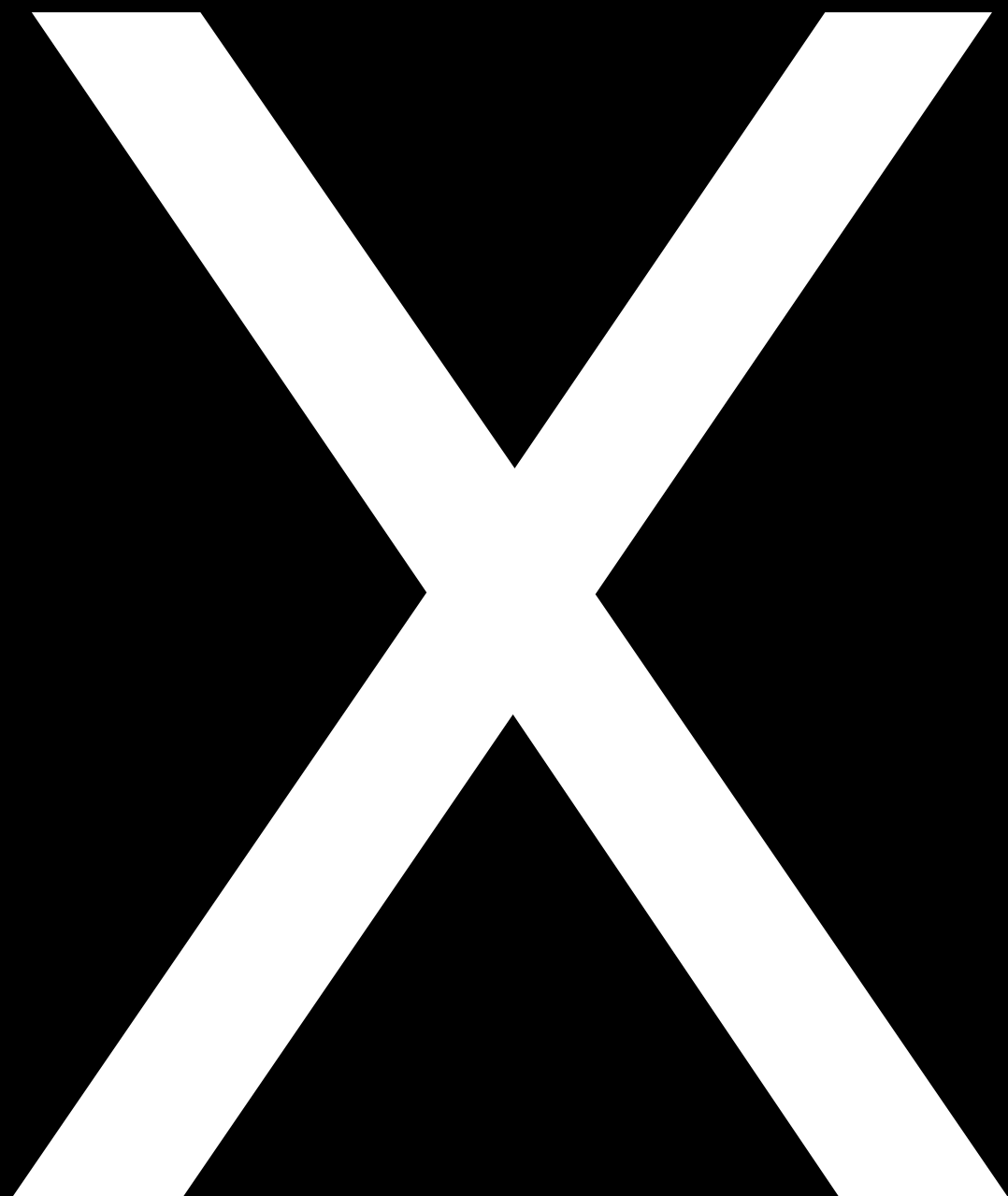
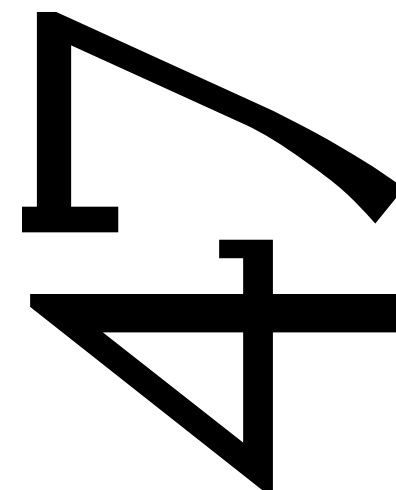




PERCURSOS DE ALGUÉM ALÉM DE EQUAÇÕES RICARDO BASBAUM



O problema que Márcia nos coloca não é solúvel em equações de uma matemática qualquer, sob cálculos de rígidas metodologias: o “x” que a acompanha desde 1985 é mais do que uma incógnita de primeiro grau a adornar seu nome. O efeito inevitável parece ser aquele de um mistério que não deseja se resolver – não por capricho, mas porque é preciso desde logo apostar em outro caminho que não aquele automatizado e previsível: o “x” de Márcia não demanda solução, resposta ou finalização, mas um adiamento contínuo rumo à próxima etapa. Quando assobiamos por Márcia X. não estamos procurando uma “equação generalizadora do gênero humano”, mas atraindo a atenção de uma agente problematizadora das mais interessantes, alguém que incluiu em seu nome uma partícula (“x”), indicadora de uma busca por caminhos limítrofes entre o mundo das coisas todas do dia-a-dia e suas regiões de ocultamento de potencialidades transgressoras.

- Alô, é Márcia X.?
- Sim, pode falar, o que deseja?
- Apenas comentar que alguém ainda há de implantá-la como a figura-X, interrogação-mor inquietante da arte brasileira.

A partícula-X foi adicionada ao nome de Márcia Pinheiro em consequência da performance *Cellofane Motel Suite*, apresentada em parceria com o polipoeta Alex Hamburger na Feira Internacional do Livro do Rio de Janeiro, naquele momento (1985) montada no Shoppping Fashion Mall, no bairro de São Conrado. Márcia vestia e demonstrava uma dupla camada de *Não-Roupas*, construídas a partir de sacos plásticos: uma não-roupa preta, sobre uma não-roupa transparente. Enquanto lia um poema (de sua autoria), Alex (vestido como homem-sanduíche) ia cortando a primeira camada de não-roupa (preta), revelando aos poucos a segunda camada (transparente): uma não-roupa que cobria mas não ocultava o corpo de Márcia, visível sob o plástico, em sua nudez performática. A presença de tal performance não autorizada num templo comercial da literatura (por mais culta que fosse a postura ultra-informada da dupla performática de vanguarda, ali não haveria espaço para eles) acabou por despertar a fúria do serviço de segurança do evento, culminando com um revólver apontado para a artista quase nua e seu *partner*, o poeta experimental; no dia seguinte, o acontecimento foi registrado nas páginas dos jornais, como mais uma daquelas efemérides exóticas que divertem leitores cansados. Acontece que a estilista homônima Márcia Pinheiro não gostou de ver um nome como o seu envolvido em fato tão escandaloso e tratou de enviar nota às colunas sociais, em que dizia: “Enquanto eu visto as pessoas, esta *outra* [notem o tom de desprezo *blasé* com que a *socialite* refere-se à artista avançada, afinada com seu tempo] tira a roupa”. Claro: para evitar ter sua imagem associada à da famosa estilista, Márcia então realiza a operação de anexar um “x” ao nome, acoplando-se definitivamente à partícula indicadora de movimentação contínua, sempre atenta a alguma coisa não feita, a mais uma coisa para se fazer.

São memoráveis as diversas ações, montagens, intervenções, performances etc. que Márcia X. realizou em conjunto com Alex Hamburger, no período de 1985 a 1990: é possível listar aqui ao menos sete trabalhos<sup>1</sup> de contundência

1 Em ordem cronológica: *Cellofane Motel Suite* (1985), *As Anthenas da Raça* (1985), *Sex Manisse* (1986), *Tricyclage* (1987), <sup>1a</sup> *Macabiada Volante* (1987), *Performance: Arte ou Banalização* (1988), *Navio Museu Bauru* (1990) – este último existe apenas como projeto, os demais foram realizados.

ímpar e ousadia sem igual (para o momento), em que a dupla desfiava (e afiava) estratégias para discutir se a existência possível para o artista a partir de meados dos anos 80 (notem bem: pós-crise do petróleo, pré-Guerra do Golfo, isto é, num período de euforia econômica conservadora que precedeu a consciência do simulacro comunicacional – tudo em meio à reacionária, “lenta e gradual” abertura política brasileira) deveria ou não retomar algo do modelo das (neo) vanguardas. No que faziam, M.X.&A.H. estavam demarcando uma importante posição alternativa àquele artista que firme e “ingenuamente” endossou as manobras que reconduziram a arte para o caminho do “investimento econômico correto e seguro”. Filtrando motivações Dada&etc (com Duchamp-Cage-Fluxus *in the background*), as performances de marca M.X.&A.H. invadiram espaços *in and off*, muitas vezes sem pedir licença. Ousadia e lucidez não faltaram em *Tricyclage* (1987), realizada no concerto-homenagem a John Cage, na Sala Cecília Meireles (RJ): enquanto 97% da platéia exibia reverência ao criador de 4’33”, Márcia e Alex enxergaram mais longe e, sem avisar ninguém – nem o próprio Cage, que lá estava –, subiram ao palco para pedalar velocípedes durante uma peça para pianos: naquele instante, *Winter Music* era rebatizada como *Música para dois velocípedes e pianos*. A ação foi precisa, pontual; M.X.&A.H. avisavam: “estamos atentos, sabemos que as linguagens da arte conquistam sua densidade experimental à custa de disponibilidade invasiva e excessiva, que não espera por permissão oficial”.

É do universo de referências à tradição da vanguarda que surge *As Anthenas da Raça*, apresentada em duas ocasiões diferentes durante o ano de 1985: no Circo Voador (para um público mais afeito às aventuras da música pop) e no Bar Botanic (para uma audiência embalada a recitais semanais de poesia). A célebre frase de Ezra Pound (“os artistas são as antenas da raça”) era transportada para uma situação que a literalizava, literalmente: M.X.&A.H. convidam para compartilhar o palco um casal de camelôs especializado na venda de antenas para televisão. Ali, naquela situação de destaque, com todos os holofotes apontados para si, texto e atuação dos vendedores são evidenciados em sua dimensão verbivocovisual+gestual, e frases-chave de seu trabalho habitual – tais como “estas antenas resolverão ruídos de comunicação, você poderá conectar-se sem interferência” etc. – têm o sentido multiplicado quando combinadas com gesto, texto e visualidade trazidos por Márcia X. e Alex Hamburger.



2 Dupla Especializada: formada por Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum. Grupo Seis Mãos: formado por Alexandre Dacosta, Barrão e Ricardo Basbaum. Ou seja: o autor deste texto esteve (e está) envolvido nesse campo de práticas...

O evento aproxima dois verdadeiros vendedores de antenas a dois legítimos artistas-antena, construindo um ritual duplicado das práticas cotidianas de cada uma destas duplas de “funcionários”: Márcia escova os dentes e desempenha outras séries de gestos do dia-a-dia, permeados por leituras de textos; Alex realiza também leituras variadas; ambos vestem-se de modo um tanto circense, trazendo à cena um uniforme de artista mambembe sobre o corpo de artistas que se querem na vanguarda. O efeito é fulminante: signos de um experimentalismo radical, caros a uma tradição avançada, tornam-se subitamente visíveis e assombrosamente presentes nos vendedores da esquina (camelôs), ao mesmo tempo em que experimentadores avançados se tornam capazes de atualizar uma corrente de *links* que se estende de Hugo Ball a Maciunas e subitamente se cristaliza na cidade do Rio de Janeiro. É claro que o humor é tempero básico dessa estratégia, elemento aglutinador de uma surpresa e digestão não muito fácil, tornada empatia – sem perda de estranhamento. Mas o que se destaca é uma evidente liquidificação e questionamento investigativo do personagem-artista: será a “vanguarda” também mais um clichê, com procedimentos estereotipados cuja operatividade estaria colada à paródia ou haverá uma vez mais um lugar a construir que concentre as energias críticas da investigação de linguagens? M.X.&A.H. têm o mérito de sustentar a chama dessa discussão (aliando-se muitas vezes à Dupla Especializada e ao grupo Seis Mãos<sup>2</sup>, entre outros) em um momento em que a energia inventiva dos artistas era instantaneamente vampirizada pela dinâmica das manobras comerciais.

Nesta virada de século, talvez não se tenha a dimensão do que significou investir em manobras experimentais em meio ao refluxo dos anos 1980. Se quisermos positivar algo dessa década difícil – e a grande dificuldade parece ter residido na franca implantação desse liberalismo esclarecido do capital, que abalou os modelos tradicionais de organização e planejamento das estratégias coletivas do sensível e do pensamento –, isso habitará a superfície do que se chama “imagem” e suas virtudes de interfaceamento, empatia, veículo crítico e comunicação: somente sob esse prisma podem-se aproximar eventos como o surgimento dos computadores pessoais, a inauguração da MTV, a “volta à pintura”, as teorias do simulacro etc. Tudo isso possui uma dimensão meramente instrumental, reterritorializadora, em que a experimentação perdeu terreno; mas abriga também uma potencialidade ímpar, que aos poucos se reorganiza em novas estratégias inventivas e de investigação. É nessa linha de fuga que as ações e performances de Márcia X. (em atividades solo ou em parceria com Hamburger) avançam, efetivamente inventando estratégias de imagem, recusando-se a fechar os olhos para o entorno e definitivamente evitando cumprir o que era esperado de um artista desejoso de se inserir no magro circuito de arte do Rio de Janeiro/ Brasil.

Eu a conheci apresentando *slides* que documentavam sua *Chuva de Dinheiro* (1984, em parceria com Ana Cavalcanti): numa sala da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em plena exposição “Como Vai Você, Geração 80?”, Márcia Pinheiro (antes do “x”) explicava aos interessados a ação tão oportuna que ecoava diretamente a atmosfera reinante no país (euforia pela redemocratização, agonia inflacionária) e no mundo (euforia neoliberal). A ação consistiu no lançamento de grandes (cerca de 120 x 60 cm) cédulas de dinheiro, impressas em serigrafia, do alto de prédios da Cinelândia (Centro do Rio). Embaixo, a popu-



lação assistia àquelas notas voadoras gigantes e vibrava a cada novo lançamento. Penso nesse trabalho como uma discussão pop-tropical, via Warhol, de nosso micromercado e das relações valor/obra de arte, tendo como referência o circuito – lugar, na arte contemporânea, em que se opera essa conversão entre valor estético e valor financeiro – conforme este se manifesta por aqui. Márcia acerta na mosca (graças a suas antenas?) promovendo o “x” de um problema concreto, em um dos momentos de manifestação mais aguda da questão (os anos 1980). Serigrafias em grandes formatos eram distribuídas de graça: alguma poderia cair nas mãos de um dos passantes, conforme a força e direção dos ventos naquele local, àquela hora: notas iam diretamente para os consumidores, transgredindo os mecanismos de intermediação do circuito de arte (que valoriza os trabalhos na medida em que os retém, forçando sua circulação por caminhos institucionalizados): gozo estético enquanto consumo materializado em capital: curto-circuito à moda de Bataille.

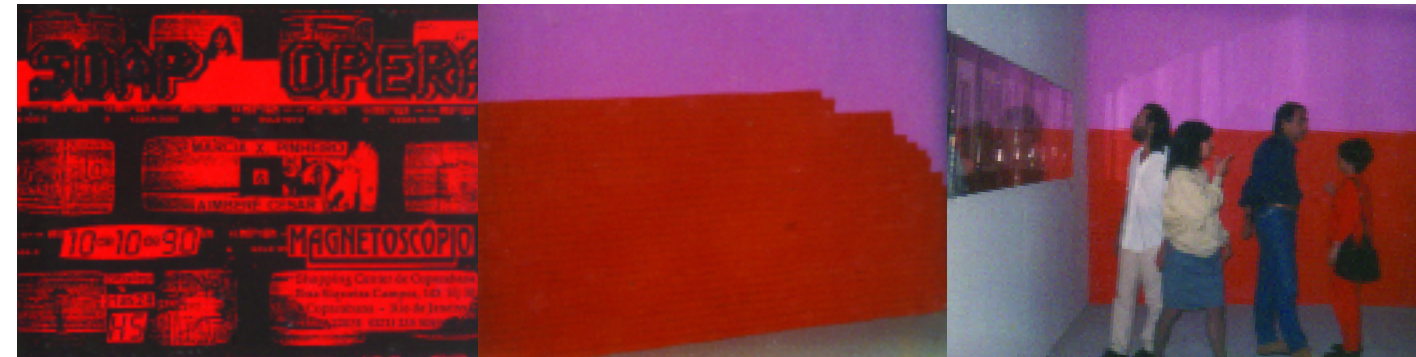
Outros dois importantes trabalhos de Márcia X. estabelecem também uma interessante discussão crítica sobre o panorama peculiar da dinâmica da arte “oficial” dos anos 1980 (isto é, aquela agrupada sob o rótulo da “volta à pintura”). *Baby Beef* e *Soap Opera* (1988) têm estrutura semelhante: grandes painéis monocromáticos compostos de uma superfície de tinta sobre a parede, combinados com objetos apropriados que são justapostos a esta superfície. *Soap...* é ainda complementado por uma performance-vídeo, isto é, uma série de ações específicas realizadas a partir do trabalho e materializadas em videoteipe, dando continuidade à instalação. Além disso, *Baby Beef* e *Soap Opera* são projetados

para eventos de caráter institucional, levando os trabalhos a se confrontar com os limites de uma exposição coletiva (“Novos Novos”, na Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, para *Baby Beef* e de um salão oficial (*Soap Opera* foi selecionado e apresentado no VI Salão Paulista de Arte Contemporânea, no Pavilhão da Bienal). Talvez por esta série de injunções, as duas proposições possam ser vistas como exercícios críticos de “pintura expandida”, pintura para além da tela, cujo sentido envolve a mobilização de uma superfície de cor criando uma área de atuação (Yves Klein), a apropriação de objetos banais (Pop) e a figura do artista em performance, combinando corpo e obra através da música (em *Baby* a presença dos Mutantes é invocada em um vídeo documental; a ária “La Donna é Mobile” permeia *Soap...*).

*Baby Beef*, como se imagina, ocupava uma vitrine totalmente impregnada de vermelho – paredes frontais e laterais, chão –, o que o caracteriza sobretudo como um experimento de pintura tridimensional (e é importante observar que as luzes internas também eram vermelhas); sobre essa parede, compondo uma linha sinuosa, estavam alinhadas diversas línguas de plástico (imitando nosso órgão auxiliar da digestão, responsável pelo gosto e fundamental para a fala – próteses em paródia?), igualmente vermelhas. O conjunto compunha um ambiente de forte concentração cromática, cujo impacto se dissolvia no choque irônico das línguas para fora: monocromo vermelho a mostrar a língua a você, espectador desavisado. A carnalidade da pintura transformada em *beef* mal-passado, o sublime consumido como um problema de gosto, paladar. De forma condimentada, Márcia X. impunha limites e parâmetros claros para negociar sua inserção no circuito das convenções artísticas: toda a hipocrisia deve ser exercida; ao artista cabe negociar cada centímetro de sua presença, sem facilitar sua apropriação pelos intermediários que promovem (se continuarmos nesta acidez) jogatinas de âmbito pessoal, na fragilidade de um gosto-não-gosto desprezível, onde os mais diversos interesses são articulados junto às esferas de poder (e o artista é acoplado nesse processo como um agente menor, instrumentalizado). *Soap Opera* duplica esse raciocínio formal da pintura expandida, agora rumo ao mundo do espetáculo, às televisões e telenovelas. Neste caso, a superfície monocromática serve de suporte para uma parede construída com barras de sabão para roupa, todas de uma mesma cor. Repetição da repetição (a coisa utilitária de consumo), parede em frente à parede, transformando o objeto em



MÁRCIA X.. *BABY BEEF*, 1988



módulo, elemento de construção para a artista engenheira-X: qual seu “projeto construtivo?”. Sintomaticamente, o muro não é finalizado, a segunda parede resta incompleta frente à primeira – ambas, campos de cor de intensidade monocromática: mais uma vez, parede sobre parede, ou, usando o artifício da língua inglesa (presente no título), parede sobre *parade* (parada, desfile): é isto que vemos/ouvimos no vídeo: ora Márcia X. repete a linha musical “La donna é mobile”, ora Aimberê Cesar (*cameraman*, editor de imagens, *videomaker*, performer) desfila num carro de carga, defronte a *Soap Opera*. Frente às discussões que cercaram a arte dos anos 80, *Baby Beef* e *Soap Opera* demarcam pontos importantes, uma vez que constroem uma referência ampliada à questão-pintura, apontando linhas de fuga para regiões além e mostrando, a um circuito acanhado, a amplitude que um debate mais agudo deveria assumir, para além das convenções da tinta sobre tela (isto é, levando em consideração relações com o circuito, a construção da figura do artista, a relação com as linguagens da performance, com objetos, com a imagem tecnológica etc.).

Mas Márcia X. está na verdade atenta a mais de uma coisa, percebendo a dinâmica real das tramas dos trabalhos em relação ao circuito de arte. É mesmo num diálogo com o circuito – e mais, com a própria formulação das linguagens e com a cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes-personagens – que acontecem trabalhos como *Academia Performance* (1986) e *Exposição de Ícones do Gênero Humano* (1988). Cada uma destas exposições-acontecimento (não são simplesmente *happenings*) merece um comentário, ainda que breve.

*Academia Performance*: Em um momento em que se vivia no Rio uma certa onda em torno da “performance” (a palavra circulava pelos jornais, artistas agrupavam-se para agir em sua função; pouco foi registrado do que havia de interessante ali, mas ainda há de), aconteceu de uma academia de ginástica, localizada na mesma pequena galeria comercial do Leblon onde estava instalada a Galeria Contemporânea (palco de alguns significativos agitos de então), chamar-se exatamente *Academia Performance*. O lugar era repleto de aparelhos de musculação e outras máquinas de auxílio corporal – para quem deseja “manter-se em forma” –, arrebatados por uma bela vitrine, permitindo que os passantes visualisassem quem estivesse ali a se exercitar. Nada mais adequado para ser ocupado por uma artista que faz performances, pensou Márcia X.: “ocupar a *Academia Performance* com performances variadas, transformar o espaço numa ampla ‘instalação’, transmutar os aparelhos em obras de arte *readymade*, exercitar o corpo em mano-



bras imprevistas sem objetivos estéticos etc.”. Um recado claro também aos acadêmicos da performance, em todas as latitudes e longitudes (camaradas preocupados com xícaras de chá, imortalidade e fardão). O evento durou uma noite de exercícios apenas: Márcia X., vestida com uma espécie de vestido plástico de ginástica, evoluiu pelos mais diversos aparelhos, fez demonstrações, movimentou uma máquina de pintura, levantou halteres etc. Dois exercícios principais eram continuamente repetidos: 1. colocar em funcionamento a máquina de pintura; 2. espremer laranjas num espremedor plástico assimétrico (o modelo era do tipo laranja-limão), utilizado como sutiã. Diversas obras foram trazidas para aquele espaço, dispostas entre as coisas da Academia: *A Noiva do Governador Valadares* (um vestido de noiva), *emplastro poroso modelador* (almofada envolta em uma cinta ortopédica de borracha), *márcia revista* (páginas centrais de uma revista erótica masculina), *alvará de funcionamento* (o próprio alvará de funcionamento daquele estabelecimento comercial), *A Glória Instantânea* (lata vazia de Leite Glória pintada), entre outros. A artista divulgou na ocasião o texto “Noite de Artes Marciais”, do qual reproduzimos um trecho:

“Exercícios, testes físicos, testes de tolerabilidade a matérias de teor experimental e de adaptação às condições dadas, representam um grande passo na transformação de toda atuação artística num labor-arte. (...) O privilégio do cérebro como centro gerador de valores chega ao fim, substituído pela maquinária de desempenho exuberante apta à formação de uma linguagem inteiramente artificial, de possibilidades extremas e singulares, mais adequadas às perspectivas óticas que enfim se delineiam. (...) A estranheza das formas que daí surgem é capaz de causar alguns problemas, não obstante o sucesso de nossa academia, de sua postura consciente da fisiologia dos aparelhos é inconteste, exercendo atração incomum, encontrando adeptos e entusiastas por toda parte. FAÇA JÁ SUA INSCRIÇÃO.”<sup>3</sup>

Muito desse exercício mais-que-plástico articulado nesta *Academia Performance* passa por uma presença evidenciada da palavra escrita, elemento-chave na costura de toda a trama. “Márcia X.”, “Artes Marciais”, “márcia revista” etc.

3 Folheto *academia perFORMAnce* – ‘Noite de Artes Marciais’, distribuído durante o evento.

4 Apresentada na Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, em Ipanema.

mostram a consciência de um deslizamento intersignífico a pontuar o trabalho, do qual X. não abre mão, e que aponta para uma inserção diferenciada desta obra no circuito: quando os trabalhos reivindicam também para si uma carga textual – e apostam sua materialidade nisso –, assumem um deslocamento mais lento nas trilhas do mercado, da recepção crítica, do colecionismo. Ao menos nestas terras. Por enquanto.

*Exposição de Ícones do Gênero Humano*<sup>4</sup>: Este evento durou apenas dois dias, com a seguinte estrutura: 30 de março, às 21hs: *Extra Icono-gráficos*; 31 de março, a partir das 15hs: *módulo VTR; revelações 1 hour, câmaras de ar*. A proposição aqui consistiu em construir uma estratégia de exibição em que os próprios convidados ao *vernissage* fossem as obras, os “ícones do gênero humano”, evidenciados em sua (bio)diversidade e semelhança, vasta fauna composta por aqueles atraídos pelas situações culturais – personagens do microuniverso das artes plásticas (além de amigos, parentes etc.). Como escreveu a artista, “Convite extensivo a artistas e *habitués* (marchands, críticos, galeristas, colecionadores), juntamente com representantes do fenômeno fã-clubista e público em geral, que a partir desta coletiva passarão a figurar num mesmo quadro estatístico e fotogramas de flagrante”. Ou seja: o primeiro dia do evento constituiu-se como uma exposição em que os convidados eram as obras: galeria vazia, as pessoas encontravam-se para conversar, comentar, trocar idéias, em torno do tradicional vinho branco. Um livro de assinaturas especialmente preparado para a ocasião, intitulado *Minha Cara Marlene*, celebrava a presença, entre os convidados, do fã-clubista oficial de Marlene (a “favorita da Marinha”), conectando o acontecimento à movimentação dos fã-clubes de artistas (tangenciando o velho bordão Emilinha x Marlene): a personagem artista – agora incluída junto aos ícones humanos obras-de-arte (tornando-se assim igualmente visível e presente naquele espaço) – estabelecia a comparação entre os fã-clubes de Márcia X. e de Marlene, diferentes sintomas de uma mesma histeria coletiva que permanentemente assola (em diferentes gradações) o mundo da arte. Nessa imagem da artista cercada de fãs ressoa um traço peculiar dos anos 1980, em que o artista diversas vezes retratou a si mesmo ao modo do “artista como celebridade”, isto é, procurando pensar seu lugar de inserção social de modo semelhante aos *pop-stars* e celebridades do mundo cinema-tv (Jeff Koons talvez tenha sido quem mais decisivamente experimentou tal papel; entre nós, os grupos Dupla Especializada e Seis Mãos aventuraram-se a discutir o perfil do artista em diálogo com o universo da mídia). É muito importante que Márcia X. tenha insis-



RICARDO BASBAUM É ARTISTA, ESCRITOR, CRÍTICO E CURADOR (ARTISTA-ETC). PROFESSOR DO INSTITUTO DE ARTES DA UERJ. PARTICIPOU DA “XXV BIENAL DE SÃO PAULO” (2002) E DA MOSTRA “BE WHAT YOU WANT BUT STAY WHERE YOU ARE” (WITT DE WIT, ROTTERDAM, 2005). ORGANIZOU A COLETÂNEA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA – TEXTURAS, DICÇÕES, FICÇÕES, ESTRATÉGIAS (CONTRACAPA, 2001). CO-EDITOR DA REVISTA ITEM. FOI CO-DIRETOR DA INICIATIVA INDEPENDENTE AGORA - AGÊNCIA DE ORGANISMOS ARTÍSTICOS (1999-2003).

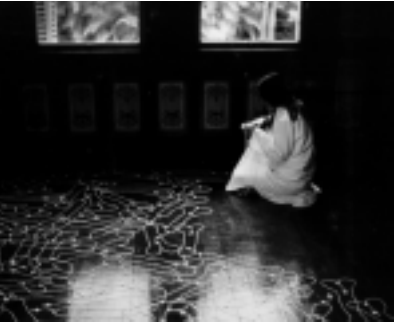
tido em construir seu lugar de visibilidade como artista em meio à exposição de ícones, pois essa estratégia conduziu à segunda etapa do trabalho. A artista se deslocava pela galeria, tal qual um pólo de atração que imprimia dinâmica ao espaço; sua movimentação era complementada por documentação fotográfica (conduzida por Aimberê Cesar e Maurício Ruiz) e videográfica (comandada por Alex Hamburger); de modo que os “ícones do gênero humano” foram devidamente registrados em suas nuances físicas, antropológicas, sociológicas, psicológicas etc. No dia seguinte, a partir das 15 horas, a galeria foi ocupada com este material documental, e todos aqueles que haviam estado presentes na noite anterior eram esperados para apreciar as imagens foto/vídeo: agora, nas paredes da sala de exibição, uma ampla série de imagens completava o percurso investigativo: desconstrução de um dos mais célebres rituais do ambiente das artes, mergulho por aspectos da estranha cerimônia de inauguração das exposições de artes plásticas. Estratégia não-passiva para neutralizar e reverter certas forças convencionais do circuito, investindo energia ativa nos processos de condução e inserção do trabalho.

Quase todos os eventos descritos e comentados acima foram experimentados por mim, *live*. Mergulhado na intensa dinâmica daqueles anos, compartilho de proximidade – e mais, cumplicidade – com este percurso notável de Márcia X., marcado por tantas ações interessantes e instigantes e, sobretudo, pela coragem de imprimir ao circuito local uma dinâmica que o confrontava cara-a-cara: a imagem de artista que Márcia X., Alex Hamburger & Co. trouxeram à cena em nada combinava com aquilo que era cobiçado, atraído e formatado como “o que devia se esperar de uma artista de sucesso nos anos 1980”. Se Márcia X. soube transmutar-se e desdobrar os caminhos de seu trabalho a partir destes choques, é porque manteve aguda atenção ao fio de linguagem de tudo que tem inventado, sempre com um olho aberto às camadas de intensificação do atual e do presente, ciente dos contornos das situações, circuitos, meios, coisas, comportamentos – em suas linhas de fuga, linhas de sombra do não-dito ou do articulado à meia-voz. É nesta trilha que recentemente (em agosto de 2000) Márcia X. realiza, durante 6 horas ininterruptas, a performance-instalação *Desenhando com Terços* (no Centro Cultural Casa de Petrópolis): cerca de 200 terços são utilizados para construir, dois a dois, incontáveis desenhos de um pênis. O trabalho prossegue até que toda a superfície da sala esteja ocupada com os desenhos, preenchida com imagens (estilizadas, simplificadas, icônicas) do órgão sexual masculino em estado de ereção. Arrancar de um dos símbolos religiosos algo que está ali inscrito (o perigo da carne) e que os imperativos morais da religião preferem ocultar, privilegiando o espírito desencarnado. Com uma manobra quase singela, em meio à grande concentração, rigor e devoção que permeiam esta longa e exaustiva ação, Márcia X. coloca em movimento através do ícone fálico uma fonte de energia inesgotável (virilidade), da qual visivelmente se alimenta. Sejam os lugares do feminino ou do masculino, Márcia X. aproxima-se de todas as fontes, num contínuo desdobrar de impactantes invenções sem par:

“Sim, ela quer sempre olhar tudo de frente, respirar e manter os olhos bem abertos”.

“Não, não se esqueçam de redesenhar o diagrama da arte que vale a pena, incluindo o índice ‘x’ como de importância decisiva”.

MÁRCIA X.. DESENHANDO COM TERÇOS, 2000





## “X”: SOMEONE’S PATHS BEYOND EQUATIONS RICARDO BASBAUM

PUBLISHED IN *CONCINNITAS*. MAGAZINE OF THE INSTITUTE OF ARTS / RIO DE JANEIRO STATE UNIVERSITY. NUMBER 4. MARCH 2003.

The problem Márcia presents us does not find its solution by means of equations of regular mathematics, under the calculus of strict methodologies: the “x” that has followed her since 1985 is more than a first degree variable embellishing her name. The inevitable effect seems to be that of a mystery which does not desire to be solved – not due to a whim, but because from early on, a path must be chosen, which is different from that automated and predictable one: Márcia’s “x” demands no solution, answer, or conclusion, but rather, an everlasting procrastination towards the next stage. When we call for Márcia X. we are not looking for an “equation to generalize the human genre,” but we are calling the attention of one of the most interesting problem makers, someone who has added a particle (“x”) to her name, which indicates a search for paths which border the world of everyday things and the regions where she hides transgressive potentialities.

– Hello, Márcia X.  
– Yes, go ahead, what would you like?  
– I would just like to say that someone ought to establish you, one day, as an X-character, the most troubling question mark of Brazilian art.

The X-particle was added to Márcia Pinheiro’s name because of her performance in *Cellophane Motel Suite*, presented in partnership with multi-poet Alex Hamburger at the International Book Fair in Rio de Janeiro, which in 1985 was held at Shopping Fashion Mall, in São Conrado. Márcia was wearing a double layer of *Non-Clothes*, made of plastic bags: a black piece of non-clothes, over a see-through piece of non-clothes. While reading a poem (which she had written), Alex (dressed as a sandwich-man) was cutting the first layer of non-clothes (black), gradually revealing the second layer (see-through): a piece of non-clothes that covered but did not hide Márcia’s body, which was visible

under the plastic, in its performatic nudity. The presence of such non authorized performance in a commercial literature temple (no matter how educated the attitude of the ultra-informed forefront performing duo, there would be no space for them in there) ended up awakening the fury of the security service of the event, which culminated in a gun pointed at the almost naked artist and her partner, the experimental poet. On the following day, the event was on the newspapers, as one more of those exotic ephemerides that entertain tired readers. It so happens that the fashion designer of the same name, Márcia Pinheiro, did not like seeing her name involved in such a scandal and sent some notes to social columns in which she said: “While I dress people up, this *other person* (notice the scornful air with which the *socialite* refers to the advanced artist, who is tuned up with her time) takes her clothes off.” Well

of course: to prevent having her image associated with the famous fashion designer Márcia added an “x” to her name, definitely incorporating herself to the particle which indicates continuous movement, and is always aware of something yet to be done.

The many actions, mise-en-scène, interventions, performances, etc. that Márcia X. performed together with Alex Hamburger, between 1985 and 1990, are memorable: it is possible to mention at least seven works<sup>1</sup> of unique incisiveness and unmatched boldness (at the time), in which the duo unraveled (and sharpened) strategies to discuss if the possible existence for the artist, as of the early eighties (notice: post-oil crises, pre-Gulf War, that is, a period of conservative economic euphoria that preceded the awareness of communicational image – all surrounded by the reactionary, “slow and gradual” Brazilian political opening), should or not reclaim something from the (neo) vanguard models. As for what M.X.&A.H. were doing, they were establishing an important alternative stance regarding the artists who steadfastly and “naively” endorsed the maneuvers that led the arts back to the path of a “safe and correct economic investment.” Filtering Dada&etc motivations (with Duchamp-Cage-Fluxus *in the background*), the performances of the M.X.&A.H. brand invaded *in and off* spaces, many times unexcused. Boldness and vision were not absent in *Tricyclage* (1987), performed during the homage concert to John Cage, at the Cecília Meireles Hall (RJ): while 97% of the audience showed reverence to the creator of 4’33”, Márcia and Alex saw further and, without any warning – not even to Cage himself, who was present –, they went on stage to ride tricycles during a piano piece: at that moment, *Winter Music* was renamed *Music for two tricycles and pianos*. The action was precise; M.X.&A.H.

warned: “our eyes are open, we know that the languages of art conquer their experimental density at the expense of excessive and aggressive availability, which does not wait for official permission.”

It is from the universe of references to the tradition of vanguard that *As Anthenas da Raça* appears, presented in two different occasions in the year of 1985: at the Circo Voador (to a public who is more into the adventures of pop music) and at the Bar Botanic (to an audience who is used to weekly poetry recitals). Ezra Pound’s famous quote (“Artists are the antennae of the race”) was transported to a situation where it became literal, literally: M.X.&A.H. ask a couple of street vendors specialized in selling television antennas to share the stage with them. There, in the limelight, with all spotlights on them, the text and performance of the vendors are shown in their verbirovicovisual + gesture dimensions, and key-sentences from their daily work – such as “this antennas will put an end to communication noises, you will be able to connect without interference,” etc. – have their meaning multiplied when combined with gestures, text, and visuals brought by Márcia X. and Alex Hamburger. The event brings two real antenna vendors close together with two genuine antenna-artists, thus building a duplicated ritual of daily activities of each one of these duos of “workers.” Márcia brushes her teeth and performs other series of daily gestures, permeated by the reading of texts; Alex also performs several readings; both dress in a somewhat circus fashion, wearing on stage the uniform of circus artists over the body of artists who wish to be vanguard. The effect is ruthless: signs of a radical experimentalism, dear to an advanced tradition, suddenly become visible and dreadfully present in the antenna vendors, at the same time that advanced experimenters are able to update a chain

of links that ranges from Hugo Ball to Maciunas and suddenly crystallizes in the city of Rio de Janeiro. Evidently, humor is a basic spice of this strategy, a uniting element of surprise and difficult digestion, which is transformed into empathy – without losing its strangeness. But what stands out is an evident blending and investigative questioning of the artist-character: is “vanguard” one more cliché, with stereotyped procedures whose operations are linked to parody, or is there, once again, a place to be built, which concentrates the critical powers of language investigation? M.X.&A.H. receive the credit for keeping the flame of the discussion alive (partnering many times with Dupla Especializada and with Seis Mãos<sup>2</sup> group among others), at a time where the inventive energy of artists was instantaneously sucked out by the dynamics of commercial maneuvers.

At the turn of the century, we might not have perceived the dimension of what it meant to have invested in experimental maneuvers in the midst of the eighties. If we wish to make anything positive out of this difficult decade – and the greatest difficulty seems to have resided in the candid implementation of this enlightened capital liberalism, which shook the traditional models of organization and planning of the collective strategies of the sensitive and the mind – this will reside in the surface of what is called “image” and its communication, critical vehicle, empathy, and its virtues of interface: only under this point of view is it possible to bring closer together events such as the development of personal computers, the launching of MTV, the “return to painting,” the theories of simulacrum, etc. All of this has a merely instrumental and re-conquering dimension, in which experimentation has lost ground; but it also holds a unique potentiality, which gradually reorganizes itself in new investigation and inventive strate-

gies. It is along this line of escape that Márcia X.'s actions and performances (in solo activities or in partnership with Hamburger) advance, and effectively invent image strategies, thus refusing to close her eyes to what surrounds her, and definitely avoid fulfilling what was expected of an artist, who wished to enter the not so exciting art circuit of Rio de Janeiro/ Brazil.

I met her while she was presenting slides which documented her *Chuva de Dinheiro* in 1984, in partnership with Ana Cavalcanti: in a room of the Escola de Artes Visuais do Parque Lage during the exhibit “Como Vai Você, Geração 80?”, Márcia Pinheiro (before the “x”) explained to those who were interested, the convenient action that directly echoed the ruling atmosphere of the country (euphoria for re-democratization, inflationary agony) and worldwide (neoliberal euphoria). The action consisted in the throwing of large (approximately 120 x 60 cm) currency bills, printed in serigraphy, from the top of buildings in the Cinelândia area (downtown Rio). Down there, the population watched those giant flying bills and cheered at each new toss. I think of this work as a pop-tropical discussion, by way of Warhol, of our micro-market and the value/art work relations, having the circuit–place as reference in contemporary art, where this conversion between aesthetic value and financial value takes place – as it is made evident here. Márcia hits the bull's-eye (is it thanks to her antennas?) by promoting the “x” of a concrete problem, in one of the most serious moments of public demonstration of the issue (the eighties). Large serigraphy bills were handed out for free: some might fall in the hands of passersby, depending on the strength and direction of the wind out there, at that time: bills were going straight to consumers, thus violating the art circuit mediation mechanisms (which values art works as long as

they are retained, thus forcing them to circulate through institutionalized paths): aesthetical pleasure as consumption materialized into capital: a short-circuit à la mode de Bataille.

Two other important works by Márcia X. also established an interesting critical discussion on the peculiar landscape of the dynamics of the “official” art of the eighties (that is, the dynamics grouped under the label of “return to painting”). *Baby Beef* and *Soap Opera* (1988) have similar structures: large monochromatic panels composed of a surface of paints over the wall, combined with appropriate objects which are juxtaposed to this surface. *Soap Opera* is also complemented by a video performance, that is, a series of specific actions performed based on her work and materialized in videotape, thus providing continuity to its implementation. In addition, *Baby Beef* and *Soap Opera* are designed for events which have an institutional character, thus leading the works to confront the boundaries of a collective exhibit (“Novos Novos”, in the Art Gallery of the Rio Business Center, for *Baby Beef*) and an in an official room (*Soap Opera* was selected and presented at the VI Salão Paulista de Arte Contemporânea, at the Bienal Pavilion). Maybe due to these series of injunctions, the two propositions may be seen as critical exercises of “expanded painting,” painting beyond the canvas, whose sense involves the mobilization of a colored surface creating an acting area (Yves Klein), the appropriation of simple objects (Pop) and the image of the performing artist, combining body and work through music (in *Baby* the presence of the Mutantes group is invoked in a documentary video; the “La Donna é Mobile” aria permeates *Soap...*).

*Baby Beef*, as imagined, occupied a display window completely impregnated with red – front and side walls, and the floor – which characterizes it, above all, as an experiment in three-

dimensional painting (it is also important to notice that the internal lights were also red); over this wall, creating a winding line, several plastic tongues were aligned (imitating our auxiliary digestive organ, responsible for tasting and essential for speaking – are they prosthetics in parody?), equally red. The whole set created an environment of strong chromatic concentration, whose impact dissolved in the ironic shock of tongues sticking out: a red monochrome sticking the tongue out at you, the uninformed viewer. The carnality of the painting transformed into a steak cooked rare, the sublime consumed as an issue of flavor, taste. In a spicy way, Márcia X. imposed clear boundaries and parameters to negotiate her entry in the circuit of artistic conventions: all hypocrisy must be execrated; it is up to the artists to negotiate every inch of their presence, without facilitating their appropriation by middlemen that promote (if we continue being sour) gambling on a personal level, in the frailty of a despicable loves-me-loves-me-not, where the most diverse interests are articulated together with positions of power (and the artist is coupled in this process as a minor instrumentalized agent). *Soap Opera* duplicates this formal line of thought of the expanded painting, now towards the world of performance, televisions and soap operas. In this case, the monochromatic surface provides support for a wall built with bars of laundry soap, all with the same color. Repetition of the repetition (the utilitarian aspect of consumption), wall facing wall, thus transforming the object into a module, a construction element for the X-engineering artist: what is her “constructive project?” Symptomatically, the wall is not concluded, the second wall remains incomplete in face of the first – both of them, fields of color of monochromatic intensity: once again, wall over wall, or, using the pun in English (which is present

in the title since wall is *parede* in Portuguese which leads us to think of *parade* in English) wall (*parede*) over parade: that is what we see/hear in the video: at times Márcia X. repeats the musical line “La Donna é Mobile”, at times Aimberê Cesar (cameraman, image editor, video-maker, performer) parades in a cargo carriage, facing the *Soap Opera*. In face of the discussions surrounding art in the eighties, *Baby Beef* and *Soap Opera* claim important points, once they build a broad reference to the painting-issue, pointing lines of escape towards regions beyond, and showing, to a shy circuit, the amplitude that a sharper debate should undertake, thus moving beyond the conventions of paint over canvas (that is, taking into account relations with the circuit, the building up of the artist's character, the relations with different performing languages, with objects, with technological image, etc.).

But Márcia X. is actually paying close attention to more than one thing, and perceives the real dynamics of the plots of the works in regards to the art circuit. It is by means of a dialogue with the circuit – and further with the formulation of languages itself and with the city of Rio de Janeiro and its inhabitants-characters – that works such as *Academia Performance* (1986) and *Exposição de Ícones do Gênero Humano* (1988) take place. Each one of these exhibits-happenings (they are not just happenings) deserve a comment, even if a short one.

*Academia Performance*: At a moment when a certain “performance” fad was being experienced in Rio (the word was in the newspapers, artists would get together to act upon it; not much was recorded of the interesting things that were there, but they still ought to do it one day), it so happened that there was a gym called *Academia Performance*, located in the same small commercial gallery in Leblon, where the Contemporary

Gallery was located (the stage of some significant happenings at the time). The place was filled with work-out equipment and other machines to “stay in shape” – right behind a beautiful display window, allowing all passersby to see whoever was there working out. Nothing could be more appropriate to be used by an artist who does performances, thought Márcia X.: “use *Academia Performance* with varied performances, transform the space into a broad ‘working place’, convert the equipment into readymade works of art, exercise the body in unpredictable maneuvers without aesthetic goals, etc.” A clear message for the academics of performance too, in every latitude and longitude (people concerned with tea cups, immortality, and the full attire of the members of the Academy of Letters). The event only lasted one night of exercise: Márcia X., dressed in a sort of plastic gym dress, moved through many different machines, did some demonstrations, moved a painting machine, lifted dumbbells, etc. Two main exercises were continually repeated: 1) to put the painting machine to work; 2) to squeeze oranges in an asymmetric plastic squeezer (it was a lime-orange kind of model), used as a bra. Many art works were brought to that space, placed among the Gym stuff: *The Bride of Governor Valadares* (a wedding dress), *modeling porous patch* (rubber orthopedic belt with a cushion), *Márcia magazine* (central pages of a male erotic magazine), *working permit* (the working permit of that commercial establishment itself), *Instantaneous Glória Milk* (painted empty can of Glória Milk) among others. The artist advertised in that occasion the text “Noite de Artes Marciais”, of which we reproduce an excerpt: “Exercises, physical tests, tolerance tests of disciplines of experimental subjects, and of adapting to given conditions, represent a large step in the transformation of all artistic act-

ing into an art-labor. (...) The brain's privileges as the generating center of values reaches an end, replaced by the exuberant performance machinery, capable of forming an entirely artificial language, with extreme and unique possibilities, more appropriate to the optical perspectives that are finally outlined. (...) The oddity of the forms that emerge from there is liable to cause some problems. In spite of that, the success of our academy, of its conscious posture, of the physiology of the equipment, is undisputed, thus exerting unusual attraction, and finding adepts and enthusiasts everywhere. ENROLL IMMEDIATELY.”<sup>3</sup>

A large part of this more-than-plastic exercise articulated in the *Academia Performance* goes through an evident presence of the written word, a key-element in accomplishing a tight plot. “Márcia X.,” “Martial Arts,” “Márcia magazine,” etc. show the conscience of an intersignal sliding punctuating the work, of which X. does not give up, and that points towards a different insertion of this work in the circuit: when the works also claim for themselves a textual load, and bet their materiality on it, they assume a slower displacement on the tracks of the market, of the critical reception, of collectionism. At least around here, for now.

*Exposição de Ícones do Gênero Humano*<sup>4</sup>: this event only lasted two days, with the following structure: March 30th, at 21:00h: *Extra Iconographics*; March 31st, after 15:00h: *module VTR*; *One hour developments, air chambers*. The proposal here consisted in building an exhibit strategy in which the *vernissage* guests themselves were the art work, the “icons of human gender,” seen in their (bio)diversity and similarity, a broad fauna made of those attracted by cultural situations – characters of the micro universe of the arts (besides friends, relatives, etc.). As written by the artist: “Invitation to artists and regulars (marchands,

critics, gallery owners, collectors), together with representatives from the fan-club phenomenon and the general public, who from this meeting on will begin to appear in the same statistics chart and snapshots.” That is: the first day of the event was a sort of exhibit where the art works were the guests: the empty gallery, people met to chat, make comments, exchange ideas, and drink their traditional white wine. A book of signatures was specially made for the occasion, entitled *My Dear Marlene*, it celebrated the presence, among the guests, of the official Marlene fan-club (a famous Brazilian singer called the “Navy’s favorite”), linking the happening to the movement of the artists’ fan-clubs (similar to the same old Emilinha x Marlene competition): the character artist – now included together with the human icons of art-works (thus becoming equally visible and present in that space) – it established the comparison between the fan-clubs of Márcia X. and Marlene, different symptoms of the same collective hysteria that permanently ravages (on different levels) the art world. In this image of the artist surrounded by fans, there is a peculiar trace of the eighties, in which the artist in many occasions portrayed himself as the “artist as celebrity,” that is, trying to think of his place of social insertion in the same way as pop-stars and celebrities from the TV-movies industry (Jeff Koons might have been the person who most decisively experienced such a role; among us, the groups Dupla Especializada and Seis Mãos ventured to discuss the profile of the artist in a dialogue with the media universe). It is very important that Márcia X. insisted on building her status of visibility as an artist in the middle of the icon exhibit, for this strategy led to the second stage of the work. The artist moved through the gallery, as a magnetic field, thus giving dynamics to the space; her movements were comple-

mented by photographic documentation (led by Aimberê Cesar and Maurício Ruiz) and videographic documentation (led by Alex Hamburger); in a way that the “icons of the human gender” were properly recorded in their physical, anthropological, sociological, and psychological nuances. On the following day, starting at 15:00h, the gallery was occupied with this documentary material, and all people present on the previous evening were expected to appreciate the images pictures/video: now on the walls of the exhibition room, a broad series of images completed the investigative path: the deconstruction of one of the most famous rituals of the arts environment, by diving into aspects of the odd ceremony of the opening of art exhibits. A non-passive strategy to neutralize and revert certain conventional forces of the circuit, and invest active energy in the processes of leading and insertion of the work.

Almost all events described and commented above have been experienced by me, *live*. Immersed in the intense dynamics of those years, I share closeness – and more, connivance – with this notable path of Márcia X., which has been highlighted by so many interesting and enticing actions and, overall, by the courage to impose to the local circuit a dynamic that challenged it face-to-face: the image of the artist that Márcia X., Alex Hamburger & Co. brought to light had nothing of what was desired, attracted, and formatted as “what we should expect from a successful artist in the eighties.” If Márcia X. was able to transmute herself and unwind the paths of her work from these confrontations, it is because she kept close attention to the line of language of everything she invented, always keeping an eye open to the layers of intensification of the current and the present, aware of the outline of the situations, circuits, means, things, behaviors – in her lines of escape,

lines of shadows of the unsaid or of the articulated at half-tone. It is on this track that recently (August 2000) Márcia X. performed, for six uninterrupted hours, the performance-implementation *Desenhando com Terços* at Casa de Petrópolis Cultural Center: approximately 200 strings of beads were used to build, two by two, countless drawings of a penis. The work proceeded until all the surface of the room was taken with the drawings, filled with images (stylized, simplified, and iconic) of the male sexual organ in erection. Drawing from a religious symbol something which is inscribed in there (the dangers of the flesh) and which the moral imperatives of religion would rather hide, and privilege the disincarnated spirit. With an almost chaste maneuver, in the middle of the great concentration, rigor, and devotion that permeates this long and exhaustive action, Márcia X. put in movement through the phallic icon a source of never ending power (manliness), from which she visibly feeds. Whether in masculine or feminine places, Márcia X. reaches out for all sources, in a continuous unfolding of unmatched inventions to create impact: “Yes, she always wants to look at everything with her head up, breathe and keep her eyes wide open.” “No, do not forget to draw again the worthwhile art diagram, including the ‘x’ index, as of decisive importance.”

RICARDO BASBAUM IS AN ARTIST, WRITER, CRITIC, CURATOR (ARTIST-ETC), AND PROFESSOR AT THE ART INSTITUTE OF THE UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ). HIS BACKGROUND INCLUDES A MAJOR IN BIOLOGY (UFRJ), A SPECIALIZATION IN ART HISTORY AND ARCHITECTURE IN BRAZIL (PUC-RJ), A GRADUATE DEGREE IN ARTS AT THE GOLDSMITHS’ COLLEGE, IN LONDON, AND A MASTER’S DEGREE IN CULTURE AND COMMUNICATION (ECO-UFRJ).

- 1 In chronological order: *Cellophane Motel Suite* (1985), *As Anthenas da Raça* (1985), *Sex Manisse* (1986), *Tricyclage* (1987), *1ª Macabiada Volante* (1987), *Performance: Arte ou Banalização* (1988), *Navio Museu Bauru* (1990) – this last one only exists as a Project, all others were performed.
- 2 Dupla Especializada : formed by Alexandre Dacosta and Ricardo Basbaum. Grupo Seis Mãos: formed by Alexandre Dacosta, Barrão and Ricardo Basbaum. That is, the writer of this text was (and still is) involved in this line of practices...
- 3 Brochure *academia perFORMance* – ‘Noite de artes marciais’, handed out throughout the event.
- 4 Presented at the Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, in Ipanema.

