

1990, el me introdujo en Río de Janeiro, y mi trabajo se hizo visible por primera vez”.

Lo más importante de la actual exposición está en el concepto orgánico con el que Lia Menna Barreto recodifica simbólicamente los personajes de su narrativa escultórica, trabajando con la libertad de inventar fábulas. Ella construye instalaciones partir de muñecas, o animalitos de plásticos, sacándolos de su materialidad original hacia la órbita artística. Menna Barreto afirma: “La idea es trabajar con simulacros y desestructurar su significado con acciones formales, descontextualizándolos, manipulando, reorganizando, esculpiendo y agrupando”.

Con esta operación la artista provoca, simultáneamente, el encanto y el espanto, utilizando una delicadeza constructiva de gran agudeza estética, lo que produce, en la primera impresión, una dimensión lúdica. Tal efecto encuentra una oposición, y hasta una sorpresa causada por las deformaciones, transfiguraciones, perforaciones, cortes, costuras, las vueltas por el revés, inéditas juntas y permutaciones en las nuevas composiciones. Y, con estos gestos, Lia Menna Barreto rehace una arquitectura orgánica trayendo a cuento los sentidos, las sensaciones, las emociones de las diacronías humanas, de las rupturas, de los regímenes nocturnos, de lo invisible.

Conocí el trabajo de Lia Menna Barreto en 2008 en la exposición *Mano Doble*, en el SESC Pinheiros de São Paulo, y quedé fascinado. En esa ocasión, la obra *Flores de ratón*, creada a partir de centenas de ratoncitos blancos de plástico, traía de inmediato la tensión entre

lo real y el simulacro. También allí la artista se esforzaba con una reflexión profunda en búsqueda de armonizar las diacronías con una estética cuidadosa.

La composición léxica de su obra está marcada por una trama simbólica permeada por efectos de mandalas, flores, mariposas, juguetes. Hasta elementos abyectos como ratones, lagartijas, sapos, cabezas cortadas de muñecas, domesticados por las manos de la artista, están dotados de una poética encantadora.

La exposición de la Galería Thomas Cohn muestra un amplio espectro del hacer creativo de Lia Menna Barreto. La galería fue ocupada interna y externamente por la plástica de Menna Barreto, en la búsqueda de un diálogo amplio entre las obras producidas en diferentes periodos.

Junto al ingreso, puede admirarse la textura creada sobre seda. Flores, muñecas y mariposas fueron fundidas en el tejido por medio de calor. La transparencia gana delicadeza por la luz y crea una atmósfera mágica, lúdica, leve, propia del mundo infantil. Se presentaron cuatro sedas, en una especie de bordado *fake*, compuestas sobre seda pura con los animalitos de plástico agregados en proceso de fusión.

La obra titulada *Chatas (Aburridas)* presenta varias muñecas iguales aplastadas por calor y unidas con una cinta. En la instalación *Wá Wá*, Lia Menna Barreto utiliza el nombre de muñeco en mandarín para presentar una colección de muñequitos, todos aplanados por calor a presión, dispuestos en una vitrina horizontal cerrada con vidrio.

Al fondo de la galería se instaló el trabajo *Piel de muñeca*, construido con hilos recortados de cabezas de muñecas, como cáscaras de naranja, organizados como una cortina, y también integran esta instalación el revés de las cabezas, que ocuparon el piso y las paredes del espacio expositivo.

Lia Menna Barreto nació en Río de Janeiro, pero adoptó a Río Grande do Sul como lugar de su producción, cuando ingresó al Taller Libre de Porto Alegre, en los años 1970. Se graduó en la Universidad Federal de Río Grande do Sul en 1985. En los años noventa estudió en Estados Unidos, en la Universidad de Stanford, en San Francisco; participó en la VI Bienal de La Habana y en las I y IV bienales del Mercosur. De Porto Alegre se mudó a vivir en Eldorado do Sul, en donde tiene su residencia y taller. Actualmente la artista se dedica a una revisión de su trayectoria e investigaciones, iniciadas en 1978, reinvertiendo en la experiencia acumulada con las investigaciones, creativa y al mando de la exposición de sus trabajos, buscando siempre nuevos diálogos.

Hélcio Magalhães

Ana María Tavares

Galería Vermelho

Las obras de la exposición *Desvíos (de la serie Jeroglíficos sociales)* de Ana María Tavares se encargan de revelar, emplean-

Ana María Tavares. *Mesa oca*, 2011. Metacrilato cristal y acero inoxidable. 85,6 x 70 x 70 cm. (34 x 27 ½ x 27 ½ pulgadas).

Edición: 3 + PA. Foto: Flávio Lamenha.

Lia Menna Barreto. *Bosh*, 2006. Técnica mixta. Cabezas de muñeca deformadas por el calor.



do estrategias barrocas, formas de la arquitectura moderna. Esto, frente a un espectador cuya tarea consiste en levantar cada una de las capas que recubren el objeto; bien sea con las manos, bien sea con la *imaginación*.

Voy por partes. Entre un altar barroco todo cubierto de oro y el muro blanco o desnudo de un edificio moderno existe un juego de opuestos que, al ser opuestos, se atraen. El punto de encuentro radica en que ambos son teatros, pues mientras el primero quiere exhibirse como un ornamento puro —descargado de función—, el segundo quiere ser una función despojada de ornamento. Con lo que, tanto el uno como el otro, terminan por cerrar su campo, trazando un quiebre frente a las cosas mundanas, aquellas en las cuales ornamentos y funciones no estaban separados: las baldosas, por ejemplo, no por contener el agua dejaban de contar historias a través de sus dibujos; así como las columnas, no por sostener los techos, debían dejar sus volutas.

Si en el barroco ganó el ornamento, en la modernidad ganó la función. O el teatro de función, un teatro aún más entreverado que el barroco, pues si ése mostraba su ardid en la pura superficie, el moderno del siglo XX mantiene su ardid escondido.

El primer conjunto de obras consiste en cuatro paneles dispuestos en el suelo y recostados en las paredes del recinto. En formato de rectángulo horizontal, el mismo de las ventanas modernas, estos paneles tienen hojas corredizas que deberán ser abiertas. Sin embargo, la superficie de las hojas, formadas por una cuadrícula de acero, genera cierta extrañeza, pues su desplazamiento no lleva a un exterior, a un afuera (tal como lo haría una ventana), sino, y justamente, a un interior, a un adentro del objeto; a un adentro del *muro*.

En dos de las piezas —*Calypso* y *Comodoro*—, las hojas corredizas son duplicadas, de forma que el espectador habrá de desplazar, ya no una, sino dos capas, para llegar al final del juego: una superficie impresa con figuras de tubos, escaleras, pisos. Tal superficie, sin embargo, en vez de revelar, confunde, pues sus dibujos, que parecen ser hijos de planos (de proyectos), no son más que laberintos. Así, actúan como jeroglíficos, cuyo código se vuelve sobre sí mismo mostrándose puro barroco. Es decir, revelando su artificio.

La quinta pieza de la muestra, siendo de naturaleza diversa, continúa con el

juego. La obra titulada *Mesa OCA* fue concebida sobre el edificio de 1951 de Oscar Niemeyer, la OCA¹ y está compuesta por una base formada por parales de acero y veintiséis láminas de cristal (metacrilato) sobrepuestas. Estas láminas, de 70 por 70 de área y 1 cm de grueso, se encuentran “una después de la otra”, tal como le gustaba a Donald Judd, pero el problema surgirá cuando intentemos identificar cuál es la una y cuál es la otra.

Bien, tenemos un objeto compacto, en cuanto da a conocer su profundidad, pero también fragmentado, en virtud de esas láminas, las cuales deberán ser retiradas, levantadas, pero ya no —tal como la hojas de las obras anteriores— con las manos, sino con la imaginación, que es la capacidad de reducir volúmenes, tridimensionales, a imágenes.

Así, una vez el sólido se ha acomodado en la mente, la imaginación comienza su empeño: separar y organizar las planchas, al modo de un mosaico regular formado por cuadros diversos. No obstante, y justo cuando el trabajo comienza, esas partes se rehúsan a ser separadas, pues las fronteras entre las láminas ya no resultan tan claras.

El interior del edificio de Niemeyer aparece ante los ojos: especies de columnas, de pisos y escaleras flotan en el cristal, tal como si levitaran; pues fueron contruidos por vacíos en el material, por todo aquello que fue retirado del cristal por medio de cortes de láser. De este modo, justo como un escultor retira pedazos de roca para formar un brazo, Ana Tavares extrae para obtener una forma, pero a la inversa, pues realiza su tarea en el interior de la *roca*, del cristal. Cosa que es posible porque son láminas, pero láminas que han dejado su carácter de *planos*, para tornarse en un sólido, es decir, el espejismo de un sólido.

El diálogo con Niemeyer, a quien no le gustan los sólidos, es agudo. Vuelvo sobre la OCA, obra que en un primer momento fue pensada para planetario y cuya sutileza radica en que se trata de una cúpula que no necesita de base. De esta forma, la estructura no está soportada por ninguna columna, sino que se alza en virtud de un armazón de hierro tan fuerte que consigue ser autónomo; es por esto que parece no tener peso, tal como si, en vez de haber sido construida, hubiera aterrizado en el Parque Ibirapuera, donde permanece hasta hoy. (Y miren la paradoja: es el hierro, símbolo del

peso mismo, lo que le otorga esa sensación de levedad).

En la construcción, las columnas mencionadas, los niveles y las escaleras están dentro de la cúpula, pero son independientes; en ninguno de los puntos se encuentran con su estructura. Lo que crea un juego tan increíble como moderno, pues la cúpula, sin ningún tipo de ornamento, limpia de todo contacto con lo terreno, hija de la función, carece de cualquier función, y su única razón consiste en levitar sobre la Tierra.

Ana Tavares se enfrenta a la OCA, la construye: los círculos del subsuelo, un nivel, y luego el otro, y cuando termina todo el interior de ella, le deja al espectador la tarea de *culminarla*, es decir, le deja al espectador la tarea de levantar la cúpula. Así, el espectador, sumando todo lo que está, avanzando por la estructura, comienza a generarla él mismo: los límites y columnas se comportan como coordenadas, como las instrucciones del juego.

Y es así que ese espectador acierta: la construye, la ve aparecer en el interior del volumen, la ve levantarse sin necesitar soportes, pero cuando ya la tiene lista, la cúpula se disuelve, pues sólo estaba en su cabeza, no en el cristal del objeto.

De esta manera, la cúpula imaginada termina por seguir al pie de la letra esa sentencia de Marx (que le sirviera de título a Berman): “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, pero justamente al revés, porque aquí es el aire, la idea, esa cúpula que no necesita de base, aquello que se desvanece en lo sólido: en el espesor del objeto, en la materia del mundo. Un mundo que no está hecho de ideas y en donde, por consiguiente, los sólidos no flotan, tal como insistían en hacernos imaginar los arquitectos modernos: desde Luis Barragán hasta Vilanova Artigas, desde Villanueva (en alianza con Calder, ¿se acuerda del auditorio?) hasta el mismo Oscar Niemeyer.

NOTA

1. Vale mencionar que en portugués OCA significa “Hueca”, así el edificio es conocido por su nombre popular y no por el oficial: Pabellón Lucas Nogueira Garcez.

Julia Buenaventura

Nelson Leirner

SESI-SP Arte

Para Nelson Leirner, la creación devela un amplio, variado e incierto panorama de imágenes que la vida establece y elabora como recurso para nuestra supervivencia.