentos de Duchamp no campo da arte. Chamou de *ressonância mórfica duchampiana* a produção de artistas que, a partir dos anos 1950 e 60, demonstraram experimentar o gesto de Duchamp, ainda que eles não tivessem mantido contato direto com o artista francês<sup>144</sup>. Parte daquilo a que se refere Rangel está associada à relação entre arte e vida, que acabou se tornando cada vez mais presente em obras de artistas do mundo inteiro: objetos corriqueiros sendo incorporados com novos significados, reconfigurando a noção de arte<sup>145</sup>.

---

144 A exposição ocorreu em São Paulo, entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018, em comemoração aos 100 anos de *A fonte*. (Cf. RANGEL, Daniel; QUEIROZ, Têra (Orgs.). *Ready Made in Brasil: A Ressonância Mórfica Duchampiana Brasileira*. São Paulo: N+1 arte cultura, 2018).

145 Na história da arte podemos observar tais contaminações em diversos movimentos do pós-guerra, a exemplo: Pop Art, Fluxus, Novo Realismo, Op Art, Arte Conceitual, Art & Language, etc. Contudo, conforme afirma Arthur Danto, não era somente a possibilidade de fazer uso de materiais transgressivos que fez com que os artistas adotassem a lição de Duchamp. Para o autor, a maioria dos movimentos “são quase puros em sua intelectualidade”, pela mesma razão pela qual era admirado Duchamp, com uma sensibilidade para piadas sagazes. Danto também observa que em todo aquele período de trinta anos, a arte abjeta não aparece, embora haja em seu espírito a mesma referência ao jogo de Duchamp, com referências eróticas e mesmo excrementais. (Cf. DANTO, Arthur C. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*. São Paulo: *Ars*, v. 6, n. 12, p. 15-28, Dec. 2008. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202008000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002)>).

De maneira ampla e genérica, Patricio Farías também pode ser incluído nessa rede de artistas à qual se reporta Rangel, em especial no que concerne à utilização de imagens e objetos comuns, adulterados de sua função original — caso dos recortes de jornais no já citado *Desaparecidos* (1999) e também em *Habitat* (2002)<sup>146</sup> —, e no uso da ironia.

Em entrevista sobre seu interesse pelo artista francês, Patricio reconheceu: “[...] ele é como meu mestre. Ele descobriu a ‘pólvora’, essa é a verdade”. O chileno comentou que só soube “bem mais tarde” da importância de Duchamp para a arte contemporânea, admitindo ainda certo apreço sobre algumas de suas escolhas de vida, como a decisão de não vender os *readymades* e largar a pintura quando ela já não lhe fazia mais sentido<sup>147</sup>.

Na mesma ocasião, quando lhe propus uma pergunta, feita antes a Duchamp, sobre *acreditar ou não* na arte, Patricio respondeu com descrédito: “Em primeiro lugar, o que é arte contemporânea? Um conjunto de modas em arte”. A bronca dizia respeito ao conhecimento prático dos artistas que, segundo o chileno, na arte contemporânea, poderia ser reduzido a *nada*. Para ele, em seu caso, há uma preocupação com o produto final, vinculada a seu domínio técnico sobre os materiais. Nesse quesito, ele guarda respeito sobre as habilidades de Duchamp, frequentemente menosprezadas, aparentemente desautorizadas pelo próprio criador dos *readymades*<sup>148</sup>.

Sob inequívoca demonstração da herança duchampiana, em 2002 Patricio produziu uma escultura que viria a integrar um conjunto de produções tridimensionais em que o gesto de apropriação e a compreensão do juízo estético seriam mais uma vez postos à prova.

Uma grande coluna formada pela superposição de vasos sanitários prateados ergue, em sua própria composição, uma monumentalidade vertical, circunstância que confere ao *Totem* uma

---

146 *Habitat* (2002) trata-se de uma composição formada por Farías, a partir de resumos de novelas recortados do jornal e emoldurados separadamente.

147 Depoimento concedido à autora. Viamão, 08 de junho de 2017 (documento inédito).

148 *Idem*.

posição superior à do espectador que o contempla. De acordo com Adolfo Montejó Navas, a escultura guarda afinidade com a *Fonte*: uma e outra funcionariam como “[...] homenagem paródica da condição humana em sua natureza física, em suas necessidades mais elementares”<sup>149</sup>.

No caso do chileno, porém, os objetos escolhidos são retificados<sup>150</sup>. Farías não esconde sua vocação de artífice quando pinta os sanitários com tinta spray (em tom cinza metalizado). O cuidado é tanto que ele anula qualquer aparência de reprodução massiva e industrial.

Octavio Paz já percebera que a necessidade de retificar o objeto, em Duchamp, se dava porque “todas as coisas manipuladas pelo homem têm a fatal tendência a emitir sentido”. Assim, retificar o objeto permitia que uma nova injeção de ironia fosse aplicada ao *readymade*, ajudando-o a preservar sua neutralidade e anonimato<sup>151</sup>. Se o poeta mexicano estiver certo, se *retificar* significa mesmo essa *preservação*, Patricio não o estaria fazendo de modo errado? Usar da atividade manual, atribuindo uma singularidade a seu objeto, não descaracterizaria o que foi visto até agora, sobre o que é previsto pelo gesto *duchampiano*? Afinal, a profissão de artista já não havia esvaziado sua função de *métier*?

Sigamos adiante.

---

149 NAVAS, 2017, p. 40.

150 O conceito *readymade retificado*, ou *aided* foi empregado por Marcel Duchamp para trabalhos em que havia alguma interferência por parte do artista sobre objetos ou obras já existentes, a exemplo de *Farmácia* (1914) e *L.H.O.O.Q.* (1919). (Cf. DUCHAMP, Marcel. A propos of ready-made. In: EVANS, Davis (org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009, p. 40). Importante também destacar que, na produção de Patricio Farías, o vaso sanitário também estará presente em outras peças, como em *Escatol-transcendere*, de 2005.

151 PAZ, 2008, p. 26



Fig. 21. Patricio Farías  
*Totem*, 2002

Escultura: vasos sanitários, madeira e ferro, 255 x 54 x 70 cm  
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos

Anos antes do *Totem*, em 1998, Patricio começara, em colaboração com o também artista Pep Admetlla<sup>152</sup>, a produção de sua versão para *O grande vidro* [*Le grand verre*] – icônica obra de Duchamp, iniciada em 1912 e interrompida propositalmente em 1923, amplamente abordada por parte de estudiosos e críticos, com diferentes possibilidades de interpretação<sup>153</sup>.

A versão do artista francês, que tem por nome completo *O grande vidro (A noiva despida por seus celibatários, mesmo)*, consiste em dois painéis de vidro, um sobre o outro, medindo aproximadamente 272,5 cm de altura e 175,8 cm de largura, que exibem, em seu interior, uma imagem abstrata na parte superior, representando a noiva, e, na parte inferior, uma porção de outras imagens, representando os celibatários. Em 1926, depois de vários anos desde o início de sua produção, o vidro do trabalho quebrou-se enquanto era transportado de volta, depois de uma grande exposição no Brooklyn. Foi quando o artista deu por completa sua obra. Ao que Calvin Tomkins observa: “Vidro quebrado. Quais foram os seus sentimentos quando soube que tinha-se quebrado?”. Duchamp responde: “Para o inferno com isso. O vidro quebrado não era a coisa mais recente na minha vida. E afinal, não tinha valor no mundo artístico da época”<sup>154</sup>.

Tomkins, em sua biografia sobre Duchamp, chama atenção para a difícil compreensão que, à primeira vista, se costuma ter de

---

152 Pep Admetlla (1962) é escultor e designer catalão.

153 Dentre algumas leituras, se pode mencionar: a primeira versão de *Esooterismo*, dada por André Breton e depois por Arturo Schwarz, segundo a qual *O grande vidro* derivava da alquimia e dos arquétipos de Jung; a *Religião* de Harriett e Sidney Janis, que encaravam a obra como a figuração abstrata de uma moderna ascensão da Virgem, em que “[...] a parte inferior representaria o mundo secular e suas motivações, a parte superior o reino do mecanismo interior e do espírito interior”; o *Simbolismo*, “marcado por uma linha mais historicista, que tentava restituir a obra de Duchamp ao clima particular de sua época”; e a *Psicanálise* de René Held, versão menos amável, que observava *O grande vidro* a partir dos aspectos “psicopatológicos evidentes da personalidade de Duchamp, antes de mais nada colocada sob o signo da neurose obsessiva”. (Cf. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Marcel Duchamp*: catálogo. São Paulo, de 02 de outubro a 13 de dezembro de 1987, p. 85-86).

154 Tradução da autora. “Broken glass. What were your feelings when you heard it had been broken?”: “To hell with it. Broken glass was not the newest thing in my life. And after all, it had no value in the artistic world at the time”. TOMKINS, 2013, p. 77-78.

*O grande vidro*. A apreciação seria influenciada por sua posição ex-pográfica no Museu de Arte da Filadélfia e prejudicada pelas más interpretações que recebe desde sua aparição. Conforme o autor, o artista insistia que sua obra não se tratava de um quadro, mas referia-se a ele como *um atraso*. Em nota presente dentro da *Caixa verde*<sup>155</sup>, Duchamp escreveu:

É somente uma questão de conseguir deixar de ver a coisa como um quadro – de fazer um “atraso” dela no modo mais geral possível, recorrendo não tanto aos diferentes sentidos em que se pode entender a palavra “atraso”, mas à totalidade deles com sua carga de decisão<sup>156</sup>.

Por gerações, esse pequeno excerto instigou diversas abordagens. No esforço de decifrá-lo, qualquer outra medida era considerada uma pista deixada para trás por Duchamp. Houve quem se detivesse em interpretar o título, sua matemática de difícil compreensão, e mesmo o porquê de seu abandono. Conforme Paz, a atitude oscilante tomada por Duchamp frente ao *O grande vidro* – realizá-lo ou deixá-lo inacabado – encontrou uma solução que englobava todas as possibilidades que se poderia adotar diante dele, que era contradizê-lo<sup>157</sup>.

Para Duchamp, *O grande vidro* o salvou de retornar aos padrões da tela e do quadro graças a sua transparência; ele continuava significando sua recusa aos meios tradicionais. Abandoná-lo depois de tantos anos, foi muito antes um processo contínuo de perda de entusiasmo, do que um rompimento brusco com a obra<sup>158</sup>.

---

155 A *Caixa verde* foi confeccionada durante a construção de *O grande vidro* e contem noventa e três documentos, dentre eles fotografias, desenhos, cálculos e notas de 1911 a 1915, assim como uma prancha colorida de *A noiva*. Segundo Duchamp, estes documentos são uma solução (incompleta) de *O grande vidro*: “Quis fazer um livro, ou melhor, um catálogo, que explicasse cada detalhe de meu quadro”. (Cf. PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p.23).

156 DUCHAMP, Marcel. *apud*: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 11.

157 PAZ, 2008, p.18.

158 CABANNE, 1987, p. 27.





Fig. 22. Patricio Farías  
*Le grand verre*, 1998  
Instalação, medidas variadas  
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos

Se retomarmos o que fez Patricio em 1998, podemos dizer que o trabalho se empenha em ser uma interpretação cuidadosamente formal do que expressou Duchamp nos rascunhos guardados em sua *Caixa verde*. Adolfo Montejo Navas, em breve leitura dessa obra, a qualifica como uma *imagem-escâner*, que coloca em livre escala os elementos que, na peça de 1913, eram planos contidos entre os dois vidros. O vidro de Patricio é como uma continuação em outra dimensão. O chileno arma a um só tempo uma cena duchampiana, uma paráfrase e uma homenagem, em uma relação de “apropriação-subversão e réplica humorística”<sup>159</sup>. Em entrevista, Patricio comenta o processo de construção da obra, o qual, em princípio, se alinha com a interpretação de Montejo:

Quando eu fiz *O grande vidro* [*Le grand verre*, 1998], que estava no museu [Centre Civic Sta Eugenia, em Girona, na Espanha, 1998], por exemplo, ele [Pep] a pintou e eu a fiz em volume. E não sei se há mais gente que tenha feito, nunca soube. [...] Mas eu fiz *O grande vidro*, tal qual. Pep fez uma parte da obra e eu fiz outra. Ele fez o moinho de chocolate e eu fiz o relógio. [...] Medi cada figurinha e fui aumentando toda a proporção, foi um trabalho bem complexo para chegar a isso. Para fazer, não foi um problema, eu sabia perfeitamente como fazê-lo, porém a medida foi difícil. E foi muito incrível porque a primeira vez que eu o vi montado completo foi no museu [Margs, 2011]. Eu havia montado uma parte somente em Girona, porque o espaço não me permitia. Então construí com a mesma proporção, o que pra mim foi incrível. Inclusive, eu tenho uma foto que é o no mesmo ângulo do original<sup>160</sup>.

O discurso do artista oferece um desdobramento inusitado: sua relação com a obra converge com a relação que Duchamp demonstrou ter, em entrevistas, com o seu *Grande vidro*. Patricio reitera repetidas vezes a autoria de sua produção: “Eu fiz *O grande vidro*, tal qual”. Essa demonstração de apego com a obra nos remete ao sentido contrário ao de Duchamp, sobretudo quando profere “*To hell with it*”, ao saber que sua obra havia sido quebrada. Ademais,

159 NAVAS, 2017, p. 39.

160 Depoimento concedido à autora. Viamão, 08 de junho de 2017 (documento inédito).

fica evidente o juízo de valor empregado a partir desse apreço, em parte porque custou ao artista o esforço manual da reprodução em “volume” (parafraseando Patricio). Assim, essas atitudes do chileno não implicariam em uma contraposição conceitual à lógica duchampiana? Como considerar sua obra uma homenagem ao artista francês? Pelo viés da ironia?

Caberia lembrar que a manualidade é característica importante em toda a produção de Patricio Farías: o verbo *fazer* é quase extensão de sua trajetória artística. Com essa noção de *fazer*, envolvendo manualidade, artesanias, autoria, também se justificam outros trabalhos que se alimentam do espírito duchampiano como *Apolinère enameled*, de 2006, e *Baú duchampiano*, de 1999.



Fig. 23. Patricio Farías  
*Apolinère enameled*, 2006  
Fotografia e vídeo, 100,5 x 130 cm, 04'32"  
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos

Em *Apolinère enameled*, um vídeo registra um ambiente reconstruído: no espaço, reconfigura-se o anúncio da marca de tinta industrial, Sapolin, do qual Duchamp também se apropriou, gerando outro de seus readymades *retificados*. Na obra do francês, alguns experimentos linguísticos são produzidos pelo artista, que inverte e substitui algumas das palavras inseridas no anúncio dando origem a novas outras. Na versão de Patricio, grande parte dos elementos é reconhecível, mas qualquer comparação com a versão de 1916 seria um engano, pois, insistindo na tridimensionalidade, o artista atinge um atrito sobre a noção de tempo em dimensão fílmica:

Acrescenta elementos temporais, como deslocamento e trilha sonora (Erik Satie). Dá movimento à cena. E é assim que, de maneira bastante sutil, a personagem revela que a cama que se empenha em pintar não é uma cama real, mas apenas um simulacro. Seus movimentos acelerados denunciam a perspectiva “errônea” da cama. Trata-se de um objeto impossível. Presa à seqüência em *looping* da ação de pintar e repintar a cama, o destino da personagem está selado, como o de qualquer criação fílmica ou videográfica. Ela não tem escapatória. Está fadada a repetir eternamente os mesmos gestos. Existirá apenas na medida que o aparato técnico que lhe dá vida possa ser ativado. Mas também está protegida, na sua pureza intocável<sup>161</sup>.

A releitura estética de Patricio também ignora as leituras sobre as armadilhas linguísticas e os comentários de conotação sexual acerca da versão original. Devolve à imagem uma ingenuidade de cinema mudo, como se o artista assumisse seu cansaço diante de contínuas e persistentes interpretações <sup>162</sup>.

A exibição da manualidade de Patricio também se faz presente na obra sobre a qual gostaria de concentrar minha maior atenção neste capítulo: o *Baú duchampiano*, de 1999. Trata-se de um baú de ferro com acabamento rudimentar, medindo 55 cm de

---

161 BOHNS, Neiva. *O quarto da pureza reconquistada*. Porto Alegre, 2007, p. 2.

162 Idem.





Fig. 24. Patricio Farías  
*Baú Duchampiano*, 1999  
Objeto em ferro e madeira, cúpulas de vidro e plastilina, 55 x 58 x 68 cm  
Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos

altura por 58 cm de largura, com 68 cm de profundidade. Seus detalhes guardam similaridade com os baús de tesouro presentes no imaginário sobre grandes expedições marítimas, comuns entre os séculos XVI e XVIII. Ao invés de tesouro, no entanto, encerra seis minimaquetes delicadas, réplicas dos readymades<sup>163</sup>, protegidas cada uma por uma cúpula de vidro, além de uma reprodução de *Apolinère enameled*. O baú, ao mesmo tempo em que protege as peças, serve de dispositivo para exibi-las.

O título reúne duas palavras que, ainda que pareçam óbvias, sugerem uma ironia. Tanto o *baú* quanto a referência a *Duchamp* são percebidos de forma imediata pelo espectador, sem que seja necessária qualquer mediação. Não há confronto entre obra e título, pois o enunciado aponta aquilo mesmo que ele quer mostrar, e não o seu contrário. Nesse caso, a ironia aparece como sugestão. Patricio não recorre a trocadilhos, antecipa ao espectador o que ele vai ver, impondo um acordo que deve ser apreendido pelo interpretador à medida que a união entre título e obra seja feita. Essa relação funciona porque o significado irônico é simultaneamente múltiplo e, por isso, não é preciso rejeitar um significado “literal” para chegar ao que usualmente se chama de significado “irônico” da elocução<sup>164</sup>.

Além de fazer menção direta aos readymades do artista francês, *Baú duchampiano* também já foi interpretado como uma continuação de *Caixa-valise [Boîte-en-valise]*, a coleção portátil que Marcel Duchamp produziu de suas obras entre os anos 1935 e 1941<sup>165</sup>. De uma tiragem de 300 caixas, confeccionadas artesanalmente pelo artista francês, apenas 20 mereceram versão mais luxuosa, que consistia em uma caixa de madeira dentro de uma valise de couro com alça. O nome *Boîte-en-valise* servia justamente para distinguir a pequena tiragem das demais, que não levavam revestimento de couro e que, gradativamente, surgiram nos 30 anos seguintes, ganhando as casas de colecionadores<sup>166</sup>.

---

163 Na linha da frente, da esquerda para a direita, temos as seguintes maquetes: *Viúva imprudente* (1920); *Fonte* (1917); *Roda de bicicleta* (1913); *Suporte de garrafas* (1914-1964); *Tortura-morte* (1959); e *Com barulho secreto* (1916).

164 HUTCHEON, 2000, p. 93.

165 NAVAS, 2017, p. 40.

166 TOMKINS, 2004, p. 355.

Cada *Caixa-valise* é engenhosamente construída com laterais dobráveis e compartimentos que exibem 69 criações do artista (incluindo miniaturas de seus ready-made e reproduções de suas pinturas), transformando-a em uma espécie de museu imaginário e portátil. Essa atitude de reprodutibilidade e comercialização em certa medida descaracterizava a lógica que Duchamp vinha apresentando sobre os ready-mades. Tinha justificativa genuína: em razão da II Guerra Mundial, o artista, temeroso com possíveis invasões e saques de obras, quis preservar toda sua produção como em uma espécie de catálogo. Há também, nos registros de sua biografia, um período de escassez de dinheiro, até mesmo para prosseguir construindo as maletas, o que pode ter alavancado a reprodução excessiva. Então, há que se ler aqui, também, uma ironia da parte de Duchamp: sua produção artesanal para a confecção do conjunto formador de cada uma das maletas recobre essas pequenas réplicas com uma dimensão aurática, o que, antes, quis suspender nos ready-mades. Chama a atenção ao paradoxo, pois nada ali se constitui como ready-made, uma vez que é tudo resultado de intenso trabalho individual. Justamente, esse paradoxo é parte da ironia duchampiana. O artista francês não fazia pouco de suas contradições, por vezes, até as cultivava.



Fig. 25. Marcel Duchamp (1887 - 1968)  
*Caixa-valise* [Boîte-en-valise], 1935/41  
Maleta de couro marrom, réplicas em miniatura e reproduções coloridas à mão,  
40,6 x 37,5 x 10,8 cm  
Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

O *Baú duchampiano* de Farías figura um pendor colecionista por parte do artista com a criação de um objeto único, o baú. As pequenas peças, produzidas e pintadas a mão, não são apenas minimaquetes, réplicas de readymades, mas fazem as vezes de originais. Como se vê, o baú aparenta ser mais pesado do que de fato é, porque, ao artista chileno, não interessa a condição portátil: tudo o que suas peças precisam é de um momento de espera para serem contempladas.

Também como referência às valises de Duchamp, como não lembrar de outras maquetes minuciosamente projetadas por Patricio, que o acompanham desde seu início na escultura, na década de 1980, funcionando ora como croquis para suas esculturas em grandes dimensões, ora como resultado final do trabalho. Por vezes, essas maquetes são produzidas após a realização das esculturas, como que com a finalidade de estabelecer um registro quase documental que valide e conserve a lembrança de suas obras.

Claro, não esqueçamos nunca que de Patricio não escapa sua inevitável vontade de construir. Seus desenhos e projetos para as maquetes ou grandes instalações elevam seu relacionamento com o que é factível. A partir disso, a ironia pode aparecer de diversas formas, dos pequenos detalhes verbais aos escrachados exemplos visuais, seja por indicação direta ou por associações.

Nos trabalhos do chileno, que ao longo do texto indaga-se se são ou não uma homenagem, repousa o espírito irônico. Para esse reconhecimento, no entanto, se deve rejeitar, como alertou Booth, o significado literal da coisa, reconhecendo certo grau de incongruência no que lhe é apresentado<sup>167</sup>. Assim, perceber os contrastes entre Patricio e Duchamp é o que deixa visível e reafirma a ironia frente a qualquer comparação. Entretanto, também não se deve esquecer que somente é possível construir significados de dimensões irônicas sobre distintas produções quando a ironia, aquela própria a cada artista, torna-se fator primário de reconhecimento, assim determinada por uma *comunidade discursiva* — aquela que, segundo Hutcheon, partilha de suposições suficientes para manter a ironia *segura*, certa de sua apreensão<sup>168</sup>.

---

167 BOOTH, 1974, p. 10.

168 HUTCHEON, 2000, p. 252.





Fig. 26. Patricio Farías  
Sem título, 1988-2016  
Maquetes em chumbo, madeira, feno, terra, algodão e granito, dimensões variadas  
Coleção do artista. Fotografia: Gabriel Brum.

Ressalta a autora que a reprodução dada num contexto diferente necessariamente muda ou intensifica o significado irônico<sup>169</sup>. Nesse sentido, as produções de Patricio não são meras referências ou atualizações da ironia duchampiana, mas a constituição de uma própria, recebida no enquadramento da contemporaneidade. Quem sabe uma *sobre-ironia* ou uma *contra-ironia*, uma ironia sobre outra ironia?

Permito-me supor que, propondo-se como interlocutor do artista francês, qualquer elogio seu é, na verdade, um contra-elogio. Partindo da premissa de que os readymades de Duchamp esvaziam o fetiche da obra de arte em razão da escolha e do deslocamento de um objeto da vida cotidiana para o espaço expositivo, sem a necessidade da “feitura” (como antes afirmou Octavio Paz), Patricio percorre o trajeto inverso: restitui à obra o seu sentido de aura, de objeto único e autoral, conforme vai empregando sua manualidade. Aliás, ao manual, agrega também outros detalhes: o singular, o belo, a forma; elementos próprios da arte moderna que formulam a tríade *ideia-conceito-desenvolvimento* que estão na gênese da obra do artista chileno.

Com tudo isso, Patricio não planeja uma afronta. Percebe que, para homenagear seu “mestre” de forma coerente, a saída é também valer-se da ironia. Afinal, ao invés de recair na mesmice do laudatório, por que não homenagear com certo deboche quem tanto já gozou, com ironia, desse sistema das artes?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de sublinhar o caráter provisório deste trabalho. Desde a introdução, anunciei que não pretendia dar conta da totalidade nem exaurir toda a eventual complexidade da obra de Patricio Farías. Deixei de fora uma série de trabalhos, assim como delimito um recorte e abandonei, ao menos por ora, indagações que insistiam em avançar para além dos limites desta pesquisa. Tenho ciência de que apresentei mais questionamentos do que certezas: no caminho desses dois anos em que me debrucei sobre o objeto, palpites desafiadores e arriscados me empolgaram mais do que saídas definidoras.

A pesquisa tinha a *ironia* na produção de Farías como ponto de partida. Valia-se, além da minha própria interpretação, de entrevistas para o reconhecimento de seu uso, sua aplicação, ou mesmo sua possível origem. Nesse sentido, não pude deixar de perguntar ao artista se a ele interessava que a *ironia* (quando propositalmente empregada às obras) fosse identificada pelo espectador. Ele respondeu:

Não. [...] Seja por preguiça ou ignorância, por não conhecer, as pessoas nunca vão entender, ou pelo menos não vão entender da maneira que o artista implantou seu trabalho. É de cada um, e creio que isso é bem importante, porque é onde radica a universalidade; é quando tu, de alguma maneira, com o que fizeste, tocaste alguma parte do mundo da outra pessoa. Não é necessário que *Os coçadores* possam ser também armas ou aparatos de tortura; não é necessário que outra pessoa entenda,

mas se começa a imaginar que, como o coçador pode coçar uma parte ou outra, é o mundo dele. Acredito que isso acontece em geral, não só com a minha obra. Agora, quando conseguimos tocar uma parte do mundo da outra pessoa, qualquer mínima parte, creio que é válido e é aí que se produz conexão. Creio que isso só acontece poucas vezes ou não se consegue nunca. Às vezes pensamos que conseguimos, mas não conseguimos<sup>170</sup>.

Patricio parece não se preocupar, ao menos em seu discurso, com as ambiguidades que a ironia pode sugerir. Compreende que certas atribuições irônicas podem ser dadas ou não pelo espectador.

Com o desenrolar deste trabalho, às vezes, julguei necessário expor traços da biografia do artista ou detalhes de sua trajetória poética, na aposta de que alguns desses elementos pudessem evidenciar certas camadas de ironia. Resultou que, no exame de suas obras, encontrei não somente uma ironia em si, mas distintas dimensões irônicas.

A bibliografia que contemplava essa figura discursiva acabou se fazendo mais abrangente e menos sistemática, considerando, quando inevitável, a intersecção com o humor, por exemplo. Não busquei propor exclusões ou contradições, por entender que não há nos trabalhos uma ironia única ou “pura”, sem contaminação. Recorrendo a trabalhos teóricos, como os de Booth (1974), Hutcheon (2000) e Scovino (2007), apresentei, então, uma intersecção de reflexões que levou à compreensão de ironia como um recurso que *acontece*, despontando de situações que indicam seu fluxo, e não sua permanência fixada<sup>171</sup>. Mais que um tropo retórico, como tanto é trabalhada pela literatura, a ironia também é, como apontado no primeiro capítulo com Hutcheon e Scovino, um tópico *político* (no sentido mais amplo da palavra), na medida em que envolve relações de poder e insubordinação. Seu reconhecimento é obtido quando interpretações alternativas se

---

170 FRANCO, Thaís. et al. 1600 km de liberdade ou entrevista com Patricio Farias. In: NAVAS, Adolfo M. (org.). *Patricio Farias*. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 145-146.

171 Idem, p. 93.

manifestam de forma imediata<sup>172</sup>, mas demanda que contextos sejam previamente compartilhados para que seus marcadores irônicos sejam ativados<sup>173</sup>.

Isso se deu a partir do exame de trabalhos bastante distintos entre si. Três estudos de caso, três possibilidades de perceber os diferentes usos sobre o conceito da ironia. A sequência – espero – compõe uma tipologia.

No primeiro capítulo, examinei a obra *Desaparecidos* que, no ano 2000, foi apresentada de maneiras distintas em dois espaços culturais, em Porto Alegre e em Novo Hamburgo. Ao título coube minha maior atenção. A partir dele, senti a necessidade de introduzir o plano contextual de Porto Alegre, no ano em que a obra foi produzida, além de aprofundar-me um pouco mais na biografia do artista, levando em conta sua forte ligação com os acontecimentos ditatoriais no Chile na década de 1970. Dessa comunhão de contextos, percebi que a obra poderia ser resultado, ainda que tardio, quase anacrônico, com uma inconformidade que insiste habitar o âmago da memória de Farías.

“Meu país já não existe, exceto em minha memória”<sup>174</sup>, disse, certa vez, Luis Camnitzer. Esse comentário do artista uruguaio corrobora o sentimento de Patricio em seu processo de deslocamento abrupto do Chile para o Brasil, explicitado em um de seus depoimentos: “O que faz um governo como o que havia no Chile? Primeiro, te destrói economicamente, tu ficas sem trabalho. Depois também te destrói fisicamente. E, por último, tu perdes tua dignidade”. É quando um desenraizamento se instaura: “Meu país não me quer, por que eu vou querer ele?”<sup>175</sup>

A condição de exilado político causou ao artista uma forte experiência de suspensão de origem: afastado de seu país — ao qual preferiu não mais voltar, mesmo com o fim da ditadura —,

---

172 BOOTH, 1974, p. 10.

173 BOOTH, 1974, p. 10-14; HUTCHEON, 2000, p. 37-38; SCOVINO, 2007, p. 16-17.

174 Tradução da autora. “Mi país ya no existe excepto en mi memoria”. (Cf. CAMNITZER, Luís. El individuo olvidado. In: *BIENAL de La Habana para leer: compilación de textos*. Valencia: Universitat de Valencia, 2009. (Miradas, 1). p. 258-260).

175 NAVAS, Adolfo M. et al. 1600 km de liberdade ou entrevista com Patricio Farías. In: NAVAS, Adolfo M. (org.). *Patricio Farías*. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 141.

mantém em seu discurso o ressentimento sobre uma geografia e um tempo específicos, que dominam suas recordações e, por vezes, chegam a despontar em muitos de seus trabalhos.

Desse modo, aponte diversas formas como enxerguei que a ironia se desdobrava. Os modos de construção empregados pelo artista, que incluíam uma massiva produção de fotocópias a partir de recortes de jornais, exigiram reparar na dimensão obtida pelo artista a partir desse ato irônico do acúmulo. Como se pôde observar e concluir, *Desaparecidos* carrega uma ironia sutil e dissimulada, que, a partir da incessante repetição de imagens, desencadeia a reflexão sobre elementos identitários do artista-indivíduo e seu plano contextual.

No segundo capítulo, me detive sobre *Entendere-now*, obra com uma ironia mais sarcástica e corrosiva, francamente debochada. Busquei analisar este tipo particular de entendimento ao qual se refere Patricio e que merece uma “máquina” para a experiência com a arte. Mais uma vez, desdobrei a ironia em diversas camadas. Ela aparece, a meu ver, na materialidade do objeto, no título da obra, na alusão ao consumo ilimitado, na pretensão de decifrar as questões artísticas, na distinção intelectual que o entendimento bem sucedido há de conferir ao público. Observador corrosivo da relação da arte com o seu respectivo sistema, Patricio deixa clara sua crítica à incapacidade do homem contemporâneo em, sozinho, vivenciar as possibilidades interpretativas de uma obra de arte. Neste capítulo, o artista chileno também se utiliza do humor que, nesse caso, se incorpora à ironia e permite reforçar o nível “tosco” da proposição que reduz a obra de arte à desenfreada lógica do consumo. Em outros níveis, explorei o riso desencadeado pelo automatismo das ações e gestos nos movimentos performatizados por Vera Chaves Barcellos, correspondendo àquilo que Bergson (1983) denominou como *cômico inconsciente*, ou no riso justificado pela semelhança do homem e do animal (em função do caracol), trazido por Vladimir Propp (1992).

No terceiro e último capítulo, analisei brevemente um conjunto de produções de Patricio, em que a essência dos trabalhos são apropriações de famosas obras de Marcel Duchamp. Recorrendo a uma breve biografia do artista francês, percebi que a ironia

talvez tenha sido uma saída encontrada pelo chileno quando quis homenageá-lo, entendendo que nele a ironia advém do próprio ser do artista, de seu pensar e de seu agir. Apontei, então, uma “ironia da homenagem”: obras que são visualmente idênticas ou quase idênticas às de Duchamp, mas que oferecem uma espécie de contraposição à lógica duchampiana, como em um espelho invertido. Onde Marcel Duchamp defende a arte pela *escolha*, Patricio Farías prefere ainda a *manualidade*. Constrói sua própria versão de cada coisa. Não se trata mais de original ou réplica, verdadeiro ou falso, mas em versões distintas dos dois artistas.

Para uma imersão no gesto irônico de Patricio Farías, coube ao capítulo, também atentar à meta-ironia do artista francês, reforçada nos textos de Cook (1986) e Paz (2008), que exploram os exemplos de seus jogos de linguagem tão utilizados em diversos de seus trabalhos. Como reforçado com Hutcheon (2000), a transposição de um contexto a outro, como faz o artista chileno, permite que a ironia seja redimensionada e, assim, suas produções ganham, igualmente, novas perspectivas irônicas.

Analisar o conjunto dessas obras permitiu responder a uma de minhas perguntas. Logo, concluo que não há uma linha categórica de aplicação da ironia por parte de Patricio, e ela não se repete de mesmo modo a cada trabalho. A produção de Patricio em geral compreende apresentações bastante heterogêneas. Consequentemente, a ironia também se dá dessa forma, adaptada a distintos fluxos: despontando, por vezes, de modo mais “tênuo”, “degradativo”, ou “associativo”, e daí em diante. Todos esses formatos também vão acompanhando as demandas pessoais e poéticas do artista. Por isso, a ironia também pode se encontrar em posições contraditórias; sendo absorvida pelo artista, ela pode ser utilizada “como tática para sua expansão poética e invenção de propostas”<sup>176</sup>.

Creio que não há um evento determinante para a aparição da ironia no percurso criativo do artista chileno. Ela sempre esteve lá. Talvez o que tenha acontecido precisamente é que ela mudou e oscilou – de modos mais superficiais a modos mais complexos, com sobreposições de camadas de inversão de sentido e humor. Não afirmo que tudo o que Patricio produz carrega iro-

---

176      SCOVINO, 2007, p. 298.

nia, mas que uma vez conectada ao artista, o seu emprego pode aparecer em diversos estágios de suas criações, às vezes até, involuntariamente. Afinal, como disse Navas: “O artista sabe, mas não precisa saber tanto de seu enigma”. O mesmo pode (e deve) acontecer no processo de suas obras, pois, como reitera Patricio, às vezes “a coisa se descobre depois de feita”<sup>177</sup>. Dessa forma, em situações de desprendimento do artista com os resultados de seus trabalhos, a ironia se mantém ativa, elevada a cúmplice de todo seu enigma.

Ainda há outras possibilidades de pesquisa que podem emergir a partir dessas linhas. A ironia, com seu campo teórico tão extenso, deixa o legado de se manter inconclusa, aberta a novas demarcações de problematizações, principalmente no que se refere ao campo das artes visuais. O mesmo serve para o humor que, como já vimos, também carrega uma significação social<sup>178</sup>, merecendo maior possibilidade de investigação.

Fascinada desde o início com a produção de Patricio Farías, acredito ter oferecido algum adensamento crítico em minha investigação, observando as obras em sua interação com diferentes aportes teóricos sobre o tema da ironia. Enuncio estes resultados com entusiasmo, esperando ter contribuído de algum modo aos debates acadêmicos em torno da arte contemporânea e das tentativas de abordar essa produção de modo interpretativo. Obviamente, e como salientei antes, quero supor que esta pesquisa tenha um caráter provisório, parcial, temporário, estimulando que outras proposições deem atenção ou estabeleçam novas relações com o que foi apresentado aqui. Para qualquer sorte de investigação que busque neste trabalho soluções definitivas e fechadas a respeito da ironia nas artes visuais, antecipo o seguinte: *não é bem assim*.

---

177 NAVAS, 2017, p. 12.

178 BERGSON, 1983, p.9.



## REFERÊNCIAS

### LIVROS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AMARAL, Aracy A. Chile: a volta do Museu da Solidariedade. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980 – 2005)*. v.2. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes: Sobre Modernidade, Pós-Modernidade e intelectuais*. Tradução de Renato Aguiar 1<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Escrito em 1936 sob o título *Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*).

BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BOOTH, Wayne C. *A rhetoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

BREA, José Luis. *Las auras frías*. El culto a la obra de arte en la era post-taurática. Barcelona: Editora Anagrama, 1991.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2007.

DUARTE, Paulo S. *Da escultura à instalação*. Porto alegre: FBAVM, 2005.

DUCHAMP, Marcel. A propos of ready-made. In: EVANS, Davis (org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009, p. 40.

\_\_\_\_\_. O ato criativo. In: TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 517-519.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2004.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória. e COTRIM, Cecília. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

- FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark & Hélio Oiticica: cartas 1964-74*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Ed. Loyola, São Paulo, 1996.
- FRANCO, Thaís (org.). *Patricio Farías: A arte de rir da Arte*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018.
- FREITAS, Arthur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente (1905)*. Rio de Janeiro: Imago Editora. Coleção Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira – Vol. 8, 1996.
- GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: gender, dada, and everyday modernity — a cultural biography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila. *Arte e política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010.
- JOHNS, Jasper. Marcel Duchamp (1887-1968). In: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 208-209.
- \_\_\_\_\_. Reflexões sobre Duchamp. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 203-204.
- LEÓN, Rebeca; MARTÍNEZ, Jorge. Signo, gesto y textura en la producción plástica y musical de los 60 - en Chile. In: BULHÕES, Maria Amelia; KERN, Maria Lúcia B. (orgs.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, pp. 93-110.

OYARZUN, Pablo. Arte en Chile de veinte, treinta años. In: *Arte, visualidad e Historia*. Santiago de Chile: Blanca Montaña, 2000.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICHARD, Nelly (org.). *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art and Text, 1987.

VÁZQUEZ, Adolfo S. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

STALLABRASS, Julian. *Art incorporated: The story of contemporary art*. Oxford University Press, 2004.

TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Marcel Duchamp: The afternoon interviews*. Brooklyn, Badlands, 2013.

VERÍSSIMO, Luís F. Como na Argentina. In: *A mãe do Freud*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1985.

## DISSERTAÇÕES E TESES

FERREIRA, Cláudio Barcellos J.. *A ironia no trabalho de Carlos Pasquetti: A autoimagem performatizada como aporia*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MOTTA, Gabriela. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SCOVINO, Felipe. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VERAS, Eduardo F. *Entre ver e enunciar - O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

\_\_\_\_\_. *Seja faça experimente - Enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

XAVIER, Mariana M. F.. *Piada explicada: imagem e humor em uma pesquisa em poéticas visuais*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

## TEXTOS CRÍTICOS E CATÁLOGOS

BADIA, Montse. *La incertesa del futur: Alguns interrogants sobre el sentit de l'art*. Catalunya: Capella de Sant Roc, 1994.

BARCELLOS, Vera Chaves; BOHNS, Neiva Maria Fonseca; CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Um ponto de ironia*: catálogo. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011.

BOHNS, Neiva. *Limites do imaginário*: catálogo. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

\_\_\_\_\_. *O quarto da pureza reconquistada*. Porto Alegre, 2007.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Algumas palavras*. Porto Alegre: Obra Aberta, 2000.

DONAIRE, Lola. Una estética de lo real: entre lo social y las estrategias de la imagen. In: *Farías: Obras recientes*. Porto Alegre: Bolsa de Arte, 1998.

FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea/RS, 2002.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Marcel Duchamp*: catálogo. São Paulo, 02 de outubro a 13 de dezembro de 1987.

I BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: catálogo. Porto Alegre: FBA-VM, 1997.

NAVAS, Adolfo Montejo. *O coisário de Patricio Farías*. Porto Alegre: Bolsa de Arte, 2014.

RANGEL, Daniel; QUEIROZ, Têra (orgs.). *Ready Made in Brasil: A Ressonância Mórfica Duchampiana Brasileira*: catálogo. São Paulo: N+1 arte cultura, 2018.

V BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *Da escultura à instalação*: catálogo. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

VV.AA. *Chile 100 años*: catálogo em três tomos. Artes Visuales. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000. Disponível em <<http://www.portaldearte.cl/publicacion/chile100/index.htm>>. Acesso em abril de 2018.

## ARTIGOS EM PERIÓDICOS

A incomunicabilidade segundo Farías. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 05 de agosto de 2000. Segundo Caderno.

Anillos enigmáticos. *Jornal El País*, Barcelona, 13 de janeiro de 1992. La cultura.

CAMNITZER, Luís. El individuo olvidado. In: *BIENAL de La Habana para leer*: compilación de textos. Valencia: Universitat de Valencia, 2009. (Miradas, 1). p. 258-260.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Alguns pontos sobre a noção de ironia na arte contemporânea. *Revista Pomares*, Porto Alegre, n. 2, p.48-53, abr. 2012.

COOK, Albert. The “Meta-Irony” of Marcel Duchamp. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 44, n. 3, 1986. Disponível em <<https://www.msu.edu/course/ha/850/albertcook.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2017.

COSTA, Luiz Cláudio. Poéticas do arquivo: Dispositivos de coleção na arte contemporânea. Porto Alegre: PUCRS. *Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*, X Edição, 2012, p. 673-685.

DANTO, Arthur C.. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. São Paulo: *Ars*, v. 6, n. 12, p. 15-28, Dec. 2008. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202008000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002)>. Acesso em: 10 maio 2017.

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Revista do Mestrado em História da Arte*. nº 5. EBA/UFRJ, 1998. p. 125 - 149.

FARIAS, Patricio. Panfletário, político e necessário: depoimento. [2000]. Porto Alegre: *Revista Aplauso*: Cultura em revista. Entrevista concedida a Paula Ramos, p. 37-39.

JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. São Paulo: *Ars*, v. 14, n. 28, p. 283-297, 2016.

PADRÓS, Enrique S. A política de desaparecimento como modalidade repressiva das ditaduras de segurança nacional. In: *Revista Tempos históricos*. Paraná: EDUNIOESTE, 2007, ano IX - v. 10 e v. 11, p. 105-12.

Público completa obra do artista. *Jornal NH*, Novo Hamburgo, 24 de maio de 2000.

SCOVINO, Felipe. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro: UFRJ, nº 15, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. Entre a ironia e a falsa aparência. *Revista de Estudos Latino-Americanos*. Recife: UFF, nº2, fev. 2011.

STALLABRASS, Julian. *The branding of the museum*. *Art History*, v. 37, n. 1, 2014, p. 149-165.

Uma crítica ao consumo. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 2005. Caderno Panorama.

VERAS, Eduardo. Um iconoclasta na Bienal. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 08 de outubro de 2005. Caderno Cultura.

VICENTE, Alex. Por quanto se vende um museu? *Jornal El País*, Paris, 21 de junho de 2018. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/18/cultura/1529347005\\_323085.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/18/cultura/1529347005_323085.html)>. Acesso em: 24 de junho de 2018.

## ENTREVISTAS

BEUYS, Joseph. Depoimento concedido ao programa de televisão *Club 2*, do canal austríaco ORF (Austrian Broadcasting Corporation). Janeiro de 1983. <partes 1/2: <https://www.youtube.com/watch?v=t0Rz8EcAeg8>; e 2/2: [https://www.youtube.com/watch?v=k-qxYxB\\_m5o](https://www.youtube.com/watch?v=k-qxYxB_m5o)>. Acesso em 27 de julho de 2018.

FARÍAS, Patricio. Depoimento gravado em áudio concedido à autora. Viamão, 21 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. Depoimento gravado em áudio concedido à autora. Viamão, 08 de junho de 2017.

\_\_\_\_\_. Depoimento gravado em áudio concedido à autora. Viamão, 08 de agosto de 2017.

## **RELATÓRIOS**

CONADEP - Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/lista-revisada>, <http://www.desaparecidos.org/chile/> e BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório da Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014, v. 3.

## **SITES**

<http://www.bolsadearte.com.br/>

<http://pepadmetlla.net/>

<http://www.toutfait.com/>

<https://www.jstor.org/>

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/>

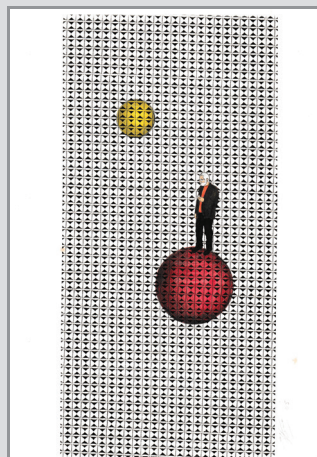
<http://www.muntadas.com/ontraslation/>



## APÊNDICE A

### Cronologia comentada

**1940** Héctor Patricio Farías Espinoza nasceu em Arica, cidade portuária do norte do Chile. De família humilde, era o segundo mais jovem entre os quatro irmãos homens e desde muito cedo já demonstrava interesse e habilidade para a atividade manual, manifestos em suas distrações da infância. Seja criando construções em adobe na casa de campo da família, seja divertindo-se com seus irmãos por entre os cavalos de seu avô, essas imagens, hoje próprias de seu inconsciente particular, podem ser vistas em sua produção visual escultórica, e, ainda que traduzidas em peças de extrema potência, reafirmam essas passagens por sua memória pueril.



Sem título, 2005. Desenho, fotocópia, grafite e hidrocor.

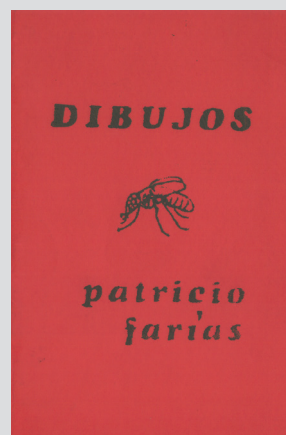
**1945**  
-  
**1953** Aluno em um colégio de irmãos maristas, exclusivo para meninos, e submetido a uma educação rigorosamente espanhola e religiosa, Patricio buscava suas próprias literaturas, fugindo da obrigatoriedade dos livros delimitados em sala de aula. Seus cadernos eram território para os seus diversos desenhos, que expunham sua recusa à educação formal e limitadora que recebia. No início da adolescência, demonstrou forte curiosidade pelo cinema, quando passava seus finais de semana e suas férias assistindo a clássicos estrelados por nomes como Libertad Lamarque, Hugo del Carril e Jorge Negrete. Sobre este período, é possível dizer que seu interesse sobre o visual já denotava sua futura e mais próxima relação com a arte.

**1964** Ainda que tenha percorrido por outras áreas de atuação, Patricio, por interesse próprio, manteve muito próxima, de modo informal, sua relação com o desenho. Mas foi trabalhando na oficina mecânica do pai que viria a pensar no desenho gráfico como forma de expressão. Foi lá que, conhecendo Sergio Montecinos, pintor chileno que se interessou por seus desenhos, passou a frequentar a Escola de Belas Artes da Universidade do Chile, lugar onde mais tarde, em 1972, viria a se tornar licenciado em Artes Plásticas.

**1968** Torna-se professor ajudante dos cursos de Desenho e Expressão Gráfica nas Escolas de Belas Artes e Artes Aplicadas, ambas pertencentes à Universidade do Chile.

**1968** -  
**1970** Integra uma série de exposições coletivas na cidade de Santiago do Chile: *Homenaje a Ho-Chi-Minh* (1968), no Museu de Arte Contemporânea; *El Dibujo* (1969), na Escola de Belas Artes da Universidade do Chile; *Grupo Arcos* (1969), na Universidade Técnica do Estado; e *Salón de Nuñoa* (1970).

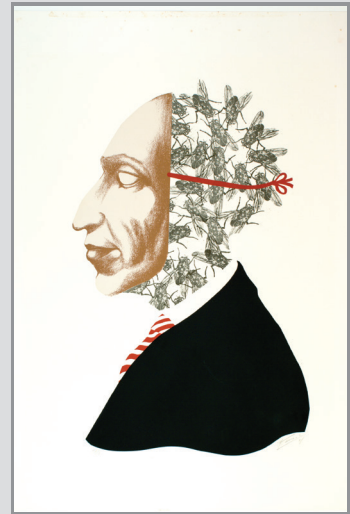
**1971** Integra as exposições *Las 40 Medias*, no Museu de Arte Contemporânea, e *Escenario de la Nacionalización del Cobre e Mural*, na Fábrica de Cimento Cerro Blanco, todas em Santiago do Chile. Realiza sua primeira exposição individual, *Dibujos*, no Museu de Arte Contemporânea, no Instituto de Arte Latinoamericano da Universidade do Chile. Em seguida, expõe a mesma série no Museu Nacional de Bellas Artes, ambas na cidade de Santiago do Chile. Até então, tais trabalhos vinham destacando o figurativo que permeava uma linguagem quase onírica. Assim como destacou Carlos Maldonado, escrevendo para a *Coluna Crítica de Arte*, do jornal *El Siglo*, Patricio era um jovem artista que já possuía um volume de trabalhos refinadamente elaborados. Maldonado ressaltou a meticulosa habilidade do artista com o traço no que competia aos desenhos e sua curiosa minúcia naturalista referente à temática das moscas, motivo de destaque que o poeta e pintor Thito Valenzuela também viria a abordar na apresentação do catálogo para a referida exposição individual.



Detalhe do convite da exposição.

1972  
-  
1978

Na cidade de Santiago, integra outras exposições coletivas, como: *Expo Chile 72* (1972); *Gráfica e Dibujo* (1975), promovida pelo Museu Nacional de Bellas Artes; e *Afiches – Artistas Chilenos – Julio/77* (1977), pela Galeria Bellavista. Em 1976, realiza a mostra individual *Dibujos* na Galeria Bellavista. Em 1977, é convidado a participar da 3ª Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, no Chile. Em 1978, integra a exposição *Colectiva de Artistas Chilenos*, em Caracas, Venezuela.

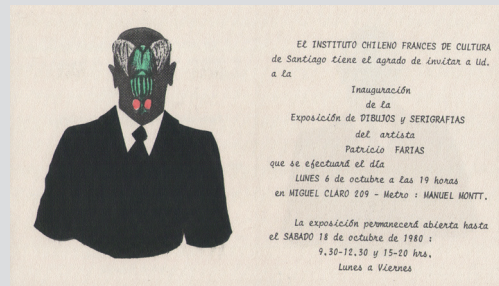


Sem título, 1985. Serigrafia.

1980

Expõe seus trabalhos na individual *Dibujos y Serigrafias*, no Instituto Chileno Francês de Cultura, em Santiago do Chile. Participa das coletivas *La Mujer*, na Galeria Imagen, em Santiago, e *Exposição de Gráfica*, no Departamento de Artes Visuais da Universidade do Norte, em Antofagasta, esta última organizada pelo grupo Arte Vivo. A *Exposição de Gráfica*, que trouxe nomes como Carlos Donaire Escobar e Gustavo Poblete, foi definida por Waldo Valenzuela, crítico do jornal *El Mercurio* (Antofagasta, Chile), como uma exposição de ecletismo estético, sendo unida por uma razão existencial profunda do grupo, de compartilhar os caminhos da criação, mostrando-se preocupados também com a recepção de seus conteúdos a um número maior de pessoas. O artista Gustavo Poblete também viria a escrever sobre o trabalho de Patricio Farías em sua exposição individual *Dibujos y Serigrafias*:

*Farías nos entrega sua visão e sua mensagem através de um desenho refinado e de um contraponto entre formas de precisos contornos, à maneira da arte 'Hard edge' e de indefinidas manchas ou vagas alusões a elementos conhecidos usando a cor de maneira simbólica, ora tonificado, ora estridente ou azedo, provocando no observador uma sensação um tanto chocante, sufocante e agressiva, de tal maneira que nos obriga a receber sua mensagem e a não permanecer indiferente diante de seus trabalhos.*



Convite de exposição.  
Serigrafia.

**1981**  
-  
**1982**

Com a Ditadura Militar no Chile (1973-1990), Patricio, que mantinha afinidade pessoal com movimentos de esquerda, viu-se forçado a sair do país. Mudou-se sozinho para o Brasil: primeiro para São Paulo (1981) e depois se estabelecendo definitivamente na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Já em Porto Alegre, realiza vários trabalhos em serigrafia para artistas brasileiros como Alice Brueggemann, Antonio Carlos Maciel, Antonio Maia, Iberê Camargo, Nelson Jungbluth, entre outros.

**1983**

Neste ano, leciona Desenho no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, local onde também realiza a exposição individual intitulada *Desenhos e Serigrafias*. Integra a exposição *Arte sobre Papel*, na Galeria Delphus, em Porto Alegre. Até este período, sua produção é pautada por poucos símbolos e cores. As imagens reincidentes, e por vezes surrealistas, de homens engravatados em contato com moscas e em tons que pouco variam – preto, vermelho e dourado – são a reunião de significados dado pelo seu diálogo interior muito influenciado pela violência e opressão presenciadas e vividas em seu país.

**1984**

Realiza três individuais ao longo do ano, em Porto Alegre: *Desenhos e Serigrafias*, no Atelier Livre da Prefeitura Municipal; *Desenhos e Instalação*, na Galeria Arte&Fato; e *Serigrafias – Desenhos*, no Centro Municipal de Cultura. Leciona Serigrafia no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

**1985**

Com quatro serigrafias produzidas entre 1983 e 1984, integra a exposição itinerante *Gravura no Rio Grande do Sul: Atualidade*, realizada, respectivamente, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em São Paulo, e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Com curadoria de Vera Chaves Barcellos, a exposição visa estabelecer um intercâmbio entre os museus do país e compartilhar com o público de São Paulo a produção artística dos demais estados até o período.



Sem título, 1985. Serigrafia e desenho.

**1986**

Viaja com a artista Vera Chaves Barcellos para a Espanha e, desde então, mantém sua produção artística entre as cidades de Barcelona e Viamão. Em Barcelona, é selecionado para participar do *XXV Premio Internacional de Dibujo Joan Miró*. Através da exposição itinerante *Gravura no RS/Atualidade*, suas obras continuam a percorrer alguns outros espaços artísticos do Brasil, como Rio de Janeiro, Caxias do Sul e Santa Maria. Com a artista Vera Chaves Barcellos, divide o Paço das Artes, em São Paulo, onde exibe a mostra *Desenhos e Instalação*. Depois, exibe esses mesmos trabalhos em uma individual na Galeria Arte&Fato, em Porto Alegre.

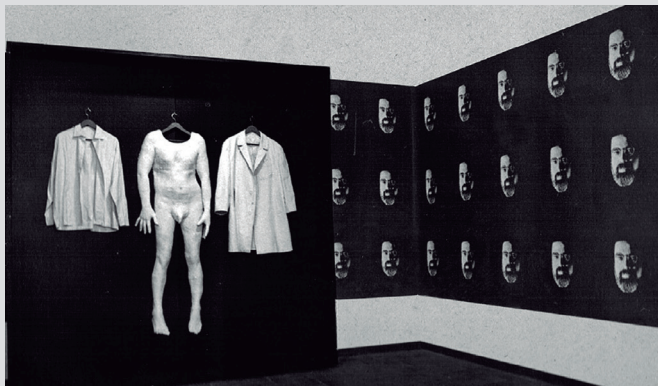


O artista trabalhando no atelier de Porto Alegre, 1988.

**1987**

Integra as mostras coletivas *Imprima II* e *Missões*, ambas na Galeria Arte&Fato, em Porto Alegre. É convidado a participar da *VII Bienal de Pintura Provincia de León*, na Espanha. Participa do *V Concurso de Pintura – El empleo o su Carencia*, em Santiago do Chile. Realiza as exposições individuais *Desenhos e Instalação*, na Galeria Arte&Fato, em Porto Alegre; e *Instalaciones, Relieves y Dibujos*, na Galeria Art Ginesta, na Espanha. A produção deste período é marcada por certa ambiguidade entre o valor estético e o incômodo causado por suas obras. Esses trabalhos captam a realidade do artista e a sua racionalidade se torna onipresente. Conforme registra o crítico de arte e então diretor do Paço das Artes, Alberto Beuttenmüller:

*As imagens de Fariás são participantes e denunciadoras. São uma espécie de diário da América Latina, registro da luta dos oligarcas pelo poder, restando aos demais apenas o direito do grito ao silêncio cúmplice.*



Instalação Galeria Art Ginesta, Barcelona, 1987.



1988

Integra a mostra coletiva *REVER | Mocidade Independente > A Ala dos que se Encaixam*, na Galeria Arte&Fato, em Porto Alegre; e a *Bienal de Escultura ao Ar Livre do Rio de Janeiro*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Divide com a artista Vera Chaves Barcellos a Escola Taller d'Art, em Tarragona, na Espanha, onde expõe *Relieves, Esculturas y Instalaciones*. Nessa exposição, Patricio trabalha o figurativo em uma linha de realismo impregnada de crítica social. Utiliza quase que exclusivamente o branco e o preto – diferente do que vinha apresentando em seus desenhos – em materiais como madeira e roupas em gesso, que abordam um elemento real.

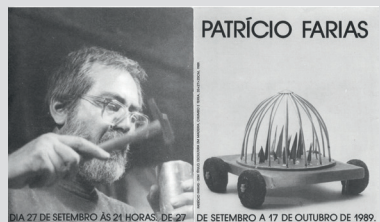


Sem título, 1988. Escultura em madeira, chumbo e terra.

1989

Realiza exposições individuais nas galerias Arte&Fato (Porto Alegre) e Artual (Barcelona). Integra as exposições coletivas *Arte Sul/Arte&Fato* e *Ver 89 Prever*, na Galeria Arte&Fato, em Porto Alegre; e *Col.lectiva d'Extrangers a Catalunya*, na Tom Maddock Gallery, em Barcelona, na Espanha, ao lado de artistas como Ligea Andrea, Vera Chaves Barcellos, Mercè Girona, Peter Hopfensitz, Charlie Jeffries, Ricardo Mazal, Guilherme Montenegro, Verônica d'Ornellas, José Venegas e Darja Vos. Recebe menção honrosa da *Biennal d'Art Premi Julio Antonio i Tapiró 1989*, em Tarragona, na Espanha. Leciona Desenho e Serigrafia no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), trabalhando o desenho a partir do enfoque artístico e a serigrafia a partir dos conceitos de reprodução, técnica, aspectos industriais e também artísticos, e considerações referentes à popularização do método. Neste mesmo ano, Mercè Alsina comentaria em texto sobre a memória, fator inevitavelmente intrínseco à poética de Fariás:

*A idade da inocência, a idade da luta ... se juntam na maturidade criativa de Patricio Fariás: a memória iminente da memória coletiva, o peso que a história do homem sustenta na mediocridade, a solidão urbana ... A história do homem, paisagens únicas de uma floresta pertencente ao futuro – de onde vem sua essência –. A desolação da paisagem humana. Em suas obras encontramos o homem que mata, que viola, que sofre, que morre, que aproveita... os restos de uma civilização extinta. Patricio Fariás intui de fora (de acordo com o conceito antropológico) – No futuro, não há olhos para se olhar, não há cérebro para entender –. No trabalho não há elemento de cópia das esculturas, fatalmente marcadas pelo abandono, que não se manifesta na estética, longe dos ornamentos de negligência ou retiro ... Pelo contrário, os materiais são novos, os acabamentos são acurados, limpos... Sendo mais sangrenta a miséria, que contém realmente no conceito e no potencial da forma.*



O artista em Barcelona, 1989.

**1990** Integra, como artista convidado, o *I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, em Porto Alegre. Participa das coletivas *O Vermelho e o Negro*; *Cem Anos Sem: Lembrando Van Gogh*; e *Universidade & Universalidade*, todas pela Galeria Arte&Fato, em Porto Alegre.



*Estante del escultor*, 1990. Escultura em ferro, cimento e vidro.

**1991** Participa de uma série de exposições coletivas na cidade de Porto Alegre: *Eleitos*, na Galeria Arte&Fato; *Estruturas em Contraponto e Arte Gaúcha Contemporânea*, na Casa de Cultura Mario Quintana; *Obra Pública – Esculturas e Esculturas não Permanentes*, no Instituto Estadual de Artes Visuais; e *Espaço Urbano Espaço Arte*, realizada pela Secretaria Municipal de Cultura. Integra também a exposição *Esculturas*, na Galeria Artual, em Barcelona. Realiza as individuais *Esculturas e Pinturas*, na Galeria Arte&Fato; e *Esculturas 1988-1991*, na Casa de Cultura Mario Quintana.

COLEÇÃO DO INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS POR DOAÇÃO DO ARTISTA EM MAIO DE 1991

HIRIBICIO FARIAS — SEM TÍTULO. ESCULTURA EM MADEIRA E TECIDO 190-350x100CM. 1991 — TRABALHO EXIBIDO NA BUA DOS CARPENTIS DA CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA, PORTO ALEGRE, BRASIL. FOTO DE PAULINO MENIZES/SECRETARIA DA CULTURA PORTO ALEGRE.

**PATRÍCIO FARIAS**  
E S C U L T U R A S  
1 9 8 8 1 9 9 1

I N A U G U R A Ç Ã O  
GALERIA ESPAÇO INSTITUCIONAL  
INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS  
CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA  
ANDRADAS 736 • 3º ANDAR • PORTO ALEGRE • RS

DIA 25 DE SETEMBRO DAS 19 ÀS 21 HORAS  
DE 25 DE SETEMBRO À 6 DE OUTUBRO DE 1991

IMPRESSO

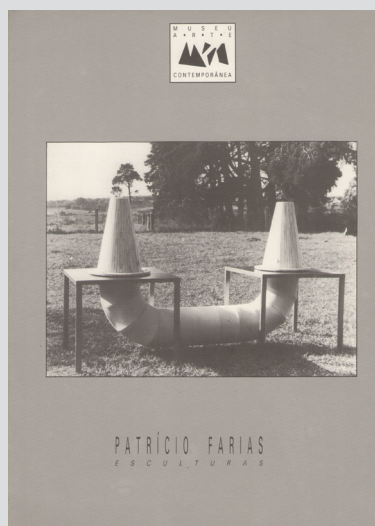
Convite de exposição.

**1992** Integra as exposições coletivas *Skulpturen*, Stadtische Galerie im Buntentor, em Bremen, Alemanha; e *Artistas de La Galeria Artual*, na Galeria Artual, Barcelona, Espanha. Em Porto Alegre, integra as exposições *Arte Contemporânea (Destaque do Sul)*, no Edel Trade Center; e *Dimensão Concreta*, no Espaço de Exposições Vasco Prado da Casa de Cultura Mario Quintana. Com a escultura *Sem título* (1992), produzida em madeira, chumbo e granito, integra o *Projeto Espaço Urbano/ Espaço Arte*, exibido no Parque Marinha. Parte da produção deste período vem sendo marcada por construções tridimensionais incomuns, *máquinas não funcionais*, que, com o uso de técnicas minuciosas, demonstram com êxito seu apurado senso estético e de observação.



Sem título, 1992. Escultura em madeira, granito e ferro.

**1993** Realiza a exposição individual *Patricio Farias: Esculturas*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Integra exposições coletivas em Porto Alegre: *Estruturas Formais Contrapostas*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul; *Repetere*, no Solar dos Câmara; e *O Corpo e a Obra e Arte Contemporânea* (Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), ambas no Edel Trade Center. Na Espanha, expõe na mostra *La Raó de l'Art, o, l'Art de la Raó*, pela Galeria Artual.



Encarte de exposição.

**1994** Realiza a exposição individual *Esculturas*, na Capella de Sant Roc, em Valls, na Espanha. Integra a coletiva *Exposição Internacional de Inauguração do Museu da Escultura ao Ar Livre do Rio Grande do Sul*, em Porto Alegre.



**1995** Realiza uma exposição individual na Galeria Artual, em Barcelona. Participa da exposição *Salão Chico Lisboa*, na Associação Chico Lisboa, em Porto Alegre, na qual recebe o prêmio de primeiro lugar com o trabalho *Sem título*, escultura em madeira, algodão cru e parafusos de ferro, produzida em 1992. E participa da exposição inaugural do espaço Camp D'Art, em Barcelona.

**1996** Integra exposições coletivas diversas, como: *Livro, Conforto e Narcisismo*, na Sociedade Amigos do Cassino, em Rio Grande; *1ª Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre*, no Sesc Campestre, em Porto Alegre; *15 Propostas de Escultura Urbana*, na Fundação Atheros Bulcão, em Brasília; *Arte e Espaço Urbano: Quinze Propostas*, no Palácio do Itamaraty, em Brasília; e *Tokonomas*, no Museu d'Art de Girona, em Girona, na Espanha.

**1997** É convidado a participar da *1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, realizada em Porto Alegre. Sobre essa produção, José Francisco Alves destaca o objetivo do artista em abordar alguns aspectos da cidade sob uma nova visualidade: memória, objetos de seus cidadãos, registros físicos, acontecimentos, cotidiano etc. Uma nova forma de ilustrar o lugar, de transformar as feições pela cidade em objeto real. Participa das mostras *Exposição Coletiva*, na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre; e *World Perfect*, no Taller Cometa IV, em Barcelona.



Grupo de exponents na I Bienal Mercosul, Porto Alegre, 1997.

**1998** Realiza a mostra individual *Obras Recentes*, na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre. E integra, ao lado de Pep Admetlla, a exposição *Farías-Admetlla – Le Grand Verre*, no Centre Civic Sta Eugenia, em Girona, na Espanha.

**1999** Integra a exposição *Coletiva de 4 Artistas*, na Galeria Obra Aberta (1999-2002), em Porto Alegre. Dirigida por Patricio, Vera Chaves Barcellos e Carlos Pasquetti, a galeria abrigou durante os três anos de funcionamento mais de vinte exposições de artistas como Karin Lambrecht, Begoña Egurbide, Antoni Muntadas, Lia Menna Barreto, Lucia Koch, Margarita Andreu, Nick Rands e Luiz Carlos Felizardo, entre outros.

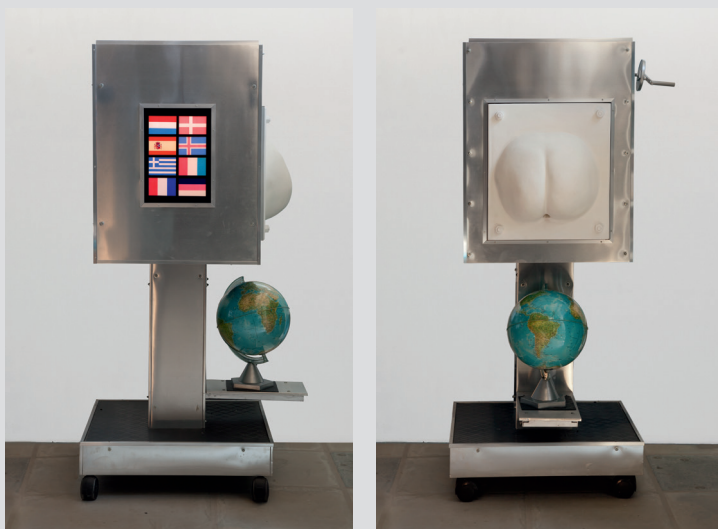
**2000** Realiza a mostra individual *Autorretrato*, na Galeria Obra Aberta, em Porto Alegre e na Pinacoteca da Feevale, em Novo Hamburgo. Realiza a mostra individual *Para Subir al Cielo...*, no Torreão, em Porto Alegre. Integra a exposição coletiva *Una Cambra Própria*, no Museu d'Art de Girona, em Girona, na Espanha.



*Para subir al cielo*, 2000. Instalação: madeira, tecido, fotografia, backlight e música: *Requiem*, de Mozart.

**2001** Integra a exposição coletiva *Território Expandido III*, no Sesc Pompeia, em São Paulo, com a instalação *Confessionário* (2000), trabalho indicado ao Prêmio Multicultural Estadão.

**2002** Realiza a mostra individual *Politeia Mundi*, na Galeria Obra Aberta, em Porto Alegre. Reunindo um conjunto de obras que ostentam a crítica, por vezes partindo da interação com o público, a exposição anuncia os aspectos brutais de uma sociedade atual.



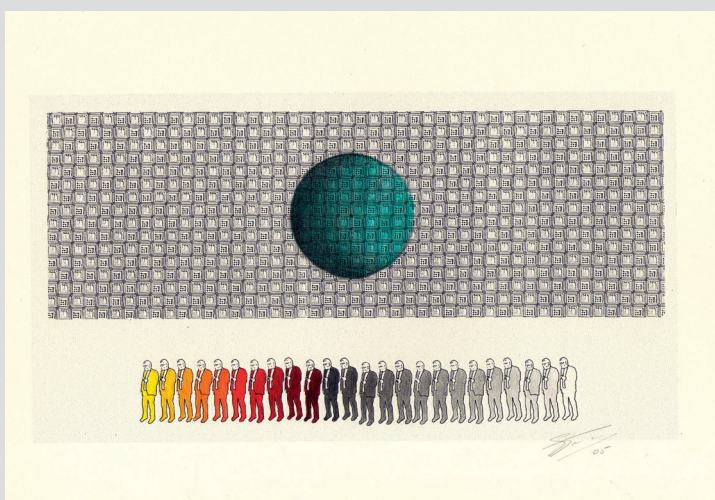
*Cagamundis*, 2002. Instalação: alumínio, bandeiras, gesso e globo terrestre com máquina de fazer churros.

**2005** É convidado a participar da *5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, realizada em Porto Alegre, na qual expõe a instalação *Escatol-Trascendere* (2005), trabalho que ironiza a sociedade de consumo ao apresentá-la de forma caricata. Realiza as exposições individuais *Patricio Farías*, na Galeria Bolsa de Arte; e *Despretensiosos*, na Galeria Gestual, ambas em Porto Alegre.



*Escatol-Trascendere*, 2005. Instalação: madeira, plástico, tecido, plataforma giratória e projeção de vídeo.

**2006** Realiza uma exposição individual na Koralle, em Porto Alegre. Integra a exposição coletiva *Pares*, no Paço Municipal, em Porto Alegre.

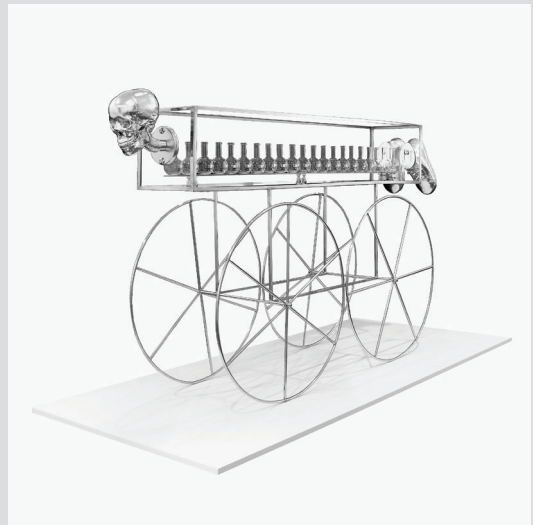


Sem título, 2005. Desenho, fotocópia e hidrocor.

**2007** Participa das exposições coletivas *Travessia*, no Centro de Arte de S. João da Madeira, em Portugal; *Visões da Terra – Entre Deuses e Máquinas*, no Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre; *Não Existem Dois Elefantes Iguais*, na Fundação Vera Chaves Barcellos (Espaço O), em Porto Alegre; e, como artista convidado, do *62º Salão Paranaense*, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

**2008** Participa da feira de arte latino-americana *Pinta*, em Nova Iorque, EUA, representado pela Galeria Bolsa de Arte. Integra a exposição coletiva *Olhos Vendados – Vídeo no Acervo da FVCB*, na Fundação Vera Chaves Barcellos (Espaço O), em Porto Alegre.

**2010** Realiza a exposição individual *Confesso que Vivi*, na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre. Assim como no livro de Pablo Neruda, de cujo título Patricio se apropria, a exposição é composta por uma série de obras em suportes variados que configuram quase uma noção biográfica do artista, permeada por abordagens e técnicas que estiveram ou que ainda permanecem presentes em sua produção visual. Com a obra *Sem título* (1992), produzida em madeira, chumbo e borracha, integra a exposição coletiva *Silêncios e Sussurros*, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão, na qual a sequência de estreitas caixas oferece uma sensação de duplo sentimento ao espectador: ora o desconforto com a agressividade na disposição das peças, ora a vontade de uma despreziosa contemplação incitada pela beleza estética do trabalho.



*Confesso que vivi*, 2010. Escultura em aço, vidro e plástico cromado.

**2011**

Com a instalação *Le Grand Verre...* (1998-2011), que tem colaboração de Pep Admetlla, participa da exposição coletiva *Do Atelier ao Cubo Branco*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. No mesmo ano, integra com cinco obras a exposição *Um Ponto de Ironia*, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão. Tais trabalhos – que vão dos anos 1980 aos anos 2000 – fazem reforçar que sua passagem pelo tema da ironia não tem caráter efêmero. Tal característica despontará intensivamente em suas produções.



Montagem fotográfica, parte da instalação *Le Grand Verre*, 1998-2011. Da esquerda para direita: Pep Admetlla, Patricio Farias e Marcel Duchamp.

**2012**

Integra a exposição *O Triunfo do Contemporâneo*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

**2013**

Participa da coletiva *De Humani Corpori Fabrica: Anatomia das Relações entre Arte e Medicina*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre; e, com a série *Equipamentos* (2005), integra a coletiva *Limites do Imaginário*, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão.

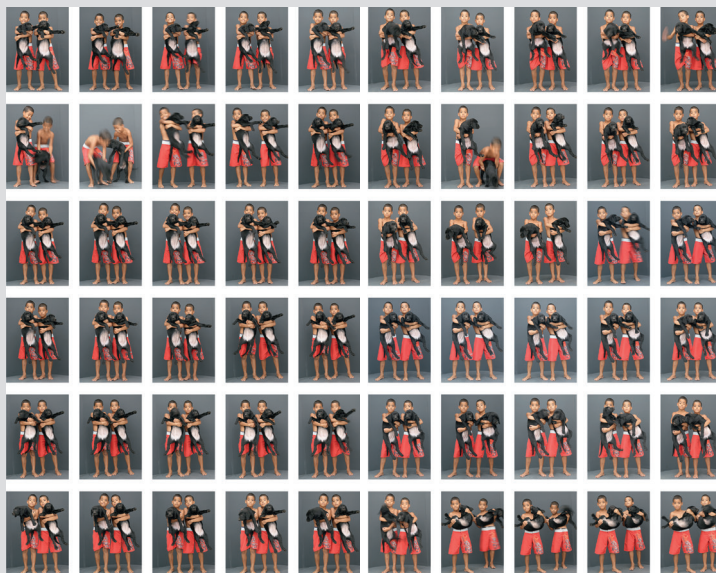


Sem título, 2013. Escultura em ferro, madeira, chumbo e ursinho de pelúcia.



**2014** Com a instalação *Gêmeos* (2010), participa da exposição coletiva *Fotografia Transversa*, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão. A série sequenciada de dois irmãos segurando cachorros é, nas palavras do curador Adolfo Montejo Navas, soma e parte de um mapa visual, metafórico e metonímico. Os fatores verdade e simulacro estão sempre juntos, presentes na poética do artista. Em novembro, na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre, realiza a exposição individual *Esculturas e Outras Coisas*. Com a também curadoria de Adolfo Montejo Navas, a exposição traz trabalhos significativos da produção de Patricio, incluindo esculturas, objetos, peças gráficas e fotografias.

**2015** Participa das exposições coletivas *Destino dos Objetos I Artista como Colecionador* e *as Coleções da FVCB*, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão; *Exposição Coletiva*, no Museo de Valls, em Tarragona, na Espanha; e *3X4 VIS(I)TA*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.



*Gêmeos*, 2010. Fotografias e slides.

**2016**

Integra a exposição *Humanas Interloquções*, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão, com duas obras: *Confesso que vivi* (2010) e *Autorretrato* (2014). Realiza a exposição individual *Patricio Farias / N.M. 2016*, no Espaço Cultural ESPM, em Porto Alegre, com destaque para o seu projeto tridimensional mais recente, no qual o artista, no esforço de ir contra a dispersão da luz, cria objetos escultóricos inanimados e de grandes dimensões. Utilizando-se de cores e formas ou mesmo de meios digitais para a manipulação de fotografias, também presentes na mostra, o artista canaliza as trajetórias retilíneas da luz e as utiliza ao seu favor, revelando seu apurado senso estético.



*Autorretrato*, 2014. Fotografia.

**2017**

Integra as exposições coletivas: *25 vezes Duchamp – A Fonte 100 anos*, com o vídeo *Apolinère Enamelad*, de 2006, e curadoria de José Francisco Alves, na Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), em Porto Alegre; *Sinalítica*, com curadoria de Adolfo Montejo Navas, no Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná (MusA); e *Aã*, com curadoria de Munir Klamt e Laura Cattani, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão. Realiza a performance privada *Ignis fatuus*. Registrada pelo fotógrafo Leopoldo Plentz, esta experiência com o fogo resulta em sua nova série de desenhos mistos. Atualmente, prepara seu novo trabalho videográfico com filmes familiares.



*Apolinère Enamelad*,  
2006.  
Fotografia e vídeo.



## APÊNDICE B

### Entrevistas com Patricio Farías

**ENTREVISTA 1** – Entrevista concedida à autora, baseada na obra *Escatol-trascendere*, presente na V Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 2005. Gravada em áudio na casa do artista, em Viamão, na tarde do dia 21 de novembro de 2016. A pedido do artista, na transcrição, foram corrigidas as redundâncias e as repetições próprias da linguagem oral para melhor fluidez da leitura e compreensão das informações.

**Thaís Franco: O ano de 2005 foi um período de bastante evidência para a tua produção. Houve a participação na V Bienal do Mercosul, a exposição individual na Galeria Bolsa de Arte e, também, a exposição individual na Galeria Gestual. Foi, conforme reportagem publicada na Zero Hora, um ano de retorno às atividades por ter passado anos anteriores com problemas de saúde que o impediram de trabalhar. Poderias me falar mais sobre o assunto? Foi este um período de estagnação de projetos ou de acúmulo de ideias para as produções em 2005?**

Patricio Farías: Estive recluso, pois fiz uma operação grande em um olho.

**Sim, mas foi por um período breve?**

Sim, a verdade é que eu passei por isso em Barcelona. Foi lá onde me operaram.

**Possivelmente isso se deu um ano antes, em 2004?**

Não me recordo em que ano foi, mas primeiro havia estado aqui para uma exposição de Muntadas [Antoni Muntadas]. Eu editei uma serigrafia dele e, ao fazer, de repente, tive problemas com isso.

**Foi durante a produção da serigrafia de Muntadas então... Me parece ter sido um período breve e não um período de estagnação de produção?**

Não, não...

**E a tua participação na V Bienal do Mercosul foi enquanto artista chileno ou brasileiro?**

Brasileiro. Eu nunca representava o Chile aqui [Risos].

**Então na I Bienal do Mercosul também foi enquanto artista brasileiro?**

Também.

**O convite às exposições na Galeria Gestual e na Galeria Bolsa de Arte se deram a partir do convite para a V Bienal do Mercosul?**

Nesse tempo eu estava trabalhando com a Galeria Gestual... A coisa partiu do seguinte: Eu fiz um trabalho grande para a V Bienal, que era essa instalação, mas além disso, haviam os equipamentos... era tudo uma coisa só. Na V Bienal do Mercosul ao invés de me darem o espaço que eu necessitava me deram um espaço menor. Então, a Marga [Marga Pasquali, proprietária da Galeria Bolsa de Arte] já havia me convidado para expor nesse período e eu aproveitei para por esses trabalhos, a série de equipamentos, mais outras coisas que eu já tinha, ou fiz, já não me lembro bem... A verdade é que eu levei tudo de uma galeria [Bolsa de Arte] à outra [Galeria Gestual].

**Então toda essa produção havia sido produzida em 2005, exclusivamente para a V Bienal...**

Sim. Foi especialmente feita para isso [breve pausa]. Na Galeria Gestual, na verdade, expus desenhos, nada mais.

## **Uma retrospectiva dos desenhos antigos?**

Não, não. Eram desenhos que eu estava fazendo porque não podia trabalhar por causa da visão. Então em Barcelona eu comecei a desenhar.

## **Ah, então foram novos desenhos também produzidos nesse período...**

Claro, mas eu não tinha nenhum interesse em mostrá-los, porque eram coisas, me entendes? Era para não estar sem fazer nada, na verdade. Porque isso eu podia fazer, desenhar eu podia.

## **Entendi... E retornando para a V Bienal, tu achas que o convite para expor te colocou em uma boa relação com o sistema de artes do período?**

Veja, sempre que alguém é convidado para a Bienal surgem outras coisas. Porque isso foi na V Bienal, mas na I Bienal também me convidaram, agora não me recordo para o quê. Mas sempre a galeria aproveita, não? De fazer algo com o artista que está na Bienal.

## **O projeto que tu fez para a V Bienal, que eram esses equipamentos e essa instalação, precisaram ser apresentadas à organização da Bienal antes da sua execução?**

Eu fiz um projeto sim, eu apresentei um projeto do que fazer.

## **Isso era algo exigido por eles? que tu mostrasse o que tu tinha intenção de apresentar?**

Sim, o convite queria dizer que tu tinha que apresentar um projeto, logicamente. Não foi assim na I Bienal, que aí foi totalmente diferente... É que era outra mentalidade a de Frederico de Moraes, não? [Se referindo ainda à I Bienal de Artes Visuais do Mercosul] Ele pegou alguns artistas que o interessava e [risos] nos largou. Nos entregou um local que nem sequer estava limpo, esse que se incendiou depois, um galpão muito bonito. Estava com tudo dentro, tinha ferramentas, tinha de tudo. E ele nos disse que fizessemos algo relacionado com Porto Alegre e pronto.

## **Na V Bienal, ao contrário, teria até mais organização...**

Era na V Bienal que estava... como se chama o curador? Bom, esta-

va o curador chefe [Paulo Sergio Duarte], estava o Gaudêncio [Gaudêncio Fidelis] e estava Chico Alves [Francisco Alves] que eram curadores de...

### **Co-curadores...**

Sim. A verdade é que foi convite dele [Paulo Sergio Duarte]. Ele convidou a Vera [Vera Chaves Barcellos, artista e, também, companheira do artista] e convidou a mim, no mesmo momento. Ele veio aqui e nos convidou.

### **Eu não vi a instalação montada, mas vi no vídeo, que também acompanha a instalação, que no carro alado passam imagens em uma espécie de tevezinha... O que são aquelas imagens?**

Era a mesma coisa, o mesmo vídeo, a diferença é que estava em preto e branco. E esse trabalho depois foi também convidado ao Salão Paranaense [62º Salão Paranaense, 2007]. Essa mesma instalação foi montada lá.

### **O que ficou visível nessas tuas obras, tanto no *Escatol-trancendere*, quanto na série *Equipamentos*, é que há no humor uma crítica à sociedade de consumo.**

Sim, uma crítica ao consumo e, também, à arte mesmo, que havia entrado na mesma onda, de consumo. É porque eu estava passando nesse tempo por uma fase em que não acreditava em nada e, sobretudo, na arte contemporânea mesmo, me entendes? Os críticos escreviam o que os ocorria e que não tinha nada que ver com as coisas que o artista estava fazendo, ou seja, não encaixava coisa com coisa. Isso eu já vinha sentindo desde os anos 80, pós geração 80 de pintura, vinha sentindo uma perturbação com relação à arte. Também já havia deixado de crer na coisa política, em que a arte poderia fazer algo com relação a isso. Aí me dei conta de que não poderia fazer nada e não significava nada, então eu fui pelo lado do humor e pronto. [pausa] O humor e a coisa estética que me interessava, que sempre me interessou.

### **Essa instalação teria um público específico? A “venda deste produto” não seria destinada aos visitantes da Bienal ou a alguma classe mais consumidora da arte?**

Não, era bem mais para sonhadores. [Risos] Isso foi uma coisa

muito engraçada, porque esses trabalhos se venderam, os equipamentos foram vendidos depois.

### **Depois, enquanto estiveram com a Galeria Bolsa de Arte?**

Sim, com a Galeria Bolsa de Arte. Recorda-te que esses equipamentos tinham um áudio, e o áudio era o mais desrespeitoso, na verdade, o áudio, eu acredito, tinha mais força que o próprio trabalho.

### **Era uma fala?**

Sim. Eu fiz com o mesmo ator, Lauro Ramalho... Eu gostei muito dele!

### **Tu tem uma larga produção, muitas vezes sem título, e que nunca carrega texto explicativo. Nessa instalação, em específico, tem um vídeo que acaba se tornando muito importante. Fazia parte do projeto desde o início?**

Sim, sim, porque era uma paródia, digamos, da venda de carros. Eu havia estado em Barcelona e tinha visto uma feira de motor, que era tão importante como a de Frankfurt ou a dos Estados Unidos, me entendes? E são onde se apresentam os modelos novos. Era tanto o furor que havia ao redor disto que me impressionou, e eu disse: Eu vou fazer uma versão, mas bem tupiniquim. [Risos] Na minha versão essa plataforma girava e o vídeo ficava projetado na parede, imenso, era *marketing*. Ou seja, vendendo um sonho, uma estupidez.

### **Tudo faz parte da concepção da ideia...**

Sim, porque eu, na verdade, tinha a ideia de fazer isso e como já disse, estava convalescente em Barcelona, com minha enfermidade, então conversava muito com Chencho [Vicente Pérez, roteirista espanhol], que sempre me acompanhava porque eu não podia enxergar. E eu comecei a falar sobre a ideia que eu tinha e aí chegamos ao acordo de que ele faria o áudio. Chencho foi meu professor de vídeo. Nós ficamos amigos quando eu fiz esse curso de vídeo em Barcelona.

### **Esse curso foi em que período?**

1985... Não, foi em 1986.

### **Em algumas das tuas estadias por Barcelona...**

Sim, porque eu e a Vera passávamos muito tempo em Barcelona nesse período. Inclusive eu já trabalhava para uma galeria em Barcelona [Galeria Artual].

### **Então se tornaram amigos quando ele foi teu professor?**

Quando fiz esse curso de vídeo, nos tornamos muito amigos porque tínhamos muito a ver com essa depreciação sobre a política, me entendes? Ele havia sido militante anarquista, catalão, dos anarquistas fortes.

### **E é dele o roteiro para a instalação?**

O texto é dele. Eu lhe dei os desenhos de cada coisa e ele foi fazendo. Depois, quando já tinha os textos prontos, adaptei um pouco mais a escultura ao que ele havia escrito. Então, foi um trabalho que eu gostei muito de fazer com ele porque foi muito pensando entre nós dois.

### **Mútuo...**

Sim.

E essa produção, tanto da instalação, quanto dos equipamentos, foi algo singular com o que tu vinha fazendo, não? Tu achas que isso se assemelhou com alguma outra coisa que tu vinhas produzindo?

Já tinha algumas coisas.

### **Nesse sentido?**

Sim, te digo que estava num franco afastamento da coisa política, mas aí tem muito de política, não é?

**Com certeza! Se tu pudesses me falar então um pouco sobre quais eram as tuas motivações daquele período, se tu te recordas sobre as tuas preocupações à época, porque, definitiva-**

**mente, essa obra tem humor, mas também muito sobre política.**

Eu sempre fui um pouco atrasado. Sentia que sempre chegava atrasado às coisas. Não sei se tem relação isso... [Risos] Mas, eu trabalhava muito primeiro com toda essa obra mais pesada que há de política. Inclusive há obras sobre tortura. Foi, para mim, um exorcismo, me entendes? Mas foi muito posterior... E foi depois de eu receber uma crítica, de um crítico espanhol, que me tratou muito mal, que meu trabalho mudou, justamente por essa crítica, que foi horrível.

**Tu te lembras do nome do crítico?**

Sim, Luis Francisco Pérez. Então, por um lado me destruiu, mas por outro foi fantástico porque me fez ver que eu não podia seguir nessa “onda” que estava nos desenhos... Essa instalação que eu fiz [Sem título, 1980], por exemplo, onde está o Kissinger [Henry Kissinger] como mestre de cerimônia enquanto os demais eram torturados... Eu trabalhava muito com isso e ele destruiu essa parte, disse que era retrógrada. E não era com relação à arte moderna ou à arte contemporânea, mas era sinceramente a minha cabeça que estava ficando para trás. Porque eu nunca estive interessado em estar na “onda”, nunca quis... Ou seja, dava no mesmo, me entendes? Mas eu senti que eu estava atrasado, eu era o indeciso que vinha de lá e que, todavia, acreditava que podia mudar o mundo, demonstrando o que era. Então aí se produziu uma mudança muito forte em mim. Sem deixar de trabalhar, e de um momento a outro comecei a ser mais reconhecido.

Depois, este mesmo crítico fez outras críticas como que me aplaudindo. Então eu passei a esta outra fase... Foi fazendo parte de mim a coisa política, mas eu já não a pensava mais. Então saía, claro, mas saía com humor. Rindo, eu na verdade, ria de mim mesmo, do que eu pensava. Ou seja, sabia que eu não ia mudar absolutamente nada. [Risos] Antes eu pensava que eu realmente podia fazer coisas com a arte, já que não se podia fazer fisicamente... Eu aguentei seis anos no Chile trabalhando com a resistência, inclusive publicando em jornais, fazendo tudo contra o governo, sabendo que a qualquer momento eu poderia ir embora dali e, também, estive preso por isso.

**E tu te lembras qual foi o primeiro trabalho em que houve essa mudança?**



Sim, são essas abstrações que comecei a fazer com terra e com chumbo. Essa história estava muito bem colocada nessa última exposição [N.M. 2016]. Porque ali havia desse tipo de trabalho. Isso foi o que mais impressionou ao Adolfo [Adolfo Montejo, curador da exposição]... Tu te lembrás que te disse que isso para mim era currículo, não? Porque claro, ali estava visível toda a mudança, de um trabalho a outro. E Adolfo captou perfeitamente isso. Não sei se te respondi à pergunta?

## **Já está perfeito!**

**ENTREVISTA 2** – Entrevista gravada em áudio na casa do artista, em Viamão, na tarde do dia 08 de junho de 2017. A pedido do artista, na transcrição, foram corrigidas as redundâncias e as repetições próprias da linguagem oral para melhor fluidez da leitura e compreensão das informações.

### **Thaís Franco: Uma vez, em um comentário, tu me disseste que não tinha sido bom aluno e que não imaginava que, anos depois, usaria tanto a geometria para fazer teus trabalhos. Quando que iniciou o trabalho em escultura?**

Patricio Farías: Isso saiu da raiz de um problema que eu tive em Barcelona, em uma exposição que eu fiz, em que um crítico fez uma crítica terrível de um trabalho meu, disse que eu estava muito “fora de moda”. Isso me afetou muito e eu parei neste momento. A última exposição que eu fiz [Art Ginesta, 1987] tinha esculturas em que comecei moldando a mim mesmo.

### **Então os moldes em gesso foram os primeiros nesse sentido?**

Sim, as primeiras foram essas, depois passei a fazer maquetes pequenas. A primeira parte foi moldando a mim mesmo, mas depois mudei totalmente essa linha da figuração. Fazia mais máquinas. Então, já em Barcelona, fiz várias maquetes e, depois, fiz umas caixinhas pequenas de madeiras, que eram pequenas salas de exposições. Fiz várias dessas caixas. Entrei na Galeria Artual com essas caixas. Fui lá, mostrei minhas caixas e eles ficaram tão impressio-

nados que me deram uma exposição, isso foi o mais incrível. [Risos] Inclusive, eu inaugurei a sala nova da galeria com essa minha exposição. Uma sala maravilhosa! E eu só tinha as maquetes, então tive que fazer as peças em formatos grandes. Esse foi o meu começo na escultura.

### **Por que a escolha por esses materiais: a madeira, o tecido em algodão?**

Mais a madeira. A madeira e o chumbo porque eram materiais fáceis de trabalhar, que não necessitavam grandes ferramentas para isso. Eu fiz toda a exposição da Artual no subterrâneo da mesma galeria. Tinha um espaço grande e eu trabalhava lá porque não tinha ateliê. Então era muito fácil para mim conseguir forrar uma peça de madeira ou de chumbo e como a mim me interessava, inclusive, essa coisa da mentira, os materiais me serviam sempre para esse objetivo. Na verdade, comecei a trabalhar com esses materiais porque são na verdade mentirosos, parecem uma coisa e são outra. Enquanto o ferro é ferro e pronto. O chumbo, todavia, tu faz parecer o que quiser. E todas as maquetes que foram feitas antes, foram feitas do mesmo material, madeira e chumbo. E tecido. Eu usava algodão também. O algodão era fácil de transportar, barato e fácil de usar, e eu não necessitava nada especial para isso, diferente de agora que tenho todo o tipo de máquina e posso fazer o que quiser [Risos].

### **A obra *Entendere-new-now* é mais uma da série de equipamentos de 2005 com grande alusão ao consumo, com títulos estilo *Polishop*. Mas acima de tudo essa obra é uma crítica à crítica, a uma opinião totalizante sobre o que é a Arte Contemporânea.**

Essa crítica ácida. [Me interrompe Patricio] Eu tive alguns períodos de mercado, mas normalmente estava fora. Em Barcelona, por exemplo, praticamente não existia mercado de arte. Se eu vendi três peças foi muita coisa. Mas fazia muitas exposições e era o tempo em que os críticos mandavam. E, nesse trabalho dos equipamentos, eu me encontrei com Chencho [Vicente Pérez] e pensávamos mais ou menos o mesmo em relação ao mercado de arte e aí se apresentou a oportunidade da Bienal [V Bienal do Mercosul] e eu fiz esse trabalho justamente para essa “quase máfia” que existia. Eu sempre tive problemas com a crítica e com o que diziam, sobretudo com o que escreviam. Eu pensava que eu era meio burro, eu não entendia o que escreviam, mas depois me dei conta que não

era isso e, sim, que eles escreviam nesse sentido dúbio para que tu entendas o que quiser entender. Eles têm prática com isso. [Risos] Depois tinha o problema social. Depois de toda essa fase de obras sobre tortura, eu comecei a fazer trabalhos que iam contra essa crítica mesmo, já não queria mais saber sobre política, mas meu pensamento era tão intrínseco que as peças saiam de forma política e essa parte se converteu nessa coisa sarcástica e com humor. Nos equipamentos havia três coisas: havia um que era o equipamento para voar alto, isso tinha que ver com o que sucede com as pessoas que querem sempre ascender e ascender. E o texto explica bastante bem. O outro era para entender arte, que aí era mais para o meu lado. E o outro, que rastejava, tinha que ver com a maneira como as pessoas fazem para chegar a outro nível, nesse o texto também é fantástico. [Risos] São peças para entender o indivíduo. Mas precisam ser vistos em conjunto, porque foram feitos juntos para a Bienal, e onde se mesclavam todos os tipos de pessoas.

### **E essas obras sobre o Tom Wolfe? A mim parece muito intrigante que...**

[Me interrompe Patricio] Eu tratei de fazer um móvel esterilizado de hospital com lençóis também esterilizados, mas eram de plástico, como estavam dobrados, não dava para ver. Depois, tinha um vídeo com um coração aberto, e o vídeo estava coberto com um véu, então não se entendia o que era, por isso tinha a frase do Tom Wolf. No vídeo, não se via que era uma operação. Era uma operação com um coração aberto, um coração que estava batendo, bem asqueroso. Eu tinha um amigo que era médico e eu lhe pedi um montão de operações porque eu estava em uma onda assim... [Risos] Eu creio que a relação se dava justamente na limpeza como uma contraposição... Isso tinha a ver com a arte contemporânea. Ademais, com essa instalação também estava exposta a outra obra do morto [Saúde, 2000] que também tem a ver com essa relação de hospital.

### **Gostaria de falar da tua relação com o Marcel Duchamp (1887-1968). Como isso se dá? Por que ele aparece tão claramente nas tuas apropriações?**

Porque ele é como meu mestre. Ele descobriu a “pólvora”, essa é a verdade. Muito antes que todos. E não era só ele, estava junto esse fotógrafo americano [Man Ray (1890-1976)] e o Picabia [Francis

Picabia (1897–1953)]. Eu vi uma exposição dos três e se tinha a impressão de que nada era sério, embora tudo fosse sério. O que tem muito a ver com o mercado de arte. Tu sabe que Duchamp nunca vendeu nada, mas, mesmo assim, fazia o seu negócio. Tampouco há obra de Duchamp. São todas reproduções, porque obras reais quase não existem. E ainda assim vivia bem, jogando xadrez... passava maravilhosamente bem. Era um personagem muito inteligente, se via que se tratava de algum princípio. Ele foi pintor, mas se deu conta de que não era nenhuma coisa tão importante para ele. Claro, são posições diferentes, eu me vejo mais em Duchamp do que em Picasso, por exemplo. Com Picasso eu não tenho nada que ver, ou com Miró tampouco. Duchamp tem essa de haver descoberto a “pólvora”, de haver descoberto o centro do assunto de toda a arte contemporânea e suas ideias seguem. É muito profunda minha relação com o Duchamp, porque o descobri muito tarde. Claro que já tinha ouvido falar, mas só depois me dei conta de sua importância. E, quando o descobri, foi igual a quando comecei escutar música clássica, quando se vai descobrindo e se descobrindo mais coisas. [Risos]

**Que aproximação tu enxerga entre a tua obra e a dele? Tu acha que existem elementos que ligam a produção de vocês?**

Não, em minhas coisas creio que não, mas eu trabalho com as dele, como apropriação mesmo. Mas sempre transformando. Quando eu fiz *O grande vidro* [*Le grand verre*, 1998], que estava no museu [Centre Civic Sta Eugenia, em Girona, na Espanha, 1998], por exemplo, ele a pintou e eu a fiz em volume. E não sei se há mais gente que tenha feito, nunca soube. A cópia que está funcionando por aí não é a de Duchamp, a de Duchamp está nos EUA. O outro [cópia] da Tate Gallery é de Richard Hamilton [1922–2011]. Mas eu fiz *O grande vidro*, tal qual. Pep fez uma parte da obra e eu fiz outra. Ele fez a máquina. Ele fez o moinho de chocolate e eu fiz o relógio. E eu não sei o quanto eu peguei essa coisa de Duchamp, eu estava trabalhando com madeira e tecido então era mais ou menos o que poderia fazer, principalmente com a mesma proporção de Duchamp. As proporções são exatamente iguais! Aí entra toda a coisa matemática [Risos] de ir medindo e ir entendendo todas as relações. Claro, o desenho não tem as medidas. Medí cada figurinha e fui aumentando toda a proporção, foi um trabalho bem complexo para chegar a isso. Para fazer, não foi um problema, eu sabia perfeitamente como fazê-lo, porém a medida foi difícil. Foi muito incrível porque a primeira vez que eu o vi montado completo

foi no museu [Margs, 2011]. Eu havia montado uma parte somente em Girona, porque o espaço não me permitia. Então construí com a mesma proporção, o que pra mim foi incrível. Inclusive, eu tenho uma foto que é o no mesmo ângulo do original.

**Tua última exposição individual foi uma grande produção de esculturas em grandes dimensões, clara alusão às naturezas-mortas de Giorgio Morandi (1890–1964). Por que essa ideia de tornar tridimensional a pintura?**

Foi o espaço que me convidou a fazer uma coisa assim. Eu, na verdade, não sabia o que ia fazer, eu queria fazer algo didático, porque essa sala onde estava a escultura era uma sala de aula. Serviria de modelo aos alunos. Foi feito com essa intenção e só depois foi entrando o Morandi. Morandi, na verdade, que foi entrando na caixa com luz negra. Essa obra sim estava baseada nele, eu vi o quadro de Morandi e tratei de ir reconstruindo com outras coisas, ou seja, não era pintura, eram objetos reais e luz. Eu fiz as peças grandes, que não tinham nada a ver com Morandi, me veio a ideia de fazer uma natureza-morta gigante, por isso estava em uma plataforma, era um modelo. De repente vi que tinha algo a ver com Morandi. Fiz para chamar atenção, construí uma forma totalmente diferente de mostrar uma natureza-morta, totalmente diferente, mas que lembra Morandi.

**A proposta não saiu exatamente como tu previa e tu acabou utilizando a ideia das luzes. Como tu acha que lida com o acaso? Da coisa não sair como previa...**

A ideia era colocar cor na escultura, mas para isso teria que escurecer o ambiente e colocar luzes focais especiais para cada escultura. Eu não tinha mais dinheiro para isso. Tampouco podia deixar a galeria mais escura para se ver realmente a cor. Por isso te digo que uma coisa vai amarrando outra. Quando eu fiz as peças e as coloquei todas juntas, me dei conta que havia feito essa relação com a natureza-morta. Como te disse, há um improviso também, quando não resulta numa coisa, tens que ter um plano B. Minha ideia era ter os focos, inclusive, cheguei a experimentar a cor, teria sido maravilhoso. Não tenho problemas com os acasos, com as improvisações algumas vezes sim.

## **Por fim, gostaria de saber: existem obras que tu nunca mostrou para ninguém?**

Desenhos. Há desenhos que eu nunca mostrei. Esculturas muitas se mostraram porque ficaram registradas nas maquetes. Tenho muitas maquetes em Barcelona que não tenho nem fotografia. É o que eu mais gosto de fazer, as maquetes, adoro fazê-las, por mais que eu não saiba se eu vou ou não fazê-las em grande formato. E tem, também, as outras esculturas que eu não gostei e destruí, isso acontece muito. Às vezes há um trabalho que levo um mês para construir e depois destruo... É o mesmo com as pessoas, quando não há diálogo vai morrendo o assunto e ao final você não se interessa. Aí chegamos à ideia de queimar a escultura. Não é uma improvisação. Foi tão bom para mim fazer essas esculturas em que as posso destruir sem ter problemas. Porém, pensei bastante antes, não foi por acaso. A parte que eu tinha te comentado sobre ter ficado um pouco frustrado pelo fato de que essa exposição teve pouca gente [Se referindo à *N.M 2016*]. Não aconteceu nada, a galeria não quis. Não sei o porquê... Em Barcelona eu vendi três dessas peças, por conta própria. Então tomo isso como um fracasso.

## **Duchamp falou uma vez em uma entrevista que não acredita em arte, mas sim no artista. Tu acredita na arte?**

Em primeiro lugar, o que é arte contemporânea? Um conjunto de modas em arte. Agora o artista nem sequer necessita ser hábil. Duchamp era hábil, super-hábil. Os muitos artistas de hoje não sabem desenhar, não sabem pintar. Eu não sei o que se passa... Eu gosto de desenhar, normalmente uso o desenho como terapia, quando estou muito atucanado eu desenho, começo a trabalhar com papel, fotocópia... Enquanto que na arte contemporânea as pessoas não sabem, eu digo, se tu não sabe realmente como é um assunto tu pode te conformar com o que sai, então não sofre mudanças. A mim me preocupa muito como sai o produto final, bem-acabado, bem feito, demonstra se tu domina o material. Eu não sei se acredito em arte. Mas agora em que sentido que se acredita em arte? Que se pode mudar as coisas? Que se pode ter influência em algo? Eu não acredito que a arte pode influenciar na política, por exemplo, ou na economia. Bom, na economia sim, pois a pessoa se vende ao mercado e maravilha! [Risos] Mas mudar o mundo de alguma maneira, eu não acredito. Eu acredito no que é bom, uma pessoa conseguir comunicar-se de alguma maneira com alguém. Isso acontece com os escritores, com a música, mas de forma mais geral. Eu

não creio que a arte possa mudar algo. Nem que a arte vá fazer um produto de massas. Impossível! Não fez nunca, nem vai fazer. Creio que um filme ou uma poesia podem influenciar mais. Mas um quadro, uma escultura...?

**ENTREVISTA 3** – Entrevista gravada em áudio na casa do artista, em Viamão, na tarde do dia 08 de agosto de 2017. A pedido do artista, na transcrição, foram corrigidas as redundâncias e as repetições próprias da linguagem oral para melhor fluidez da leitura e compreensão das informações.

**Thaís Franco: Tu me disse uma vez: “Obra política não vende”. É provável que seja por experiência própria que tu diz isso... Acha que há uma regra para a obra ser considerada algo passível de venda?**

Patricio Farías: Eu não posso considerar que seja um artista de venda, porque se eu vendo quatro ou cinco coisas ao ano, eu não considero que seja vender. Há uma predisposição, sobretudo aqui pelos brasileiros, contra a arte política. Em outras partes, tem mais sentido, mas isso não significa que seja mais “vendível”. Mas agora se tu me perguntar, eu não sei o que é “vendível”. O ursinho, tu o vê como político? Não, há uma reflexão mais profunda. Eu nunca pensei que poderia vender essas coisas, e se venderam. Por isso te digo, eu não entendo como funciona o mercado de arte. Eu sei que arte política é fácil que caia em arte socialista, ou arte Nazi, é fácil que caia nisso. É arte política, porém é também um extremo, uma coisa quase fanática, que também não tem um resultado, porque chega a converter a uma caricatura da arte, digamos. Eu não sei, também está a parte panfletária, que também não tem sentido, a arte panfletária se produz quando não queres dizer um discurso, ou seja, um discurso que nem sequer tu crês. Eu acredito que se faz arte política em um momento em que está tão intrínseco que não se pensa se é político ou não, não se diz “vou fazer uma obra política”, mas, depois, se percebe que havia aí uma certa raiz. Sobre os *Coçadores* [1992], por exemplo, é ironia, mas também é político, pois é um implemento de tortura.



**No caso dos *Coçadores* [1992], o espectador dificilmente reconhece isso ao ver o objeto.**

Por isso que te digo, quando a arte política se sente política é lógico que não se vende. Isso tem a ver, eu acredito, com a universalidade. Enquanto a maioria das pessoas sentem algumas coisas com relação a isso, as tocam de alguma maneira, seja sobre sua infância, seu inconsciente, algo que te toque, que te moleste, é aí que o artista consegue alguma coisa, mas eu creio que poucas vezes funciona nessa ordem, que chega a esse extremo, e, por vezes, penso que nunca chegou. Eu penso que o trabalho tem vida própria, se converte em outra coisa, ou seja, eu posso ter uma imagem, mas essa imagem pra ti pode ser outra coisa, não é o mesmo que é para mim. Pode ser que te interesse ou não, mas se te interessa e te toca em algo, está certo, é isto. Eu penso que eu não implantei o discurso de fazer [a obra], porque o discurso é o que me incomoda na arte contemporânea, essa necessidade de discursar sobre o trabalho. Eu penso que não tem sentido, o trabalho precisa dizer tudo. Se não diz, bom, não conseguiste nada. E se diz, pode ser que diga algo totalmente contrário ao que tu está pensando. Mas, pelo menos, chega de alguma maneira, ou seja, isso é o que chamo de universalidade.

**Há uma obra tua na Galeria Bolsa de Arte [mostro-lhe a imagem, *Antimonumento*, 1987/2014] em que os elementos corrente e tecido me lembram uma mortalha e dão um sentido bastante mordaz à escultura. Poderia me dizer em que contexto essa obra foi construída?**

Essa obra não é tão antiga, eu a fiz grande para a exposição da Bolsa, mas a maquete já existia... Então tinha toda essa mesma conotação dessas obras dos anos 80 e 90 que eu já vinha produzindo. Creio que tem um sentido político e, inclusive, um sentido religioso, apesar de eu não ser religioso. Tem a ver com a paixão de cristo. [breve pausa] Isso foi o que descobri depois. Também tem a ver com minha educação religiosa.

**Observo que, em algumas obras, há a intenção de construir máquinas. No *Cagamundis* e na instalação *Saúde*, por exemplo, o espectador ainda é convidado a tocar. Tu te recordas como foi a produção dessas obras, qual seu propósito político?**

O contexto é claríssimo, foi quando os EUA invadiu o Iraque. EUA invadiu o Iraque com o apoio de todos os países de organização de

Atlântico Norte. Então, me encontrei tão assustado com tudo isso, que todos esses países estavam alinhados ao lado dele para um ataque que era uma mentira, não tinha armas químicas, era um ditador como outro qualquer. Eu não entendi porque se meteram nesse lugar. Colocaram dentro da Galeria Chaves. Eu queria colocar na rua, mas não me deram autorização para fazer isso. Creio que seja a escultura mais simples nesse sentido de o porquê foi feito, porque o *Cagamundis* cagava justo em cima dos países relacionados e ia se esparramando em todo o resto.

### **E a obra *Bandeira* (2006), em que contexto foi feita?**

A ideia nasceu na V Bienal do Mercosul. Quando eu estava montando um trabalho, uns homens começaram a lavar o muro da frente com a mangueira e eu filmei tudo isso. Eu sempre pensei em fazer esse vídeo, já queria fazer no tempo do Pinochet [Augusto Pinochet], mas não o fiz. A ideia era lavar uma bandeira, tenho até o roteiro disso, mas nunca o fiz. Lavar a bandeira [faz o gesto de esfregar a bandeira e estendê-la], e ela estar sempre com uma mancha e seguir lavando e esfregando. Para mim fazia muito sentido. Mas depois se passou o tempo, se passou Pinochet, e eu retomei a ideia com essa cena, diferente, porém o mesmo, lavar a bandeira e ela estar sempre suja, e voltar a estar suja. O trabalho segue atual, o que é incrível.

### **A obra *Desaparecidos* (1999/2000), são recortes retirados de jornais que fazem parte do cotidiano, mas, que na verdade, ninguém se importa ou dá atenção a essa seção e aí tu, ironicamente, aplica a repetição como que chamando atenção para algo. O que seria a representação dessa repetição?**

Há uma questão dúbia, são desaparecidos normais, mas resulta que há muitos desaparecidos políticos. Não tem nada a ver com política, porém é político, me entende? Nesse caso, as pessoas desaparecem porque querem desaparecer, não sei, acontecem coisas, porém, os desaparecidos políticos, não. Não se sabia nada, não se dizia nada, as pessoas desapareciam, como aconteceu na Argentina com tanta gente. Não havia explicação para nada, e eu relacionava com isso, eu fiz essa relação.

**ANEXO 1**  
**Série Equipamentos, 2005**



## 1. CORNUDO

### EQUIPAMENTO PARA ENTENDER ARTE CONTEMPORÂNEA. “ENTENDERE-NEW-NOW”

Se sente estúpido, néscio, incapaz?  
Cretino, insensível, superficial?  
Apenas muito... “inculto”, talvez?

Não consegue ver o significado oculto das propostas das vanguardas  
das disputas dos leilões das potências das mensagens da estética  
transgressora dos novos deuses em cartaz?

Já basta! Diga NÃO! Diga SIM, eu também!  
Se quer, agora, você pode!!!

Com o equipamento ENTENDERE-NEW-NOW não se perderá detalhe.  
Ao colocar-se frente a uma obra, poderá falar dela com autoridade e  
conhecimento, inclusive com as mesmas palavras, dos mais renomados  
críticos de arte internacionais.  
Instantaneamente!

As antenas flexíveis-olhos que veem desde todos os ângulos só o  
que mais convém permitem a visão pene-entrante. Envia estímulos  
eletromagnéticos de alta frequência ao interior do capacete onde se  
reproduz a estrutura genoma-técnica do conhecimento profundo.

Ao mesmo tempo, seus próprios olhos reinventam... seus limites  
habituais de visão para captar o mais insignificante detalhe, a partícula  
do pó colado ao azar que inverte o padrão transgênico e reconverte o  
paradigma semiótico da desconstrução da obra contemplada.

Assim, fundo e forma, estrutura e detalhe, éter e matéria, paisagem e  
figura, transmutados em sua essência quântica psico-neuro-vegetativa,  
se fundem, copulam e liquefazem no interior do capacete reforçado  
especialmente para conter os excrementos convulsivos de seu cérebro  
em plena ebulição.

Anova corrente de estímulos sensoriais gerada é transmitida aproveitando  
a pele e a coluna vertebral do usuário até que os estertorantes impulsos  
são captados pela grelha radarizada com o uso do colete, a qual, por sua

vez, os transmite codificados à zona pélvica onde se elabora o discurso autônomo supra-genital, numa sutil amálgama de recordações distantes e palavras inespecíficas jamais pronunciadas. O resultado se vive como uma recriação da linguagem polímero original contextualizado na sintáxis telúrica, que tanto prestígio e favor tem colhido nas últimas décadas.

**NÃO FIQUE ATRÁS!**

**NÃO SE CONFORME COM SUA CEGUEIRA CONCEITUAL**

**ADQUIRA AGORA O NOVO EQUIPAMENTO ENTENDERE-NEW-NOW e converta-se, por direito, em UM DOS NOSSOS!**

Para potencializar os efeitos e capacidades do ENTENDERE-NEW-NOW, permaneça com o equipamento colocado frente ao espelho entre 1 e 2 horas diárias. Após uma exposição ou depois da inauguração de uma mostra, momentos em que é importante não retirá-lo nunca, deverá recarregá-lo após o uso.

Para isso, bastará que fique quieto ante um espelho por um intervalo de meia hora. Desta forma conservará seu equipamento sempre em forma e disposto, em perfeita simbiose com sua fonte de pensamentos e com o ambiente. Mas se o que quer é chegar ao fundo, até as últimas consequências de sua benéfica ação, cause a admiração de todo o mundo exibindo-se vestido com o equipamento em exteriores, rondando pelas portas de museus e salas de arte, e sobretudo nas festas e recepções da maior seriedade da chamada vanguarda artística.

ENTENDERE-NEW-NOW é a sua luz nas trevas.

**MUDE SUA VISÃO DO MUNDO... E O MUNDO MUDARÁ COM VOCÊ**

Utilize o ENTENDERE-NEW-NOW ... e nada será como antes.







## 2. RASTEJANTE

EQUIPAMENTO PARA ALPINISTAS  
SOCIOECONÔMICOS E RASTEJADORES  
POLÍTICO-CULTURAIS.  
“*LOGRERO ENSAMBLE*”

Você tem a imensa e merecida sorte de assistir à apresentação mundial do “LOGRERO ENSAMBLE”, a última novidade em equipamentos para superar as dificuldades da vida cotidiana.

Observe detidamente seu desenho galáctico, a orgânica elegância de suas linhas, a robustez de sua estrutura, a rigidez de seu recobrimento e admire sua versatilidade multifuncional.

Este original modelo combina graciosamente as atuais tendências unissex com as institucionais medidas antissex, para que tanto uns como outras se sintam a gosto inibindo suas respectivas heranças culturais em virtude de gênero e possam lançar-se com total segurança e confiança em busca do êxito.

Graças ao fechamento hermético de seu escafandro, conscientemente reforçado, os insultos chegarão tão amortecidos aos seus ouvidos que na ressonância interior lhe parecerão elogios. Respirando seu próprio ar, de aroma tão familiar e conhecido, se mostrará inacessível ao desalento, assim como aos golpes e tapas que os demais lhe deem, aumentando assim sua capacidade de resistência.

No “LOGRERO ENSAMBLE” tudo está pensado. Porque, se fosse o caso de seu rosto delatar a expressão de uma emoção indesejada como de desprezo, desejo de vingança ou zombaria, só necessita expulsar o suspiro contra o vidro protetor impermeabilizado à prova de secreções salivares para ocultar-se ainda mais da visão do insultante, passando mais uma vez despercebido aquilo que jamais deveria aflorar.

Às vezes – você sabe muito bem – o destino toma o nome de chefes imediatos, superiores, companheiros de viagem e “amigos íntimos em geral”, em falta de melhor nome. O destino, enfim, se expressa com contundência e uma das linguagens que usa para isso com mais frequência é a dos golpes. E a escalada ao poder percorre afiadas lâminas.

Não renuncie. Não senhor, ou senhora. O poder e a glória que tanto deseja são para você. Tem todo o direito do mundo à sua conquista.

Com o novo “LOGRERO ENSAMBLE”, nem golpes nem patadas nem cotoveladas nem facadas farão romper seu ânimo. Ao contrário, lhe estimularão ativamente em seu caminho até o êxito que você persegue, o êxito que outros têm e o mesmo que muitos mais querem para si. Mas não deixe que o tirem da cabeça: o êxito é seu e de ninguém mais. O grande poder lhe espera. E a ninguém mais. Quando realmente estiver convencido disto, vista com audácia o equipamento “LOGRERO ENSAMBLE” e será incontrolável.

Porque há vezes que não se trata de resistir somente, senão também de esquivar e de correr. Sim, altos e estreitos são os cumes, largos e estreitos são os caminhos do poder; cheios de pés que beijar, que lambar, de sapatos que lustrar, de alturas que admirar, de pontas de cigarros que recolher, de fofocas e forças que transportar...

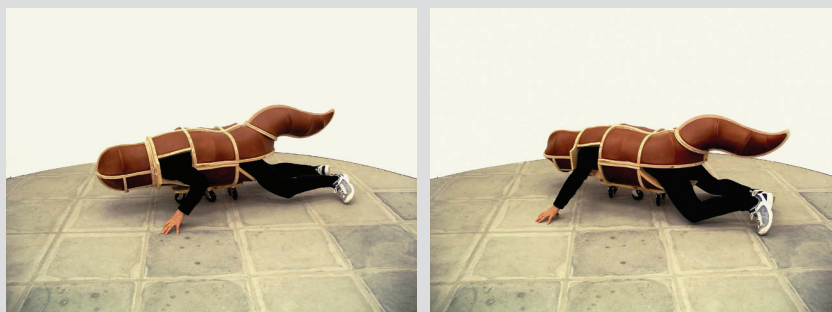
Por isso, o novo “LOGRERO ENSAMBLE” dispõe de três pares de rodas em linha para deslizar-se veloz e obediente, como o mais capaz dos rastejadores.

Com o novo “LOGRERO ENSAMBLE”, você chegará em primeiro.

“LOGRERO ENSAMBLE”: LIBERDADE ABSOLUTA. PROTEÇÃO TOTAL.

Porque o importante não é chegar, mas cada passo que se dá.

“LOGRERO ENSAMBLE”: SEU MODELO ATÉ O FINAL.





### 3. BABÃO

#### EQUIPAMENTO PARA VOAR ALTO. “NOVO-ICARUS-SONHA-DESPERTO”

Quantas vezes tem sonhado em alcançar os mais altos postos, de subir até onde ninguém possa vê-lo ou onde todos possam admirá-lo?

Ainda desperta cada dia com o desejo incontrolável de voar, de decolar desta terra de misérias para chegar ao mais alto, de projetar-se até o sol? Não quer deixar de ser réptil ou verme para converter-se em águia ou falcão?

ÍCARO!!! DESPERTE!... SEU SONHO PODE SER REALIDADE!

Com o novo equipamento “NOVO-ICARUS-SONHA-DESPERTO”, o universo inteiro será seu. Todas as forças cósmicas reunidas no mais moderno ecossistema de impulsão e propulsão.

Todo o conhecimento humano posto a seu serviço mediante um estudado mecanismo de estímulo-secreção-absorção e reciclagem das substâncias vitais, dotado com os mais sofisticados elementos de controle e seguridade.

Nunca chegar tão longe havia resultado tão prazeroso, seguro e econômico.

A energia fogo penetra ergonomicamente nas profundidades da terra macia para liberar os mais recôndidos impulsos. Lubrificado com as secreções e realimentado por elas, potencia o descontrole de seus espasmos. O mesmo prazer que se desvelou tímido a princípio é agora amplificado ao máximo da resistência, convertido em motor e combustível ao mesmo tempo, e corpuscularmente transferido em pacotes de informação através do bulbo raquídeo e da vulva raquílica, produzindo uma série alfa-mega-tero-maxi-infinitesimal de explosões periódicas de todos seus sentidos conscientes e armazenados que, desatando um ciclo reverberativo da inércia degenerativa dos detritos conceituais da consciência, o aproveitarão ao infinito.

O depurado desenho aerodinâmico do capacete com forma de projétil, permite abrir caminho através de todos os espaços, rompendo com todos os obstáculos e resistências interpostos tanto por deuses como pelos homens, ao mesmo tempo que permite aumentar a velocidade máxima de corrida, pois poderia ver-se amortecida por encefalogramas planos.

Ademais, não só garante proteção contra todo tipo de meteoritos, aerofagias e cálculos renal-vesiculares, como também dá ao semblante do viajante as características próprias da intrepidez sem limites e a estupidez sublime.

E posto que a beleza é muito importante, quase razão de ser de uma obra de arte, o “NOVO-ICARUS-SONHA-DESPERTO” faz uso também dos mais refinados e audazes avanços tecnológicos para incorporá-los ao reforço de todos os indícios fundamentais da identidade profunda do ser completo e eterno: você poderá encontrar-se perdido e sem controle na estratosfera do espírito, mas sempre saberá onde está o norte, graças a bússola de última geração incrustada no painel de controle e visível a todo o momento.

Uma calculadora ultrassônica alimentada por energia gastro-estelar permite aos viajantes pouco acostumados em travessias descontroladas pelo espaço infinito da liberdade total suavizar a ansiedade que a novidade da experiência possa gerar, contribuindo para recordar-lhe que pode seguir perdendo tempo calculando nada porque nada há que calcular salvo o tempo perdido, que perdido está, e a vacuidade do intento de calcular a imensidão imutável das coisas que não se pode calcular.

Assim, como um escapulário, um talismã, um amuleto, um relicário ou medalha da sorte, a calculadora fiel com mostrador de urânio líquido e mercúrio gasoso lhe mostrará sempre quais são os números da sorte aos que nunca deviam jogar.

**NÃO SE DEIXE ENGANAR** pelas falsas promessas dos falsos profetas que lhe dizem que a paz reside em seu coração e que aprenda a escutar a voz que lhe guia em seu interior. Um herói de nosso tempo, um guerreiro solar como você, não tem porque sentir-se só, à deriva ou à mercê dos ventos que só trazem cantos de sereias.

PRONTO! Pegue o telefone finissecular de introspecção amniótica e fale, sem importar se o faz com gritos ou com sussurros, fale, fale sem parar mas, sobretudo, fale; fale com sua mamãe, com a mãe que o pariu e que tanto o conhece, e saiba escutar, atrás de seus insultos e renúncias ao título de mãe, suas orientações, peça-lhe as novas coordenadas; comunique-se em multiconferência com as linhas quentes que mais lhe agradam e encontre novas afirmações à sua razão de ser e à sua razão de estar.

Você não está só. Tire partido deste novo conhecimento destinado a mudar radicalmente sua vida enquanto voa mais e mais alto onde ninguém possa ver fazer suas coisas.

Com o “NOVO-ICARUS-SONHA-DESPERTO”, você já está a salvo e, o que é ainda mais importante, você terá salvo o mundo de alguém como você.

O “NOVO-ICARUS-SONHA-DESPERTO” não é apto nem recomendável para todo mundo. Somente para gente muito especial, como você. Somente para autênticos sonhadores.

Abster-se de mediocridades.







Série *Equipamentos* na exposição coletiva *Limites do Imaginário*, em 2013, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão.



## ANEXO 2

### Transcrição de áudios – Sem título (telefones), 2000

**Telefone 1** (texto descritivo a partir da crítica de Asunta Roses)

Escultura 1992

Sem título

Madeira, tecido, chumbo

Medidas 2,30 x 3,00 x 1,00

Objeto simples que provoca uma sensação de contundência e serenidade.

**Telefone 2** (texto descritivo a partir de texto crítico de Luis Casado)

Escultura 1991

Sem título

Madeira e tecido

Medidas 1,70 X 700 X 60

Sucessão de anéis revestidos que sugerem um animal palpitante que dorme como uma crisálida em metamorfose.

**Telefone 3** (texto crítico de Asunta Roses)

Escultor

Patricio Farías

Chileno de nascimento

Estatura 1,70

Idade 59 anos

Peso 75kg

Patricio Farías junto a tantos intelectuais hispânicos, relega suas ofensas à memória, relativiza as situações e dá lugar à reflexão do futuro.





Esta pesquisa investiga a ironia na obra do artista chileno Patricio Farías, a partir de sua vinda para o Brasil, na década de 1980. Constatada a reincidência desse recurso retórico na trajetória do artista, a pesquisa busca problematizar as circunstâncias em que isso se faz presente e se desenvolve. A metodologia aplicada envolve o uso de entrevistas e leitura de imagens. Ao pretender estabelecer uma certa tipologia, que aponte diferentes nuances da ocorrência da ironia e do humor, a dissertação apresenta três estudos de caso, privilegiando na análise obras bastante distintas: o primeiro capítulo aborda *Desaparecidos* (1999/2000), o segundo capítulo discute *Entendere-new-now* (2005), e o terceiro capítulo traz não apenas uma obra, mas um conjunto, em que a relação irônica se dá sob a perspectiva de um comparativo com a produção de Marcel Duchamp. A partir desses procedimentos, objetiva-se refletir e dar destaque ao tema da ironia nas artes visuais na contemporaneidade, ao mesmo tempo, observar criticamente a produção de Patricio Farías, que ainda não mereceu estudos de maior fôlego no país.