

CONACULTA FONCA



Castillo 243 / C1414AWE
Buenos Aires / Argentina
+ 54 - 11 - 4774 2300
info@document-art.com
www.document-art.com


Document
Art

ERRATAS (1983)

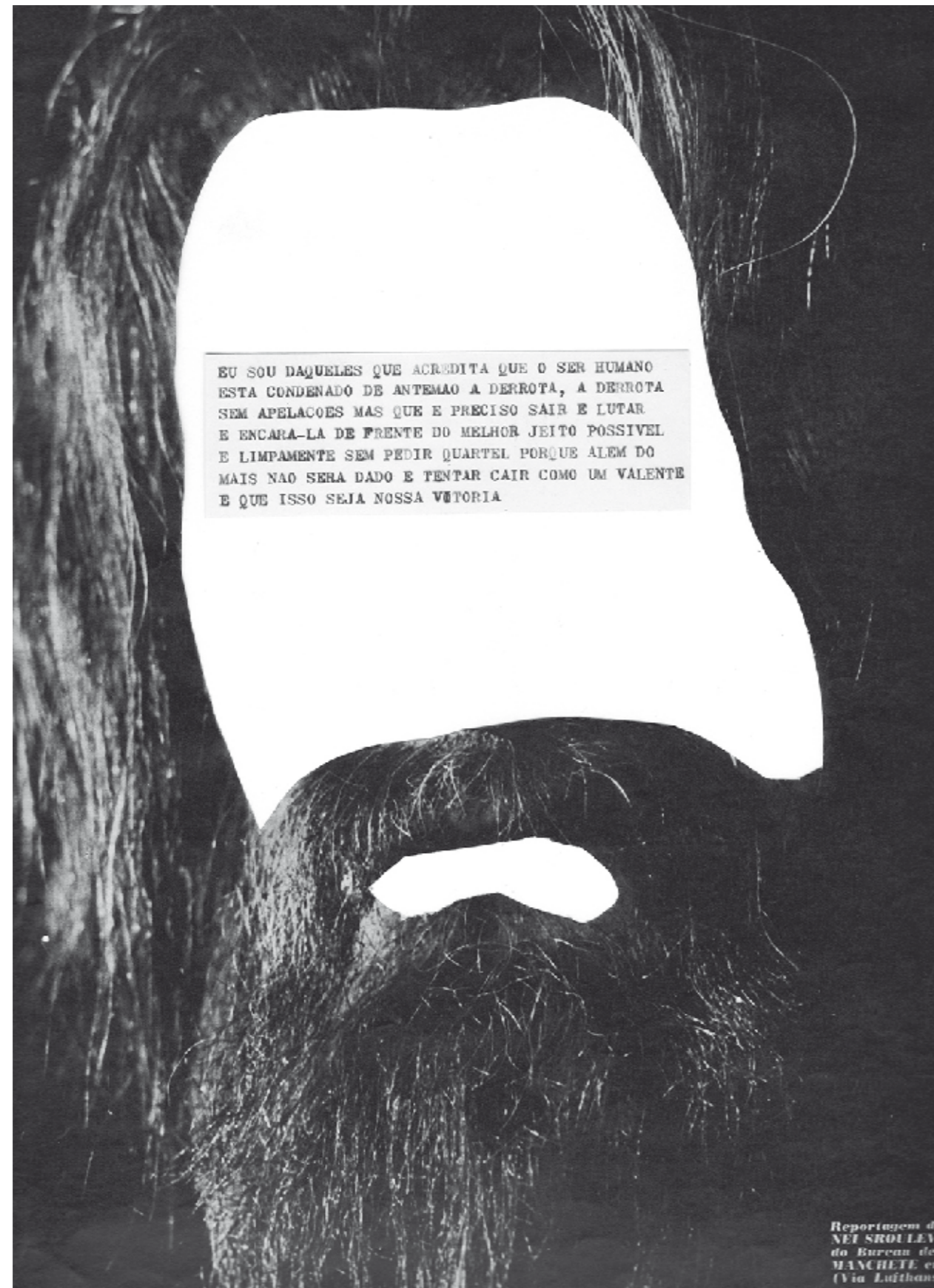
de Carlos Gómez e Zé Braulio

FE DE ERRATAS

En la pág. 37, sexta línea del segundo párrafo desde arriba debe leerse:
lismo. Actúan en común con el primero otras co-

Presenta
José Luis Landet


Document
Art



EU SOU DAQUELES QUE ACREDITA QUE O SER HUMANO
ESTA CONDENADO DE ANTEMÃO A DERROTA, A DERROTA
SEM APELAÇÕES MAS QUE É PRECISO SAIR E LUTAR
E ENCARA-LA DE FRENTE DO MELHOR JEITO POSSÍVEL
E LIMPAMENTE SEM PEDIR QUARTEL PORQUE ALEM DO
MAIS NÃO SEHA DADO E TENTAR CAIR COMO UM VALENTE
E QUE ISSO SEJA NOSSA VETORIA

Reportagem de
NET SROULEV
do Bureau de
MANCHETE em
(Via Luthans)

Quando as margens se unem o centro desaparece - Uma análise de "Erratas" (1983) de Carlos Gómez e Zé Bráulio.

Construir "Erratas", uma exposição truncada que foi elaborada durante 9 anos entre o artista plástico argentino Carlos Gómez e o poeta brasileiro Zé Bráulio, é o que José Luis Landet propôs fazer nesta 10ª edição da Bienal do Mercosul "Mensagens De Uma Nova América". Esta tarefa é um trabalho difícil, mas cheio de desafios bonitos: tanto artísticos como historiográficos. Nestas páginas vamos desvendar ambos conflitos enquanto revelamos as linhas de força que nos levaram a armar e desarmar este projeto expositivo.

Desde o início, e em sintonia com as tendências teóricas que estão ocorrendo na América Latina há alguns anos¹, dar materialidade às práticas artísticas que foram caracterizadas como efêmeras (ou diretamente inexistentes, como "Erratas") envolve um problema no interior da prática histórica. Concentrar em algo que não existiu, salvo nos desejos de seus ideólogos e nas preparações imediatas, nos coloca na frente de algumas perguntas interessantes sobre o exercício historiográfico: Esta re-materialização é coerente? Com que propósito são trazidas da margem ao centro, do passado ao presente?

Esse movimento não significa uma viagem às margens por divertimento ou pela redução de temas de investigação, mas uma crença em que também são válidas (restituíveis no tempo presente) as práticas artísticas que não foram mencionadas ou massivas dentro do campo artístico. A eficácia da obra, considerada como presença e perdurabilidade, é algo tão frequentemente visitado pela estética da esquerda que perde valor como referência.

Nesta oportunidade, a obra de Carlos Gómez (apresentada por José Luis Landet pela primeira vez na Argentina em dezembro de 2014)², assume novas dimensões a partir da recente descoberta de seu longo e frutífero contato com Zé Bráulio. Por essa razão, agora enfocaremos somente na ligação que estes dois artistas mantiveram e as implicações que isso teve para o trabalho posterior de Gómez.

Erratas

Como resultado do contato que José Luis Landet mantém há alguns anos com a família de Carlos Gómez, ele recebeu uma doação dos herdeiros no início de 2015, um conjunto de obras e três caixas com diversas correspondências rotuladas como "Erratas". É a partir deste momento que Landet se submerge nesta heterogeneidade de objetos e refaz o caminho a partir da exposição inexistente e até os primeiros contactos entre o argentino e brasileiro em 1974.

Mesmo sem saber bem o que motivou a aproximação entre os dois, o material que Landet teve à sua disposição o permitiu (re)construir essa etapa, a experiência passo a passo. Apesar de que já tinham um cartaz pronto (*em exposição*), por razões desconhecidas Gómez e Bráulio cancelaram a exposição que reunia poemas visuais, objetos, instalações e peças audiovisuais.

¹ Cfr. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014; Henaro, Sol. *NO Grupo: un zangoloteo al corsé artístico*, México, MAM, 2011; Cristina Freire e Ana Longoni (eds.). *Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, 2009.

² Kramer, Marcos. *Carlos Gómez (1945-2014)*, catálogo da exposição, Buenos Aires, Document Art, 2014.

A partir da correspondência e das investigações feitas recentemente por Landet em Porto Alegre e São Paulo, sabemos que Zé Bráulio nasceu em Ouro Preto em 1950 e que muito jovem se mudou para São Paulo e o Rio de Janeiro, para depois se estabelecer em Porto Alegre quase definitivamente. Talvez foi a sua militância política comunista que o colocou em contato com Gómez em 1974, durante um período em que o argentino também estava por trás do PC argentino, com fortes laços ao peronismo de esquerda.

Partindo sempre da base das cartas que foram mandadas durante a preparação, das discussões que se desenvolvem sobre o caráter do surrealismo como um movimento pouco disseminado nas experiências estéticas da segunda metade do século XX, e das referências explícitas das obras ao capitalismo e ao pensamento marxista em todas as facetas, podemos supor que os artistas procuraram revelar o laço entre o surrealismo e o marxismo enquanto ao mesmo tempo destruíam ambos.

A referência mais clara está na obra que dá o nome desta exposição (veja a Figura 1). A "Errata" (a partir do Latin *errata*, ou seja, *coisas erradas*) tem como objetivo sair do corpo do livro para corrigir algo que foi impresso incorretamente. Mais ainda, ter uma "errata" é assumir e reconhecer os erros com valentia, mas sempre a partir da margem. E esta errata resgatada por Gómez e Bráulio (dentro de um livro de capa vermelha) é nada mais do que uma tentativa de corrigir aquele "-ismo" e o marxismo em que se abrigava (designado pela palavra "comum" e pela capa vermelha).

Embora a vinculação explícita de Carlos Gómez ao surrealismo seja improvável como uma tendência, o vínculo de Zé Bráulio pode ser lido de forma mais clara em uma das cartas que enchem as caixas:

"(...) Quando eu era criança, lembro que uma tarde dois caminhonetes cheias de pessoas com disfarces antigos e alguns mais modernos, chegaram ao bairro da minha mãe. Reuniram todas as crianças e as mulheres, homens, idosos (e cachorros e gatos e lagartixas e árvores e latas de leite e ventos e cheiros de fritura e o suor de alguns braços) no lugar onde tínhamos o campo de futebol: uma terra vermelha como as bandeiras das caminhonetes, uma terra fumegante como o vapor dos gritos dos oradores. Diziam coisas sobre a revolução, sobre as pessoas, sobre as lutas. Eu não entendia muito do que eles diziam, mas eu ouvi que eles estavam falando sobre a força que todos nós tínhamos. Falavam isso a partir de um palco improvisado, longe e levantado da terra. Então eu olhei ao redor, meus amigos estavam abraçavam os joelhos de seus pais: não era possível ver o que era mais magro, as pernas que agarravam ou eles mesmos. Foi então que vi um cavalo branco aparecer, ele passou lentamente atrás de todos e nos rodeou até chegar na lateral do palco e sair correndo. Essa era a força, definitivamente, que na realidade nós NÃO tínhamos. Acho que nesse momento, agora que estou pensando, meu amigo, foi o momento em que me apaixonei pelo surrealismo e perdi minhas esperanças pelas verborragias dos iluminados (...)"³

³ Carta com data 10/08/1974 no Acervo Carlos Gómez, Document Art Gallery, Buenos Aires.



Mas a correspondência entre Gómez e Braulio não se limita apenas às cartas emocionais, mas essencialmente se torna o centro de um intercâmbio estético-político. Uma pergunta tão banal como o gosto musical de Gómez em 1975 (*em exposição*), desencadeia uma série de instruções para a produção de obras que aproximam esses artistas ao aluvião da arte postal, que não por casualidade se desenvolve durante os anos 60 e 70, incluindo artistas como Graciela Gutierrez Marx, Eugenio Dittborn, etc. Claro que essas práticas têm a sua origem no *Ready made malheureux* (1919) de Marcel Duchamp, que volta a reunir os mecanismos das vanguardas históricas no contexto da censura, repressão e morte há 40 anos na América Latina.

A partir desta ferramenta, Braulio e Gómez mantiveram discussões postais que conviveram com as instruções da obra. E a partir de 1980 as discussões saem das cartas e começam a se formarem diretamente nas obras que estão expostas nesta oportunidade: o campo de batalha das discussões e conclusões já não é mais a prosa do papel, mas a produção estética.

Correspondência(s)

Vale a pena fazer um esclarecimento sobre o tom que as discussões sobre o marxismo vão tomando rapidamente entre Braulio e Gómez: no começo, ambos eram militantes do comunismo em seus respectivos países. A medida que se incendiavam suas conjunturas e contextos políticos, os dois parecem alcançar paralelamente um feroz desencanto com a doutrina comunista.

Embora já tínhamos indicado que em Gómez este desencanto veio de sua amizade com Rodolfo Kusch⁴, "Erratas" abre uma nova possibilidade para explicar a obra das duas últimas décadas de Carlos Gómez.

No início da amizade entre os dois, Zé Braulio já tinha conflitos internos com a liderança do Partido Comunista Brasileiro, onde militou durante seis anos.⁵ As caracterizações do papel da esquerda naqueles anos lançam eixos para contextualizar essas primeiras cartas furiosas para Gómez: a derrota da resistência armada à ditadura militar, a aliança do PCB com o nacionalismo, o surgimento de críticas de jovens marxistas universitários, e a inclusão de leituras de Foucault e Gramsci deram origem à uma revisão do marxismo na década de 70.⁶

Talvez desta forma é possível compreender as vigorosas e cada vez mais abundantes afirmações de Zé Braulio contra o marxismo e em favor das idéias libertárias durante os dois primeiros anos de correspondência:

"O socialismo, e agora o marxismo, são os médicos de cabeceira do capitalismo, como disse o velho Blum".

"Se José Oiticica revivesse, tiraria o sobrenome de seu neto"

"Qualquer doutrina, qualquer sistema, pelo que tem de fechado, sufoca a criatividade do homem"

"Às vezes eu acho, meu amigo, que existe um terrorismo cultural de esquerda. Um que folcloriza a cultura e toma o lugar do colonizador. Isso é perigoso!"⁷

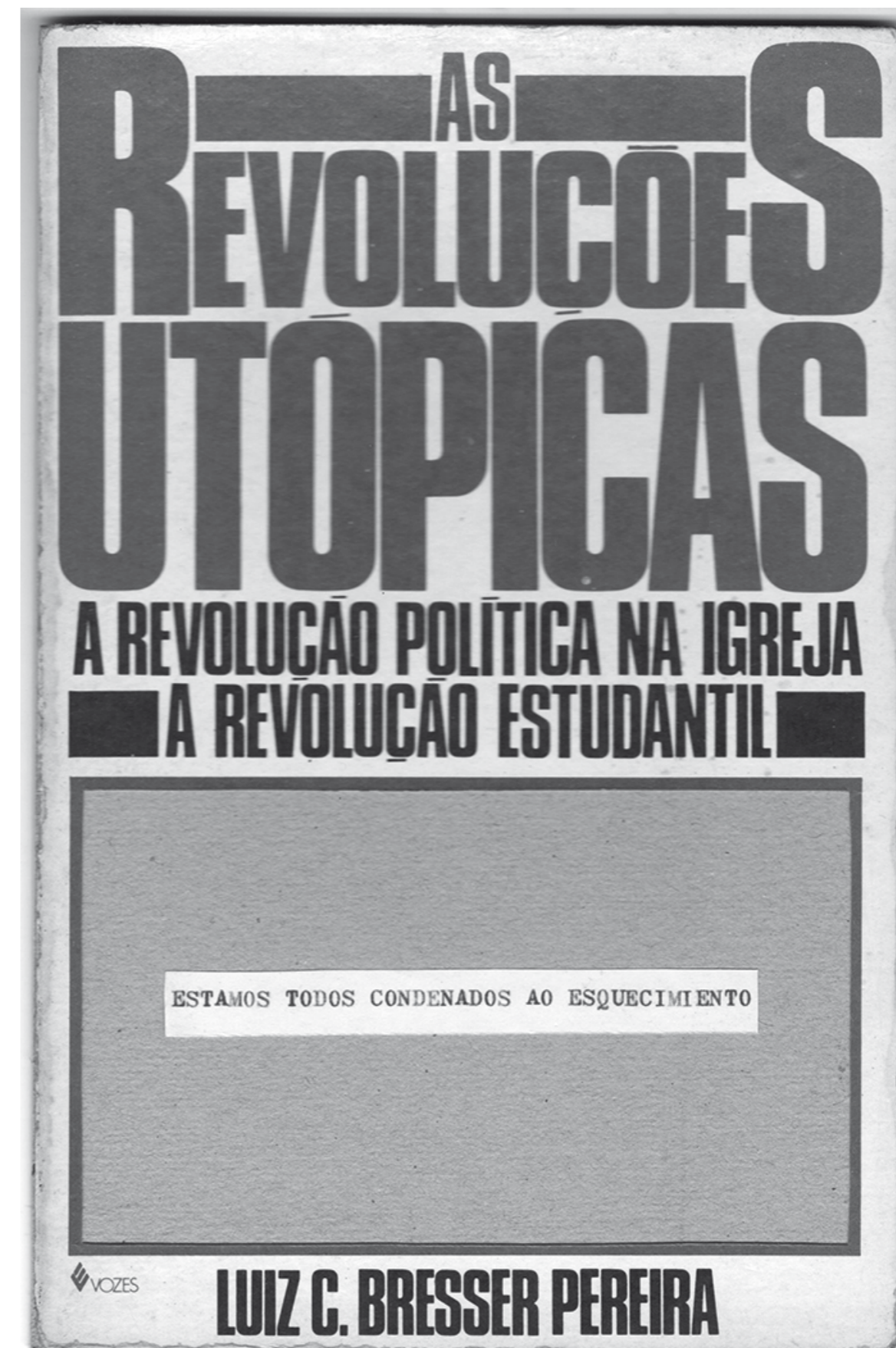
⁴ Cfr Kramer, Marcos. *Carlos Gómez (1945-2014)*, catálogo da exposição, Buenos Aires, Document Art, 2014

⁵ Alguns poucos detalhes foram coletados de Errandonea, Christian. *El sedicioso despertar de Zé Braulio*, 1as Jornadas Anarquistas, Porto Alegre, 2003.

⁶ Sader, Emir. *El marxismo occidental en Brasil*, publicación digital:

<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-26/el-marxismo-occidental-en-brasil>; Schwarz, Roberto. "Cultura e política 1964-1969" en *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

⁷ José Oiticica, avô de Hélio Oiticica, foi (além de poeta) um dos pioneiros do anarquismo no Rio de Janeiro no começo do século. Cfr Rodriguez, Edgar "A history of Anarchist movement in Brazil, publicação on-line: <http://www.katesharpleylibrary.net/vq84ck>



"Devemos viver agora como queremos viver no futuro"

Está claro que esta tendência em direção ao colapso das estruturas e doutrinas não é exclusiva destes dois artistas, mas também foi algo que os dois países estavam desenvolvendo. No ano de 1975 (em pleno fervor do intercâmbio entre Braulio e Gómez) Federico Morais, o crítico de arte mais importante da cena brasileira naqueles anos, aponta:

"O objetivo dos manifestantes de maio, portanto, em semelhança aos artistas de vanguarda, não era o poder tomado pelos burocratas, mas colocar em primeiro lugar a criação, colocando a imaginação ao poder⁸"

E também,

"(...) O público era parte de uma relação em que, um dos pólos, a arte, exercia sua autoridade sobre o outro. Uma relação vertical, em que a arte era um valor intocável. Democratizar a obra de arte é, verdadeiramente, quebrar esta relação e colocar o espectador no processo de criação (...)"⁹

Em linha com estas palavras, Arantes descreve a arte brasileira do início dos anos 70:

"Experimentação, anarquismo, e individualismo são algumas das bandeiras que têm como consequência (...) a fragmentação completa da produção, até o ponto em que dificilmente podemos encaixá-la em uma tendência ou -até mesmo- em várias tendências."¹⁰

Mas enquanto Morais não encontrou perspectivas, não encontrou futuro, nem discussões, nem a formulação de novos modelos no Brasil, e enquanto a única coisa que Arantes observa no Brasil de 75 é o retorno da pintura, Zé Braulio e Gómez mantêm uma correspondência artística e vão construindo por quase uma década um corpo de obra e uma exposição com raízes na arte conceitual, arte postal, e os poemas visuais que são veículos de tudo que ninguém podia pensar naqueles anos.

Embora, em traços gerais, também podemos descrever assim a produção artística argentina desses anos, está claro que o que caracterizou a produção de Carlos Gómez a partir desse momento, teve suas raízes nesse caminho isolado (por estar nas margens do campo artístico), que tinha começado graças aos debates políticos e estéticos com Zé Braulio. Como ponto de partida está este poema que Zé envia à Carlos Gómez em 1976, que não vai além de distribuir como poema um texto em prosa de Rafael Barret. Em seguida, ele vai levar isso ao extremo em seu livro *Impenetráveis*, de 1978, através da re-apropriação dos Cadernos do Povo Brasileiro editados pelo CPC, e muito semelhantes aos usados por Gómez em "Capas na Paisagem".

Colocar o pé na praia virgem
agitar o maravilhoso que dorme
sentir o sopro do desconhecido
o estremecimento de uma forma nova:
aqui o necessário

Melhor o horrível que o velho
Melhor deformar que repetir
Antes destruir que copiar
Venham os monstros se são jovens
O mal é o que vamos deixando nas nossas costas
A beleza é o mistério que nasce¹¹

⁸ Morais, Federico. *Artes plásticas. A crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975 p 56 (o sublinhado é nosso)

⁹ Morais, Federico. *Artes plásticas. A crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975 p 68 (o sublinhado é nosso)

¹⁰ Arantes, Otilia "Después de las vanguardias (años 60 y 70) em Garramuñoy Amante (comps) *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, 2000, p 232. (o sublinhado é nosso)

¹¹ Carta com data 12/02/1976 no Acervo Carlos Gómez, Document Art Gallery, Buenos Aires.

Estas apropriações, estas redistribuições e releituras anacrônicas não são observadas apenas nas obras que pensaram para "Erratas", mas o que é mais importante para nós, aquelas características que Carlos Gómez não deixaria até sua morte.

A boleadeira e o pandeiro

Nas caixas que hoje se conservam com todos os pertences artísticos de Zé Braulio na Federação Anarquista Gaúcha, entre uma única publicação econômica do livro *Impenetráveis*, recortes de tecidos e pacotes com cartas de Gómez (e milhares de etcéteras), existem mais de 50 pequenos cartões com poemas digitados que Gómez envia à Zé, unidos apenas por uma corda que atravessa dos dois furos em cada folha. Os poemas compilados aí são todos de Paco Urondo (poeta, jornalista e ativista assassinado pela ditadura militar na Argentina em 1976). Mas o surpreendente não é a encadernação caseira, nem a aparição de Urondo como leitura de Gómez, mas as anotações (na letra do próprio Gomez, por trás de cada folha) que são citações do livro "El arco y la lira" de Octavio Paz, mais especificamente do capítulo "La imagen".¹²

As anotações de Gómez, carregadas com uma inocência literária mas tingidas de frescor e de interesses genuínos, parecem ter sido o início de uma nova reviravolta nestes anos de colaboração, um novo giro que envolveu começar a perguntar e responder cada vez mais deliberadamente (aí está a importância da volumosa correspondência) sobre o estatuto da imagem dentro e fora de criação poética¹³: no "Postais intervindos" de Zé ou nas "Outubro" de Gómez, para terminar em usos mais bestiais de um tandem inseparável de palavra-imagem como em "Perguntas em Close-Up" ou "Novidades".

Esta jornada ao extremo é conjunta a pesar de que, como é aplicável à juventude, foi liderado por Zé a partir de "Capas de Revistas Intervindas" e "Revistas Intervindas" (ver ilustrações). Gómez conta sobre isso em uma carta, enviando um exemplar e com um esclarecimento duro: "Sinto que nenhum de meus poemas pode me levar à prisão. A poesia, da maneira que é entendida pelos outros, não é perigosa."¹⁴

Então é necessário concentrar no que, a partir dessa data, começa a ocupar um lugar fundamental na obra conjunta que começaram a fazer: os meios de comunicação.

Se os concretistas fizeram poemas-objeto, Zé Braulio fez poemas-simulacro ao inserir poemas nas manchetes da mídia desses anos: os versos de Zé Braulio não se transformam em "coisas" como na vanguarda concreta, porque o mundo na década de 70 e principalmente na de 80 já não girava em torno dos objetos, mas das representações desses objetos. Ou seja, sobre a publicidade, sobre a mídia massiva... sobre os simulacros.¹⁵

¹² Paz, Octavio "La imagen" em *El arco y la lira*, Buenos Aires, FCE, 2013 p 98-113

¹³ Algo que também vincula as produções de "Erratas" no marco da poesia visual dos anos 70 da qual o uruguaio Clemente Padín é um exemplo.

¹⁴ Carta com data 23/08/1979 no Acervo Gómez, Document Art Gallery, Buenos Aires.

¹⁵ Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 2008.



Essa mesma qualidade de simulacro dos poemas de Zé Brulio também o distingue de seus antecessores da poesia concreta. Eles produziam poemas limpos, detalhistas, polidos, prontos para a exportação como qualquer objeto industrial de padrões internacionais. Qualquer desses poemas podia ser entendido fora das fronteiras brasileiras. Em contraste, os poemas de Zé Brulio procuram o oposto. Se igualando com as manchetes de jornais e revistas, os versos de seus poemas são como qualquer notícia de jornal: volátil, circunstancial e conjuntural. Estes poemas exigem ser lidos da mesma forma que qualquer notícia: temos que conhecer o contexto para entendê-lo. É a estranheza que acontece quando lemos os jornais de um país que não é o nosso: salvo exceções, não entendemos nada.

Zé Brulio parece estar descrevendo que a única forma da poesia aparecer durante esses anos e fazer uma marca era através da mídia massiva. A ligação entre a poesia (arte, revolução) e as pessoas está sempre "mediada", essa é a conclusão desoladora e triste de Zé Brulio, que contagia Gómez e os leva ao caminho da desgraça. Aparentemente, isso é o que Zé remarca em 1980, quando Gómez envia apenas duas imagens: uma foto de Edson Luiz, o estudante de 17 anos morto pela repressão policial em 1968, com um cartaz que apoiaram sobre o seu cadáver (Eis a democracia podre), e a manchete do Jornal do Brasil no dia seguinte, onde esse mesmo cartaz está completamente vazio.¹⁶

E foi isso que quebrou os padrões visuais de Carlos Gómez, entender definitivamente que quando duas palavras (ou duas imagens) de diferentes origens estão interligadas, não estão buscando equivalências ou diálogos narrativos, nem metafóricos, mas em primeiro lugar seus contextos de produção e consumo estão se igualando.

Zé Brulio e Carlos Gómez não usam a mídia como plataforma de lançamento. Eles desintegram os meios de comunicação como papéis puros e palavras vazias, assim como as imagens que conjugam, e enquanto isso desfiam (dentro e fora da mídia) as histórias dessa esquerda que tinha ficado presa entre as contradições no Brasil e na Argentina das ditaduras militares.

Gómez-Landet-Braulio

Pouco se sabe sobre os motivos pelos quais a exposição foi cancelada, e muito menos sabemos por que a correspondência ente os dois foi interrompida tão abruptamente em 1983. Os herdeiros de Gómez nem sequer lembram bem sobre a correspondência durante o tempo em que durou, e como já sabemos, Brulio não tem nenhuma família conhecida.

O que podemos reconstruir vem de uma carta não enviada de Zé Brulio para Gómez, datada 15/01/1984, em Fortaleza (Ceará, Brasil). Landet encontrou a carta nas caixas de Brulio, estava dentro de um livro de poemas de Nestor Perlongher dedicada pelo autor argentino ao poeta brasileiro. Nessa carta, depois de uma longa e cada vez menos compreensível, mas terrível história sobre sua mãe, Zé Brulio escreve:

¹⁶ *Jornal do Brasil*, 29/03/1968

“(...) instinto-intestino-instinto-intestino-instinto-intestino-intestino
O ser humano não é nada mais que um grande estômago
Eu não queria esta violência, meu amigo, queria outra mas esta não”¹⁷

A partir desse momento, o paradeiro de Zé Brulio é impossível de seguir, embora saibamos que ele se dedicou a perambular aleatoriamente por algumas vilas e cidades no norte do Brasil, até terminar muito doente e magro em um hospital do Rio de Janeiro. Seus cadernos dessa época, ainda em processo de tradução, não parecem mencionar Carlos Gómez, Marx, ou “Erratas”.

No entanto, o corte abrupto do intercâmbio postal deixa ainda mais em evidência que “Erratas” pretendia ser responsável por todo um processo de trabalho de diálogos distantes que construíram, com lentidão e de forma irregular, uma crítica direta dos paradigmas da esquerda tradicional, guerrilheira e vertical, e um deslocamento em relação a cada uma das tendências artísticas da América Latina.

“Erratas” se une à linha de experiências conceituais latino-americanas que antes dos anos 90 e sem o cinismo e escárnio das estéticas pós-modernas, tentou desvendar as deficiências que tinham sido (ou que estava tendo) do pensamento esquerdista a partir das eclosões de 1968. Transgeracionalmente, Zé Brulio e Carlos Gómez deram um passo oblíquo juntos, mas que foi para frente e desembarcou hoje e agora em um contexto onde é evidente a necessidade de uma crítica construtiva do pensamento de esquerda.

Então a pergunta que surge é: Quais e quantas coisas fazemos atualmente para dar sentido a este tipo de reflexões estéticas distópicas? Talvez a proposta de José Luis Landet de dar materialidade curatorial à uma “não exposição” seja relacionada com essas novas direções. Resgatar sem heroísmos ou personalismos, reconstruir sem vaidade e oferecer alternativas sem esperar nada em troca. A obra de José Luis Landet é um espaço para percorrer, pensar, e sentir uma travessia de tempos tão vital como o do nosso presente e tão promissor como o que construímos a cada dia. E aqui está o eco de uma das frases que Gómez escreve à seu amigo meses antes de 1984: “A nossa missão é destruir, não construir; outros homens construirão, outros melhores do que nós, mais inteligentes e mais livres”.¹⁸

Só assim entendemos a causa Gómez-Landet-Braulio, as margens do triângulo se fecham sobre si para acabar com a pirâmide do poder que atravessa todos os campos da cultura. E dessa maneira nos deixam uma linha forte, e bem horizontal, em direção ao futuro.

Marcos Krämer (UBA/MNBA)

Zé Brulio (1950-1992)

A vida do poeta visual Alexandre Cipensky de Sousa, mais conhecido como Zé Brulio, é tão caótica e indecifrável como sua própria poesia. A partir da existência do registro de seu batismo na igreja de São Francisco, sabemos que ele nasceu na cidade de Ouro Preto. Ele passou sua infância lá até 1966, quando após uma discussão familiar, escapa de sua casa e vai à Porto Alegre.

Vagando entre Porto Alegre e São Paulo, vive cercado pela malandragem típica das grandes cidades até que em 1968 se envolve com os protestos estudantis e se junta ao PC brasileiro, do qual será expulso em 1973, período no qual entra em contato com os poetas e artistas visuais mais importantes daquele momento.

É nestes anos que começa um diálogo postal que vai durar quase uma década com o artista argentino Carlos Gómez. Juntos constroem “Erratas”, uma exposição dialógica planejada para 1983, mas que nunca foi realizada.

Parece que a partir desse ano e até 1992, ano de sua morte em um hospital do Rio de Janeiro onde foi vítima de uma cirurgia cerebral acidentada, a vida de Zé Brulio se limitou à perambulação por várias cidades do Brasil.

De acordo com o seu único livro de poesia publicado, Impenetráveis (1978), existem dois livros anteriores de poesia que ainda não conseguimos encontrar: Ouro Vermelho (1970) e Poemas com Quilombos (1975).

Sua obra poético-visual está sendo juntada e em processo de publicação pela Document Art Gallery (Buenos Aires, Argentina).

Carlos Gómez (1945-2014)

Pintor argentino, nasceu no estado de Buenos Aires em 1945. Expõe a partir de 1965. Aos 9 anos de idade ele começa sua formação artística com professores de sua cidade natal e uma vez em Buenos Aires frequenta a Academia Livre de SEBA e especialmente as aulas de pintura com Windsor Ernesto. Ele ganhou inúmeros prêmios, incluindo o “Premio Estímulo Artista Local” do Salón Provincial em 1963 e uma menção no Salón Nacional de la Provincia de Salta em 1975.

Em 1972 ele partiu para o Noroeste argentino, onde viveu em San Antonio de los Cobres, Cachi, Molinos e durante dois anos se estabeleceu em Tilcara com sua esposa, atraído pela sua natureza imponente, o encanto das ruas e sua solidão inigualável.

Em 1976 ele conhece Rodolfo Kusch e terá um relacionamento frutífero com ele. A partir desse ano e até 1980, ele faz exposições ocasionais na Galeria Van Riel.

Em 1980, ele recebe ajuda do Centro de Cultura Ibero-Americana e viaja com sua esposa para a Espanha e a Europa Oriental, onde seu filho Camilo nasceu. Naqueles anos, ele dava ateliês e workshops nas cidades onde morava, alternando o ensino com a aprendizagem: conhece e se torna o assistente do artista conceitual russo Ilya Kabakov.

Desde sua volta para a Argentina em 1989, ele se estabelece em sua casa em Lomas de Zamora, mas não há registro de suas produções visuais. Ele volta ao seu trabalho em uma firma de arquitetura.

Em 2014 morre em Buenos Aires.

Seus primeiros trabalhos estão em coleções particulares na Argentina e no exterior.

Graças ao trabalho de José Luis Landet e o apoio incondicional de Document Art Gallery, as obras dos últimos anos de Carlos Gómez podem ser observadas hoje pela primeira vez na Argentina.

¹⁷ Acervo Zé Brulio, Federação Anarquista Gaúcha, Porto Alegre.

¹⁸ Carta com data 17/10/1982, Acervo Zé Brulio, Federação Anarquista Gaúcha, Porto Alegre.

Marcos Krämer (Buenos Aires, 1987) é escritor, ensaísta e bacharel em artes visuais pela Universidade de Buenos Aires.

Ele atualmente se desempenha como crítico em várias mídias impressas argentinas e internacionais. Paralelamente, realiza trabalhos em ensino e pesquisa no Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires).

Krämer publicou “Jose Luis Landet. Cortar el horizonte” (Document Art Gallery, 2014). Ele está publicando “Un reflejo en la penumbra”, ensaio sobre o artista argentino Fernando García Kurten (Milena Caserola, em edição), e o livro de poemas “La mano invisible del mercado”.

José Luis Landet (Buenos Aires, 1977). Ele recebeu seu bacharelado em Artes Visuais pela ENPEG, La Esmeralda, México (2000-2005). Ele participou de exposições nacionais e internacionais, com destaque para cidades como Nova Iorque, Lima, Buenos Aires, Miami, Londres, Torino, Paris, Basileia, Madrid, São Paulo e Cidade do México. Landet é um membro fundador do Coletivo Segundo Piso, integrado por Agustín González, Omar Barquet, e Moris. Recebeu várias bolsas como a FONCA Jóvenes Creadores (2007-2008), CIA Centro de Investigaciones Artísticas (Buenos Aires, Argentina, 2010), FNA Fondo Nacional de las Artes, (Buenos Aires Argentina, 2013), e atualmente FONCA Sistema nacional creadores de arte, (Cidade do México, 2014-2016).

Em 2009 participou de uma residência artística em “La Curtiduría”, TAGA Taller de Gráfica Actual, Oaxaca, México. No ano 2010 realizou uma residência na Galeria Revolver, Lima, Peru. Em 2016 estará na Residência Flora/Honda, Bogotá, Colômbia. Landet participará da Bienal do Mercosul em Porto Alegre, 2015.

Ele mora e trabalha entre a Argentina e o México.



Quando os margens se juntam o centro desaparece – Um análise de “Fe de erratas” (1983) de Carlos Gómez y Zé Braulio.

Construir “Fe de erratas”, una exhibición trunca pensada durante 9 años entre el artista visual argentino Carlos Gómez y el poeta brasileño Zé Braulio, es lo que José Luis Landet se ha propuesto hacer en esta edición de la Bienal del Mercosur. Esta tarea es de por sí un trabajo arduo pero lleno de hermosos desafíos: tanto artísticos como historiográficos. Nos ocuparemos en estas páginas entonces de desentrañar ambos conflictos mientras develamos las líneas de fuerza que llevaron a armar y desarmar este proyecto exhibitorio.

Desde un primer momento, y a tono con las tendencias teóricas que desde hace unos años se vienen dando en Latinoamérica¹⁹, el hecho de dar materialidad a prácticas artísticas que se caracterizaron por ser efímeras (o directamente inexistentes como “Fe de erratas”) conlleva un problema al interior de la práctica histórica. Detenerse en algo que no existió salvo en los deseos de sus ideólogos y en los preparativos inmediatos nos detiene ante unas preguntas interesantes respecto del ejercicio historiográfico: ¿es coherente esta rematerialización? ¿con qué objetivo son traídas desde el margen hacia el centro, desde el pasado hasta el presente?

Este movimiento significa, no un viaje hacia los márgenes por mera diversión o por reducción de los temas de investigación, sino una creencia en que también son válidas (restituibles en tiempo presente) las prácticas artísticas que no han tenido mención o masividad dentro del campo artístico. La eficacia de la obra considerada como presencia y perdurabilidad, algo tantas veces visitado por la estética de la izquierda, pierde valor como regla de medida.

En esta oportunidad, la obra de Carlos Gómez (presentada por José Luis Landet por primera vez en Argentina en Diciembre de 2014)²⁰, toma nuevas dimensiones a partir del reciente descubrimiento de este largo y fructífero contacto con Zé Braulio. Por esa razón ahora nos detendremos solamente en el vínculo que estos dos artistas mantuvieron y las implicancias que esto tuvo para la obra posterior de Gómez.

Fe de erratas

Como producto del contacto que José Luis Landet mantiene desde hace unos años con la familia de Carlos Gómez, a principios de 2015 tuvo la oportunidad de que sus herederos le donaran un grupo de obras y tres cajas de la más diversa correspondencia rotuladas como “Fe de erratas”. Es a partir de ese momento cuando Landet se sumerge en esta heterogeneidad de objetos y desanda el camino desde la inexistente exhibición hasta los primeros contactos entre el argentino y el brasileño allá por 1974.

Aún sin saber a ciencia cierta lo que motiva este acercamiento entre ambos, el material del que dispuso Landet le permitió (re)construir esta experiencia paso a paso, huella a huella. Sin embargo con un poster ya confeccionado (*en exhibición*), por motivos desconocidos Gómez y Braulio cancelaron esta muestra que reunía poesías visuales, objetos, instalaciones y piezas audiovisuales.

Sabemos, a partir de la correspondencia y de las investigaciones hechas recientemente por Landet en Porto Alegre y San Pablo, que Zé Braulio nace en 1950 en Ouro Preto y que muy joven se traslada a San Pablo y Rio de Janeiro para afincarse casi definitivamente en Porto Alegre. Es quizás su

¹⁹ Cfr. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014; Henaro, Sol. *NO Grupo: un zangoloteo al corsé artístico*, México, MAM, 2011; Cristina Freire y Ana Longoni (eds.). *Conceitualismos do Sul/ Conceitualismos del Sur*, Sao Paulo, Annablume, 2009.

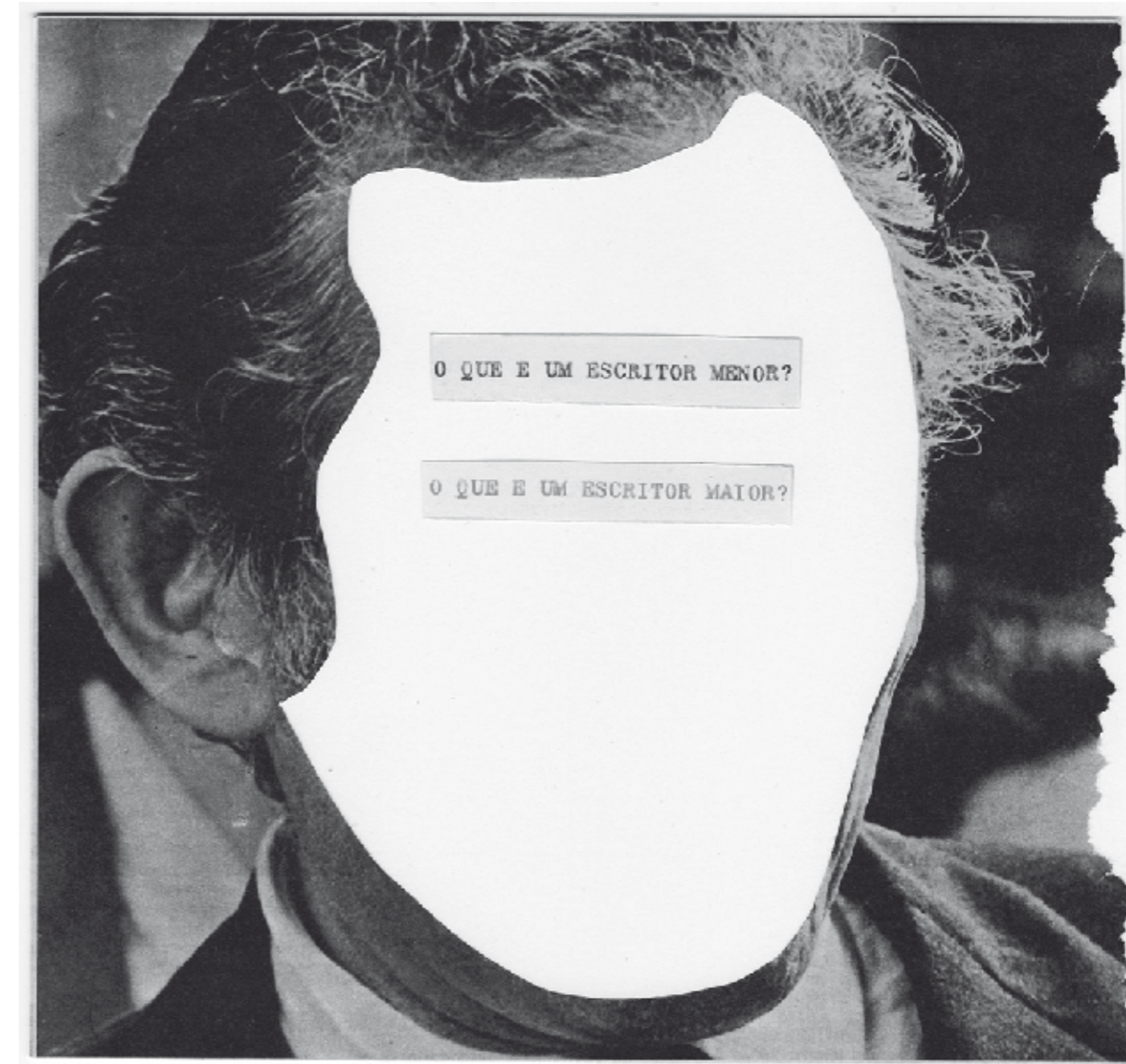
²⁰ Kramer, Marcos. *Carlos Gómez (1945-2014)*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Document Art, 2014.

militancia política comunista la que lo pone en contacto con Gómez hacia 1974 en un período de tiempo en que el argentino también se encontraba tras las líneas del Partido Comunista argentino y con fuertes vínculos con la izquierda peronista.

Partiendo siempre de la base de las cartas que se enviaron durante la preparación, de las discusiones que se despliegan allí sobre el carácter del surrealismo como movimiento diseminado a cuenta gotas en las experiencias estéticas de la segunda mitad del siglo XX, y de las referencias explícitas de las obras al capitalismo y a la doctrina marxista en todas sus facetas, podemos asumir que los artistas buscaron desanudar el lazo entre el surrealismo y el marxismo mientras destruían ambos. La referencia más clara está en la pieza que da nombre a esta exhibición (ver Ilustración 1). La “fe de erratas” (del latín *errata*, es decir, *cosas erradas*) tiene como objetivo salirse del cuerpo del libro para corregir algo que fue mal impreso. Más aún tener “fe de erratas” es asumir, reconocer con valentía las equivocaciones pero siempre desde el margen. Y esta fe de erratas rescatada por Gómez y Braulio (dentro de un libro de tapas rojas) no es más que un intento por corregir aquel “-lismo” y el marxismo bajo el cual se abrigaba (referido por la palabra “común” y por la cobertura roja de las tapas). Si bien no es probable la adscripción explícita de Carlos Gómez al surrealismo como tendencia, el vínculo de Zé Braulio se deja leer de forma más evidente en una de las cartas que pueblan las cajas:

“(…) De pequeño recuerdo que una tarde llegaron al barrio de mi madre dos grandes camionetas llenas de personas con disfraces antiguos y algunos otros más modernos. Nos reunieron a todos los niños mujeres, hombres, ancianos (y perros y gatos y lagartijas y árboles y latas de leche y vientos y olores a frito y el sudor de algunos brazos) en donde teníamos la cancha de fútbol: una tierra colorada como las banderas de los camiones, una tierra humeante como el vapor de los gritos de los oradores. Decían cosas sobre la revolución, sobre el pueblo, sobre luchas. Yo no entendía casi nada de lo que decían pero escuché que hablaban de la fuerza que teníamos todos nosotros. Lo decían desde un escenario improvisado, allá lejos y despegado del suelo. Entonces miré a mi alrededor, a mis amigos que estaban abrazados a las rodillas de sus padres: no se podía ver qué era más flaco si las piernas de donde se agarraban o ellos mismos. Fue entonces cuando ví aparecer un caballo blanco que pasó con extrema lentitud por detrás de nosotros y nos rodeó hasta llegar al lado del escenario y salir corriendo. Esa era la fuerza, definitivamente, la que en realidad nosotros NO teníamos. Creo que ese momento, ahora que lo pienso mi amigo, fue el momento en que me enamoré del surrealismo y perdí mis esperanzas en las peroratas de los iluminados (...)”²¹

²¹ Carta con fecha 10/08/1974 en Archivo Carlos Gómez, Document Art Gallery, Buenos Aires.



Pero el intercambio epistolar entre Gómez y Braulio no solo se limita a las cartas afectivas sino que fundamentalmente se convierte en el eje de un intercambio estético-político. Una pregunta tan banal como el gusto musical de Gómez hacia 1975 (*en exhibición*) dispara una seguidilla de instrucciones de producción de obra que acercan a estos artistas al aluvión de arte-correo que se desarrolla no casualmente durante los 60 y 70 incluyendo a artistas como Graciela Gutierrez Marx, Eugenio Dittborn, etc. Claro que estas prácticas tienen su origen en el *Ready made malheureux* (1919) de Marcel Duchamp, algo que vuelve a reunir a los mecanismos de las vanguardias históricas con el contexto de censura, represión y muerte de hace 40 años en América Latina.

A partir de esta herramienta entonces, Gómez y Braulio mantienen discusiones por carta que conviven con las instrucciones de obra. Y es a partir de 1980 aproximadamente cuando las discusiones se despegan de las cartas y directamente comienzan a tomar cuerpo en las obras que se exhiben en esta oportunidad: el campo de batalla de las discusiones y conclusiones ya no es más la prosa del papel sino la producción estética.

Correspondencia(s)

Vale la pena hacer una aclaración sobre el tono que rápidamente van tomando las discusiones alrededor del marxismo entre Braulio y Gómez: en un principio ambos militantes del comunismo en sus respectivos países, a medida que se recrudescen sus coyunturas y contextos políticos, parecen alcanzar ambos en paralelo un feroz desencanto de la doctrina marxista.

Si bien ya habíamos indicado que en Gómez ese desencanto provenía de su amistad con Rodolfo Kusch²², “Fe de erratas” abre una nueva otra posibilidad para explicar la obra de las últimas dos décadas de Carlos Gómez.

Al inicio de la amistad entre ambos Zé Braulio ya se encontraba con conflictos internos con la dirigencia del Partido Comunista Brasileño donde militaba desde hacía seis años²³. Las caracterizaciones del rol de la izquierda en esos años arrojan ejes para contextualizar esas primeras cartas furiosas a Gómez: la derrota de la resistencia armada a la dictadura militar, la alianza del PCB con el nacionalismo, la aparición de críticas desde jóvenes marxistas universitarios, así como la inclusión de lecturas de Foucault y Gramsci, dieron pie a una revisión del marxismo en la década del 70²⁴.

Quizás de ese modo es posible comprender las rotundas y cada vez más abundantes afirmaciones de Zé Braulio contra el marxismo y a favor de las ideas libertarias durante los primeros dos años de correspondencia:

“El socialismo, y ahora el marxismo, son los médicos de cabecera del capitalismo, como dijo el viejo Blum”
“Si José Oiticica reviviera le sacaría el apellido a su nieto”²⁵

“Toda doctrina, todo sistema, por lo que tiene de cerrado, ahoga la creatividad del hombre”

“A veces creo, mi amigo, que hay un terrorismo cultural de la izquierda. Uno que folcloriza la cultura y asume el lugar del colonizador. ¡Esto es peligroso!”

“Debemos vivir ahora como queremos que se viva en el futuro”

Es bastante claro que esta tendencia hacia el quiebre de estructuras y doctrinas no es exclusivo de estos dos artistas sino que también era algo que en ambos países se estaba desarrollando. En pleno año 1975 (en pleno fervor de intercambio entre Braulio y Gómez) Federico Morais, el crítico de arte más importante de la escena brasileña de esos años señala:

“El objetivo de los manifestantes de mayo, por lo tanto, a semejanza de los artistas de vanguardia, no era la toma del poder de los burócratas, sino el de colocar en primer lugar la creación, colocar la imaginación al poder”²⁶”

Y también,

“(…) el espectador era parte de una relación en la cual, uno de los polos, el arte, ejercía sobre el otro su autoridad. Una relación vertical, en que el arte era un valor intocable. Democratizar la obra de arte es, verdaderamente, romper con esta relación y colocar al espectador dentro del proceso de creación (...)”²⁷

²² Cfr Kramer, Marcos. *Carlos Gómez (1945-2014)*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Document Art, 2014.

²³ Algunos pocos detalles fueron recavados de Errandonea, Christian. *El sedicioso despertar de Zé Braulio*, las Jornadas Anarquistas, Porto Alegre, 2003.

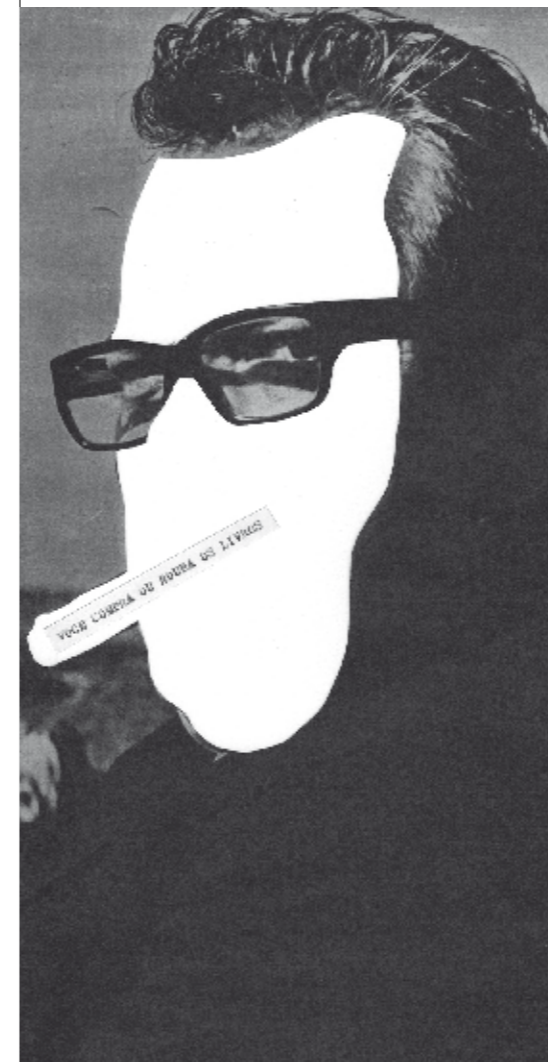
²⁴ Sader, Emir. El marxismo occidental en Brasil, publicación digital:

<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-26/el-marxismo-occidental-en-brasil>; Schwarz, Roberto. “Cultura e política 1964-1969” en *O pai de família e outros estudos*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

²⁵ José Oiticica, abuelo de Hélio Oiticica, fue (además de poeta) uno de los pioneros del anarquismo en Río de Janeiro a principios de siglo. Cfr Rodríguez, Edgar “A history of Anarchist movement in Brazil, publicación on-line: <http://www.katesharpleylibrary.net/vq84ck>

²⁶ Morais, Federico. *Artes plásticas. A crise da hora atual*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1975 p 56 (el subrayado es nuestro)

²⁷ Morais, Federico. *Artes plásticas. A crise da hora atual*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1975 p 68 (el subrayado es nuestro)



En consonancia con estas palabras Arantes describe el arte brasileño de principios de los 70:

“Experimentación, anarquismo, individualismo son algunas de las banderas, que tienen como consecuencia (...) la completa fragmentación de la producción, hasta el punto de que difícilmente podamos encuadrarla en una tendencia o -incluso- en varias tendencias.”²⁸

Pero mientras Morais no encuentra perspectivas, no encuentra futuro ni discusiones ni formulación de nuevos modelos en Brasil, y mientras Arantes lo único que observa en Brasil a partir del 75 es el retorno de la pintura, Zé Braulio y Gómez mantienen una correspondencia artística y van construyendo durante casi una década un cuerpo de obra y una exhibición con raíces en el arte conceptual, el arte correo y los poemas visuales que vehiculizan todo lo que nadie podía ni pensar en esos años.

Aunque en rasgos generales también podemos describir de ese modo la producción artística argentina de esos años, es claro que aquello que caracterizó de ahí en adelante la producción de Carlos Gómez tuvo sus raíces en este camino aislado (por estar en los márgenes del campo artístico) que había iniciado gracias a las discusiones políticas y de a poco estéticas con Zé Braulio. Va como punto de partida este poema que le envía Zé en 1976 a Carlos Gómez donde no hace más que distribuir como un poema un texto en prosa de Rafael Barret (algo que luego va a llevar al extremo en su libro *Impenetráveis* de 1978 mediante la reapropiación de los *Cadernos do Povo Brasileiro* editados por el CPC, muy similares a los que Gómez usa en “Tapas sobre paisaje”)

Poner pie en la playa virgen
agitar lo maravilloso que duerme
sentir el soplo de lo desconocido
el estremecimiento de una forma nueva:
he aquí lo necesario

Más vale lo horrible que lo viejo
Más vale deformar que repetir
Antes destruir que copiar
Vengan los monstruos si son jóvenes
El mal es lo que vamos dejando a nuestras espaldas
La belleza es el misterio que nace²⁹

²⁸ Arantes, Otilia “Después de las vanguardias (años 60 y 70) en Garramuñoy Amante (comps) *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, 2000, p 232. (El subrayado es nuestro)

²⁹ Carta con fecha 12/02/1976 en Archivo Carlos Gómez, Document Art Gallery, Buenos Aires.

Estas apropiaciones, estas redistribuciones y relecturas anacrónicas son las que no solamente se observan en las obras que pensaron para “Fe de erratas” sino, lo que más nos importa, aquellos rasgos que Carlos Gómez no iba a abandonar hasta su muerte.

En este primer grupo de obras se pueden encontrar aquellas que acordaron en conjunto tales como las “Tapas sobre paisaje”, las “Portadas de discos” y los “Grabados con la figura de Lenin”.

La boleadora y el pandeiro

En las cajas que hoy se conservan de todas las pertenencias artísticas de Zé Brulio en la Federación Anarquista Gaúcha, entre una única publicación económica del libro *Impenetráveis*, recortes de telas y los manojos de cartas de Gómez (y miles de etcéteras) hay más de 50 pequeños cartones con poemas mecanografiados que Gómez le envía a Zé, abrochados tan solo por una cuerda que atraviesa los dos orificios de cada hoja. Los poemas que ahí se compilan son todos de Paco Urondo (poeta, periodista y militante asesinado por la dictadura militar argentina en 1976). Pero lo llamativo de eso no es la propia encuadernación casera ni la aparición de Urondo como lectura de Gómez sino que las anotaciones (de puño y letra del propio Gómez, detrás de cada hoja) redundan en citas al libro “El arco y la lira” de Octavio Paz, más específicamente del capítulo “La imagen”³⁰.

Las anotaciones de Gómez, cargadas de una inocencia literaria pero teñida de frescura y de genuinos intereses, parecen haber sido el inicio de un nuevo giro en estos años de colaboración, un nuevo giro que implicó comenzar a preguntarse y responderse cada vez más deliberadamente (de ahí la importancia de la nutrida correspondencia) sobre el estatuto de la imagen dentro y fuera de la creación poética³¹: en las “Postales intervenidas” de Zé o en las “Octubre” de Gómez, en un principio, hasta desembocar en los usos más bestiales de un tandem inseparable palabra-imagen como sucede en “Preguntas en close-up” o las “Novedades”.

Este recorrido hacia el extremo es conjunto aunque, como corresponde a la juventud, fue en primer lugar propiciado por Zé a partir de sus “Tapas de revistas intervenidas” y “Revistas intervenidas” (ver ilustraciones), algo sobre lo que cuenta a Gómez en una carta enviándole un ejemplar y con la dura aclaración: “Siento que ninguno de mis poemas me puede llevar a la cárcel. La poesía, tal como la entienden los demás, no es peligrosa”³².

Entonces es necesario detenerse sobre aquello que desde esa fecha empieza a ocupar un lugar fundamental en la obra conjunta que empezaran a hacer: los medios de comunicación.

Si los concretistas hicieron poemas-objeto, Zé Brulio al insertar poemas en las tapas de los medios de esos años hace poemas-simulacro: los versos de Zé Brulio no se tornan “cosas”, como en la vanguardia concreta, porque el mundo en la década del 70 y fundamentalmente en la del 80 ya no giraba sobre los objetos sino sobre las representaciones de esos objetos, es decir, sobre la publicidad, sobre los medios masivos... sobre los simulacros.³³ Esa misma cualidad de simulacro de los poemas de Zé Brulio también lo distingue de sus predecesores de la poesía concreta. Éstos producían poemas limpios, prolijos, pulidos, listos para la exportación como cualquier objeto industrial de patrones internacionales. Cualquiera de esos poemas podía ser comprendido por fuera de las fronteras brasileñas. En cambio los poemas de Zé Brulio buscan todo lo contrario. Equiparándose con titulares

³⁰ Paz, Octavio “La imagen” en *El arco y la lira*, Buenos Aires, FCE, 2013 p 98-113

³¹ Algo que también vincula a las producciones de “Fe de erratas” en el marco de la poesía visual de los 70 de la cual el uruguayo Clemente Padín es un ejemplo.

³² Carta con fecha 23/08/1979 en Archivo Gómez, Document Art Gallery, Buenos Aires.

³³ Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 2008.

de diarios y revistas los versos de sus poemas son como cualquier noticia periodística: volátil, circunstancial y coyuntural. Estos poemas exigen ser leídos del mismo modo que cualquier noticia: tenemos que conocer el contexto del que se habla para comprenderla. Es la extrañeza que sucede cuando leemos diarios de un país que no es el nuestro: salvo excepciones, no entendemos nada.



Zé Brulio parece estar describiendo que el único modo que tenía la poesía durante esos años de aparecer y de marcar huella era a través de los grandes medios. El vínculo entre la poesía (el arte, la revolución) y el pueblo está eternamente “mediado”, esa es la desoladora y triste conclusión de Zé Brulio que contagia a Gómez y lo que los lleva por el camino de la desdicha. Al parecer eso es lo que señala Zé en 1980 cuando le envía a Gómez tan solo dos imágenes: una foto de Edson Luiz, el estudiante de 17 años asesinado por la represión policial en 1968, con un cartel que apoyaron sobre su cuerpo muerto (*Eis a democracia podre* / “Es la democracia podrida”) y la portada de *Jornal do Brasil* del día posterior donde ese mismo cartel esta completamente vacío³⁴.

Y esto es lo que le ha quebrado los patrones visuales a Carlos Gómez, entender definitivamente que cuando se entrelazan dos palabras (o dos imágenes) de orígenes distintos no se están buscando equivalencias o diálogos narrativos, ni metafóricos sino que en primer lugar se están igualando sus contextos de producción y consumo.

Zé Brulio y Carlos Gómez no se sirven de los medios en cuanto plataformas de lanzamiento. Ellos desmenuzan los medios como puros papeles y palabras vanas así como las imágenes que conjugan, y mientras tanto desmenuzan (dentro y fuera de esos medios) los relatos de esa izquierda que había quedado atrapada entre contradicciones en Brasil y en Argentina por las dictaduras militares.

³⁴ *Jornal do Brasil*, 29/03/1968

Gómez-Landet-Braulio

Poco sabemos de las razones reales por las cuales se canceló la exhibición, y mucho menos sabemos por qué se detuvo tan abruptamente la correspondencia entre ambos en 1983. Los herederos de Gómez ni siquiera recuerdan con fuerza la correspondencia durante el tiempo en que duró, y a Braulio, como ya sabemos, no se le conoce familia.

Lo que sí podemos reconstruir proviene de una carta no enviada de Zé Braulio hacia Gómez, fechada el 15/01/1984 en Fortaleza (Caerá, Brasil). La carta la encontró Landet en las cajas de Braulio dentro de un libro de poemas de Néstor Perlongher dedicado por el autor argentino al poeta brasileño. En aquella carta, luego de una larga y cada vez menos comprensible pero terrible anécdota sobre su madre, Zé Braulio escribe:

“(…) instinto-intestino-instinto-intestino-instinto-intestino-instinto-intestino
El ser humano no es más que un gran estómago
Yo no quería esta violencia, mi amigo, quería otra pero esta no”³⁵

De allí en adelante el paradero de Zé Braulio es imposible de seguir, aunque sabemos que se dedicó al azaroso errabundeo por algunos pueblos y ciudades del norte de Brasil hasta caer enfermo y muy delgado en un hospital de Río de Janeiro. Sus cuadernos de esa época, aún en proceso de traducción, no parecen mencionar a Carlos Gómez, ni a Marx ni a “Fe de erratas”.

Sin embargo el corte abrupto del intercambio epistolar deja aún más en evidencia que “Fe de erratas” pretendía dar cuenta de todo un proceso de trabajo de diálogos distantes que construyeron, con lentitud y erráticamente, una crítica directa a los paradigmas de la izquierda tradicional, guerrillera y verticalista, y un descentramiento respecto de cada uno de las tendencias artísticas de América Latina.

“Fe de erratas” se une a la línea de experiencias conceptuales latinoamericanas que antes de los ’90 y sin el cinismo y la burla de las estéticas posmodernas, buscó desentrañar las falencias que había tenido (o que estaba teniendo) el pensamiento de izquierda desde las eclosiones de 1968. Transgeneracionalmente Zé Braulio y Carlos Gómez dieron en conjunto un paso oblicuo pero hacia adelante para desembarcar hoy y ahora en un contexto en que se hace evidente la necesidad de una crítica constructiva del pensamiento de izquierda.

La pregunta que surge entonces es: ¿qué y cuántas cosas hacemos actualmente para dar cabida a este tipo de reflexiones estéticas distópicas? Quizás la propuesta de José Luis Landet de dar materialidad curatorial a una “no exposición” tenga que ver con estos nuevos rumbos. Rescatar sin heroísmos ni personalismos, reconstruir sin vanidades y ofrecer alternativas sin esperar nada a cambio. La obra de José Luis Landet es un espacio para recorrer, para pensar y para sentir un cruce de tiempos tan vital como el de nuestro presente y tan prometedor como el que construimos día a día. Y acá tiene eco una de las frases que Gómez le escribe a su amigo meses antes de 1984: “Nuestra misión es destruir, no construir; otros hombres construirán, otros mejores que nosotros, más inteligentes y más libres”³⁶.

Sólo así comprendemos que a causa de Gómez-Landet-Braulio, los márgenes del triángulo se cierran sobre sí para acabar con la pirámide del poder que atraviesa todos los campos de la cultura. Y de esa manera nos dejan una sola línea fuerte, y bien horizontal, hacia el futuro.

Marcos Krämer (UBA/MNBA)

³⁵ Archivo Zé Braulio, Federación Anarquista Gaúcha, Porto Alegre.

³⁶ Carta con fecha 17/10/1982, Archivo Zé Braulio, Federación Anarquista Gaúcha, Porto Alegre.

Zé Braulio (1950-1992)

La vida del poeta visual Alexandre Cipensky da Sousa, más conocido como Zé Braulio, es tan caótica a indescifrable como su propia poesía. Sabemos que nació en la ciudad de Ouro Preto, por el registro que existe de su bautismo en la iglesia de San Francisco, y que desarrolló ahí su infancia hasta 1966 cuando, tras una discusión familiar, escapa de su casa hacia Porto Alegre.

Deambulando entre Porto Alegre y San Pablo vive rodeado del *malandraje* típico de las grandes ciudades hasta que en 1968 es absorbido por las protestas estudiantiles y se afilia al PC brasileño del que será expulsado en 1973, período durante el cual toma contacto con los poetas y artistas visuales más importantes del momento.

Es en esos años cuando comienza un diálogo epistolar que durará casi una década con el artista plástico argentino Carlos Gómez, con quien construye “Fe de erratas” una exposición dialógica planeada para 1983 pero que nunca llegó a realizarse.

Al parecer desde ese año hasta 1992, fecha en que muere en un hospital de Río de Janeiro víctima de una accidentada cirugía cerebral, la vida de Zé Braulio se limitó al errabundeo por diversas ciudades de Brasil.

Según su único libro de poesía publicado *Impenetráveis* (1978) existen dos anteriores libros de poesía a los que aún no hemos podido acceder: *Ouro Vermelho* (1970) y *Poemas con quilombos* (1975).

Su obra poético-visual y ensayística está siendo reunida y en proceso de publicación por Document Art Gallery (Bs As, Argentina).

Carlos Gómez (1945-2014)

Pintor argentino, nacido en Provincia de Buenos Aires en 1945. Expone desde 1965. A los 9 años comienza su formación plástica con maestros de su ciudad natal y ya en Buenos Aires asiste con frecuencia a la Academia Libre de SEBA y especialmente a las clases de pintura de Ernesto Windsor. Ha obtenido numerosos premios entre ellos el “Premio Estímulo Artista Local” del Salón Provincial en 1963 y una mención en el Salón Nacional de la Provincia de Salta en 1975.

En 1972 partió hacia el Noroeste argentino, donde vivió en San Antonio de los Cobres, Cachi, Molinos y por dos años se afincó en Tilcara con su esposa, atraído por su imponente naturaleza, el encanto de sus callejas y su soledad sin par.

En 1976 conoce a Rodolfo Kusch con quien mantendrá una fructífera relación. Desde aquel año hasta 1980 realiza esporádicas exposiciones en Galería Van Riel.

En 1980 recibe ayuda del Centro de Cultura Iberoamericana y viaja junto con su mujer a España y al este de Europa, donde nace su hijo Camilo. En aquellos años da clínicas y talleres por las distintas ciudades donde residió alternando la enseñanza con el aprendizaje: conoce y asiste al artista conceptual ruso Ilya Kabakov.

Desde su regreso a nuestro país en 1989 se asienta en su casa de Lomas de Zamora pero no hay registro de sus producciones visuales: retoma su empleo en un estudio de arquitectura.

En 2014 muere en Buenos Aires.

Sus obras tempranas forman parte de colecciones privadas del país y del extranjero.

Gracias al trabajo de José Luis Landet y el apoyo incondicional de Document Art Gallery la obra de los últimos años de Carlos Gómez podrá ser observada hoy por primera vez en Argentina.

Marcos Krämer (Buenos Aires, 1987) es escritor, ensayista y licenciado en artes visuales por la Universidad de Buenos Aires.

Actualmente se desempeña como crítico en diversos medios gráficos argentinos e internacionales. En paralelo realiza tareas docentes y de investigación en el Museo Nacional de Bellas Artes (Bs As). Ha publicado "Jose Luis Landet. Cortar el horizonte" (Document Art Gallery, 2014). Tiene en prensa "Un reflejo en la penumbra", ensayo sobre el artista plástico argentino Fernando García Curten (Milena Caserola, en edición), y el libro de poemas "La mano invisible del mercado".

José Luis Landet (Buenos Aires, 1977). Estudio la licenciatura en Artes Plásticas en la ENPEG La Esmeralda en la ciudad de México (2000-2005). Ha expuesto en diversos foros nacionales e internacionales, destacando ciudades como Nueva York, Lima, Buenos Aires, Miami, Londres, Torino, Francia, Suiza, Madrid, Sou Paulo y la Ciudad de México. Es miembro fundador del Colectivo Segundo Piso, integrado por Agustín González, Omar Barquet y Moris. Ha sido acreedor de diversas becas como son el FONCA Jóvenes Creadores (2007-2008), CIA Centro de Investigaciones Artísticas, Bs As Argentina 2010, FNA Fondo Nacional de las Artes, Bs As Argentina 2013, actualmente FONCA Sistema nacional creadores de arte, 2014-2016, México DF. En el 2009 realizo un residencia en "La Curtiduría", TAGA Taller de Grafica Actual, Oaxaca México. En el año 2010 realizo una residencia en la galería Revolver, Lima Perú. Residencia Flora / Honda, Bogotá Colombia 2016. Bienal del Mercosur Porto Alegre Brasil, 2015.

Vive y trabaja entre Argentina y México.



When the margins are joined the center disappears - An analysis of "Erratums" (1983) by Carlos Gómez and Zé Braulio

To build "Erratums," a truncated exhibition that was planned during nine years between the Argentine visual artist Carlos Gómez and the Brazilian poet Zé Braulio, is what José Luis Landet has proposed to do in this 10th edition of the Mercosul Biennial "Messages of a New America." This task is in itself a difficult job, but also full of beautiful challenges: both artistic and historiographical. In the following pages we will unravel both conflicts while unveiling the lines of force that led to arm and disarm this exhibition project.

From the very beginning, and in tune with the theoretical trends that for some years have been taking place in Latin America³⁷, giving materiality to artistic practices that were characterized as ephemeral (or directly non-existent like "Erratums") involves a problem deep inside the historical practice. To look at something that did not exist except in the wishes of its ideologists and immediate preparations makes us face some interesting questions about the historiographical exercise: Is this re-materialization coherent? With what purpose are they brought from the margin to the center, from the past to the present?

This movement does not mean a trip to the margins for fun or for a reduction of research topics, but a belief that the artistic practices that have not been mentioned or massive within the artistic field are also valid (recoverable in the present). The effectiveness of an artwork considered as presence and durability, is something so often visited by the aesthetics of the left that it loses value as a rule of measure.

At this time, the work of Carlos Gómez (presented by José Luis Landet for the first time in Argentina in December 2014)³⁸, takes on new dimensions after the recent discovery of his long and fruitful contact with Zé Braulio. For this reason alone we will now concentrate solely on the bond that these two artists had and its implications on Gómez's later works.

Erratums

As a result of the contact that José Luis Landet has maintained for several years with Carlos Gómez's family, in early 2015 the artist's inheritors donated a group of works and three boxes of various correspondences labeled "Erratums." It is from this point on that Landet immersed himself in this heterogeneity of the objects and retraces the path from the nonexistent exhibition up to the first contacts between the Argentine and the Brazilian back in 1974.

Even without knowing for sure what motivated the approximation between the two of them, the material that Landet accessed allowed him to (re)construct this experience, step by step. Though they had already made a poster (on display), for unknown reasons Braulio and Gómez canceled the exhibition that would have been comprised of visual poems, objects, installations and audiovisual works.

We know from the correspondence and the investigations made recently by Landet in Porto Alegre and São Paulo, that Zé Braulio was born in Ouro Preto in 1950, and moved to São Paulo and Rio de Janeiro at a very young age. Soon after he settles almost definitely in Porto Alegre. It is perhaps his communist political militancy that puts him in touch with Gómez by 1974, a time when the Argentine also was behind the ranks of the Argentine CP and with strong ties to the Peronist left.

³⁷ Cfr. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014; Henaro, Sol. *NO Grupo: un zangoloteo al corsé artístico*, México, MAM, 2011; Cristina Freire and Ana Longoni (eds.). *Conceitualismos do Sul/Conceitualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, 2009.

³⁸ Kramer, Marcos. *Carlos Gómez (1945-2014)*, exhibition catalog, Buenos Aires, Document Art, 2014.

Always using as a basis the letters sent during the preparations, the discussions that unfold about the character of Surrealism as a movement that spread through small trickles into the aesthetic experiences of the second half of the twentieth century, and the explicit references to the works of capitalism and Marxist thought in all of its facets, we can assume that the artists sought to untie the link between Surrealism and Marxism while destroying both.

The clearest reference of this is in the work that gives this exhibition its name (see Figure 1). The "Erratum" (from the Latin *errata*, that is, *wrong things*) has the objective of leaving the book's body to correct something that was misprinted. Furthermore, to have "erratum" is to bravely take on and recognize mistakes, but always from the margins. And this erratum rescued by Gómez and Braulio (in a book with red covers) is nothing more than an attempt to correct that "-ism" and Marxism under which it was harbored (referred to by the word "common" and red covers).

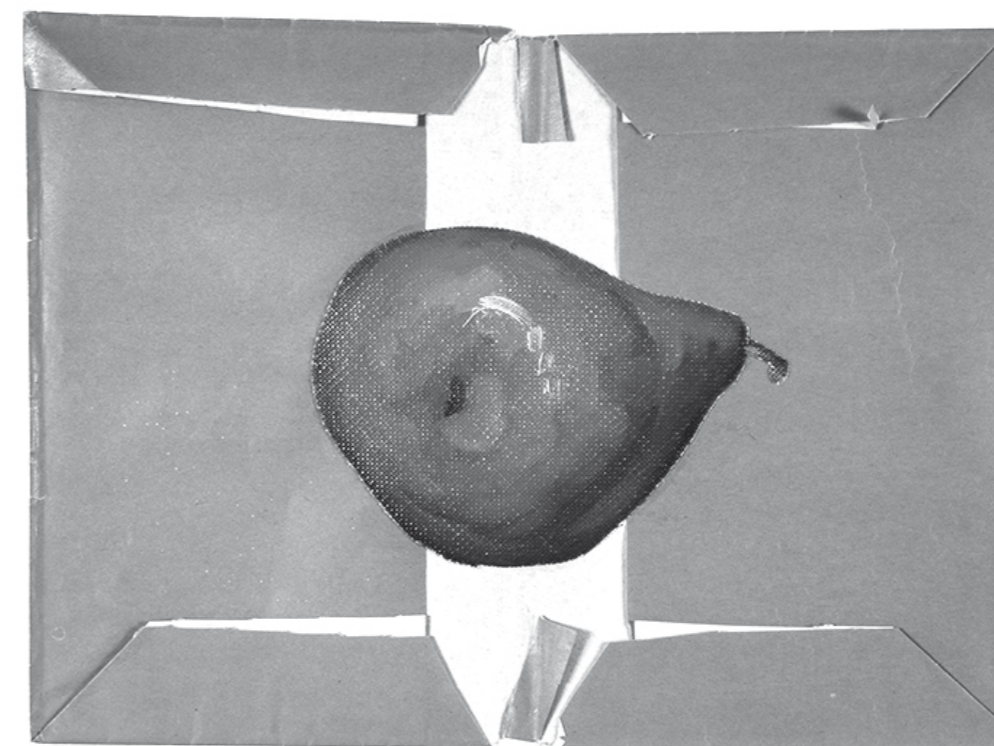
While the explicit adherence of Carlos Gómez to Surrealism as a tendency is unlikely, Zé Braulio's link can be read more clearly in one of the letters that fills the boxes:

"(...) As a boy I remember that one afternoon large vans filled with people in old and new disguises arrived at my mother's neighborhood. They gathered all the children, women, men, elderly (and dogs and cats and lizards and trees and cans of milk and winds and smells of fried food and the sweat of some arms) where we had the soccer field: a red earth like the flags on the vans, a humid earth like the vapor from the cries of the preachers. They said things about the revolution, about the people, about struggles. I didn't understand almost anything of what they said, but I heard them talking about the strength that we all had. They spoke from an improvised stage, far away and floating from the ground. So I looked around, my friends were hugging their parents' knees: you couldn't see which was skinnier, the legs they grabbed or them. That was when I saw a white horse appear, he passed behind us slowly and surrounded us until he reached the side of the stage and left running. That was definitely the strength that we did NOT have. I think it was on that moment, now that I think about it, my friend, that I fell in love with Surrealism and lost my hope in the babbles of the illuminated (...)"³⁹

But the exchange of letters between Gómez and Braulio is not only limited to emotional letters, but essentially becomes the focus of an aesthetic-political exchange. A question as banal as Gómez's musical taste in 1975 (*on display*) triggers a string of instructions for producing works that bring these artists closer to the mail art that not coincidentally develops during the 60s and 70s, including artists such as Graciela Gutierrez Marx, Eugenio Dittborn, etc. Of course, these practices have their origin in the *Ready Made Malheureux* (1919) by Marcel Duchamp, which reunites the mechanisms of historical vanguards in the context of censorship, repression, and death in Latin America 40 years ago.

³⁹ Letter dated 10/08/1974 in the Carlos Gómez Archive, Document Art Gallery, Buenos Aires.

Therefore, from this tool, Gómez and Braulio hold discussions through letters that coexist with instructions for works of art. And it is from about 1980 when the discussions come off the letters, and begin to take shape directly in the works exhibited in this opportunity: the battlefield of the discussions and conclusions is no longer prose on paper, it is aesthetic production.



Correspondence (s)

It is worth making a clarification about the tone that quickly takes over the discussions about Marxism between Gómez and Braulio: at first both are militants of communism in their respective countries, but as their groups and political contexts flare up, they seem to both achieve in parallel a fierce disenchantment of the communist doctrine.

Even though we had already indicated that in Gómez this disenchantment came from his friendship with Rodolfo Kusch⁴⁰, "Erratum" opens a new possibility to explain the work of Carlos Gómez's last two decades.

During the beginning of their friendship, Zé Braulio was already in internal conflicts with the leadership of the Brazilian Communist Party, in which he was active for six years.⁴¹ The characterizations of the role of the left in those years throw points to contextualize those first furious letters to Gómez: the defeat of the armed resistance to the military dictatorship, the Brazilian Communist Party's alliance with nationalism, the emergence of criticism from young Marxist university students, and the inclusion of readings by Foucault and Gramsci, gave rise to a revision of Marxism in the 70s.⁴²

⁴⁰ Cfr Kramer, Marcos. *Carlos Gómez (1945-2014)*, exhibition catalog, Buenos Aires, Document Art, 2014.

⁴¹ Some few details were found in Errandonea, Christian. *El sedicioso despertar de Zé Braulio*, las Jornadas Anarquistas, Porto Alegre, 2003.

⁴² Sader, Emir. *El marxismo occidental en Brasil*, digital publication:

<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-26/el-marxismo-occidental-en-brasil>; Schwarz, Roberto. "Cultura e política 1964-1969" en *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Perhaps in this way it is possible to understand Zé Bráulio's increasingly vigorous and abundant claims against Marxism and in favor of libertarian ideas during the first two years of their correspondence: "Socialism, and now Marxism, are the doctors of capitalism, as old Blum said

"If José Oiticica relived he would take away his grandson's last name"⁴³

"Any doctrine, any system that is somehow closed, stifles man's creativity"

"Sometimes I think, my friend, that there is a cultural leftist terrorism. One that folklorizes culture and takes the place of the colonizer. This is dangerous! "

"We must live now as we want to live in the future"

It is quite clear that this trend towards the breakdown of structures and doctrines is not unique to these two artists, but was also something that both countries were developing. In the year 1975 (during the height of the exchange between Bráulio and Gómez), Frederico Morais, the most important art critic of the Brazilian scene in those years points out:

"The objective of the May protesters, therefore, like the avant-garde artists, was not to seize power from the bureaucrats, but to put creation in first place, putting imagination to power "⁴⁴

And also,

"(...) The audience was part of a relationship in which one pole, art, exercised its authority over the other. A vertical relationship where art was an untouchable value. To truly democratize the artwork is to break this relationship and put the viewer inside the process of creation (...)"⁴⁵

In line with these words, Arantes describes the Brazilian art of the early 70's:

"Experimentation, anarchism, and individualism are some of the flags, which result (...) in the complete fragmentation of production, to the point that we can hardly fit it in a tendency –or even- in several tendencies."⁴⁶

But while Morais found no prospects, no future, no discussions, or new developments in Brazil, and while the only thing Arantes observed in the Brazil from 75 was the return of painting, Zé Bráulio and Gómez maintained an artistic correspondence for nearly a decade, building a body of work and an exhibition with roots in conceptual art, mail art, and visual poems that are vehicles for everything that nobody could even think of in those years.

Although in general terms we can also describe in this way the Argentine artistic production of those years, it is clear that what characterized the production of Carlos Gómez from here on was rooted in this isolated path (being on the margins of the artistic field) that he had started thanks to political, and eventually aesthetic discussions with Zé Bráulio. As a starting point is this poem that Zé sends to Carlos Gómez in 1976, in which he does nothing but distribute a prose text by Rafael Barret as a poem.

This is something he will take to an extreme in his book *Impenetráveis* from 1978, through the appropriation of the *Cadernos do Povo Brasileiro* edited by the CP, and very similar to those used in Gómez's "Covers on landscape":

⁴³ José Oiticica, grandfather of Hélio Oiticica, was (besides a poet) one of the pioneers of anarchism in Rio de Janeiro in the beginning of the century. Cfr Rodríguez, Edgar "A history of Anarchist movement in Brazil, publicación on-line: <http://www.katesharpleylibrary.net/vq84ck>

⁴⁴ Morais, Frederico. *Artes plásticas. A crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975 p 56 (the underlining is ours)

⁴⁵ Morais, Frederico. *Artes plásticas. A crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975 p 68 (the underlining is ours)

⁴⁶ Arantes, Otilia "Después de las vanguardias (60s and 70s) in Garramuñoy Amante (comps) *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, 2000, p 232. (the underlining is ours)

To set foot in the virgin beach
agitate the wonderful that sleeps
feel the blow of the unknown
the shaking of a new way:
here is the necessary

The horrible is better than the old
Deforming is better than repeating
Destroy before copying
May the monsters come if they are young
The evil is what we leave behind our backs
The beauty is the mystery that is born ⁴⁷

These appropriations, these redistributions and anachronic reinterpretations are not only seen in the works that were elaborated for "Erratums", but what matters most to us, in those characteristics that Carlos Gómez would not leave until his death.

In this first group of works, we can find those that go together, such as: "Covers on Landscape", the "Album Covers" and the "Prints with Lenin's Figure."

The Gaucho and the tambourine

In the boxes that are preserved today with all of Zé Bráulio's artistic belongings in the Gaucho Anarchist Federation, between one cheap publication of the book *Impenetráveis*, pieces of fabric and bunches of cards from Gómez (and thousands of etceteras) there are more than 50 small cards with typed poems that Gómez sent to Zé, tied together only by a rope through the two holes in each sheet. The poems compiled here are all by Francisco Urondo (poet, journalist, and activist murdered by the military dictatorship in Argentina in 1976). But what is striking about this is not the homemade binding or the appearance of Urondo as Gómez's reading material, but the notes (in the handwriting of Gómez himself, behind every sheet) that are citations of the book "El arco y la lira" by Octavio Paz, more specifically the chapter "La imagen"⁴⁸.

Gómez's notes, charged with a literary innocence, but tinted with a freshness and genuine interests, seem to have been the beginning of a new twist in these years of collaboration, a new turn involving starting to ask and answer increasingly deliberate questions (hence the importance of the voluminous correspondence) about the status of the image inside and outside of poetic creation⁴⁹: initially in the "Intervened Postcards" by Zé or "October" by Gómez, until they end up in the most bestial uses of an inseparable word-image tandem such as in "Questions in Close-Up" or "News."

This journey to the extreme is by both of them, though as is typical with youth, it was first led by Zé from his "Intervened Magazine Covers" and "Intervened Magazines" (see illustrations), something that Gómez tells in a letter by sending a copy and a brutal clarification: "I feel that none of my poems can take me to jail. Poetry, as understood by others, is not dangerous "⁵⁰

⁴⁷ Letter dated 12/02/1976 in Carlos Gómez Archive, Document Art Gallery, Buenos Aires.

⁴⁸ Paz, Octavio "La imagen" in *El arco y la lira*, Buenos Aires, FCE, 2013 p 98-113

⁴⁹ Something that also links the productions of "Erratums" in the context of the visual poetry of the 70s of which the Uruguayan artist Clemente Padín is an example.

⁵⁰ Letter dated 23/08/1979 in Gómez Archive, Document Art Gallery, Buenos Aires.



Therefore, it is necessary to concentrate on what, from that date on, begins to occupy a central place in the collaborative work that they will begin to do: the mass media.

If the Concretists made object-poems, what Zé Brulio did by inserting poems in the media covers of those years were simulacrum-poems: Zé Brulio's verses did not become "things", as in the concrete vanguard, because the world in the 70s and mainly in the 80s no longer revolved around objects but around the representations of these objects. That is, around advertising, mainstream media... around simulacrum.⁵¹ That same quality of the simulacrum from Zé Brulio's poems also distinguishes it from its predecessors of concrete poetry. They produced clean, neat, polished, and ready for export poems just like any industrial object of international standards. Any of those poems could be understood outside Brazil's borders. In contrast, Zé Brulio's poems seek the opposite. Equated with the headlines of newspapers and magazines, the verses of his poems are like any news story: volatile, cyclical, and circumstantial. These poems demand to be read the same way as any other news: we have to know the context in order to understand it. This is the strangeness that happens when we read newspapers in a country that is not ours: with few exceptions, we do not understand anything.

Zé Brulio seems to be describing that the only way poetry could be visible and make a mark during those years was through the mainstream media. The link between poetry (art, revolution) and people is forever "mediated", that is the desolating and sad conclusion that Zé Brulio infects Gómez with, and that leads them down the path of misery. Apparently that is what Zé points out in 1980 when Gómez sends him only two images: a photo of Edson Luiz, the 17 year old student killed by police repression in 1968, with a sign placed over his dead body (*Eis a democracia podre* / "Here is the rotten democracy") and the cover of *Jornal do Brasil* the day after, where the same sign is completely empty.⁵²

And this is what has broken Carlos Gómez's visual patterns, definitely understanding that when two words (or two images) of different origins are intertwined, they are not seeking equivalences, narrative dialogues, or metaphors, but they matching their contexts of production and consumption.

Zé Brulio and Carlos Gómez did not use the media as a launching platform. They crumble the media as pure papers and empty words, just like the images they combine, and meanwhile dissect (inside and outside the media) the stories of the left that got trapped between the contradictions in Brazil and Argentina's military dictatorships.

⁵¹ Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 2008.

⁵² *Jornal do Brasil*, 29/03/1968

Gómez-Landet-Braulio

Little is known about the real reasons behind why the exhibition was canceled, and less is known about why the correspondence between the two stopped so abruptly in 1983. Gómez's inheritors do not even remember the correspondence during the time it lasted, and Braulio has no known family. What we can reconstruct comes from an unsent letter by Zé Braulio to Gómez, dated 01/15/1984 from Fortaleza (Ceará, Brazil). The letter was found by Landet in Braulio's boxes and inside a book of poems by Nestor Perlongher, dedicated by the Argentine author to the Brazilian poet. In that letter, after a long and increasingly less understandable, but terrible story about his mother, Zé Braulio writes:

"(...) instinct-intestine-instinct-intestine-instinct-intestine-instinct-intestine
The human is nothing more than a great stomach
I did not want this violence, my friend, I wanted another, but not this one"⁵³

From then on it is impossible to follow Zé Braulio's whereabouts, though we know that he dedicated himself to random wandering in some towns and cities in northern Brazil until he falls to illness and ends up very thin at a hospital in Rio de Janeiro. His notebooks at that time, which are still in the process of translation, do not seem to mention Carlos Gómez, Marx, or "Erratums". However, the abrupt end of the postal exchange puts in further evidence that "Erratums" intended to account for a work process of distant dialogues through which they built, slowly and erratically, a direct criticism of the paradigms of the traditional left, the vertical guerrilla, and a decentralization with respect to each of the artistic tendencies in Latin America.

"Erratums" joins a line of Latin American conceptual experiences that before the 90s, and without the cynicism and mockery of postmodern aesthetics, sought to unravel the shortcomings that had been (or were) of leftist thinking since the eclosions from 1968. Transgenerationally, Zé Braulio and Carlos Gómez gave an oblique step together, but went forward to land here and now in a context where the need for constructive criticism of leftist thought is evident.

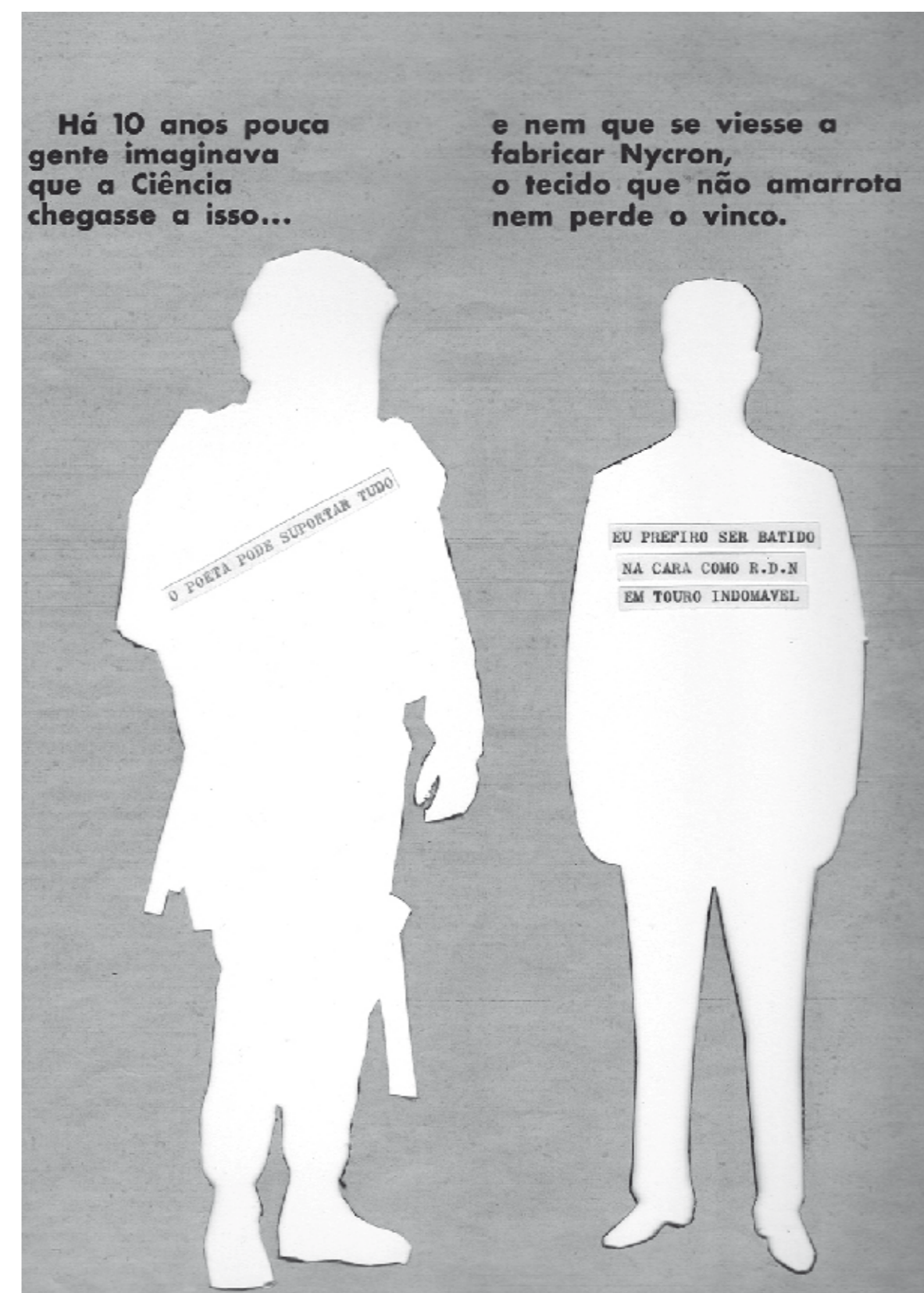
The question that now arises is: What and how many things are we currently doing to accommodate this kind of dystopian aesthetic reflections? Perhaps José Luis Landet's proposal to give curatorial materiality to an "un-exhibition" has to do with these new directions. Rescuing without heroism or personalities, rebuilding without vanity, and offering alternatives without expecting anything in return. The work of José Luis Landet is a space to wander, to think, and to feel a crossing of times as vital as our present and as promising as the one we build every day. And here is where one of Gómez's phrases echoes, it is one that he wrote to his friend months before 1984: "Our mission is to destroy, not build; other men will build, others better than us, smarter and freer."⁵⁴

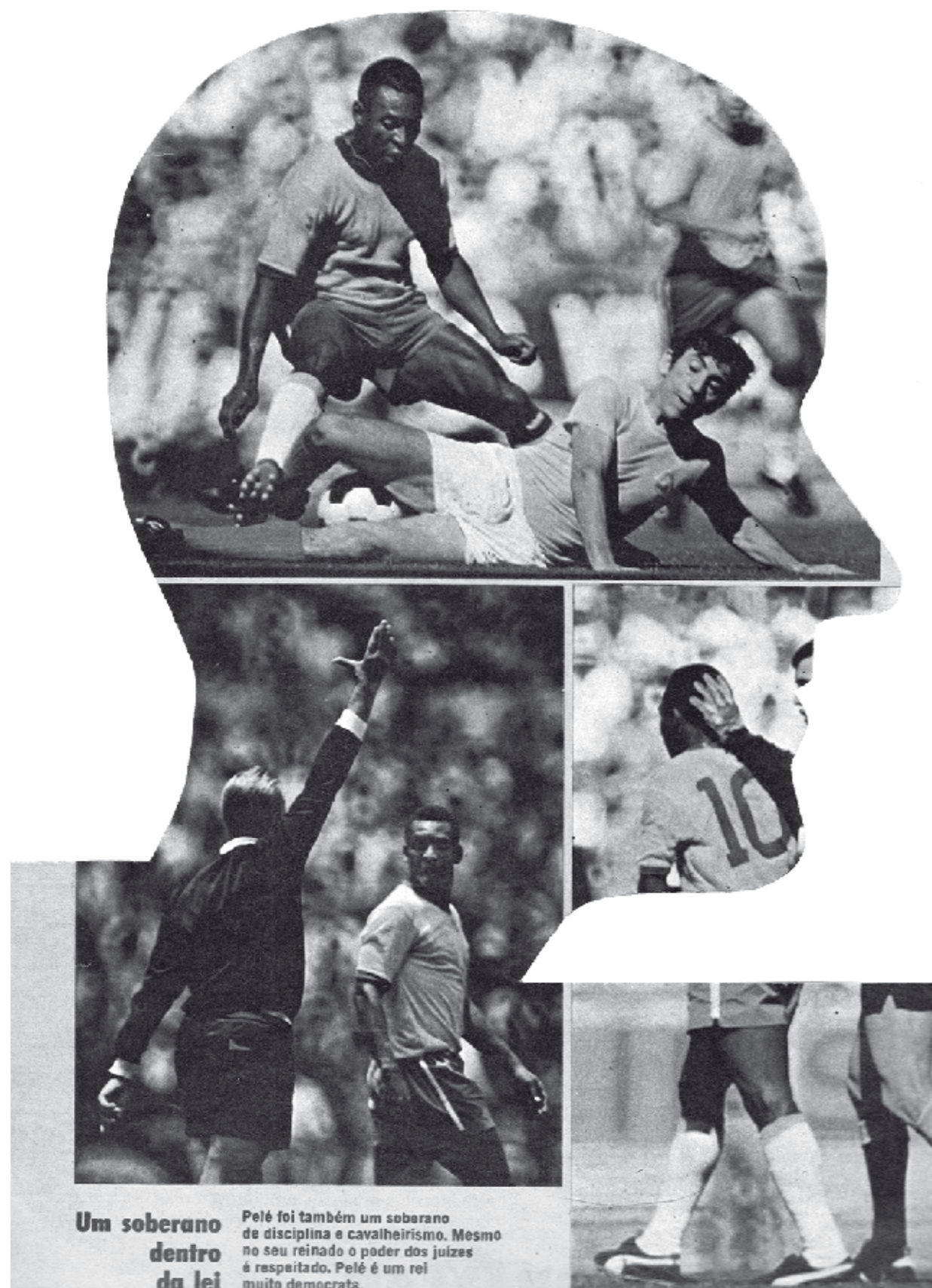
Only in this way can we understand the Gómez-Landet-Braulio cause, the margins of the triangle close on itself to end the pyramid of power that crosses all fields of culture. And in this way they leave us with one strong, very horizontal line towards the future.

Marcos Krämer (UBA/MNBA)

⁵³ Zé Braulio Archive, Gaucho Anarchist Federation, Porto Alegre.

⁵⁴ Letter dated 17/10/1982, Zé Braulio Archive, Gaucho Anarchist Federation, Porto Alegre.





Zé Braulio (1950-1992)

The life of visual poet Alexandre Cipensky da Sousa, better known as Zé Braulio, is as chaotic and indecipherable as his own poetry. We know that he was born in the city of Ouro Preto due to the record of his baptism in the church of São Francisco, and that he grew up there until 1966 when, after a family argument, he escapes from his home and goes to Porto Alegre.

Wandering between Porto Alegre and São Pablo, he lives surrounded by the typical roguery of the big cities until 1968, when he is absorbed by the student protests and joins the Brazilian Communist Party, from which he is expelled in 1973, a period during which he makes contact with the most important poets and visual artists of that time.

It is during these years that he begins a postal dialogue that will last nearly a decade with the Argentine artist Carlos Gómez, with whom he built "Erratums," a dialogic exhibition planned for 1983, but that never came to be.

It appears that from this year and until 1992, when he dies in a hospital in Rio de Janeiro victim to a failed brain surgery, Zé Braulio's life was limited to wandering various cities in Brazil.

According to his only published poetry book, *Impenetráveis* (1978), there are two previous poetry books that we have not been able to find: *Ouro Vermelho* (1970) and *Poemas com quilombos* (1975). His poetic-visual essays are being collected and in the process of being published by Document Art Gallery (Buenos Aires, Argentina).

Carlos Gómez (1945-2014)

Argentine painter, born in the state of Buenos Aires in 1945. Begins to exhibit in 1965. At the age of 9 he begins his artistic training with teachers from his hometown and once in Buenos Aires often attends the *Academia Libre de SEBA* and especially the painting classes given by Ernesto Windsor. He has won numerous awards including the "Incentive Award for Local Artist" of the *Salón Provincial* in 1963 and a mention in the *Salón Nacional de la Provincia de Salta* in 1975.

In 1972 he left the Argentine Northwest, where he lived in San Antonio de los Cobres, Cachi, Molinos and for two years settled in Tilcara with his wife, attracted by its stunning nature, its charming streets, and unparalleled loneliness.

In 1976 he meets Rodolfo Kusch and they maintain a fruitful friendship. From that year until 1980 he exhibits occasionally in Galería Van Riel.

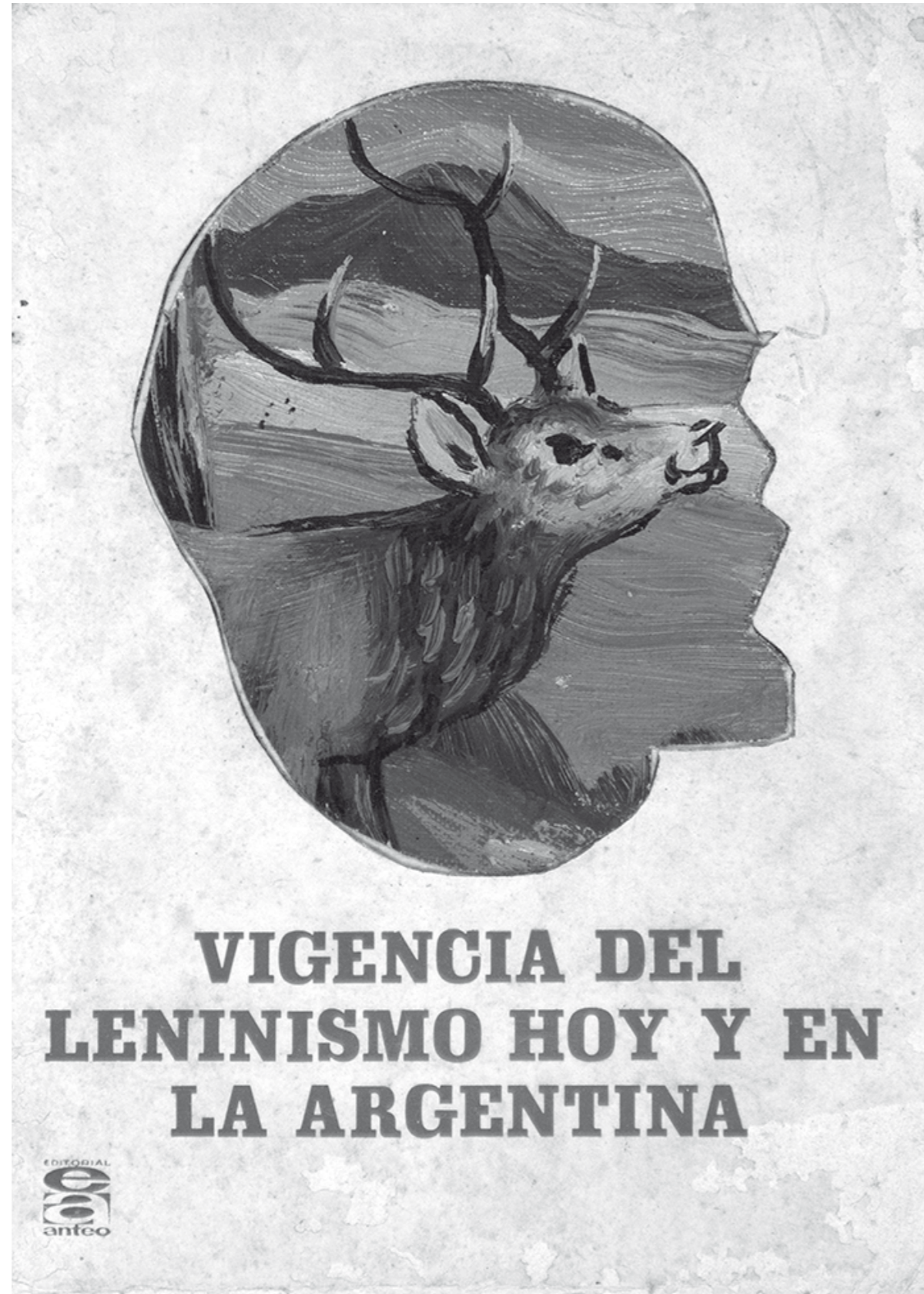
In 1980 he receives a grant from the *Centro de Cultura Iberoamericana* and travels with his wife to Spain and Eastern Europe, where his son Camilo born. During those years he gives critiques and workshops at the various cities where he lived, alternating teaching with learning: he meets and assists the Russian conceptual artist Ilya Kabakov.

Since returning to Argentina in 1989 he settles into his home in Lomas de Zamora, but there is no record of his visual productions: he takes back his job at an architecture studio.

In 2014 he dies in Buenos Aires.

His early works are in private collections in the country and abroad.

Thanks to the work of José Luis Landet and the unconditional support of Document Art Gallery the work of the last years of Carlos Gómez can be observed today for the first time in Argentina.



Marcos Krämer (Buenos Aires, 1987) is a writer, and essayist with a Bachelor degree in Visual Arts from the University of Buenos Aires.

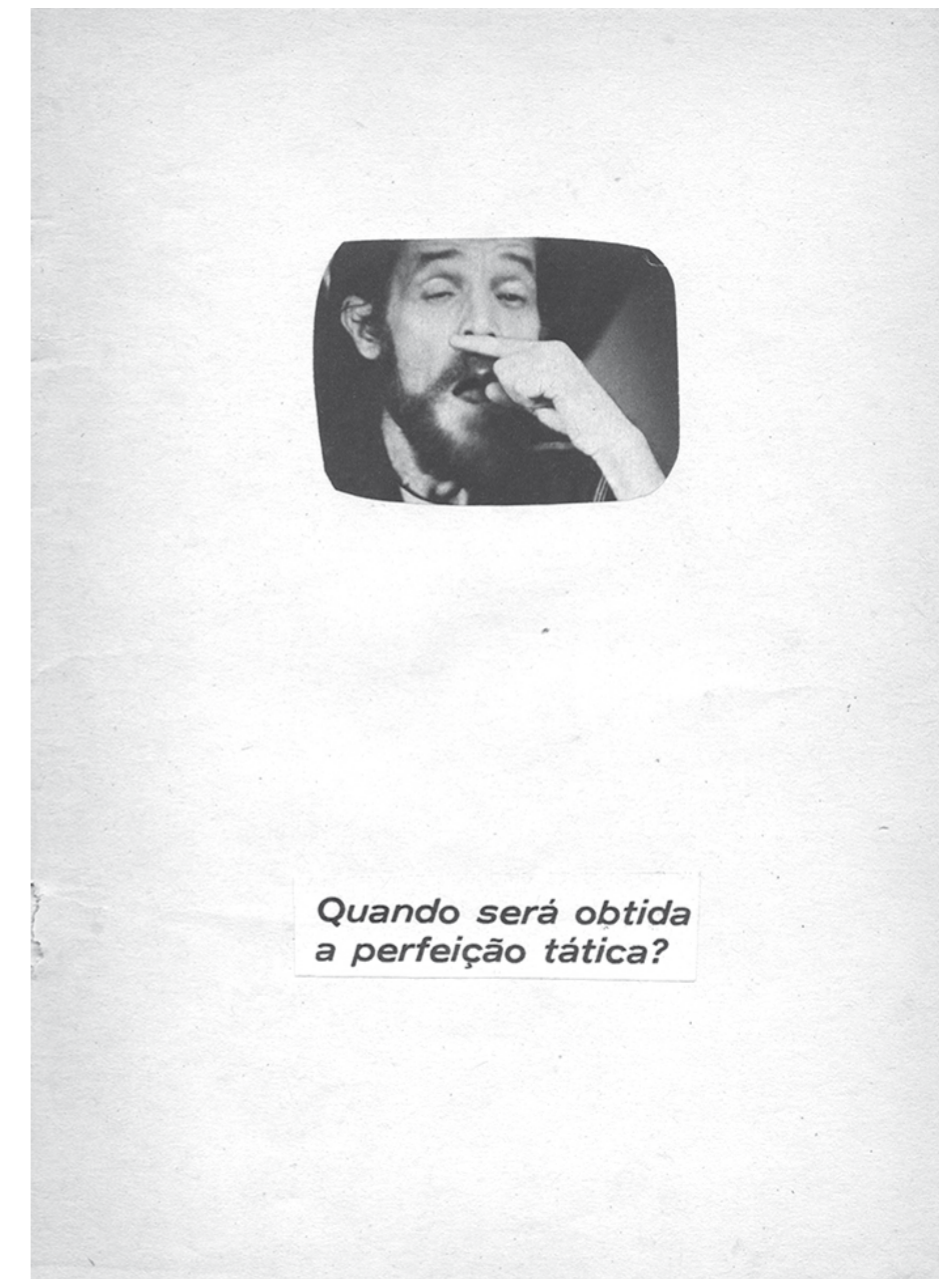
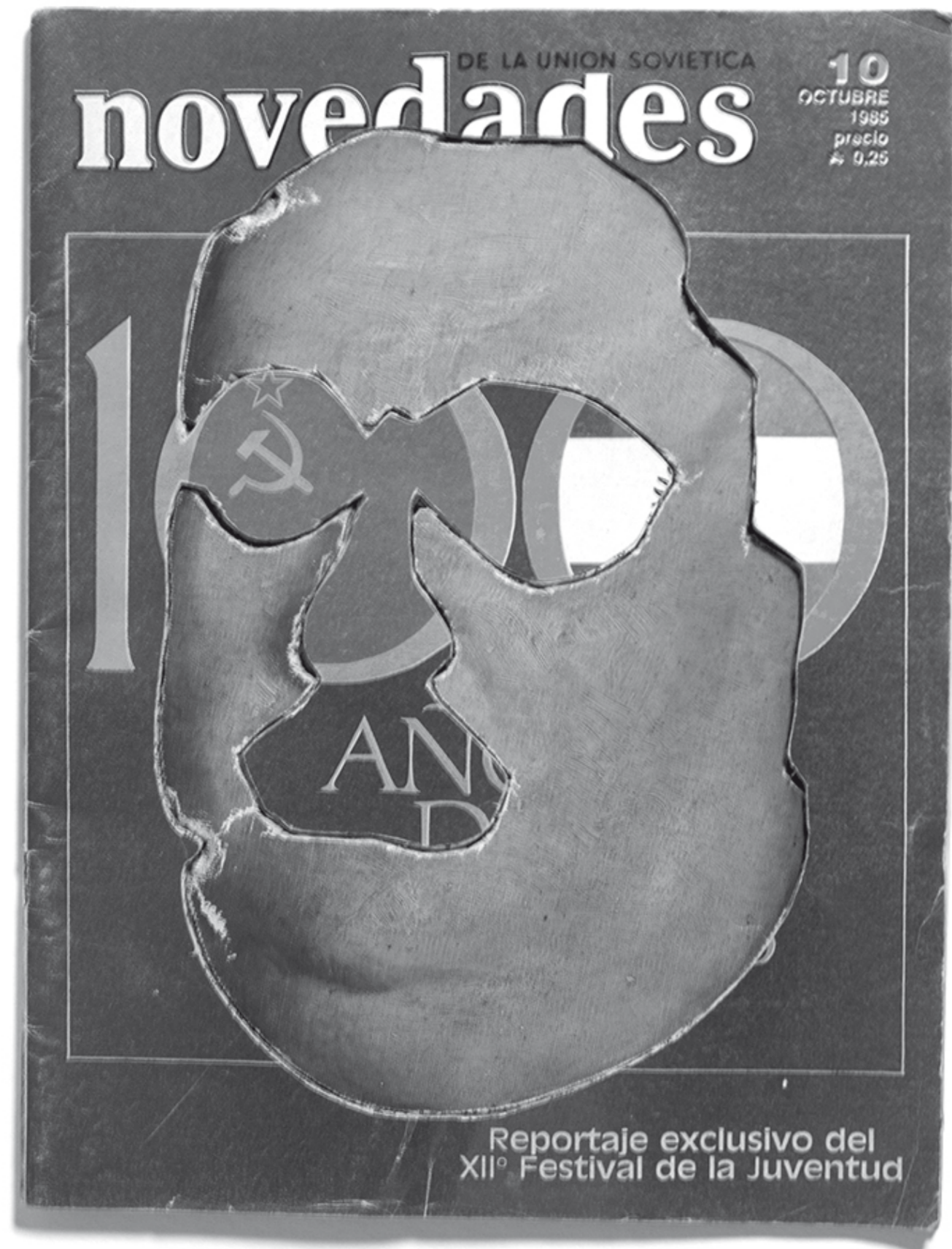
He is currently active as a critic in several Argentine and international printed media. Furthermore, he works in teaching and research at the Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires).

Krämer has published "Jose Luis Landet. Slicing the Horizon" (Document Art Gallery, 2014). He is presently publishing "Un reflejo en la penumbra," an essay about the Argentine visual artist Fernando García Curten (Milena Caserola, in edition), and the book of poems "La mano invisible del mercado."

José Luis Landet (Buenos Aires, 1977). He received his Bachelor in Fine Arts from the ENPEG, La Esmeralda, Mexico (2000-2005). He has exhibited nationally and internationally in cities such as: New York, Lima, Buenos Aires, Miami, London, Torino, Paris, Basel, Madrid, São Paulo, and Mexico City. He is a founding member of the artist collective Segundo Piso, comprised by Agustín González, Omar Barquet, and Moris. He has received several grants such as the FONCA Jóvenes Creadores (2007-2008), CIA Centro de Investigaciones Artísticas (Buenos Aires, Argentina 2010), FNA Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina 2010), and currently the FONCA Sistema Nacional de Creadores de Arte (México City 2014-2016). In 2009 he participated in the artist residency "La Curtiduría", TAGA Taller de Gráfica Actual, Oaxaca, Mexico. In 2010 he was an artist in residence at Galería Revolver, Lima, Peru. Next year Landet will be in the Residencia Flora/Honda, in Bogotá, Colombia. He will exhibit in the Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brazil, 2015.

He lives and works between Argentina and México.





Agradecimento - Agradecimientos - Gratefulnesses:

A Carlos Gómez, Zé Braulio, Familia Gómez, Marcos Krämer, Oscar Landetcheverry, Gastón Arismendi, Fernando Davis, Ricardo Ocampo, Mauro Alvarez, Amanda Coimbra, Lucas Blanco, Leandro Jacob, Cristian Baulán, Lionel Silva, Lucila Gradin, Maria Cristina Garcia, Document Art Gallery, Mac Print, Imprenta El Rescate y FONCA Sistema México.