

nara roesler

marcos chaves



marcos chaves

n. 1961, Rio de Janeiro, Brasil, onde vive e trabalha

Apesar de ter iniciado sua carreira na primeira metade dos anos 1980 (quando a pintura ocupava lugar central na prática artística), é na utilização de diversas mídias que Marcos Chaves encontra uma das marcas de sua obra, que transita livremente entre a produção de fotografias, instalações, vídeos, palavras e sons. Essa variedade realiza-se em consonância com seu trabalho profundamente crítico e que, não obstante a coerência, permanece aberto a interpretações, especialmente em função da marcada presença de humor e ironia.

Em sua obra, é frequente a apropriação de pequenos elementos ou cenas da vida cotidiana, que evidenciam, de maneira direta, ou a partir de pequenas intervenções, o caráter extraordinário que pode habitar no prosaico.

Sua produção se insere, de maneira renovada, na longa tradição de artistas que tensionam a relação entre imagem e linguagem ao propor, por exemplo, títulos sutilmente ambíguos e divertidos, que conduzem a uma reflexão bem-humorada sobre a sociedade e a cultura.

[clique para ver o cv completo](#)

capa Sem título, da série
Sugar Loafer, 2014 [detalhe]

todas as imagens cortesia do artista e Nara Roesler

exposições individuais selecionadas

- *Marcos Chaves: as imagens que nos contam*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), Rio de Janeiro, Brasil (2021)
- *Vai Passar*, Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, Brasil (2019)
- *Eu só vendo a vista*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói), Rio de Janeiro, Brasil (2017)
- *Marcos Chaves – ARBOLABOR*, Centro de Arte de Caja de Burgos (CAB), Burgos, Espanha (2015)
- *Logradouro*, Centro Universitário Maria Antonia (CeUMA), São Paulo, Brasil (2004)

exposições coletivas selecionadas

- *Histórias Brasileiras*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo, Brasil (2022)
- *Utopias e distopias*, Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Salvador, Brasil (2022)
- *Alegria – A natureza-morta nas coleções MAM Rio*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), Rio de Janeiro, Brasil (2019)
- *Inside the Collection – Approaching Thirty Years of the Centro Pecci (1988–2018)*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália (2018)
- *Troposphere – Chinese and Brazilian Contemporary Art*, Beijing Minsheng Art Museum, Pequim, China (2017)
- 17ª Bienal de Cerveira, Portugal (2013)
- 54ª Bienal de Veneza, Itália (2011)
- *Manifesta 7*, Bolzano, Itália (2007)
- *All About Laughter – Humour in Contemporary Art*, Mori Art Museum, Tóquio (2006)
- 1ª e 4ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil (1997, 2005)
- 25ª Bienal de São Paulo, Brasil (2002)

coleções selecionadas

- Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália
- Centro de Arte de Caja de Burgos (CAB), Burgos, Espanha
- Ella Fontanals-Cisneros Collection, Miami, EUA
- Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), Rio de Janeiro, Brasil

4	operação duchaviana
10	olhares pictóricos
26	ready-mades urbanos
47	trabalhos instalativos
91	jogos de linguagem

operação duchaviana

Marcos Chaves, cuja carreira se inicia ainda na década de 1980, se envereda por um caminho distinto de parte de seus contemporâneos naquele contexto. Em um momento no qual ocorre uma retomada da pintura no cenário internacional, se incluindo nesse rol o Brasil, e uma influência neoexpressionista que extrapola o fazer pictórico, o artista em questão direciona seu olhar para algo mais anedótico, corriqueiro. Sua linguagem se constitui por meio de objetos e situações cotidianas por ele orquestradas ou simplesmente encontradas.



*Sem título, da
série Próteses # 12, 2005
impressão jato de tinta
sobre papel de algodão
60 x 80 cm*



*It Looked, and I
Looked Back, 2024*
fotografia
80 x 60 cm

Desde o início de sua trajetória existe uma abertura grande para a vida cotidiana, um olhar artístico para aquilo que a princípio não poderia assim ser enquadrado. Em seus anos formativos, foi aluno de Lygia Pape, um dos principais nomes do neoconcretismo brasileiro. Da poética da mentora, herdou um alto grau de experimentalismo, não se limitando às linguagens artísticas tradicionais e trazendo para a sua poética elementos e soluções extraídos dos mais distintos, dentre eles a cultura popular, algo que também se faz presente no trabalho de Pape.

*Sem título # 17 / da
série Buracos, 2006/2014
impressão jato de tinta
sobre papel de algodão
150 x 100 cm*





Nesse sentido, outra referência que lhe é norteadora é a de Marcel Duchamp. Um dos principais fundadores daquilo que se entende por arte contemporânea, a operação do artista francês consistia em remover objetos encontrados do contexto no qual originalmente faziam parte e inseri-los dentro da instituição da arte, ampliando assim a noção de arte para além de seu teor objetual e a aproximando da ideia de proposta ou jogo conceitual.

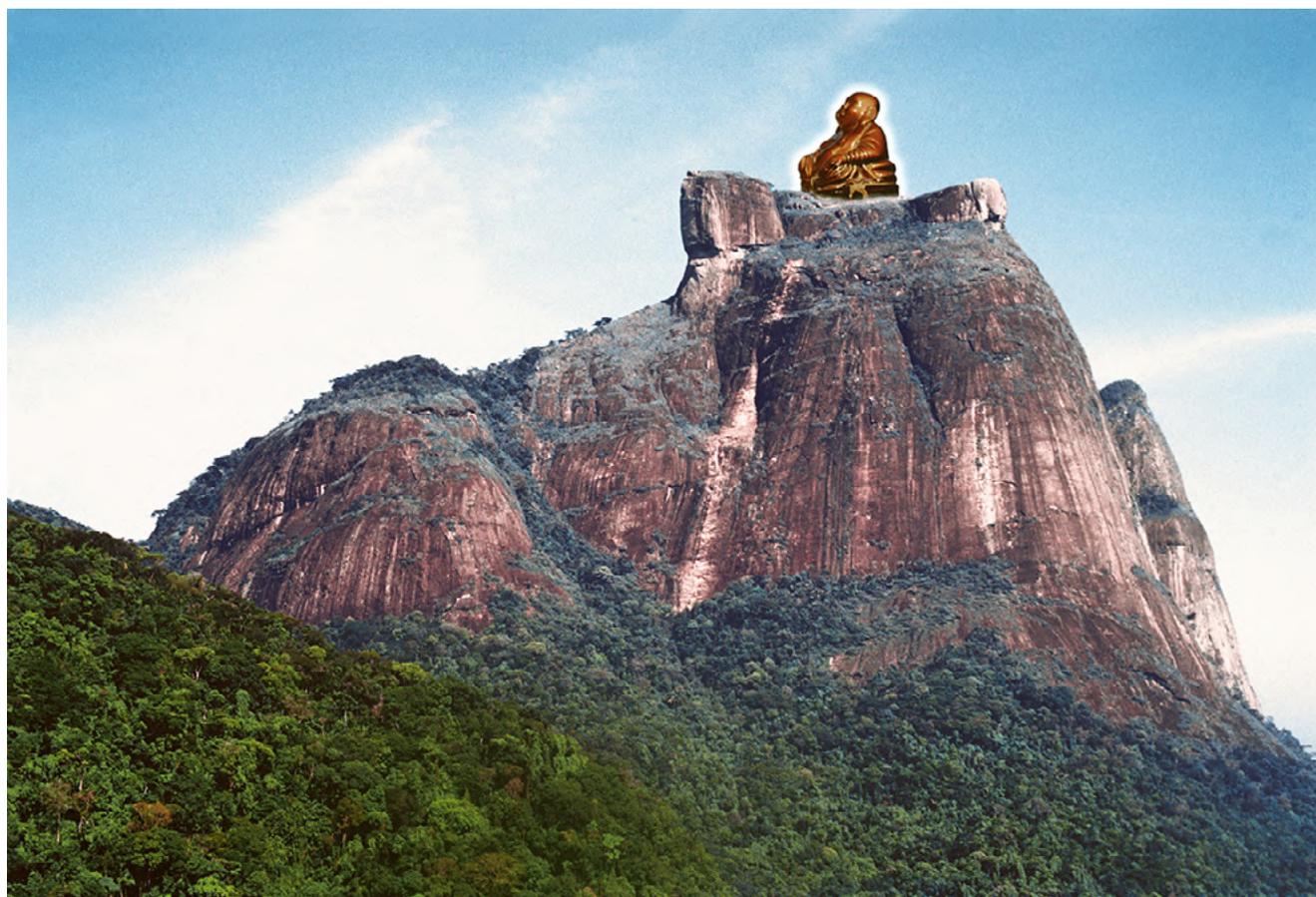
Paz entre aspas, 2004
plástico e acrílico
36 x 29 x 13 cm



Nas palavras da curadora Ligia Canongia:
“O trabalho de Marcos Chaves pertence à linhagem que passou a dar ao objeto cada vez mais o valor de pensamento e menos o de forma sensível: um objeto, portanto, mais ético do que estético. Chaves certamente considera o potencial aberto pelo *ready-made* e sabe de seus desdobramentos na atualidade. Não está interessado no produto formal, no objeto artístico, na “esteticidade”. Construir a obra de arte pode ser, para ele, extrair um objeto comum de seu ambiente funcional, combiná-lo a outros, mudar seu contexto lógico, acrescentar palavras e outros meios vindos de fora do campo estrito da visualidade, jogar com associações mentais, com o humor e com o acaso”.

detalhe da obra
Irene Ri, 1994
madeira e piaçava
18 x 27 x 7 cm

Contudo, existe um componente fortemente humorístico em seu trabalho, que o caracteriza e sobressai. O crítico Márcio Doctors, contrapondo o processo de Marcos Chaves ao de Marcel Duchamp, cujo o do segundo chamava-se Operação Duchampiana, formula a ideia de *Operação Duchaviana*: “A *Operação Duchaviana* faz uso do humor e dos jogos de palavras para desestabilizar os lugares das coisas. Apesar de sabermos que não é possível reduzir a palavra à imagem e a imagem à palavra, Marcos Chaves dobra palavra e imagem ao atribuir a força indicativa da palavra à imagem e ao atribuir a presença inquestionável da imagem à palavra. Dobra a potência de um com o elemento do outro. Este lugar da dobra é o local do acontecimento da estratégia Duchaviana (que se remete à Foucault), porque faz aflorar o paradoxo que é o lugar que ilumina e que silencia. Diz com imagem”. Ainda sobre a poética do artista, Doctors aprofunda: “Para mim, a pista é que a obra de Chaves trata mais de como ver do que do olhar (...) a vida cotidiana para ele, não é banal, é matéria bruta e prima; é fonte de onde extrai o descompasso do diferente: o paradoxo da transparência de ver aquilo que se apresenta e, com seus jogos de palavras, passamos a ver o que fingíamos não ver. Olhar cristal. Neste aspecto a presença de Lygia Pape é clara. Ele lida com aquilo que se apresenta e não moraliza seu olhar entre alta e baixa cultura ou em arte erudita e arte popular. O esforço de Marcos Chaves é o de mostrar que todo elemento da realidade é rico e passível de se transformar em arte”.



Só pra contrabalançar, 1999
fotografia digital
146 x 208 cm

olhares pictóricos

Marcos Chaves, ainda que tenha iniciado sua trajetória em um contexto de retomada pictórica na arte brasileira e mundial, não se enveredou por essa prática, a não ser em momentos muito iniciais de sua carreira. Contudo, o próprio se define como um ávido apreciador e consumidor de pintura, de modo que, em seu olhar para situações cotidianas, acabam por atraí-lo elementos potencialmente pictóricos, como cores, linhas e fatores compositivos.

Caso, por exemplo, da série *Macunaíma*, de 1988. Os trabalhos desse conjunto foram produzidos por ocasião de sua primeira individual naquele ano, sediada na galeria que carrega o mesmo nome da Série, no prédio da Funarte. A exposição, articulada como uma grande instalação, contou com trabalhos realizados em diferentes técnicas e materiais. Dentre os materiais utilizados, destaca-se o papel kraft, este reaproveitado de sacolas de supermercado, e também pensado como suporte para desenhos e pinturas, de estêncil à mão livre, além de assemblages com materiais variados.





Macunaíma, Acrílica
sobre papel kraft, 1988

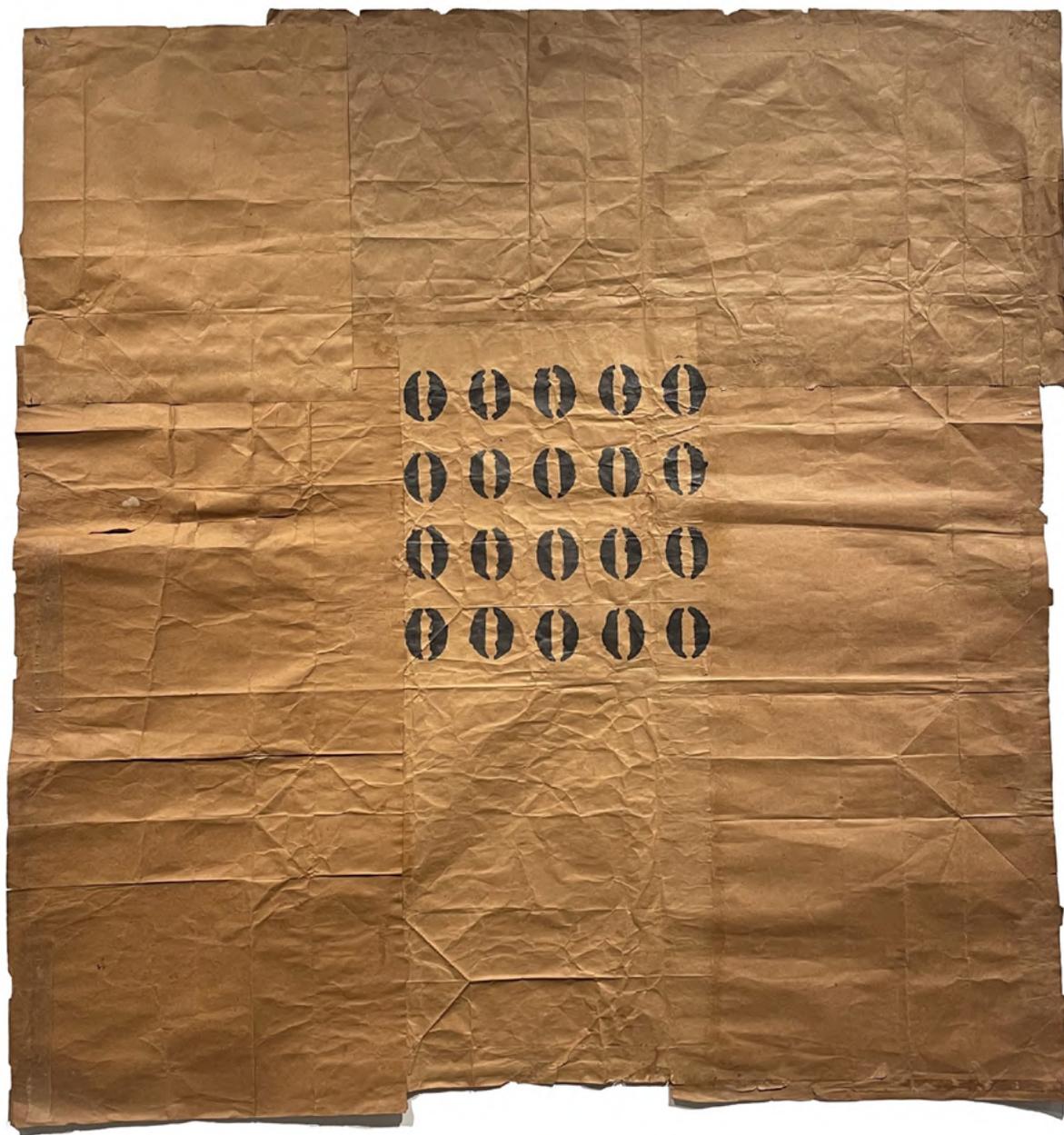
O diálogo com a pintura ocorre não somente por questão geracional, mas também por conta de sua própria trajetória, dado que atuou como assistente de Antonio Dias, que, na década de 1980, retomava a prática pictórica, incorporando novos suportes e materiais, em procedimento quase alquímico.



Macunaíma, madeira e acrílica
sobre papel kraft, 1988



Macunaíma, Acrílica
sobre papel kraft, 1988

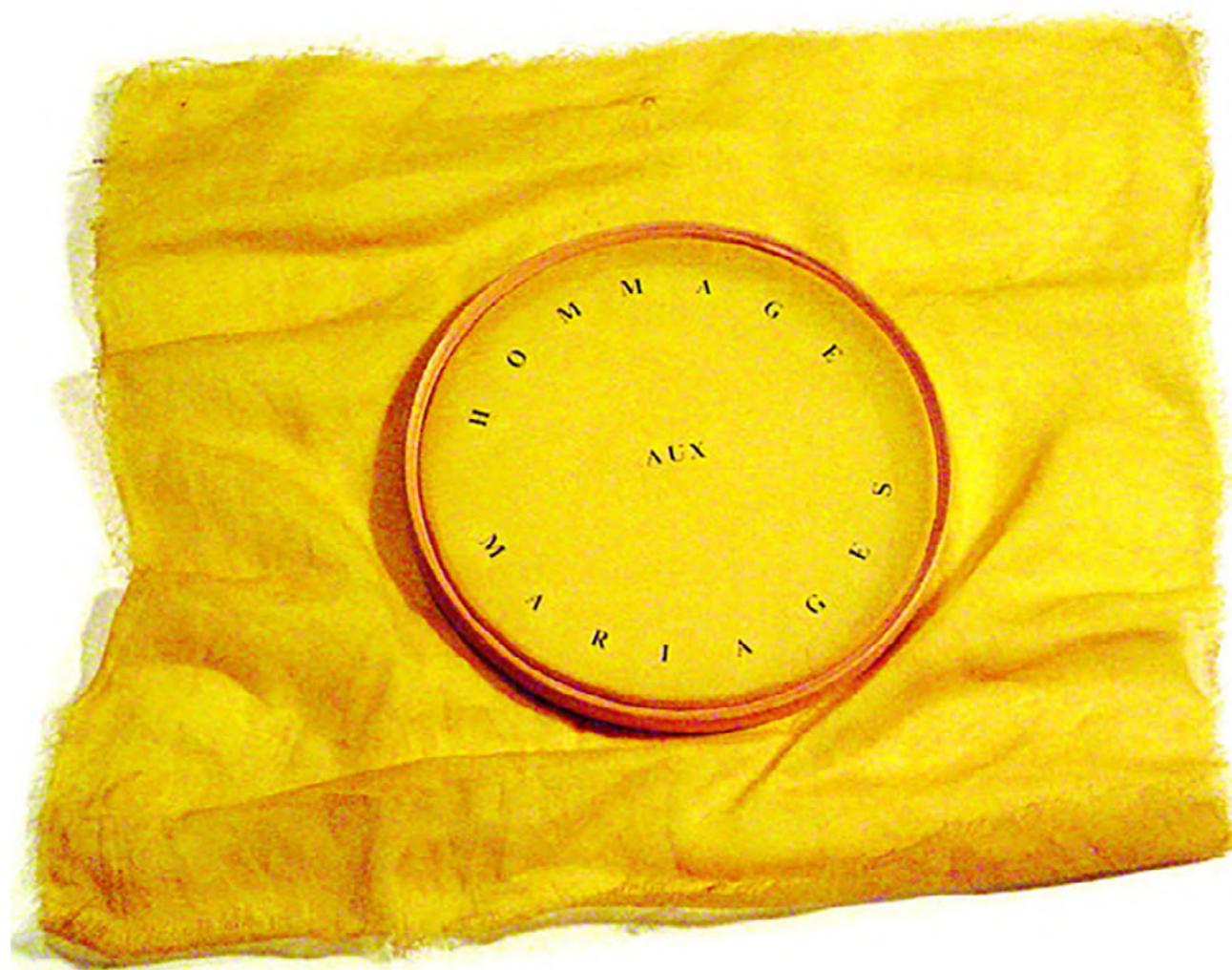


Macunáima, Acrílica
sobre papel kraft, 1988



Homage aux Mariages, de 1989, também usa como ponto de partida o principal elemento pictórico: a cor. Aqui, Marcos Chaves combina objetos encontrados das mais diversas finalidades: cadeiras, gillettes, bolsas, escovas e etc, cujo único elemento que os une é a presença da cor amarela. Contudo, a maneira como o artista os articula sugere algo para além da mera aproximação cromática: percebe-se aqui que, nessas uniões, esses elementos se combinam de modo que parecem ser unidos por um laço mais forte, como se houvesse uma total imbricação, mistura, ou um envolvimento mais forte entre eles. De acordo com Yan Braz: “A homenagem aos casamentos (*Homage aux Mariages*), porém, não diz respeito somente à união dos objetos através da cor e das relações formais, ela igualmente circunscreve o plano íntimo dos desejos, tensionando as afinidades eletivas ao declarar que amar é um elo, amar é o elo”.

Sem título (série Hommage aux mariages), 1989/2020
madeira e plástico
dimensões variáveis



*Sem título, da série *Hommage aux mariages*, 1989, 1989*
madeira, tecido e letraset
30 x 30 cm



Sem título, da série Hommage aux mariages, 1989, 1989
barbeadores de
plástico e fios de nylon
11 x 3 x 2 cm (cada)

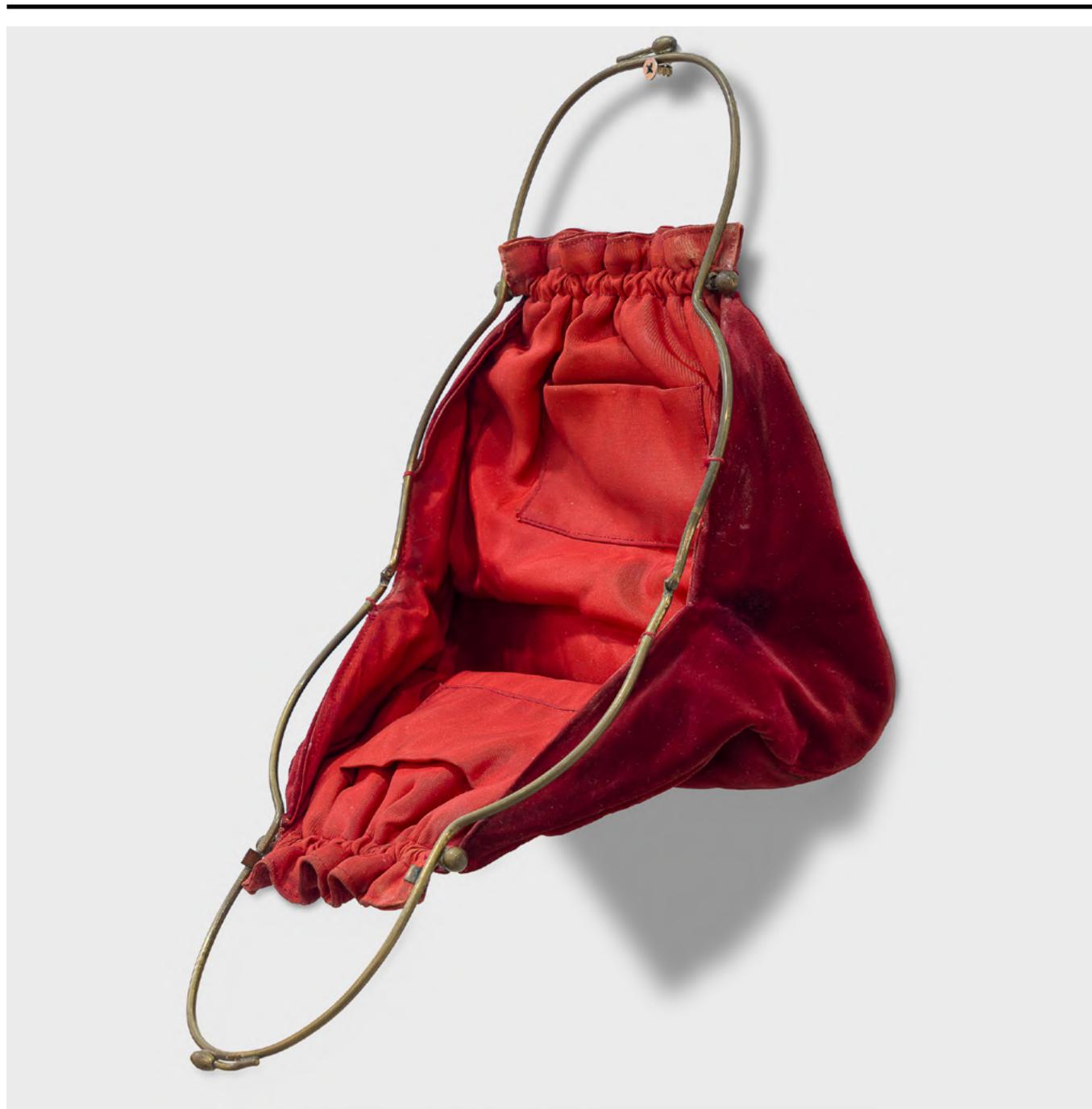


Sem título (série *Hommage aux mariages*), 1989/2025
metal e fio de nylon
14 x 60 x 2,5 cm



A cor também se sobressai em *Jaws* e em *Sem Título*, ambos de 1992. O primeiro consiste em uma bolsa de veludo aberta e o segundo de um par de sapatos de camurça. O que une estes objetos utilizados nestes dois trabalhos é a cor vermelha viva de ambos. A bolsa vermelha de veludo, quando aberta, acaba por guardar semelhança com a mandíbula aberta do tubarão do clássico filme de mesmo nome: *Jaws*. Os sapatos de camurça, por sua vez, são agrupados pelo artista de modo a sugerir o formato de um útero, algo acentuado ainda mais pela cor. Dessa forma, ainda que sua matéria-prima sejam objetos encontrados, é através da cor que Marcos Chaves os desloca de seu sentido original e os aproxima de contextos inusitados.

Sem título, 1992
sapatos de camurça
28 x 28 x 8 cm



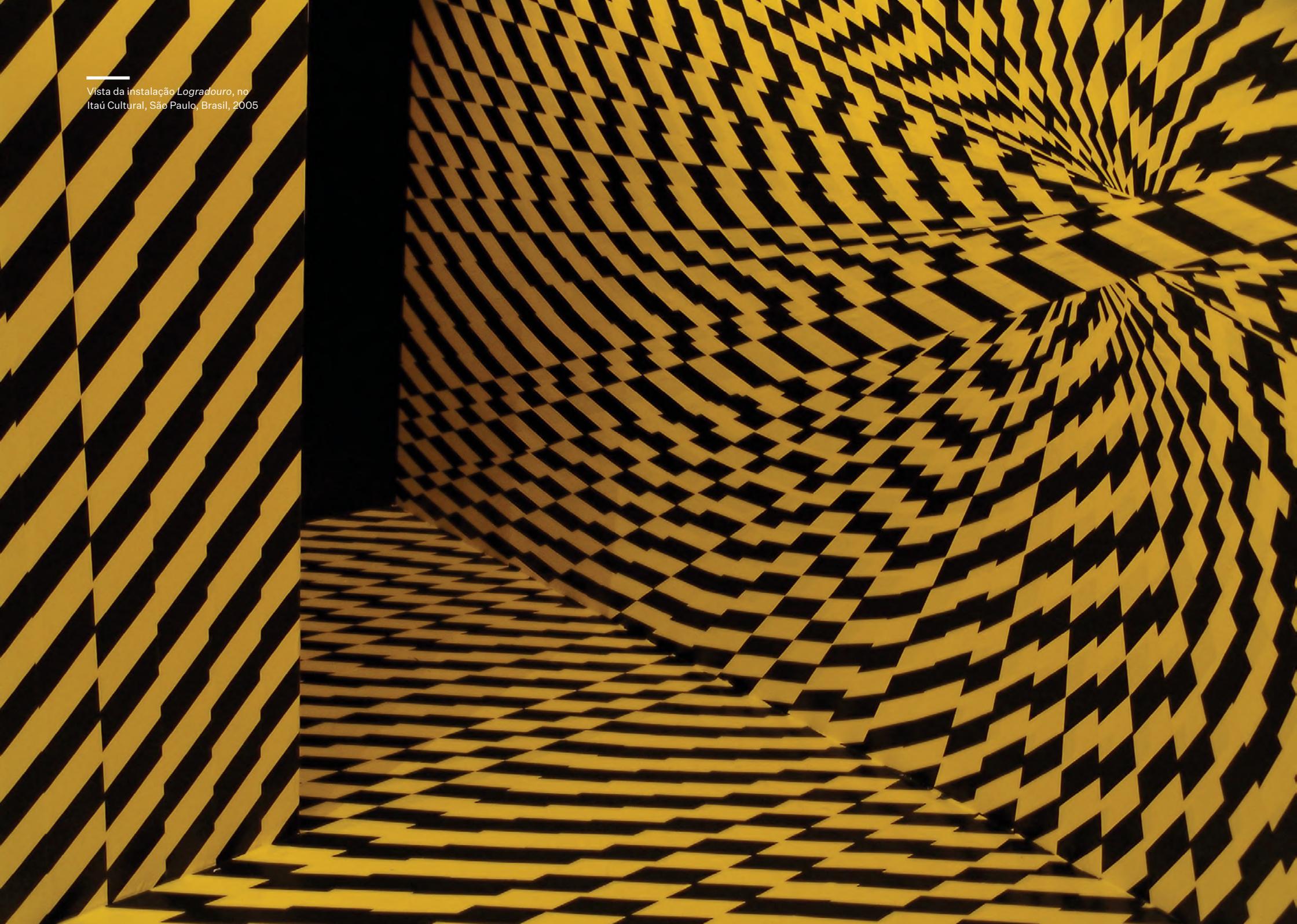
Jaws, 1992
bolsa de veludo
45 x 33 x 15 cm

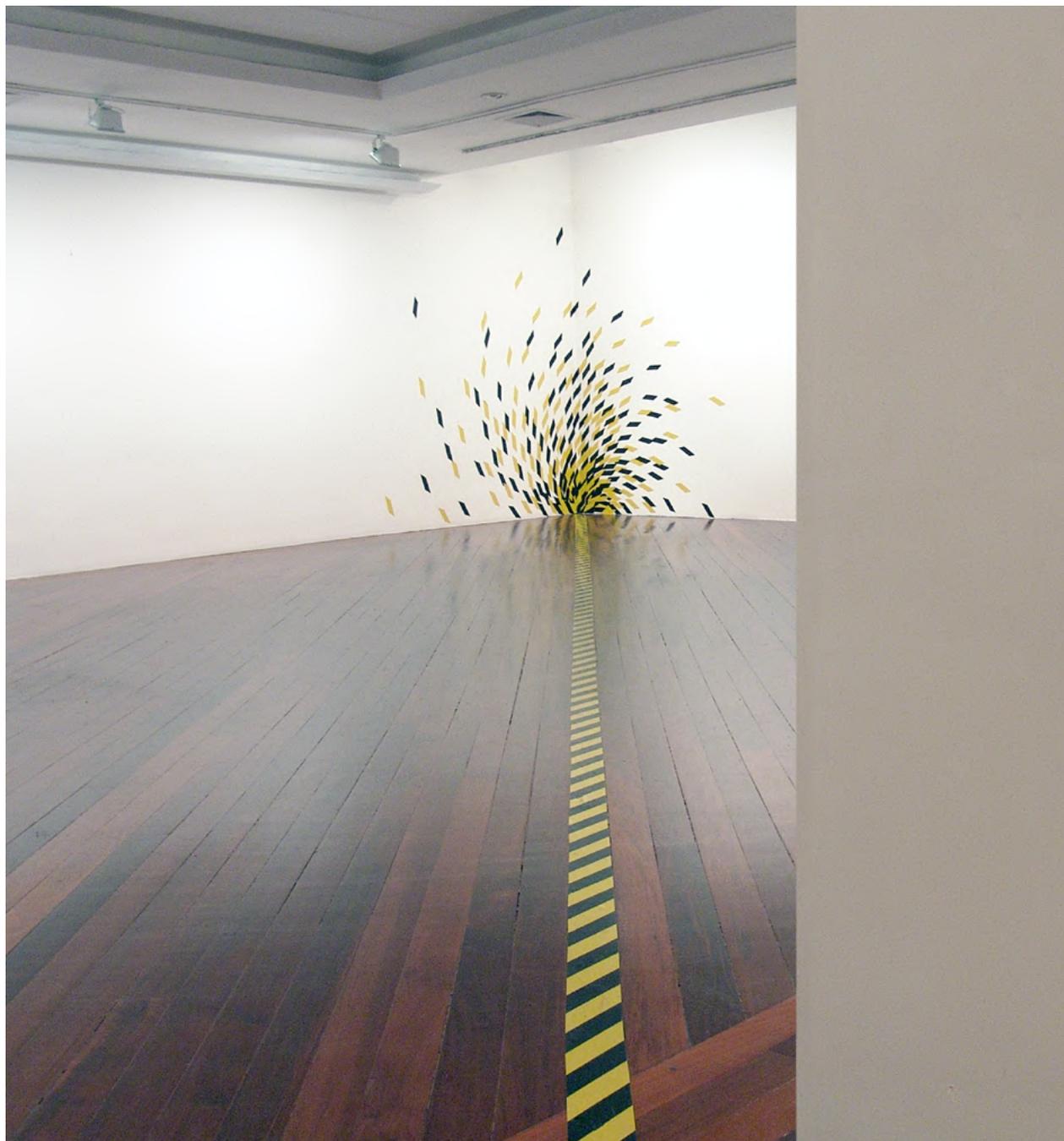
No trabalho *Logradouro*, de 2002, Marcos Chaves utiliza como matéria-prima fitas negro-amarelas, presentes no trânsito das cidades para interditar áreas e orientar o tráfego de pedestres e motoristas. O artista utiliza esse material característico do contexto urbano para revestir as paredes do espaço expositivo, criando uma sala totalmente construída por esse jogo cromático e algo construtivo. Nas palavras da curadora Luísa Duarte: “o que tinha como destino original sinalizar, surge aqui como pura vertigem, que antes nos desorientava do que orienta. Sua forma geométrica, que nos remete ao construtivismo, também ganha um desvio, no lugar da ordem e da calma que as obras do nosso principal legado moderno nos evoca, Chaves nos oferece um ambiente perturbador. Em *Logradouro* espaço expositivo e a obra se misturam. O espaço é a obra. Mas ao mesmo tempo *Logradouro* é também obra pública, dialoga com o que está lá fora, não só por ser toda ela feita de uma matéria utilizada no espaço urbano, mas também pela sensação de vertigem e velocidade que nos proporciona. Nos colocando assim diante de uma experiência perceptiva e temporal com a qual nos deparamos diariamente quando saímos às ruas das grandes cidades pós-modernas”.



Vista da instalação
Logradouro, no Museu
da Vale, Vila Velha, Brasil, 2002

Vista da instalação *Logradouro*, no
Itaú Cultural, São Paulo, Brasil, 2005



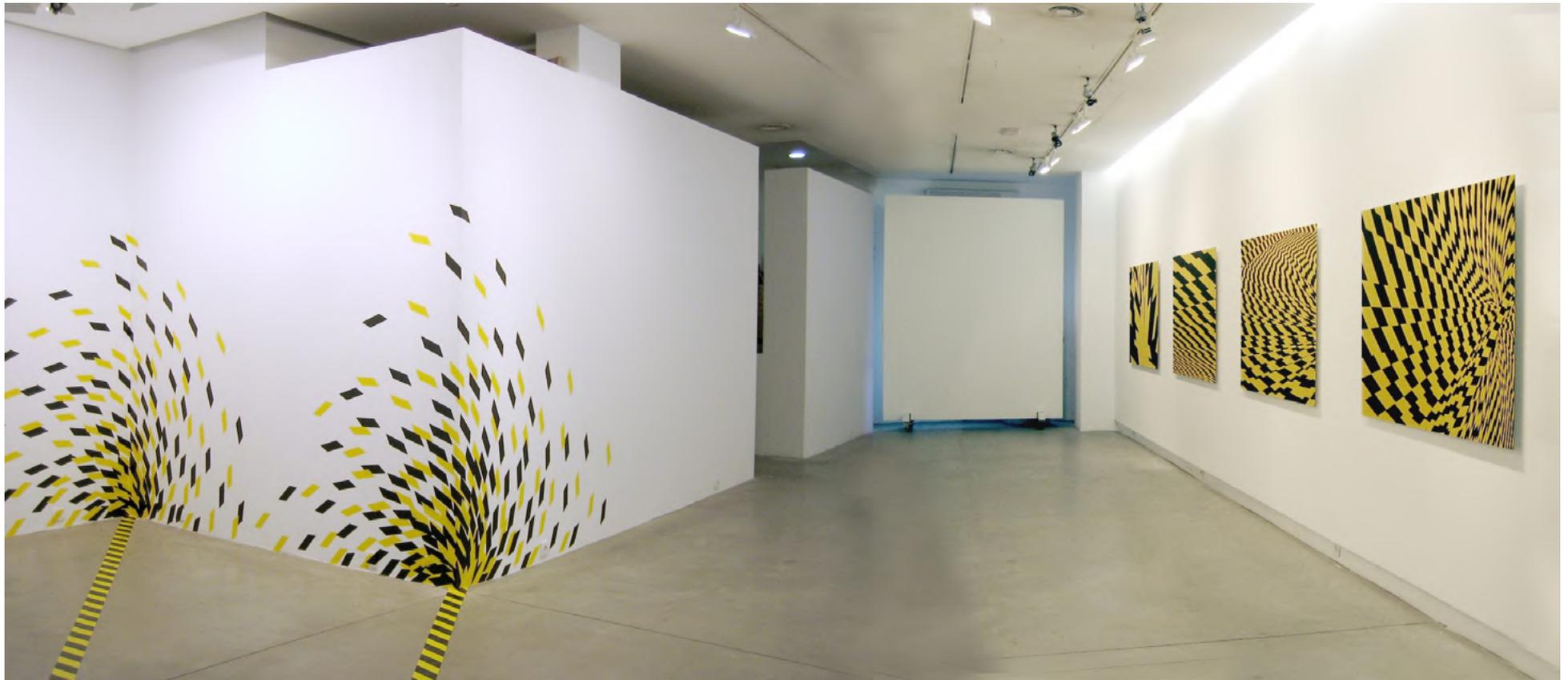


O mesmo procedimento ocorre em *Fontana* (2006). Esse mesmo tipo de faixa, agora com fita adesiva, se espraia pela arquitetura do edifício, serpenteando por escadas, corredores e corrimões, desaguando em um canto, no qual as partículas visuais amarelas e pretas esvoaçam por todos os lados.

Vista da instalação *Fontana*, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil, 2006



Vista da instalação
Fontana, na Funarte,
Rio de Janeiro, Brasil, 2006



Vista da instalação *Fontana*,
na Galeria Blanca Soto,
Madrid, Espanha, 2008

ready-mades urbanos

O processo de Marcos Chaves não pode ser resumido a deslocar objetos e situações de seu contexto. Na verdade, com olhar atento e bem humorado, o artista por vezes atua apenas como um “descobridor” desse tipo de deslocamento, se valendo da fotografia para “capturar” essas situações, curiosíssimas, cotidianas e precárias, sujeitas a rápido desaparecimento. Nesse sentido, a cidade e o ambiente urbano, com todo o seu fluxo e caos, acabam se convertendo em um cenário privilegiado para seus interesses poéticos.

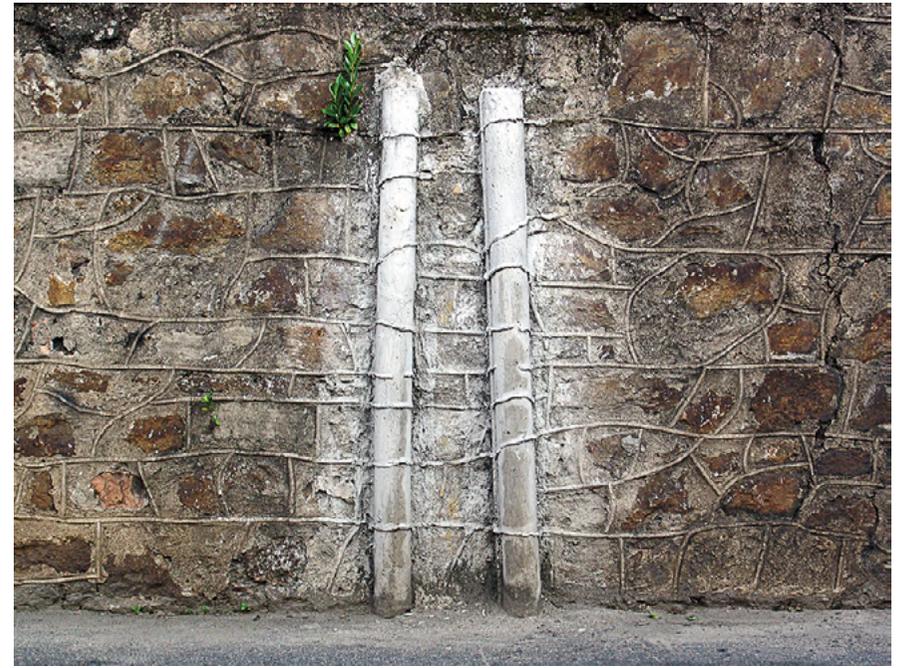




Um dos principais expoentes desse tipo de trabalho reside na série *Buracos*, desenvolvida pelo artista desde meados da década de 1990. Nessa série, registra fotograficamente intervenções feitas por anônimos para sinalizar a presença de buracos nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, principalmente nas ruas de Santa Teresa, local de residência do artista à época em que a série teve início. Comuns nas cidades brasileiras, os buracos muitas vezes não são notados pelo poder público, gerando prejuízos a pedestres, automóveis e a livre-circulação de maneira geral. Com a ausência de uma sinalização “oficial” os moradores do entorno acabam se valendo dos mais variados instrumentos para esse fim: plantas, placas improvisadas, pedaços de móveis, sucatas, restos de eletrodomésticos e inusitadas combinações de objetos e materiais.

*Sem título, da série
Buracos, 2002/ 2009*
fotografia
150 x 100 cm (cada)

Próteses, desenvolvida a partir de 2005, lança olhar para os incontáveis pisos, calçadas, ladrilhos e pavimentos que nos deparamos no dia a dia. A atenção aqui se volta não para a regularidade dos mesmos, mas para as discontinuidades, quebras e interrupções que se dão no decorrer dos mesmos, por vezes promovendo a convivência de geometrias e padrões totalmente distintos em uma mesma pavimentação.



*Sem título, da série
Próteses # 02, 2005*
fotografia
60 x 80 cm

*Sem título, da série
Próteses # 03, 2005*
fotografia
60 x 80 cm



Sem título, da série
Próteses # 06, 2005
fotografia
60 x 80 cm



Sem título, da série
Próteses # 18, 2021
impressão jato de tinta sobre papel
de algodão enquadrado em caixa
acrílica transparente
60 x 80 cm



Vista da exposição *Paisagens não vistas*, no Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, Brasil, 2014

Da paisagem urbana também se originou a série *Lugar de Sobra*, desenvolvida a partir de 2002. A origem da mesma se deu em meados da década de 1990, quando Marcos Chaves passou a se atentar para os incontáveis banquinhos presentes em calçadas utilizados por ambulantes, trabalhadores informais, vigilantes, feirantes, porteiros e tantos outros. Construídos muitas vezes de maneira improvisada, por vezes sendo constituídos de restos de outras peças, trazem a precariedade característica da gambiarra, algo para o qual o artista tem interesse.

Chaves começou então a colecionar esses banquinhos, seja comprando de seus proprietários, seja trocando-os por outros novos. A obra é organizada como uma série, mas cada peça tem sua individualização preservada. Eles portam a memória não só dos consertos espontâneos ao longo do tempo, de inscrições particulares, mas também do corpo do dono. É um objeto vivo. Cada um tem suas personalidades e arquiteturas peculiares.



Lugar de Sobra, no Paço Imperial,
Rio de Janeiro, Brasil, 2002



No título do trabalho já está inscrito o paradoxo da exclusão e da fartura. *Lugar de Sobra* inclui a obra, o público e o resto do mundo no mesmo lugar, por isso ele é de sobra, é amplo. É de sobra também porque são vários e ocupam o espaço da cidade. E é de sobra porque os objetos são sobras do mundo, o resto. É o lugar do refugio, da adversidade e da carência, mas é também, paradoxalmente, o lugar da fartura. Falta e sobra ao mesmo tempo. O espaço expositivo define a maneira como estes são organizados. Eles podem ser sentados.



Lugar de Sobra, em
individual na Nara Roesler,
São Paulo, Brasil, 2002



Lugar de Sobra, na individual
As Imagens que nos Contam,
Museu de Arte Moderna do Rio
de Janeiro (MAM-Rio), Rio de
Janeiro, Brasil, 2021



Retratos, de 2009, surgiu a partir de uma viagem que realizou para Dubai, nos Emirados Árabes Unidos. Na cidade, ao caminhar pelos *Souks*, mercados populares da área, deparou-se com grande quantidade de esfregões, amplamente empregados na varredura do local em função das tempestades de areia que assolam a área, já que a cidade se situa em meio ao deserto. Depois de serem utilizados, estes são deixados de cabeça para baixo e com as cerdas para cima, de modo que, nessa configuração, acabam ganhando certa semelhança com figuras humanas, elemento curioso e divertido que Marcos Chaves capta através da fotografia.

Sem título # 01, da
série *Retratos*, 2009
fotografia
70 x 60 cm



Sem título # 04, da série "Retratos",
da série Retratos, 2009
fotografia
76 x 60 cm



Sem título # 03, da
série Retratos, 2009
fotografia
76 x 60 cm

Segundo Yan Braz: “Essas observações resultaram em *Retratos*, série fotográfica que projeta uma inesperada individualidade desses instrumentos de limpeza por meio da tipologia desenvolvida pelo artista. Nesta série, ao dialogar com a tradição de retratos na fotografia, oriunda, por sua vez, da pintura, o artista tece um comentário perspicaz sobre o ato de retratar e suas implicações políticas no tecido social. Afinal de contas, quem foi (é) retratado? Há humor, decerto, se considerarmos que um retrato, para que seja bem-sucedido, deva despertar empatia. Se existe empatia, por seu turno, existe reconhecimento.

Sem título # 10, da série “Retratos”, 2009
fotografia
76 x 60 cm





Nos projetamos naquilo que vemos. Sabendo disso, Marcos Chaves recorre à pareidolia, fenômeno psicológico que faz com que nosso cérebro perceba significados ou padrões reconhecíveis onde na verdade eles não existem. Vislumbramos, assim, alguma expressividade cravada na estrutura dos esfregões, ao passo que suas cerdas longas e moles, feito cabelo, lhes dão organicidade. Singulares, ademais, são as texturas presentes nos fundos em que repousam os retratados. Do compensado ao mármore, as variadas superfícies dão a dimensão da frequência do uso do objeto, que possui uma certa semelhança entre si, como se viessem de um mesmo lugar, ou fábrica, e também manifestam nuances da vida econômica de um mercado popular numa das cidades mais ricas do mundo”.

Sem título # 11, da
série “Retratos”, 2009
fotografia
76 x 60 cm

Sugar Loafer, de 2014, consiste em um enquadramento fotográfico do conjunto montanhoso formado pelo Pão de Açúcar e pelo Morro da Urca, emblemático e símbolo da cidade do Rio de Janeiro. O título do trabalho faz alusão clara ao nome do famoso acidente geográfico em inglês (*Sugar Loaf*), mas o substituindo por *Loafer*, palavra que, traduzida para o português, equivale a: “errante, andarilho, vadio”.



*Sem título, da série
Sugar Loafer, 2014
impressão jato de tinta
sobre papel algodão
75 x 100 cm*



*Sem título, da série
Sugar Loafer, 2014
impressão jato de tinta
sobre papel algodão
15 x 20 cm*

Nessas imagens, o primeiro plano é tomado por elementos característicos da realidade urbana corriqueira: caminhões, vendedores ambulantes, banhistas, caçambas e outros personagens e objetos perceptíveis a partir do momento em que se sai da escala macro do acidente geográfico e se detém sobre a escala humana da cidade.



*Sem título, da série
Sugar Loafer, 2014
impressão jato de tinta
sobre papel algodão
80 x 60 cm*



Sem título, da série
Sugar Loafer, 2014
impressão jato de tinta
sobre papel algodão
100 x 75 cm



Sem título, da série
Sugar Loafer, 2014
impressão jato de tinta
sobre papel algodão
75 x 100 cm

trabalhos instalativos

Os Ready-Mades e os jogos visuais-semânticos de Marcos Chaves, embora tenham na fotografia um meio importante de registro, não se resumem a ela, encontrando no espaço expositivo um local muitas vezes privilegiado para seu desdobramento



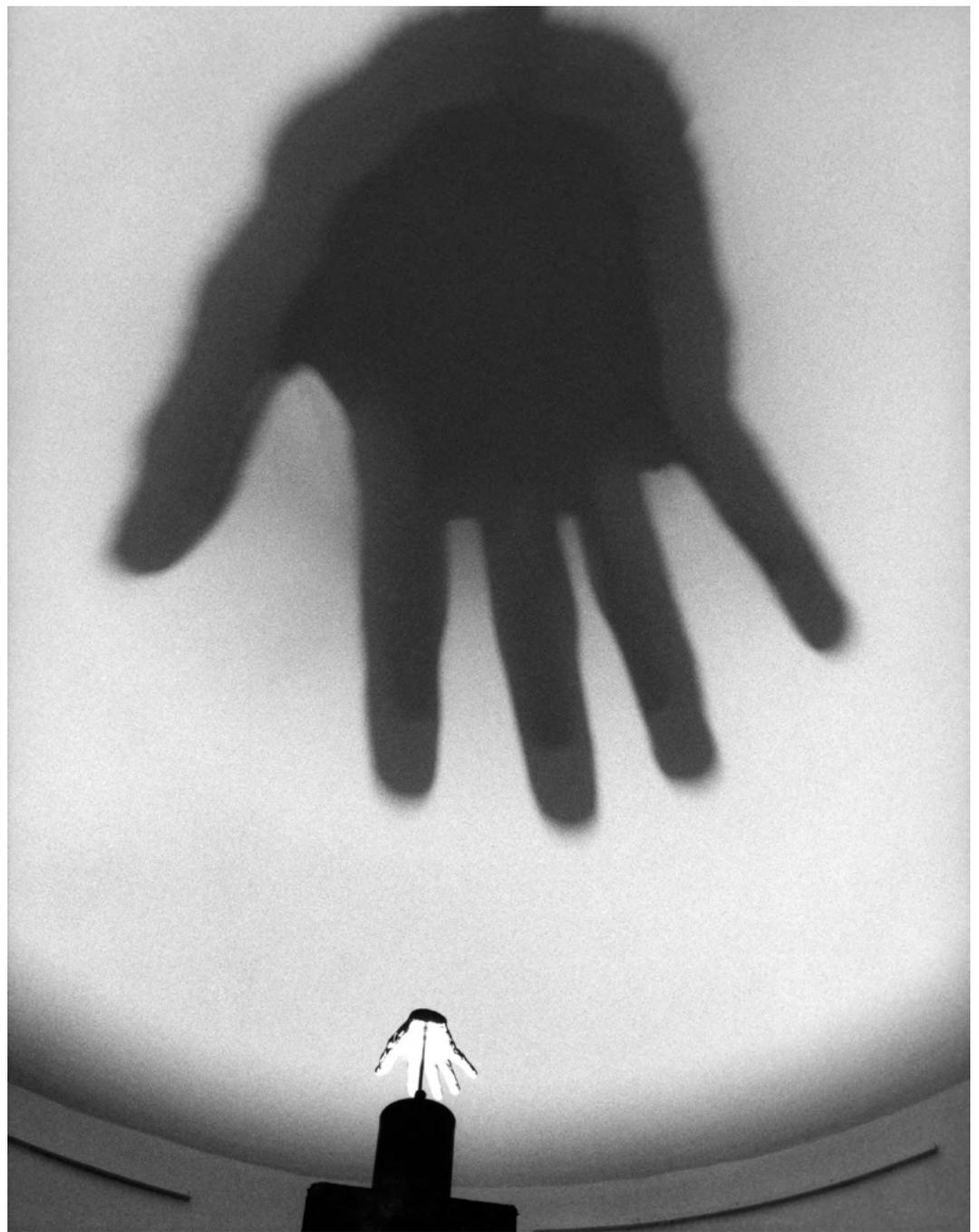


O mais antigo de trabalhos dessa natureza foi a instalação *Mão*, de 1989, no Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro. A sala que sediou a instalação possui um teto em formato circular, tal qual uma cúpula. Aproveitando a existência da mesma, o artista colocou sob um projetor uma cópia de sua mão, culminando na projeção de uma gigantesca mão no teto do espaço.

Instalação *Mão*, Solar
Grandjean de Montigny,
Rio de Janeiro, Brasil, 1989

Nas palavras do crítico Fernando Cocchiarella: “A imagem da sombra da mão, remete-nos não só aos primórdios da pintura, quando os homens pré-históricos deixavam nas paredes das cavernas as marcas de suas mãos entintadas pela pintura corporal, como à alegoria da Caverna de Platão. Essa dupla referência, dá sentido à instalação e à sua própria obra, instaurando uma diferença e uma analogia. Entre a impressão da mão rupestre, indicadora fundamental da manualidade na constituição da espécie humana, e, a mão projetada pela luz alógena no teto da sala, existe o lapso de toda a história da arte”.

Instalação *Mão*, Solar
Grandjean de Montigny,
Rio de Janeiro, Brasil, 1989





Em *Comfundo*, realizado pela primeira vez em 1990, no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, mas reeditado na ocasião de sua individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) em 2021, o artista ergue no espaço expositivo uma série de colunas arquitetônicas muito próximas entre si, formando um conjunto compacto. A natureza arquitetônica e sólida dessas estruturas rapidamente se revela farsesca, dado que a matéria-prima das mesmas são sacos de supermercados em papel kraft completamente vazios. De acordo com a crítica Lígia Canongia, as sacolas: “Não estão ali para cumprir a sua origem, muito menos para atingir um fim.

Comfundo, na individual *As Imagens que nos Contam*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), Rio de Janeiro, Brasil, 2021

Meios irônicos, apenas, para alterar a previsão de um objeto de arte e sua função no espaço. Produtos da imaginação: férteis, oníricos, perversos. E perversos porque desviantes. Não sustentam funções originais, enquanto sacolas ou enquanto pilares. E não sustentam, mais ainda, quaisquer valores que queiram arcar com algo mais que a pura precariedade, física ou ideológica. Antes de tudo, produtos pensados para construir um espaço simbólico, ainda que supondo, inversamente a sua ruína. Pois, qual simbologia pode se erguer quando a própria noção de valor se acha abalada? A ideia é essa: fazer ruir o espaço imóvel, dominado. Abalar exatamente os suportes do domínio. Tocar apenas nas infinitas chances de relação com o vazio”.



Comfundo, na individual *As Imagens que nos Contam*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), Rio de Janeiro, Brasil, 2021



Comfundo, no Espaço
Cultural Sérgio Porto,
Rio de Janeiro, Brasil, 1990

Eclético, de 2001, consistiu em outro trabalho instalativo resultante de pequenas intervenções realizadas por Marcos Chaves na arquitetura do edifício conhecido como Castelinho do Flamengo. A construção, datada do início do Século XX, é característica do estilo eclético, muito presente na cidade durante aquele período. Neste trabalho, o artista executou interferências nos ornamentos presentes na arquitetura do prédio, em especial os querubins e carrancas, que ganharam maquiagens, máscaras, cílios, batons, dentes dourados, lágrimas e outros atributos que acabaram por lhes conferir aspecto vivo.



Instalação *Eclético*,
Castelinho do Flamengo,
Rio de Janeiro, Brasil, 2001



Instalação *Eclético*,
Castelinho do Flamengo,
Rio de Janeiro, Brasil, 2001

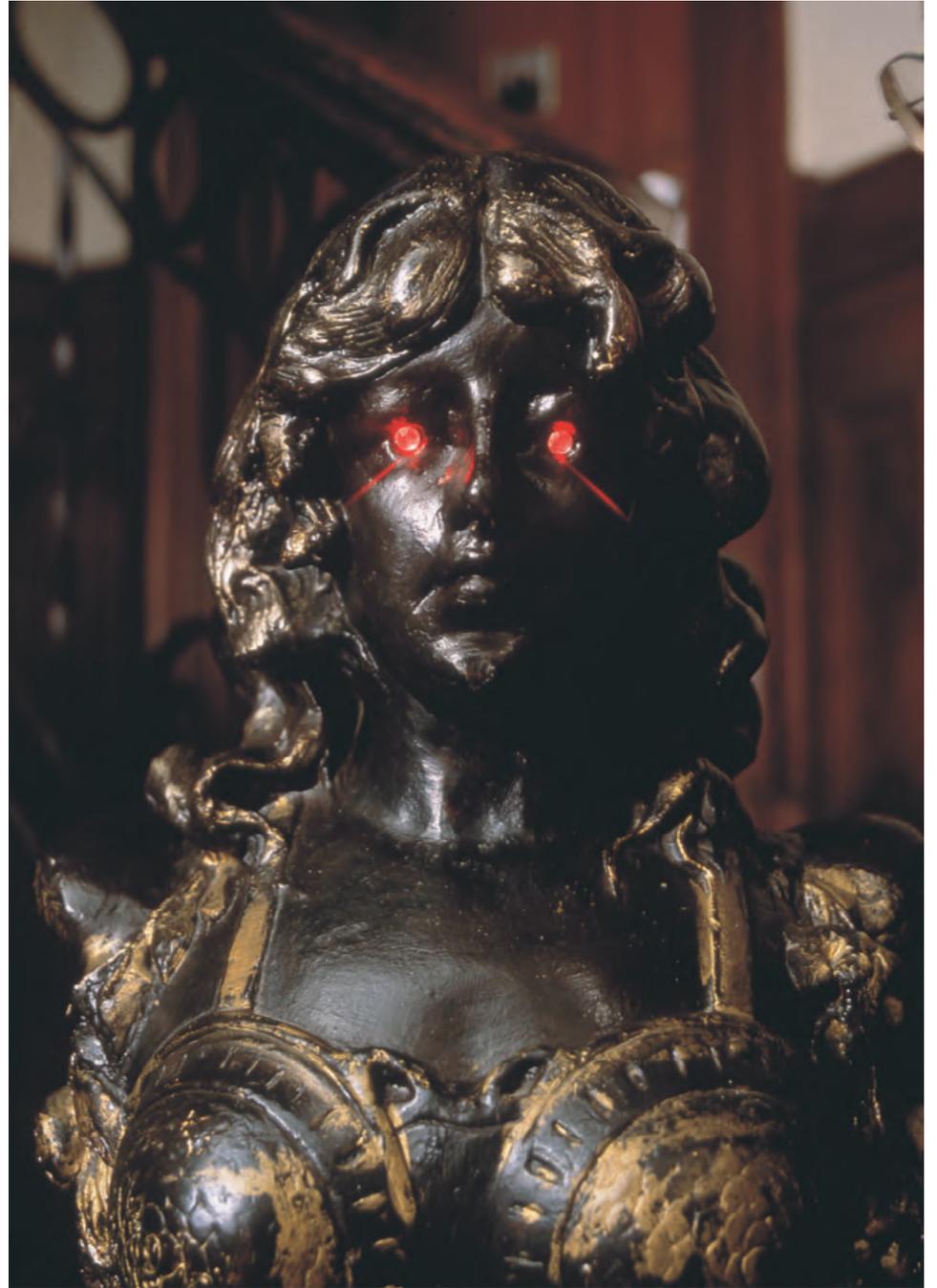
Instalação *Eclético*,
Castelinho do Flamengo,
Rio de Janeiro, Brasil, 2001





Instalação *Eclético*,
Castelinho do Flamengo,
Rio de Janeiro, Brasil, 2001

Instalação *Eclético*,
Castelinho do Flamengo,
Rio de Janeiro, Brasil, 2001





Instalação *Eclético*,
Castelinho do Flamengo,
Rio de Janeiro, Brasil, 2001

Na 25ª Bienal de São Paulo (2002), o artista concebeu outra instalação, dessa vez de natureza sonora. *Morrendo de Rir* ocupou uma sala onde as paredes foram preenchidas com fotos do próprio artista gargalhando. Sob bancos dispostos para o público se sentar, estavam fones de ouvido sem fio, nos quais ecoavam risadas gravadas pelo artista durante meses em festas no Rio de Janeiro. Para além das fotos de risos e das gravações, o próprio público acabava rindo junto ao experienciar o trabalho.



Instalação *Morrendo de Rir*,
XXV Bienal Internacional de
São Paulo, Brasil, 2002



Instalação *Morrendo de Rir*,
XXV Bienal Internacional de
São Paulo, Brasil, 2002



A risada também foi objeto de outro trabalho: a escultura sonora *Laughing Container*, realizada em 2005 para a ocasião da exposição *On Leaving and Arriving*, na cidade de Cardiff, País de Gales. A mostra celebrava o centenário da capital galesa.



Laughing Container,
Cardiff, País de Gales, 2005



Em função de sua vocação portuária, a curadoria da mostra convidou artistas de diversas cidades portuárias espalhadas pelo mundo para ocuparem contêineres espalhados pela cidade, convertendo-os em espaços expositivos. Marcos Chaves, contudo, preferiu testar outra solução: reproduziu as mesmas risadas presentes no áudio da instalação *Morrendo de Rir* em altos-falantes instalados em um contêiner fechado. Instalado em uma rua de grande circulação de pedestres, o mesmo chamou a atenção de muitos que passavam por ali, em especial os trabalhadores do comércio da área, que frequentemente se reuniam em torno das mesmas. Os donos das lojas do entorno chegaram a manifestar publicamente incômodo para com o trabalho, alegando que o mesmo era uma distração para os seus funcionários.



Laughing Container,
Largo do Machado, Rio
de Janeiro, Brasil, 2008



Laughing Container,
na Volta Art Fair,
Basel, Suíça, 2008

Evento, Palácio da Aclamação,
Salvador, Brasil, 2010





Evento, Palácio da Aclamação,
Salvador, Brasil, 2010

Para a instalação, peças do mobiliário foram suspensas com cabos de aço ao longo de diferentes ambientes, de modo a criar uma cena de um vendaval hipotético. No Salão Nobre, epicentro poético da ventania, um monumental lustre de cristal baccarat e bronze interagia, estático, com um círculo de ventiladores apontados em sua direção e uma instalação sonora que reproduzia o som de cristais chocando-se entre si. “Evento”, enquanto título, também traz um dado da oralidade local para o trabalho. Quando pronunciada pelos soteropolitanos, a palavra evento tem sua sílaba tônica deslocada para a primeira sílaba, ouvindo-se [é]_ven_to, ao invés de e_[vên]_to, conforme dita a prosódia da língua portuguesa. Processo este que, por sua vez, estabelece um parônimo entre a palavra evento, no sentido de “acontecimento”, “algo que acontece e que se pode observar” e a afirmação “é vento”, esvoaçando os sentidos para além da visão.





Evento, Palácio da Aclamação,
Salvador, Brasil, 2010

No salão de festas do Palácio da Aclamação, em Salvador, foram ligados, ao mesmo tempo, 10 ventiladores industriais montados sobre bases vazadas de metal a meia altura, dispostos de maneira circular e direcionados para fora do centro da circunferência, estabelecendo, desse modo, uma zona neutra em seu interior enquanto balançavam vigorosamente as cortinas no entorno. Acima desta zona neutra, centralizado, pairava um grande lustre de cristais imóvel, em desacordo com o som ambiente de cristais chacoalhando.

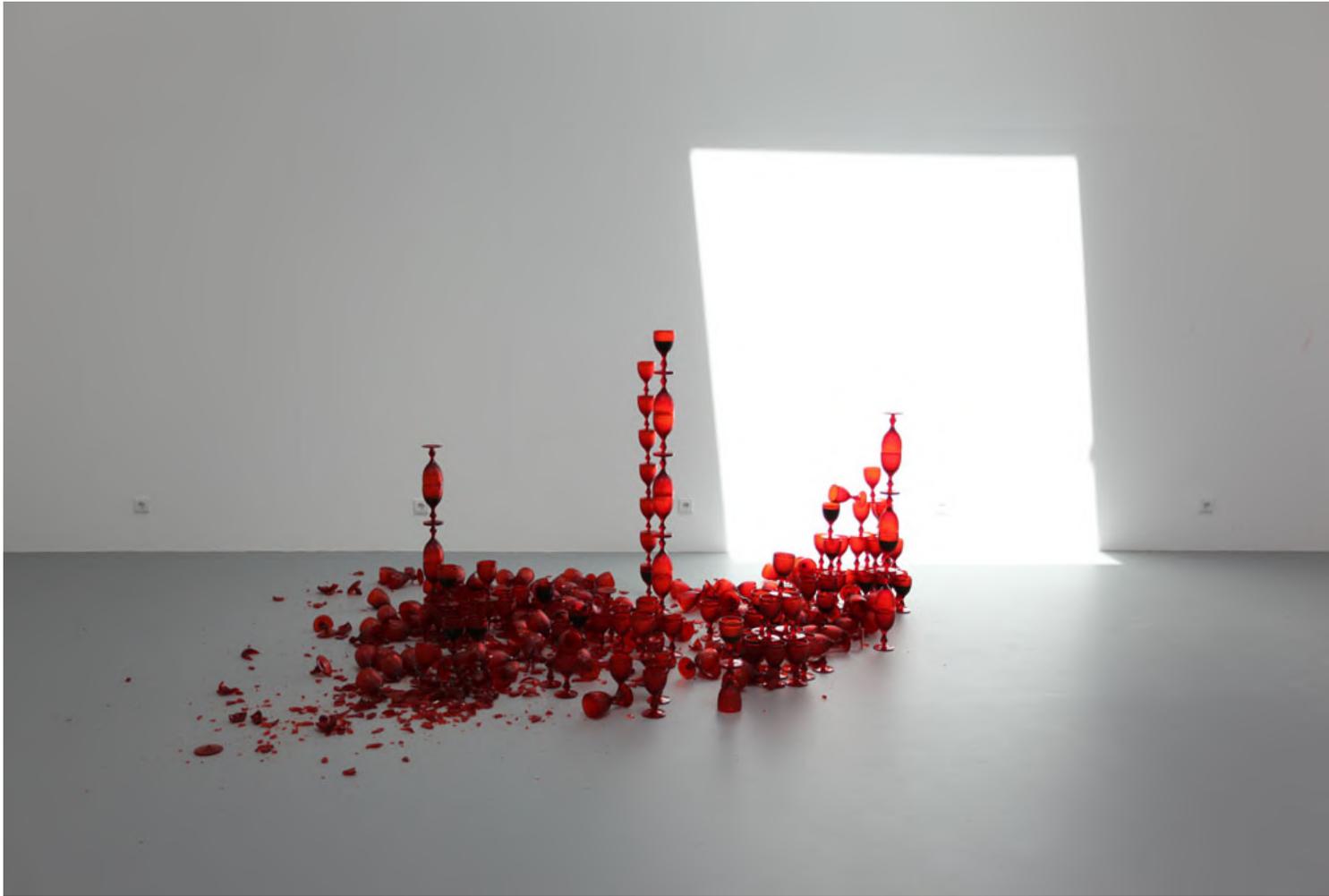




Evento, Palácio da Aclamação,
Salvador, Brasil, 2010

O segundo ato, três anos depois, ocorreu na 17ª Bienal de Cerveira, em Portugal. Dessa vez, se materializou no site específico Horizonte Refletido. Um dos objetivos da mostra era o de discutir a relação entre Brasil e Portugal por meio de elementos contemporâneos, de modo que este trabalho faz referência ao ato anterior, ocorrido no Palácio da Aclamação. Em uma sala com paredes brancas, fotos da instalação Evento são colocadas, e diante delas um conjunto de taças de cristal vermelho empilhadas, algumas quebradas. Sob a parede, escorrem rastros de vinho tinto derramado. Dessa maneira, o “evento” ocorrido nas fotos ecoa na disposição real dos objetos da sala, bem como nas manchas de vinho. Tudo parece de alguma maneira integrado, mas não está, havendo uma distância temporal e geográfica entre os acontecimentos. O terceiro ato, a ser realizado, terá como palco algum lugar do continente africano.





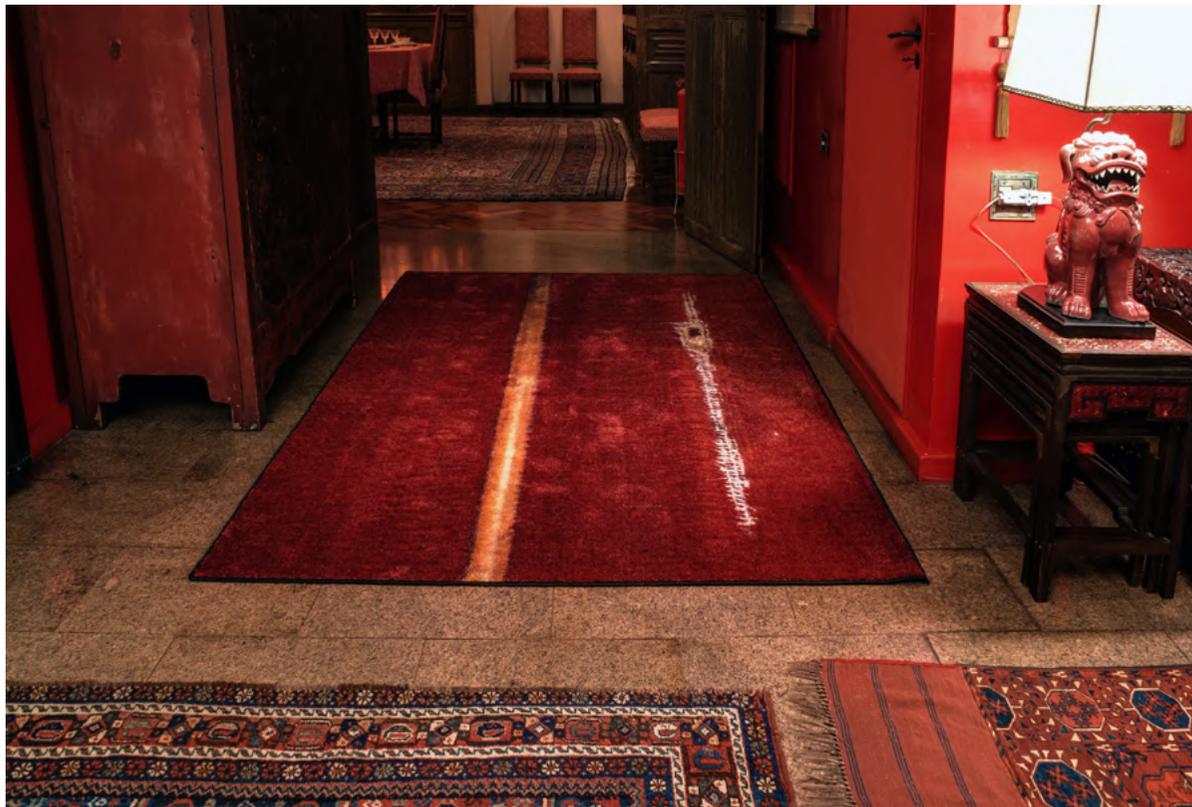
Horizonte Refletido, Bienal
de Cerveira, Portugal, 2013



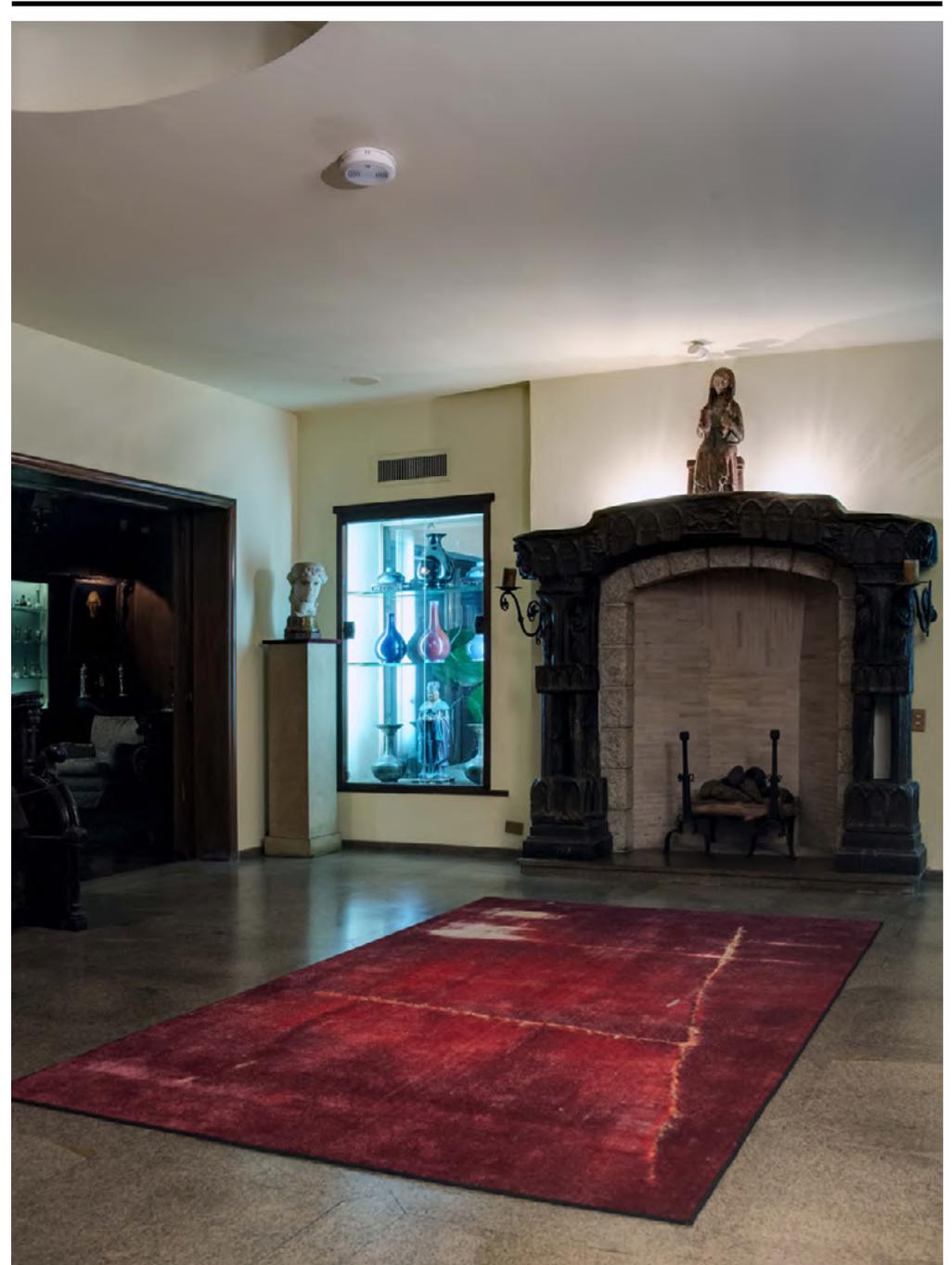
Marcos Chaves também concebeu um trabalho em Site-Specific para a 17ª edição do Projeto Respiração, sediado na Casa Museu Eva Klabin, no Rio de Janeiro. Idealizado pelo curador Marcio Doctors, o projeto buscava trazer importantes nomes da arte contemporânea para realizarem intervenções no local, que abrigava uma coleção com obras que vão da Antiguidade ao Impressionismo, formada pela colecionadora e proprietária do local, Eva Klabin.



Zoom, Fundação Eva Klabin,
Rio de Janeiro, Brasil, 2013



Dessa forma, para a 17ª edição, ocorrida no ano de 2013, Marcos Chaves elaborou o projeto *I Only Have Eyes for You*, que ocupou diferentes cômodos da casa. Logo no Hall de entrada do local, o público foi surpreendido por uma série de tapetes elaborados pelo artista, da série Zoom. Estes tapetes continham reproduções de detalhes presentes nos tecidos da coleção de Eva Klabin, tornando visíveis ao público detalhes fortemente candidatos a passarem despercebidos.

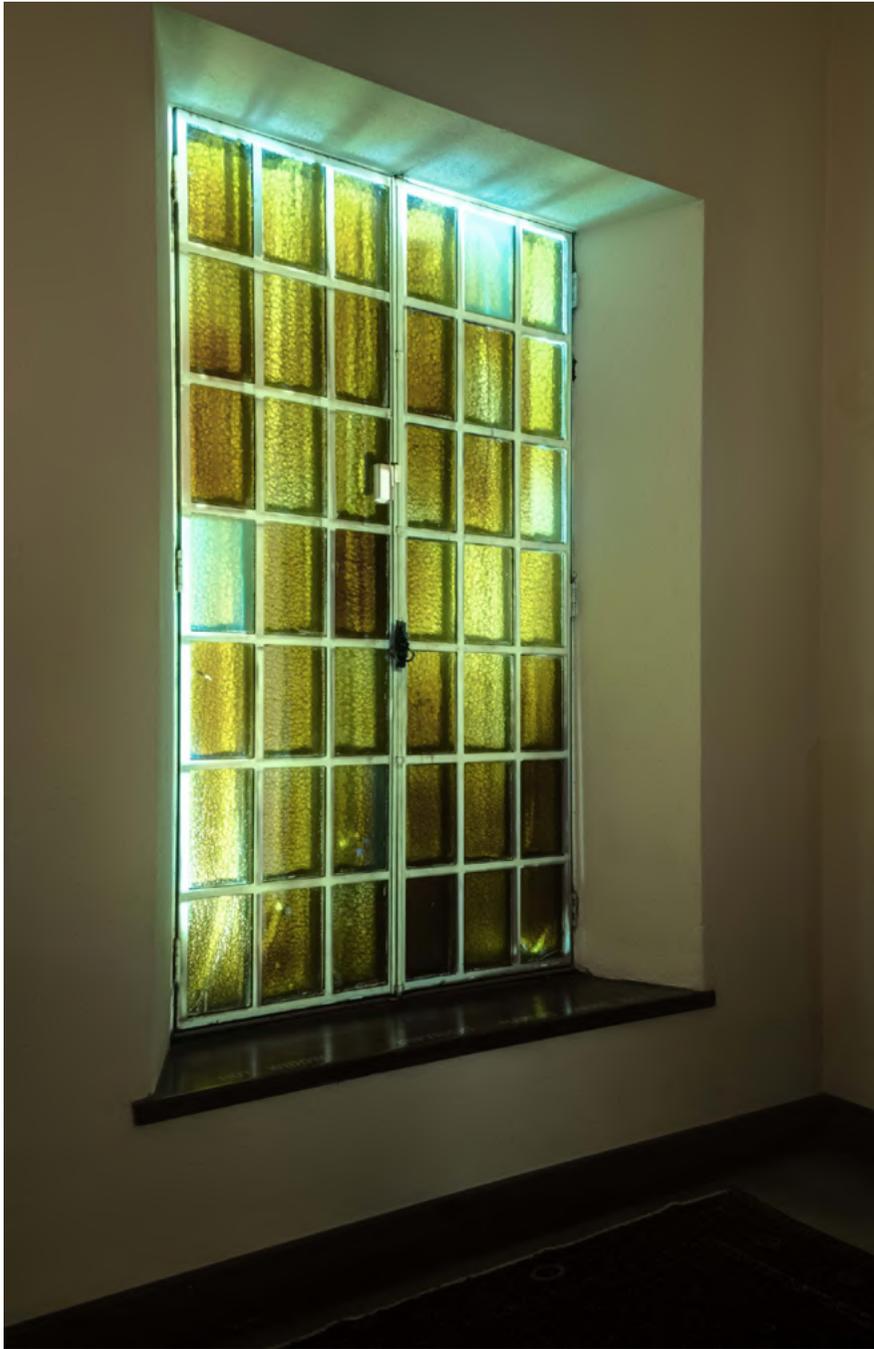


Zoom, Fundação Eva Klabin,
Rio de Janeiro, Brasil, 2013

A sala de jantar, por seu turno, foi palco da instalação sonora *Cartoon Soundtrack*. Nela, uma gravação ecoa pelo espaço, trazendo sons de cristais se quebrando e talheres se batendo. Por trás das cortinas, vemos os bicos dos sapatos de Eva Klabin, como se estivesse invocando sua presença no local.



Cartoon Soundtrack,
Fundação Eva Klabin,
Rio de Janeiro, Brasil, 2013



Em *Hot Widow*, Marcos Chaves usou como base do trabalho uma janela localizada no hall superior. Como afirmou Marcio Doctors, curador da casa museu na ocasião: “a obra *Hot Widow* (Viúva quente), parodia a obra de Marcel Duchamp, *Fresh Widow*. Nessa obra o que vemos é uma projeção da janela sobre a própria janela. Dobrando a projeção, que é um registro diferente do mesmo sobre o mesmo, a janela deixa de ser a mesma”.

Hot Widow, Fundação
Eva Klabin, Rio de
Janeiro, Brasil, 2013



Hot Widow, Fundação
Eva Klabin, Rio de
Janeiro, Brasil, 2013



Já na Sala Renascença, a maior da casa museu, Marcos Chaves projetou sobre o altar maneirista do fundo do cômodo o trabalho *Cinema Lavado*, uma série de imagens da natureza do Rio de Janeiro e seus detalhes botânicos e paisagísticos. Nesse sentido, o artista estabelece um paralelo entre a arte barroca com a natureza brasileira, por conta de sua exuberância e excesso de ornamental, algo já percebido por muitos nomes do modernismo brasileiro.



Cinema Lavado, Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, Brasil, 2013



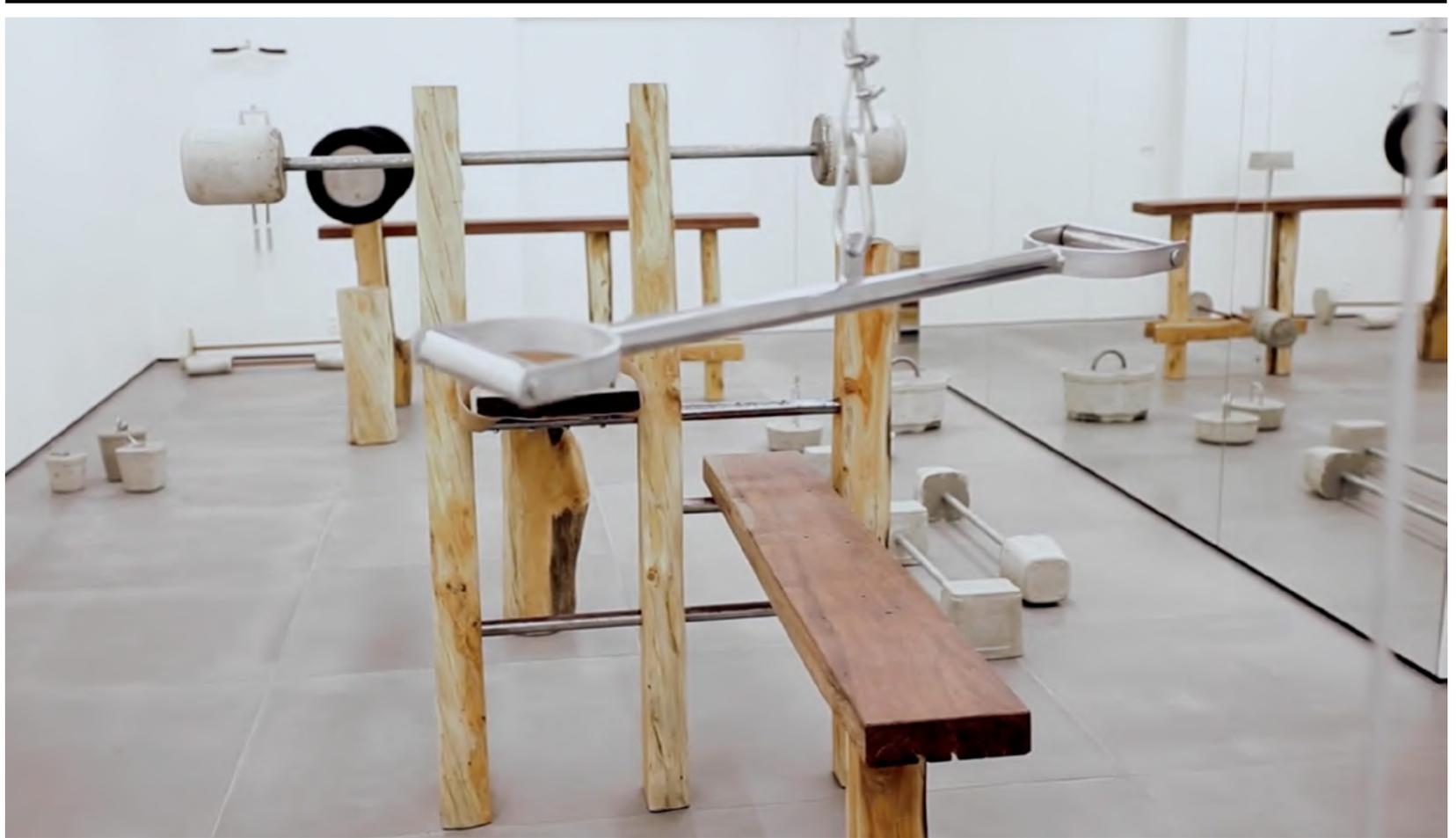
O quarto de Eva Klabin, por seu turno, foi palco da instalação *I Only Have Eyes for You*, que deu nome ao projeto. Segundo Márcio Doctors: “Na obra *I Only Have Eyes for You*, título retirado da canção de Al Dubin e Harry Warring, de 1934, que pode ser ouvida na gravação de Art Garfunkel no quarto de dormir de Eva Klabin, Marcos Chaves instaura uma circularidade de olhares que começa com o seu olhar sobre Eva Klabin e culmina com o público vendo, através do seu olhar, a casa e a coleção. Nessa obra os olhos de Nicolaus Padavinus, pintado por Tintoretto, são iluminados de tal maneira que estabelece uma troca quase íntima de olhares entre o retratado (ou Tintoretto) e a cama da colecionadora (ou Eva Klabin).”



I only have eyes for you, na
Fundação Eva Klabin, Rio
de Janeiro, Brasil, 2013



Na ocasião da inauguração da sede carioca da Galeria Nara Roesler, em 2014, Marcos Chaves concebeu a instalação *Academia*. Inspirada nas academias de ginástica construídas ao ar livre, criadas de forma espontânea e gerenciadas em modelo de cooperativa - traz esculturas construídas com cimento, tubos de ferros, madeira e tirantes. O termo “Academia”, contudo, é também empregado para definir as instituições dedicadas à cultura e ao pensamento, mas que no Brasil é mais comumente usada para designar ginásios de educação física.



Academia, Nara Roesler
Rio de Janeiro, Brasil, 2014



Academia, Nara Roesler
Rio de Janeiro, Brasil, 2014

Academia, Nara Roesler
Rio de Janeiro, Brasil, 2014





Academia, Nara Roesler
Rio de Janeiro, Brasil, 2014

No dia da abertura da exposição, foi realizada uma performance, em que personagens cariocas realizaram séries de treinamentos físicos com os objetos da instalação.





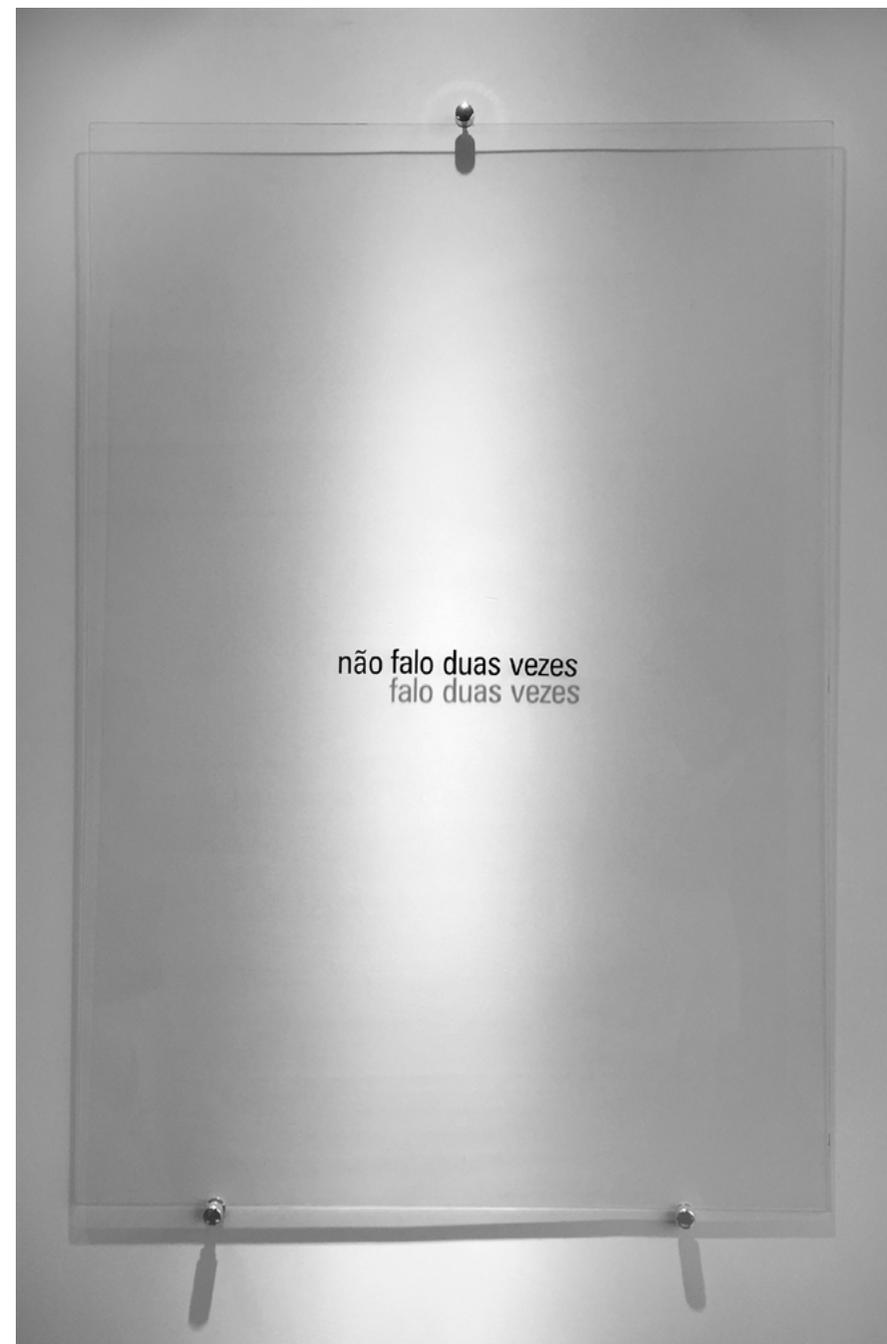
jogos de linguagem

Sendo Marcos Chaves um artista que desloca e subverte objetos e situações de seu contexto original, a linguagem, verbal e escrita, também é alvo de seu procedimento poético desde o início de sua trajetória. A palavra, para ele, funciona intimamente ligada à imagem e seu referente, de modo que criar “ruídos” entre significante e significado é o objetivo principal de muitos de seus mais importantes trabalhos.

Não falo duas vezes, de 1996, é um trabalho característico desse setor da poética de Marcos Chaves. O mesmo consiste em uma placa de vidro transparente colocada a certa distância da parede. Na placa está escrito “falo duas vezes”, enquanto que na parede está escrito “não”. O que, num primeiro momento, parece consistir em uma frase coesa, rapidamente se percebe um abismo entre os suportes. Sobre o trabalho, Ligia Canongia comenta: “Quando olhamos o trabalho, lemos imediatamente a frase inteira e unimos as partes que estão separadas. Mas a projeção da sombra do enunciado que está na placa – “falo duas vezes” – surge na parede como um fantasma, que superpõe uma afirmação diferente, pois, ao repetir o “falo duas vezes” duas vezes, nega o enunciado inteiro original. Apresenta a afirmação como mentira, pois faz o sujeito que fala, falar duas vezes.

O “não” é trazido para um plano onde ele não está, e parece que apenas na placa lemos a afirmação inteira, que é por sinal uma negativa; enquanto que o que estava apenas na placa parece ser o que está na parede, sendo essa projeção em sombra a negativa daquela afirmação. Com uma simplicidade imensa, a obra articula um nível de complexidade extraordinário. E carrega ainda outras implicações. Uma das hipóteses é a de que frases chavões, de uso desgastado, são, como já dissemos, tão readymades quanto objetos, e podem passar para o domínio do imprevisível pelo simples deslocamento de contexto, ou por alterações nas formas de sua apresentação”.

Não falo duas vezes, 1995





Também de 1996 é o trabalho *Sugar Baby*, um díptico contendo duas fotografias do mesmo objeto em momentos diferentes. Na primeira imagem, vemos uma imagem de um chiclete em formato de bebê, ao passo que na seguinte, o chiclete já foi mascado e perdeu seu formato. Aqui, o artista transforma a expressão *Sugar Baby*, utilizada para se referir a pessoas mais jovens que se envolvem romântica ou sexualmente com pessoas mais velhas e bem sucedidas financeiramente, em uma figura literal, ainda que não sem certa carga de ironia, dado que a segunda imagem traz a imagem do bebe já “mastigado”.



Sugar Baby, 1996

Data de 1997 um dos mais emblemáticos trabalhos de sua carreira: *Eu só vendo a vista*. O ponto de partida aqui é a imagem do Pão de Açúcar, paisagem símbolo do Rio de Janeiro e amplamente usada como cartão postal da cidade. Sobre ela, coloca a frase: “Eu só vendo a vista”. Tais dizeres, como é característico de sua poética, apresentam ambiguidade, algo acentuado pela retirada da crase no “a”. Como aponta Ligia Canongia, a remoção da crase: “ Desdobrou seu potencial significativo para várias leituras. Ali estão contidos os enunciados: “eu só, vendo a vista” (o sujeito solitário que vê uma vista); “eu só vendo a vista” (o sujeito que só vende a fotografia da vista, o cartão postal – ou o sujeito-artista que só vende a obra em suporte fotográfico com a vista retratada; ou ainda o sujeito que só vende os olhos) e, por último, “eu só vendo à vista” (o sujeito que não vende a prazo, ou o sujeito-artista que não aceita parcelamento do mercado)”.

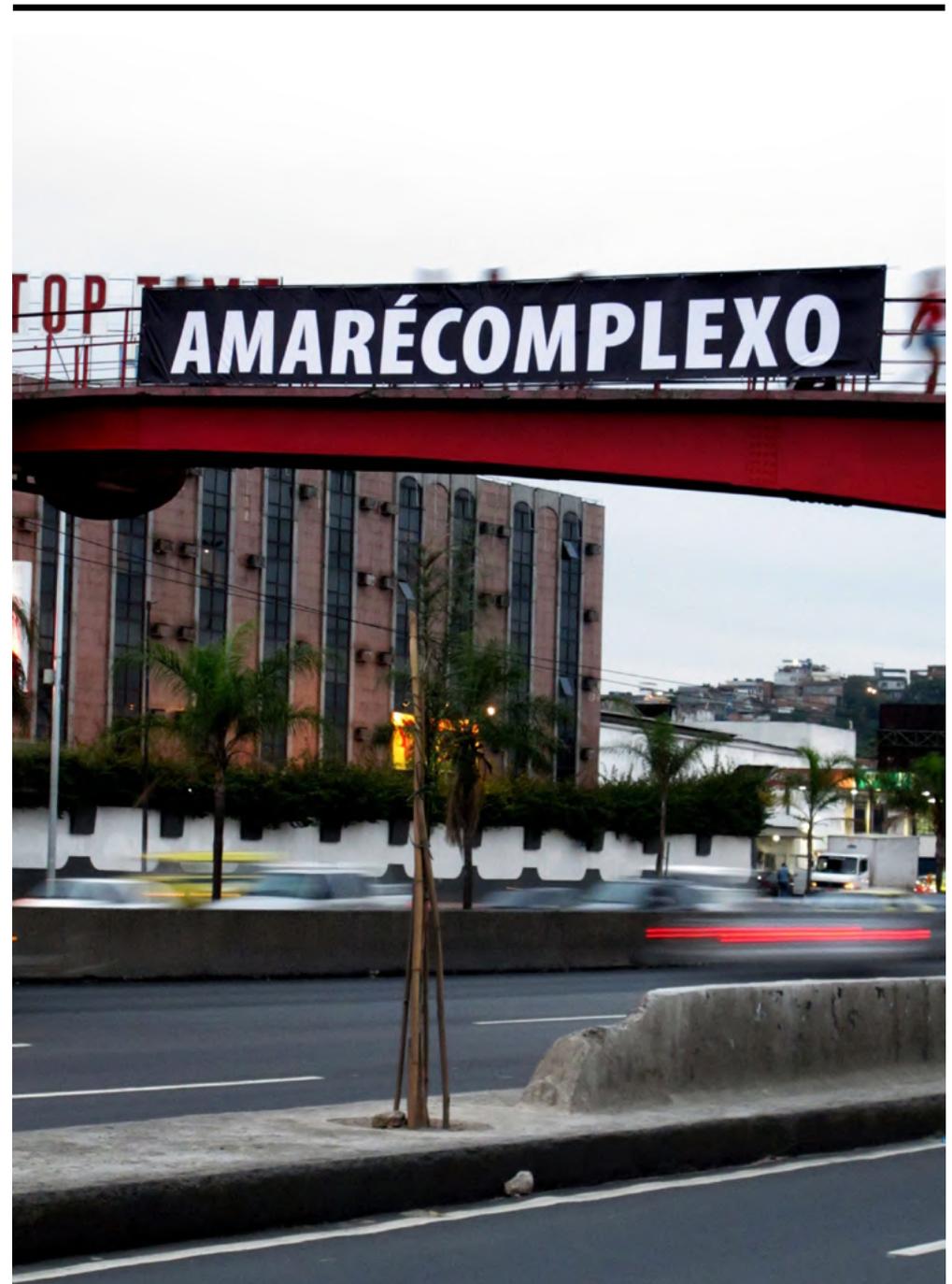




Este trabalho foi realizado em três diferentes versões. A primeira, consiste em um vídeo da referida paisagem contendo acima a tarja “Eu só vendo a vista”. A segunda, inspirada nos cartões postais de grande circulação, foi realizada em gravura offset. A terceira, por seu turno, foi exibida em painéis eletrônicos e relógios de rua de diversas cidades brasileiras.

Vinte anos mais tarde, em 2017, ocorreu no Museu de Arte Contemporânea de Niterói um desdobramento desse trabalho. Os curadores Pablo León de La Barra e Raphael Fonseca decidiram usar a varanda do museu, cujo prédio foi projetado por Oscar Niemeyer, para abrigar trabalhos instalativos e em site-specific. Dessa vez, a frase “eu só vendo a vista” foi instalada na janela da varanda, através da qual se descortina uma grande vista para a Baía da Guanabara. Dessa vez, para além da dimensão arquitetônica, a tarja oculta boa parte da visão, permitindo que se observem apenas trechos da icônica vista através das letras.

Na ocasião da exposição Travessias, realizada no Galpão Bela Maré, na favela de mesmo nome, no Rio de Janeiro, em 2011, o artista concebeu o trabalho *Amarécomplexo/ Amarésimples*. A obra em questão consiste em duas grandes faixas, cada uma contendo a referida frase, colocadas sob um viaduto na Avenida Brasil, uma das principais vias de tráfego da capital fluminense. De acordo com o crítico Frederico Coelho: “o artista sintetizou com leveza e inteligência os conflitos urbanos cariocas, a constituição de pertencimento através da auto-estima local e a crítica política ao descaso social, econômico, cultural e educacional que comunidades populares vivem na cidade. Ao localizar suas grandes faixas com os escritos sobre a Avenida Brasil, acrescentou mais uma camada poética ao transformar a Maré em maré de carros e ônibus que passam metálicos e cansados pela avenida. Amor, memória, política, tudo era ativado ao mesmo tempo pelas palavras sobre o Complexo da Maré, nome dado a maior favela plana da cidade do Rio de Janeiro”.





*Amarésimples-Amaré
complexo, 2011*



Amarésimples-Amaré
complexo, 2023



Amarésimples-Amaré
complexo, 2023

Em 2019, Marcos Chaves criou o trabalho *Vai Passar*, comissionado para o Museu de Arte do Rio (MAR). A peça, que traz a frase “vai passar” na frente, bem como uma interrogação no verso, consiste em uma bandeira, que foi hasteada no mastro do Palacete Dom João VI, um dos prédios que compõem o Museu.

Vai Passar, Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, Brasil, 2019





*Vai Passar, Museu de Arte
do Rio (MAR), Rio de
Janeiro, Brasil, 2019*

O artista explica por que escolheu as cores da Estação Primeira de Mangueira para o trabalho: “Considero verde e rosa as cores do Rio de Janeiro. São cores vivas e em uma combinação que não se vê em nenhuma bandeira do mundo. Acho que representa bastante a cidade”.

Além das cores, a bandeira evoca o mundo do samba com os dizeres “Vai Passar”: “A frase lembra o samba do Chico, mas também é um pensamento milenar. Há uma lenda persa em que o rei chama vários sábios para aconselhá-lo em momentos difíceis e recebe de um deles um anel onde está escrito ‘isso também passará’. Quer dizer que tudo realmente passa, tanto as coisas boas quanto as ruins. Todo mundo tem que ter essa mensagem constante na cabeça, porque é isso que leva a gente para a frente. Às vezes as situações são tão difíceis que a única maneira de seguir em frente é a esperança de que vai passar”.





Vai Passar, Anton Kern Gallery,
Nova York, EUA, 2020

Em 2022, por ocasião da exposição *A casa é sua: migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar*, no Paço Imperial (Rio de Janeiro), o artista realizou uma intervenção pública comissionada na região do centro do Rio de Janeiro conhecida como SAARA (sigla para Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega). A área, que no início do Século XX recebeu muitos imigrantes vindos do Oriente Médio, hoje é um grande pólo do comércio popular na cidade. Intitulada *Vamos comer uma tâmara no SAARA*, a intervenção consiste em uma tamareira instalada em meio às palmeiras de uma praça local. No solo, circundando seu tronco, está instalada uma placa com a inscrição de uma frase em português, inglês e árabe. As três frases fazem uma brincadeira engenhosa com as palavras usadas nos diferentes idiomas. Em inglês, “Let’s have a date in SAARA?”, a palavra “date” refere-se a encontro social ou romântico, mas também pode significar tâmara, por isso a tradução para português é “Vamos comer uma tâmara no Saara”, que seria a versão mais literal da frase em inglês. Já a palavra Saara, em árabe, acaba por designar “deserto”, de modo que a tradução exata para o português quer dizer “vamos nos encontrar no deserto?”.





O trocadilho fica também por conta do nome SAARA. Se na capital carioca designa um bairro voltado para o comércio, também é nome do grande deserto do Norte da África, que no passado foi igualmente palco de grandes caravanas e rotas comerciais. A própria tamareira e seus frutos são oriundos dessa região e são até hoje presentes na gastronomia do local.

De acordo com Amanda Abi Khalil: “No mesmo espírito desta intervenção pública, e paralelamente a ela, Chaves colaborou com a Rádio Saara em uma intervenção sonora pública, em que convidou os artistas participantes da exposição a apresentarem frases, provérbios ou expressões no idioma de sua escolha, como “quem planta tâmaras não colhe tâmaras”, um ditado que incentiva ações que não beneficiam apenas a própria pessoa, já que as tamareiras levam de 80 a 90 anos para dar frutos. Essas contribuições foram compiladas e veiculadas em português pela rádio nas ruas do SAARA durante o período da exposição. Embora tenham sido solicitadas frases relacionadas à tamareira e seu papel na história ou provérbios ligados à hospitalidade e às semelhanças e dissonâncias entre idiomas, o interesse de Chaves reside na tensão e na provocação que algumas expressões podem criar”.

Durante sua participação na 15ª Bienal de Havana (2024), Marcos Chaves apresentou o trabalho *Amar en Libertad*, que consiste na frase em questão disposta de forma circular. A frase foi impressa em adesivos holográficos e camisetas e distribuída para quem se interessasse nas ruas da capital cubana. Também foram exibidas versões maiores do poema, feito estandartes em tecido reflexivo, na entrada de instituições como a Fototeca e o Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam. A tomada de posição é, por conseguinte, expandida pelo conjunto de suportes presentes tanto nos espaços públicos quanto nas vidas individuais (e privadas) da população, provocando, enfim, considerações sobre a própria vida em comum.





Amar en Libertad, Bienal de Havana, Cuba, 2024







Amar en Libertad, Bienal de Havana, Cuba, 2024

nara roesler

são paulo

avenida europa 655,
jardim europa, 01449-001
são paulo, sp, brasil
t 55 (11) 2039 5454

rio de janeiro

rua redentor 241,
ippanema, 22421-030
rio de janeiro, rj, brasil
t 55 (21) 3591 0052

new york

511 west 21st street
new york, 10011 ny
usa
t 1 (212) 794 5038

info@nararoesler.art

www.nararoesler.art