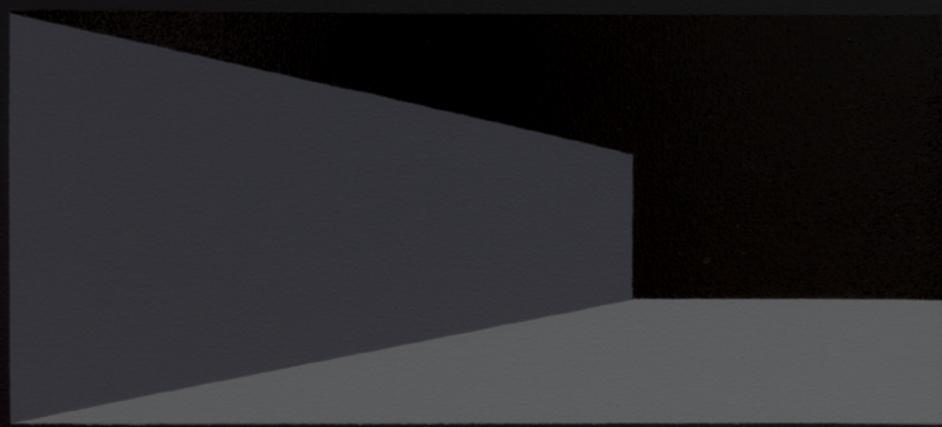


P5
2015 – 2020



Esqueça o Futuro:











trhia



















Z D J V M F S K T O N C F B L X T H A C I S D O J P E X B N V I F A C H R X I D T N R H
G J X U V I H P H W D B K S C R V J X B F C J B V C P N K B S H G O N R C H Y B H S F H
F B O N P S J V C Y R H D F J Z U P M B Y D A V R T I B J C M F P S K T C N A G L Y B Z F S C P
V S C T X L D N F J Z U P M B Y D A V R T I B J C M F P S K T C N A G L Y B Z F S C P
I P T N A Z X R C E D T B C K I L G P Z S C F H B I C T N P L J Q R C V F X S E L G K M
N T C E L G B M U Z P D L J O X F S H B I X P C S M O F Y T V S U X E P V C A H P S F I
C H U F M Y K D P T L C V A F M Z P C L N K H A F K B N L C P H K J G Z T L U F T R P L
W E T B D C S V S X B Z O D H C F J M E S C P Z J F S T X F M B T C N R L H S X C F E L
Y P C F L I P A B V D L K F V N X E A Y B H K B S H A B P M Z L S Z G F T H C F I H N T
T B E D H M T O R C H P S U G B C V P T N C I E X T G P O E C J U N B K V R L A J F S U
D A H E M T V O F Y P X N T V C P L G M S B Z P U H N L X T W F I B P O J O S H B G W P
E G P I K T N B C U J F S B H K Z R E Q I F D A C K O B C E D C Z A S Y C K T F I X S L
C P I J H V B T A S K G R X B E H P N C Z F I H Y Q D L V N S F T Z O O R I B U C K J M
A T K M S O X P V H B Z I C L X A M F Y S A Z E C I B T C Q U K P M J S R V T X A S Z D
R J B H C S L Y B F I K W P D F Z Y A J T H V Q F P D T V B K F M V P D W H O K S I S N
K V U D Z Q E M V O T C N H G S L O C X W R E D S J Z I J W C S G T N X E I J O L M H E
S N P F J L C Z B G W S B V Z H D U J N T S F D W N F C T I B L F Z A V C H B L T X C V
B H D T I E V S T U Q Y M C F J M B R G A Z K B G P L J R A V C H G M P E S T J U C N Z J
V T K S I H Q F A J B G R F K N B V P Z R N L F I D C A G D O F Y C O S I H K H V T S I
H U B G P M C X N L T O D A T E N T A T I V A É U M F R A C A S S O J N B F L C S Z Q P
G B V L I Y N E H T G A D P J M R L Z B G F D K C V J L M T B I V D P U O Y H K V L C Z
J M D P Z C J B L W P S V C T H K Q A E N T H Z I N R U C K P S G H Z J R S T E N P R O
X B L C E R K D N D P Y M R C T H J G U X K N D W P V C T D N K L P S F C V H P L J W S
L V G B P M J A W I F B Q Z L K O V N P C F Z T I H B F M Y H E M Z S Y U C Z S D C A
H D J V S E K T M Y D I L V H F T J I S B T L Z C H P E V B R O L C J D P F L T V H S X X
C P I Q B A T W Z P V N A O P C Z R Y P N G J S X D T Z N H S M K T R C S M B Q I C F T
W B K C Z H Q S L V B D P K I F U L B W R T K B I T S F I Q P L D R T G T L W C P Y S E
U S T N E P J M Y F H N S C Z M J T T N S Z O P V C L Z Q H W P V C T D N K L P S F C V H P L J W S
I L S K Q C P H X H V C F S B P O C Z I M S K B V J W U S B N G Y P F U B T H C T D P C
P W A F R M V S G K J P M D L G N W T Y E H I L R T C K E Z D T C H O H L S Z F M S K T
V B B F A Z H P K J U C H L T I C P V S J T Y H T F X P H Q J X S B H G V C K X Q D N P R
X I N C J G P F T C J L B H S V T X R F B S C X N A T L C I B R G N S Z F D M Z E N Z J
S Z D T B O Z R L N P Z Y P J F R N G J U T Y R P K U D F Z N T B Y T O B Y G H X D B P
H L X J C Z S B F C T L G T B O X I L T N Z A X L S K G O B C J Z T H D P N S T Z G P R
F V B M K T D H I J F I G Y V S C T B S H O F H B P H S P N H V C X T F H T D O U L H K T
S J D Z H C A C T D H B P U D K F H P K B T C K F I R I L E K B F V H B K L 2 C D M B I O
Z O F P I M S Y N W C N D O W F N P K H G L O K L O R Z M R T V S O A T S G P F V T F S X
L H Y C V R T F E T R K N T S B M G M T F I D Z G L F O J C I X F C V J B X I H P O F R
C M M T S J G O P M O Z P I D L P Z F S H G O Z B D T S W T H B G Z H N Y A T R E F H O W
K B G V P D W L C S M F N C R A O W P G D M H F H C I O F Z L N I K D H K V S B M U T L









PERISCOPIO



APOIO
SUPPORT

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION

PATROCÍNIO
SPONSOR



REALIZAÇÃO
PRODUCTION

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

PERISCÓPIO 5 ANOS / ORGANIZAÇÃO GERMANO DUSHÁ ;
COORDENAÇÃO RODRIGO MITRE. -- BELO HORIZONTE,
MG : GALERIA PERISCÓPIO, 2021.

ISBN 978-65-996497-0-7

1. ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA I. DUSHÁ,
GERMANO. II. MITRE, RODRIGO.

21-88922

CDD-709.81

ÍNDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:

1. ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA 709.81
ALINE GRAZIELE BENITEZ - BIBLIOTECÁRIA - CRB-1/3129



Um projeto-A project by
Galeria Periscópio

Realização-Produced by
Secretaria Especial da
Cultura; Ministério do
Turismo

Patrocínio-Sponsorship
Agrópeu; Nova Catalão;
Tecar Fiat

Sócios-Proprietários-
Directors
Alexandre Romanini;
Altivo Duarte; Rodrigo
Mitre

Direção-Direction
Rodrigo Mitre

Coordenação editorial-
Editorial coodenation
Fora/Genesys

Organização e edição-
Organized and edited by
Germano Dushá

Coordenação-Coordination
Fabricia Ramos;
Germano Dushá

Ensaios-Essays
Alexandre Romanini,
Altivo Duarte e Rodrigo
Mitre; Germano Dushá;
Libéria Neves e Vicente
Camiloti; Raphael Fonseca

Design gráfico-
Graphic design
Raul Luna

Finalização de conteúdo-
Editorial post-production
Marcelo Mudou

Produção-Production
Bruna Cabeço;
Julia Costa

Tradução-Translation
Fabricia Ramos;
Patricia Porto

Preparação de texto
(ensaios)-
Copyediting (essays)
Sandra Brazil

Registros fotográficos-
Photographic
documentation
Eduardo Eckenfels
(pgs. 1-3; 6-19; 22-28;
30-32; 37; 42; 64-122;
140-148; 156-232; 236-244;
274-282)

Everton Ballardin
(pgs: 29, 234 (imgs. 5 e 6))
Jonathan Silveira
(pgs. 154-156)

Pat Kilgore
(pgs. 4, 5, 126-129, 166
(imgs. 5 e 11))

Rafael Dabul
(pg. 20)
Rodrigo Albert
(pgs. 134-137)

Victor Galvão (pg. 21)

Equipe Periscópio-
Team (2015-2021)

Alessandra Ferreira;
André Victor; Fanimar
Araújo; Gustavo Germano;
Isabela Barros; John
Silveira; José Abel
Catarina; Julia Costa;
Lucas Lima; Rafael
Boneco; Vanessa Monteze

Agradecimentos-
Acknowledgments
Alberto Pezeiro;
Alessandra Mitre;
Alex Schott; Alexandre
Meira; Álvaro Piquet;
Augusto Nunes; Beatriz
de Almeida Magalhães;
Beatriz Menezes; Breno
Schott; Bruno Assumpção;
Bruno Bedinelli; Carolina
Bortoletto; Cristiana
Mitre; Fabiano Galdino;
Fabiola Moulin; Felice
Filmes; Felipe Scovino;
Fernanda Pinho; Flávio
Reis; Francisco Gracindo;
Frederico Moraes; Galeria
Celma Albuquerque;
Galeria Fortes D'Aloia
& Gabriel; Galeria
Jaqueleine Martins;
Galeria Mendes Wood DM;
Hamilton Mitre; Hallison
Moreira; Hélio Lauar;
Hélio Menezes; Jarbas
Velloso; João Guilherme
Dayrell; Joeline Santos;
José Élcio Monteze;
Júlio Martins; Katia
Canton; Leonardo
Bortoletto; Libéria
Neves; Lucas Rezende e
Lucas Fernandes; Lúcio
Chamon; Luiz Flávio; Luiz
Rodrigo Cerqueira; Manoel
Macedo; Marcelo Drummond;
Marcelo Costa; Marconi
Drummond; Maria Clara
Godoy; Maria de Lourdes
Macedo; Maria Eduarda
Pacheco; Maria Montero;
Maria Regina Costa;
Maria Thereza Alves;
Mariana Abrao; Marina
Câmara; Mateus Gontijo;
Mônica Grandchamp;

Nydia Negromonte; Odete
Romanini; Paula Borghi;
Paulo Baptista; Paulo
Caetano; Pedro Mendes;
Prof. Dr. Auterives
Maciel Jr; Raimundo Jorge
Mourão; Raphael Fonseca;
Raquel Cecília de
Oliveira; Renata Marquez;
Renata Montagneri; Renata
Romanini; Renato Silva;
Samuel Lacerda; Sé
Galeria; Sérgio Martins;
Sérgio Mattos; Silvia
Batista; Talita Meira;
Uiara Azevedo; Vanessa
Costa; Vicente Camiloti;
Victor Galvão; Vinicius
Veloso; Virginia Geo;
Wagner Nardy; Wilson
Lázaro; Wlins Amaranto;
Zeca Camargo; Zezé Monteze

Impressão-Printing
Rona Editora

Este livro foi composto
utilizando as fontes
ES Build, Interval e
Inter; e impresso em
papel Couché Fosco 170
grs, Eurobulk 135 grs e
Color Plus 80 grs pela
Rona Editora, em dezembro
de 2021-This book was
typeset in ES Build,
Interval and Inter; and
printed in Couché Matte
170 grs; Eurobulk 135 grs
and Color Plus 80 grs; by
Rona Editora in December,
2021.

Pg. 1 Rafael RG Esqueça o futuro, 2017 Placa em chapa de aço carbono instalada no canteiro central 140 x 30 cm (placa), 03' e 350 cm de altura (poste)	Marcelo Drummond Série Híbridos, 2016 Placa de acrílico de 2 cm cortada a laser Dimensões variáveis	impossível ao porvir, 2017]	Fábio Tremonte Vento, 2010 Desenho e recorte no papel 20 x 27,5 cm	2016 (detalhe) 3 pôsteres das conferências que foram resultados de workshops com povos indígenas que tiveram a possibilidade de imaginar um futuro de um Brasil descolonizado 100 x 75 cm (cada)	Pg. 30 Rafael RG Destino Eldorado, 2018 Placa de alumínio esmaltada 51 x 146 x 10 cm	fotográfico, texto datilografado e revista
Pgs. 2-3 Gisele Camargo Paisagens, luas e sóis, 2018 Acrílica e óleo sobre madeira 90 x 170 cm	Pg. 9 Éder Oliveira Sem título (da série Pixel), 2016 Óleo sobre tela 71 x 110 cm	Fábio Tremonte Rampa, 2011-2017 Madeira Dimensões variáveis	Fábio Tremonte Selva-mata, 2018 Óleo sobre tela 160 x 120 cm	Pg. 23 Thiago Martins de Melo Busca no luar de dentro, 2018 Óleo sobre tela 50 x 45 cm	Pg. 31 Marcone Moreira Expansão, 2012 Madeira de embarcação Dimensões variáveis	Fábio Tremonte A terra é o corpo, 2016 Madeira e terra vegetal Ø180 x 20 cm (altura)
Pg. 4 Ana Linnemann Pintura-alvo vermelha 4/8, 2015 Linho, tinta acrílica, cedro e dobradiças 50 x 120 x 4 cm	Bruno Palazzo Duas presenças, 2014 Dispositivo sonoro Dimensões variáveis	Pg. 17 Fábio Baroli Selva-mata, 2018 Óleo sobre tela 160 x 120 cm	Fábio Baroli Selva-mata, 2018 Óleo sobre tela 160 x 120 cm	Pgs. 24-25 Marcone Moreira Sem título (da série Páginas), 2016 Madeira de embarcação 40 x 65 cm	Pg. 32 Éder Oliveira Sem título, 2016 Acrílica sobre parede (site-specific) 300 x 400 cm	Pg. 279 Umberto Costa Barros Um sonho americano, 2019 Instalação com garrafa pet sem rótulo adicionada ao teto e volume branco com pintura de círculo em vermelho e preto 352 x 285 x 340 cm
Pg. 5 Ana Linnemann O artista, 2015 Aço inox, madeira, sapato, acrílico, cimento, corrente dentada, motor, placa eletrônica, bateria 70 x 60 x 30 cm	Pedro Motta Naufrágio calado, 2016 Impressão de tinta mineral em papel algodão 100 x 115 cm	Pgs. 18-19 [Vista da exposição República da Cobra, 2019]	Randolpho Lamonier Transa, 2018 Instalação 190 x 140 x 40 cm	Pg. 26 Alice Ricci Toda tentativa é um fracasso, 2019 Acrílica e esmalte sobre tela 200 x 200 x 4 cm	Pg. 273 Rafael RG Poslúdio (Belo Horizonte/Marco Túlio), 2018 Composição musical, récita performática, publicação e fita cassete (em colaboração com Gabriel Francisco Lemos)	Pg. 280 Lais Myrrha Corpo de prova, 2016 Aquarela sobre papel, bronze e corpos de prova (concreto) Dimensões variáveis
Pgs. 6-7 Umberto Costa Barros Hallus 4 (da série Halucinação), 2018-2019 Peças com superfície em cartelas e signos 54 x 158 x 6 cm	Pgs. 12-13 [Vista da exposição Ivens Machado - Todos por um, 2017]	Ivens Machado Sem título, 1994 Concreto armado, pedras, ferro e pigmento 120 x 415 x 55 cm	Thiago Martins de Melo Cobra grande na crônica tupinambá cristã, 2018 Óleo sobre tela 120 x 80 cm	Pg. 27 Lucas Dupin Livro infinito, 2019 Performance de longa duração e instalação com mesa e cadeira, linha, agulha e jornais antigos Dimensões variáveis	Pgs. 274-275 Umberto Costa Barros Dumb Waiter, 2018 Ambiente gráfico: película adesivada sobre a superfície de duas paredes 322 x 340 x 394 cm	Pg. 281 Paula Sampaio Rodovia Transamazônica - Medicilândia (PA), 1994 (detalhe) Impressão fotográfica sobre papel 100 x 70 cm
Pg. 8 [Vista da exposição Daquilo que é próprio, 2016]	Pg. 14 Rafael RG Il Guarany, 2017 Instalação com capa (fac-símile), partitura original da ópera O Guarany de Carlos Gomes e flechas de madeira	Pg. 20 Ivens Machado Sem título, 2004 Metal, malha e pedras 75 x 140 x 60 cm	Pg. 21 Randolpho Lamonier DPA barulhento contra a monotonia, 2018 Costura e bordado sobre tecido 160 x 87 cm	Pg. 28 Flávio Cerqueira Tião, 2007 Bronze 120 x 35 x 35 cm	Pgs. 276-277 Gisele Camargo Paisagens, luas e sóis, 2018 Acrílica e óleo sobre madeira 90 x 170 cm	Pgs. 282-283 Wilson Baptista Procissão, Rua da Bahia, 1940 (detalhe) Fotografia revelada a partir de negativo original em impressão mineral sobre papel algodão, 41 x 59 cm
Marcelo Drummond Para-vento, 2016 Instalação com portas deslocadas dos umbrais fixadas ao chão por ferragens Dimensões variáveis	Pg. 15 Debson Gilbert Questão de Ordem, 2017 (detalhe) Instalação site-specific	Dimensões variáveis	Pg. 22 Maria Thereza Alves Uma possível reversão de oportunidades perdidas,	Pg. 29 Luana Vitra Lata para transporte de paisagens abertas para exploração estrangeira, 2019 Lata de tinta, madeira e ferro 38 x 23 x 23 cm	Pg. 278 [Vista da exposição Um Piano na Selva, 2017]	Pg. 284 Ricardo Carioba Nervo, 2017 Instalação de som e luz Dimensões variáveis
Pg. 16 [Vista da exposição Do						Ação, registro

Index

P5
Periscópio 5 anos
2015-2020

Sobre a Periscópio	44
Ensaios	
<u>Ampliando a visão</u>	46
Alexandre Romanini, Altivo Duarte e Rodrigo Mitre	
<u>Programa para transver o mundo</u>	50
Germano Dushá	
<u>Arte – pensamento em ato</u>	54
Libéria Neves e Vicente Camiloti	
<u>Apenas o começo</u>	58
Raphael Fonseca	

Exposições

<u>Domingo</u>	66	<u>À porta de casa</u>	160
Fábio Tremonte		Fábio Baroli	
<u>Da Morte e do amor</u>	70	<u>República da Cobra</u>	166
Marc Davi		Randolpho Lamonier e Thiago Martins de Melo	
<u>Hiperlink</u>	76	<u>Toda tentativa é um fracasso</u>	174
Andrea Brown, Camila Lacerda, Márcio Diegues		Alice Ricci	
<u>Todos os tempos</u>	84	<u>Plano e risco</u>	180
Marcone Moreira		Eduardo Hargreaves	
<u>Você é a seta</u>	88	<u>Somos todos riscadores</u>	186
Éder Oliveira		Fábio Tremonte	
<u>Daquilo que é próprio</u>	92	<u>A parte pelo todo</u>	192
Marcelo Drummond		Lucas Dupin	
<u>Todos por Um</u>	98	<u>Como ativar os estilhaços da história pela linguagem: re-alfabetização política urgente</u>	200
Curadoria Wilson Lázaro		Traplev	
<u>Um Piano na Selva</u>	104	<u>Sangue sem voz</u>	206
Curadoria Germano Dushá		Umberto Costa Barros	
<u>Projeto Wilson Baptista</u>	110	<u>A escultura no flagrante da ação</u>	228
Wilson Baptista		Flávio Cerqueira	
<u>Sem Título</u> <u>(Do Impossível ao Porvir)</u>	116	<u>Corpo rasgado em estado de céu aberto</u>	234
Curadoria Marina Câmara		Luana Vitra	
<u>Janelas Indiscretas</u>	122	<u>Memórias são histórias da pele</u>	238
Guto Lacaz		Selma Parreira	
<u>Exposição de Galeria + Anotações sobre a prática</u>	128	<u>Um erro inesperado aconteceu</u>	244
Ana Linnemann		Curadoria Marcelo Drummond e Nydia Negromonte	
<u>Da diversidade vivemos</u>	136		
Acervo			
<u>A cidade onde envelheço</u>	142		
Rafael RG			
<u>Luas, Brutos e Sóis</u>	148		
Gisele Camargo			
<u>Olhar Instantâneo</u>	156		
Acervo			



Fundada em Belo Horizonte, em 2015, pelos sócios Alexandre Romanini, Altivo Duarte e Rodrigo Mitre, a Galeria Periscópio traz em seu nome a reverência ao instrumento óptico que permite enxergar por cima de um obstáculo. Orientada pela premissa da arte como vetor de expansão da visão, a galeria tem como objetivo colaborar com o panorama contemporâneo por meio de ações que deslocam o olhar e fazem ver além das barreiras impostas pelo cotidiano.

Com um programa pautado pelo vigor da invenção estética e engajado às urgências correntes, a Periscópio apresenta mostras coletivas e exposições individuais privilegiando a pluralidade de ideias, de meios e formas, a fim de criar situações instigantes, fomentando o pensamento crítico e o debate produtivo. De jovens artistas ainda nos primeiros impulsos de suas trajetórias a nomes consolidados e importantes agentes de décadas passadas, a galeria trabalha para dar vazão ao que ainda nos é desconhecido, bem como para propor novas abordagens e leituras para o que já se encontra diante dos olhos.

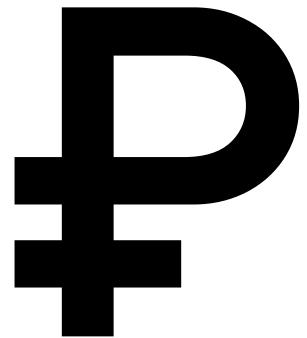
Como ativadora da cena da cultura local e ponto de articulação entre os atores e o público de todo o país, a Periscópio busca contribuir para o desenvolvimento de um imaginário social diverso e efervescente, com a firme crença na prática artística como chave de transformação positiva do indivíduo e da sociedade.



Entre os anos de 2015 e 2020, a Galeria Periscópio ocupou uma casa tombada na avenida Álvares Cabral nº 534, onde realizou 28 exposições.

"Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia."

**João Guimarães
Rosa, Grande
Sertão: Veredas**



Ampliando a visão

**Alexandre Romanini,
Altivo Duarte e
Rodrigo Mitre**

01/04



Criado no início do século 20, o periscópio é um dispositivo óptico cujos modelos e aplicações assumiram muitas formas ao longo do tempo, mas sua função primordial é inequívoca: ampliar o alcance da visão humana. No entanto, quando foi sugerido como nome para a galeria pelo artista e professor Marcelo Drummond a nosso convite, essa conotação não estava clara: a ideia surgiu de maneira mais espontânea. Buscando por um termo singular, que transmitisse a ideia de um projeto coletivo, Marcelo, de repente, nos interpelou: “Acho que o nome da galeria deveria ser algo meio estranho mesmo... como periscópio!”.

Naquele momento, a referência que ocorreu a Marcelo foi a obra homônima de Guto Lacaz, apresentada em 1994 na exposição Arte/cidade 2, em São Paulo. Essa intervenção urbana de amplas proporções trazia um instrumento gigante acoplado à fachada de um prédio, que permitia aos transeuntes verem, da rua, a exposição no último andar do edifício e, em contrapartida, possibilitava ao visitante do edifício observar o que se passava na calçada.

A princípio a sugestão encontrou alguma resistência, mas aos poucos a força da provocação desse nome pouco usual e as possibilidades de sua carga semântica passaram a produzir estímulos positivos. Logo decidimos batizar assim o projeto que vinha se costurando havia muitos anos e que, enfim, estava pronto para ganhar o mundo.

Muito antes, em meados da década de 1990, Rodrigo tinha escutado o artista Amilcar de Castro (1920-2002) falar sobre um sonho: criar uma galeria para expor jovens artistas, que funcionasse por meandros menos habituais. A palavra de ordem era esperança. Isso se tornou a inspiração para o seu projeto de graduação e foi o que lançou o primeiro grão que anos mais tarde daria em

semeadura. Esse pensamento original atravessou diferentes fases até sua maturação, e foi a partir da troca entre nós três que ele ganhou o tônus final.

O objetivo, por um lado, era energizar o circuito mineiro e nacional, oferecendo palco para as questões conceituais, procedimentais e políticas urgentes, de difícil vazão à época. Por outro, o propósito era experimentar novas maneiras de desenvolver diálogos e parcerias com os agentes da arte, e de ativar, receber e se relacionar com o público. Nesse caminho cada um trouxe suas vivências, conhecimentos técnicos e, sobretudo, vontade de fazer e ilimitada dedicação aos propósitos e ao projeto.

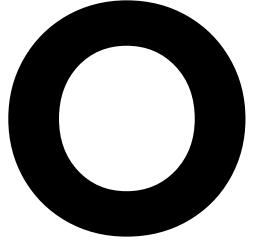
Então, no fim de 2015, uma época em que o país já mergulhava num período conturbado e de profundas dificuldades, resolvemos abrir a galeria. Naquele contexto de retração econômica e enormes incertezas, estávamos cientes da complexidade do desafio, mas igualmente confiantes. Afinal, não havia um plano b: era este o projeto que nossas vidas e a cidade pediam, e estávamos dispostos a levá-lo às últimas circunstâncias.

A nossa primeira sede foi uma casa tombada pelo Patrimônio Histórico Municipal de Belo Horizonte, localizada na avenida Álvares Cabral, no centro – lugar permeado por grandes instituições e recorte fundamental para a difusão cultural na cidade. Foi necessário reformar com muito esmero o imóvel, e o excesso de trabalho e a onerosidade por vezes tornaram-se um grande desafio. No entanto, a localização, a porosidade em relação ao público e o charme do casarão sempre compensaram quaisquer obstáculos.

Entre 2015 e 2020, foram realizadas 28 mostras num espaço diferente do tradicional “cubo branco”. O que apresentaremos neste livro é um registro desses nossos anos iniciais. De modo arrojado e com o necessário atrevimento,

muito pôde ser experimentado, apesar das extremas dificuldades. Olhando em retrospectiva para cada projeto expositivo, nota-se entre eles um fio condutor. É algo que não se consegue traduzir em palavras, mas sabemos que envolve a prática conduzida pelo olhar sensível e a força da criação dirigida para as emergências contemporâneas.

Nesta revisão dos primeiros cinco anos de nossa história, há apenas uma certeza: não nos furtamos da batalha. Nós nos aproximamos de artistas e de outros pensadores nos quais acreditamos, e trouxemos à vida os projetos que julgamos necessários. Com a solidez, fruto da experiência adquirida na metade da última década, e tomando fôlego para encarar novos ciclos, nosso desejo é seguir contribuindo para uma história da arte brasileira mais diversa e mais vibrante, capaz de ampliar a visão e a atuação humana. Capaz de nos fazer enxergar e ir além.



Programa para transver o mundo

02/04

**Germano
Dushá**

→ Quando, pela primeira vez, ouvi falar da galeria Periscópio – cujo nome insólito denota a intenção de seus fundadores de abrir mão da comum associação pessoal em prol de uma ideia –, fui tomado por um bom presságio. A galeria abriria dali a alguns meses, e o frescor de ter um novo espaço com uma disposição singular e um programa próprio capaz de energizar o sistema de arte de Belo Horizonte contou com meu entusiasmo de imediato. Somou-se a esse ânimo inicial o fato de o local escolhido para sua sede ser uma charmosa casa tombada, localizada num ponto importante da metrópole e, além disso, de estar na rua da casa dos meus pais – minha residência na cidade.

Por intermédio da amiga querida e parceira constante Lais Myrrha, logo tive o prazer de conhecer seus idealizadores: Rodrigo, Altivo e Alexandre. A empatia ocorreu prontamente, de modo que todos os pontos confluíram para encontrar ali uma situação de abertura energética e, mais tarde, um terreno familiar e fértil para o trabalho.

Decidimos então unir esforços na exposição que inauguraría sua chegada ao mundo – Domingo, mostra individual de Fábio Tremonte. Desse ponto em diante, praticamente todos os anos realizamos juntos algum projeto oficialmente e, de forma indireta, seguimos em uma troca ininterrupta. Assim, gosto de pensar que colaborei para dar início e pavimentar o caminho da galeria, da mesma maneira que ela marcou a minha trajetória, tecendo uma trama rara entre o rigor profissional e os melhores afetos.

Organizar este livro foi uma maneira de visitar memórias importantes colhidas ao longo daqueles cinco anos, revendo imagens que trouxeram brilho aos olhos que testemunharam uma empreitada autêntica, inovando em meio

às dificuldades inerentes de um circuito rarefeito. No entanto, foi sobretudo uma oportunidade de descobrir novas conexões no interior de uma programação intensa e complexa, articulando suas diversas proposições.

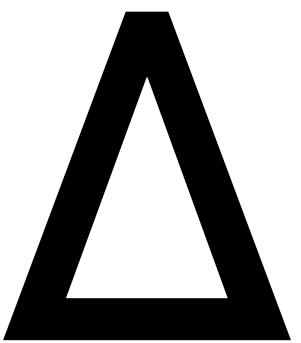
No conjunto formado pelas quase três dezenas de exposições realizadas em sua primeira sede é evidente a construção de um lugar próprio para o livre desenvolvimento da linguagem. No que pesem as diferenças de cada um dos projetos – que não se submetem às etiquetas redutoras –, é possível enxergar a aproximação de um mesmo ânimo compartilhado, uma mesma verve da invenção. Dos muitos jovens artistas àqueles de ampla trajetória que demandam devida atenção e reverência, dos discursos diretos aos jogos semânticos, das ações de transformação do espaço às experimentações pictóricas: é patente o movimento, o calor e a ocasião de criações conscientes da urgência que nos cercam e que estão engajadas em reelaborar a nossa realidade.

Aos que participaram direta ou indiretamente dessa história, este livro nos serve como uma saudação, um brinde; aos que se interessam pelos meandros da produção cultural e pelas possibilidades do pensamento contemporâneo no Brasil, aqui se encontra uma oportunidade para conhecer o trabalho de dezenas de artistas e agentes da arte de diferentes lugares, que, com sua diversidade de épocas, trajetórias, identidades, pesquisas e práticas, semeiam pela superfície obras potentes, orientadas por inúmeros interesses e servindo-se de inúmeros meios e formas.

Portanto, o nome da galeria ter tomado de empréstimo a designação do instrumento que permite enxergar por cima de obstáculos se justifica. Seu programa tem como objetivo contribuir para que o corpo submerso eleve a visão,

enxergando além das barreiras cotidianas e, consequentemente, fertilizando seu campo de imaginação. Parece seguir à risca a orientação universal do poeta Manoel de Barros: “É preciso transver o mundo”[1].

[1]" [...] A expressão reta
não sonha./ Não use o
traço acostumado./ A
força de um artista vem
das suas derrotas./ Só a
alma atormentada pode
trazer para a voz um
formato de pássaro./ Arte
não tem pensa:/ O olho
vê, a lembrança revê, e
a imaginação transvê./
É preciso transver o
mundo./ Isto seja:/ Deus
deu a forma. Os artistas
desformam./ É preciso
desformar o mundo:/
Tirar da natureza as
naturalidades. [...]”
Manoel de Barros,
As lições de R. Q. (1996).



Arte – pensamento em ato

03/04

**Libéria Neves e
Vicente Camiloti**

Entre 2015 e 2020 no Brasil, mudanças radicais no panorama político nacional afetaram diretamente o setor cultural, sobretudo o campo das artes. O status quo que se articulou foi responsável por alimentar censuras, difamar o fomento cultural subsidiado com apoio do Estado, e restringir o financiamento da produção artística às iniciativas privadas e colaborativas.

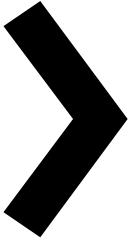
A galeria Periscópio nasceu nesse cenário, emergindo em meio à turbulência e motivada por uma escolha: não recuar diante do obscurantismo. Isso se viu atrelado às outras visões que moveram seus idealizadores a transpor a ideia canônica de galeria e constituir-se na intersecção entre artistas emergentes buscando um espaço de germinação; artistas consagrados à procura de um espaço de resistência; e o público – tão diverso e múltiplo – que demanda, em comum, um espaço de cultura afeito ao pensamento estético, capaz de significar e prever o mundo por meio da arte contemporânea.

Assim, exposições, performances, eventos filosóficos, educativos, em colaboração com iniciativas similares que transbordaram a cidade de Belo Horizonte (como a criação da plataforma de Colaboração entre Agentes do Mercado de Artes, ou CAMA, em São Paulo), fizeram daquela casa – potente e aconchegante – um centro de constante atividade.

Esqueça o futuro, obra de Rafael RG, nos pareceu um lema, por não esperar acontecer, e sim, tornar-se o acontecimento. Uma placa instalada no canteiro central da avenida que liga a praça Afonso Arinos à praça da Assembleia levou uma provocação aos transeuntes e mobilizou a imprensa mediante o questionamento em torno da legalidade e do significado do ato que atropelou o sentido de placa de

trânsito - que orienta, normatiza, regra -, reavivando a desregulamentação que comporta a arte contemporânea.

Com um olhar que se direciona para além das nuvens e das montanhas, a Periscópio configurou-se como uma resposta estética e política ao projeto de “pretérito do futuro” paralisante, imposto nesses cinco anos. Praticando pensamento em ato; em arte!



Apenas o começo

04/04

**Raphael
Fonseca**

Ao observar os primeiros cinco anos da galeria Periscópio, chamam a atenção a presença dos diversos perfis de artistas, curadores e projetos expositivos desenvolvidos na primeira sede que abrigou a galeria. Diferentemente de tantos espaços comerciais dedicados às artes visuais que parecem enclausurados em um perfil muito sisudo de artistas, a Periscópio realizou experimentações a partir de desejos de difícil realização: esteve aberta a artistas residentes na cidade de Belo Horizonte, mas, ao mesmo tempo, não deixou de olhar para artistas de diferentes regiões do Brasil; dialogou com grandes referências da história da arte no país, ao passo que trouxe nomes que, em seu espaço, faziam suas primeiras individuais.

Basta percorrer os nomes dos artistas que realizaram exposições individuais nos primeiros doze meses da Periscópio para notar essa encruzilhada. Para sua inauguração, a galeria realizou duas exposições individuais: de Marc Davi, artista que reside em Beagá, e outra de Fábio Tremonte, que vive em São Paulo. Para o segundo projeto, uma coletiva com Andréa Brown (Rio de Janeiro), Márcio Diegues (São Paulo) e Camila Lacerda, também da capital mineira. Posteriormente, duas exposições individuais traziam artistas da região Norte do Brasil: Éder Oliveira (Belém do Pará) e Marcone Moreira (Maranhão). No final de 2016, foi a vez de Marcelo Drummond, referência para o campo das artes visuais em Beagá e, por fim, uma exposição retrospectiva de Ivens Machado (Santa Catarina) em diálogo com outros artistas.

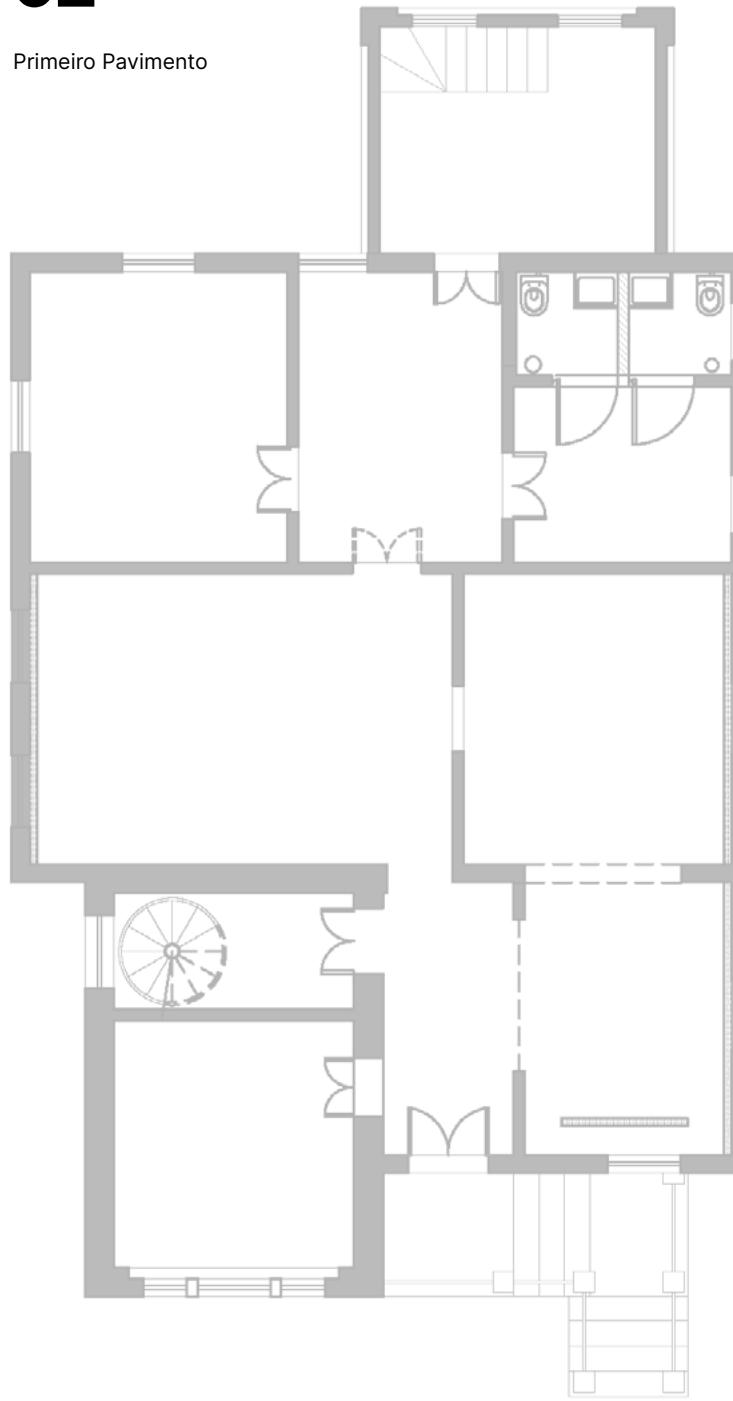
Tamanha programação proposta já no seu primeiro ano de galeria era apenas sintoma daquilo que estava por vir e que se solidificou nessa meia década de atuação. No momento em que escrevo este

texto, o compromisso da Periscópio em desdobrar camadas de sentido e conexão se vê claramente refletida na exposição “corpocontinente”, com curadoria de Fabíola Rodrigues. Dedicado à investigação dos “intercâmbios entre as culturas dos povos originários do Brasil e das populações trazidas da África”, o projeto reúne artistas de recente reconhecimento institucional no Brasil para construir um diálogo poderoso. Essa exposição parece ser exemplar da caminhada, da atenção e das mudanças – sutis, mas firmes – sugeridas pela Periscópio em seu pouco tempo de vida.

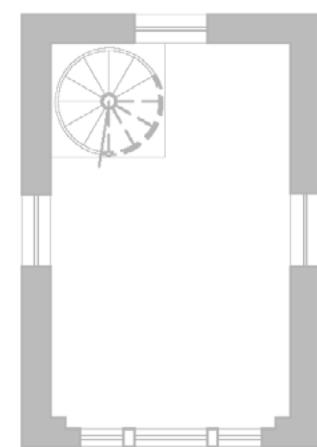
Rafael RG, Randolpho Lamonier, Ana Linnemann, Gisele Camargo, Umberto Costa Barros, Luana Vitra, Selma Parreira, Flávio Cerqueira, os curadores Germano Dushá, Marina Câmara... são apenas algumas das pessoas que por aqui passaram e que possibilitaram os objetivos ousados da Periscópio, materializando seu programa em casa e em itinerâncias e trazendo ao público de Beagá (e além) a fruição da produção de artes visuais no Brasil de forma política, provocativa e por vezes trans-histórica e plurigeográfica.

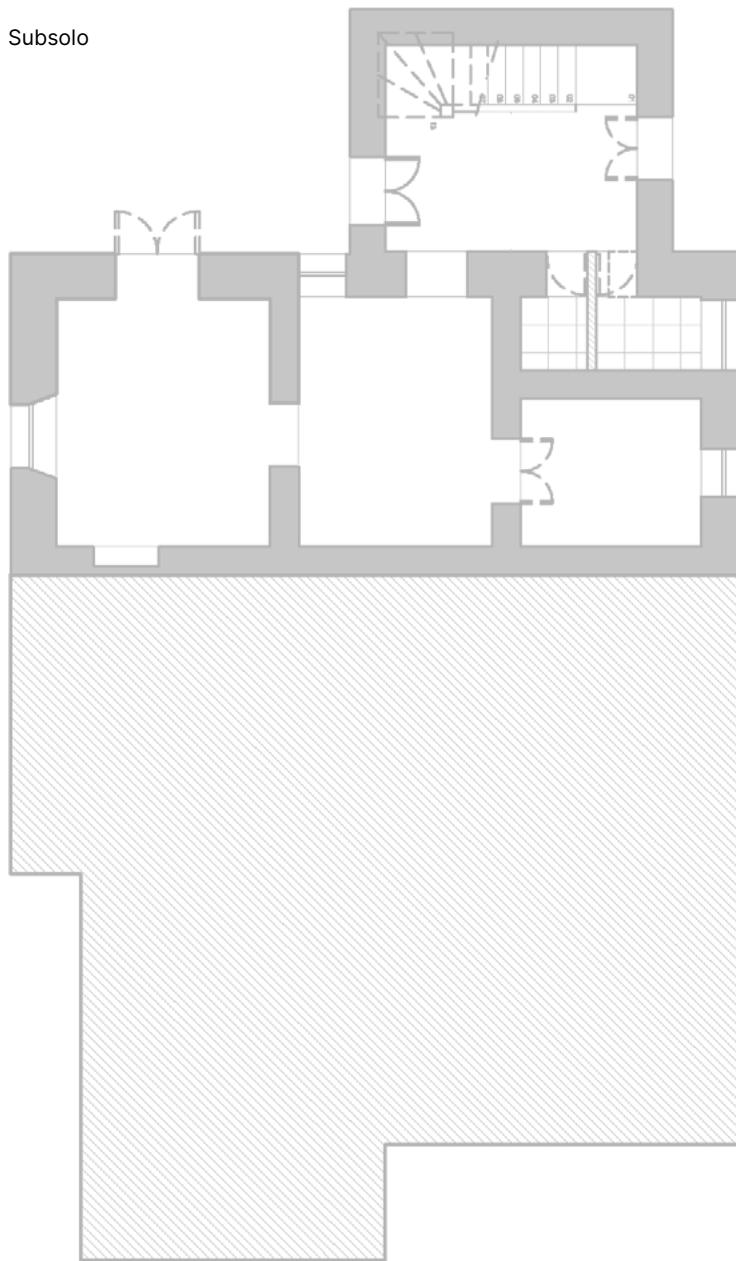
E isso é apenas o começo.

Primeiro Pavimento



Segundo Pavimento



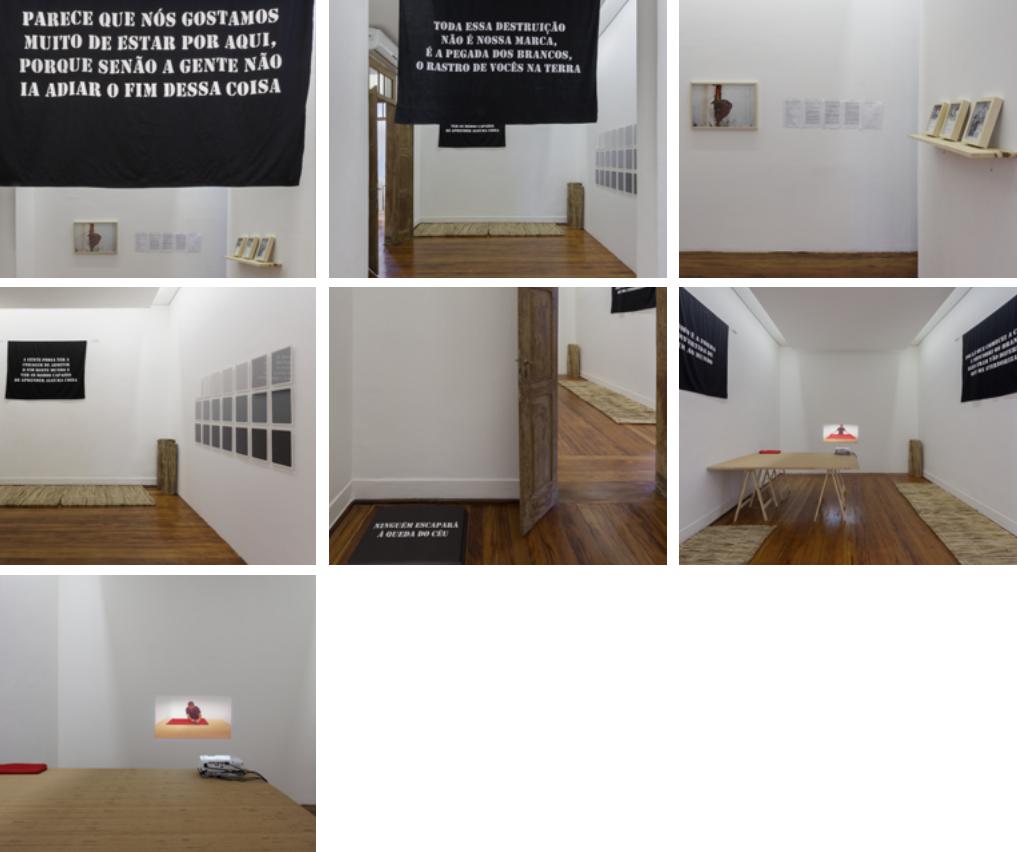


Curadoria

Germano Dushá



"Sem fé, sem lei, sem rei", 2015. Instalação, 30 x 100 x 20 cm.



Fábio Tremonte - Domingo / Curadoria: Germano Dushá
Novembro de 2015 a Janeiro de 2016

Domingo, etimologicamente, é o primeiro dia, o dia do senhor. Seguindo a narrativa cristã, é quando se escuta sua palavra, quando se fez a luz. É o marco da ressureição, o dia que inicia-se uma nova criação. O dia sem fim, que orienta a meta eterna. Para o pagão, é o dia do sol. Para muitos aqui: o dia do Faustão; do futebol.

Em grande parte da cultura ocidental, é também o dia do descanso. Se somos então pequenos deuses de nossas rotinas, pode ser o momento em que, entediados após termos construído nosso mundo, repousamos e pensamos sobre o fim que ele tomará. Um interlúdio em que resfolegamos pelo que passou e enfrentamos a sombra do porvir.

Neste Domingo para o qual Fábio Tremonte nos convida, logo encontramos a evidência cortante da confusão – nublada e melancólica – que é fazer este exercício nos dias de hoje. Enquanto somos postos diante das urgências estruturais da vida comum, é incontornável: nos sobram dúvidas e descrenças.

Entre proposições e apropriações; estratégias literais e poéticas; gestos duros e ternos, o artista cria espaço e tempo para sentarmos, comungarmos e refletirmos sobre o que nos cerca. Se crer na reparação de um mundo manifestamente em estado terminal é o que nos é mais difícil, os trabalhos reunidos partem de uma postura consternada para soprar provocações, tateando outros possíveis caminhos; sacudindo o controle; e suscitando novos acontecimentos. Se essas ações encontram em qualquer grau seus efeitos, elas nos interpelam e nos motivam a responder: há mundo depois do fim do mundo?!

Da morte e do amor - proposições para um aniquilamento do outro

Texto

Marc Davi

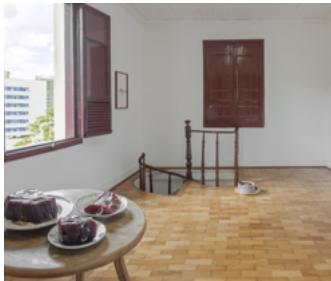


"Da morte do amor - proposições para um aniquilamento do outro", 2015. Instalação, dimensões variáveis.

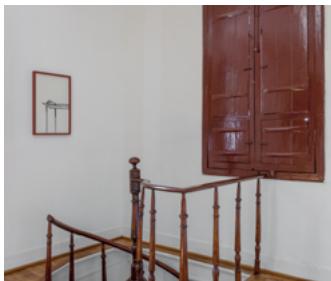
1—3



4—6



7—8



Da morte e do amor

Dante da delicada sobremesa composta de goiabada e queijo – batizada de “Romeu e Julieta” – cuidadosamente cortada com precisão geométrica, vislumbra-se a potência escultórica de um corpo feito de camadas. Moldadas, uma a uma, as fatias aglutinam-se como carne. E ao reconfigurar o doce e o queijo, numa montagem silenciosa típica das naturezas-mortas, adentra-se o símbolo da carne em busca do tênuo fio quase imperceptível entre a própria carne e o corpo dos amantes trágicos que dão nome ao prato.

Por que se devoram, diariamente, as pálidas lâminas de queijoaderidas à massa escarlate da goiabada?... Sobrepostos repetida e indefinidamente, os ingredientes tombam sobre si mesmos e ganham forma, peso e densidade de carne. Tornam-se, assim, uma outra carne: igualmente crua e comestível, que agora resguarda, contudo, não somente a natureza de sua imagem, mas o significado transgressor do que fora a conjunção de amantes proibidos. Um amor que ao longo dos anos perdeu o seu vigoroso caráter clandestino em nome de uma ingenuidade pueril, convertido em signo kitsch algo originalmente virulento – afinal de contas encarnava uma ameaça às rígidas regras sociais e uma fissura, dessa ordem, daria vazão à artificialidade de nossos acordos civilizatórios ou mesmo nossos arranjos existenciais.

O fim trágico desses amantes é, ainda hoje, o mesmo destino que se confere a tudo aquilo que abala o frágil alicerce de nossas linguagens: um aniquilamento que recai sobre o corpo. Se essas esculturas comestíveis constituem a matéria viva de um símbolo decadente, devorá-las desperta um registro antigo do ato ancestral de domar o corpo do outro. A sua destruição é, antes, a negação da ameaça representada. Mas se por um lado o anestesiamento desse símbolo é engendrado por um cotidiano mecânico repleto de rituais esvaziados, é dentro desse mesmo ciclo de repetições que um apetite de reativação pode ser deflagrado. É como se toda uma potência poética permanecesse em estado de latência e, uma vez despertada, passasse a anunciar, novamente, o quão desastrosa for a estratégia de tentativa de dissolução. “Da morte e

do amor (...)" é sobretudo um rastro.

Um rastro de fragmentos desses corpos que se revelam aos pedaços, aos poucos.... em fatias e postas. São iscas posicionadas num abandono premeditado, em quinas, bordas e beiras, para a revivificação de uma memória arcaica quase extinta. São breves repousos para o regozijo, para a comunhão e, talvez, para o espanto.

Texto

Prof. Dr. Auterives Maciel Jr.
Paulo Caetano
Márcio Diegues



Camila Lacerda. "Série becos", 2016. Óleo sobre tela,
150 × 100 cm (cada).

03/28

24 FEV — 02 ABR 2016

1—3



4—6



7—9



10—12



Quando caminhões saltam para o universo da pintura, mostrando o ângulo que insinua a partida, ideias estéticas se expressam através do mundo criado pela arte. Com tal procedimento, Andrea Brown opera uma insólita transmutação no universo coloquial dos caminhões, ao fazer dos mundos guardados nas cargas o motivo de uma questão para o pensamento: de onde vêm e como se movem as moradas que abrigam um mistério plasmado sobre um fundo neutro?

Dado que o objetivo da arte, para Paul Klee (1987), é tornar visível, entende-se que a operação artística – embora simule uma imitação da realidade – produz uma outra realidade, solucionando problemas de um pensamento estético com a invenção da obra. Assim, o pensamento inventa uma questão como motivo e desdobra nas obras seu desfecho. Os caminhões de Andrea Brown não tem placas, nem números de remetentes, logo não procedem de nenhum lugar historicamente definido. Além disso, a ausência de frases comumente presentes nos caminhões da história, demonstra o valor que uma questão assume quando o presumido se ausenta. A ausência da frase faz saltar a pergunta: qual é a frase? E o desafio assumido nas cargas pintadas, e devidamente dobradas nos mais variados estilos, são alcançados com a exata precisão de forçar o espectador a pensar nas moradas móveis com as suas variedades de formas.

Criar territórios – segundo Deleuze & Guattari (1992) – é fazer consistir uma morada que conjugue o sensível com a ideia, através de sensações que se conservam na arte. Os caminhões de Andrea vão ao encontro deste apelo na medida que eternizam uma demora – que comumente precede uma partida – para trazer de forma genial um fundo neutro posto ao lado dos caminhões que exprimem moradas de possíveis caminhoneiros. Isto faz da pintura um empreendimento sintético que coloca na composição de uma imagem, códigos, sinais, estilos de cargas, alturas, texturas de sensações e vibrações afetivas, com o intuito de tornar visível o universo dos caminhoneiros como modos de existências nômades. O fundo neutro elimina a chegada e a arte instaura a morada para caminhoneiros apátridas que vivem o

movimento sem referência e finalidade.

Assim, Andrea Brown não só sintoniza seu brilhante trabalho com as teorias da arte construídas no contemporâneo, como atualiza nas suas pinturas o propósito fundamental do universo móvel dos viajantes: o fundo neutro que faz ressaltar a ausência de meta é a demora eterna de um processo que a obra instaura através da pintura.

Abertura para o mundo
Paulo Caetano

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

– O que eu vejo é o beco.

“Poema do beco”, Manuel Bandeira (1936)

Se para Bandeira o beco é lugar (metafórico ou não) do feio, da estagnação, do sufocamento cinza, para Camila Lacerda o beco se torna um objeto estético mais positivo. Se parte do projeto modernista desejava poetizar o trivial (em oposição à artificialidade formal do parnasianismo), a artista plástica, atenta, se vale de modo análogo daquilo que normalmente passa batido, daquilo que normalmente não recebe um “olhar artístico”. Nessa visada relativamente inesperada, abre-se para o leitor um caminho provavelmente novo: que teria um beco a oferecer?

Pensemos aqui nesse espaço como lugar de passagem, de trânsito, e em como essa circunstância (a do trânsito) pode ser profícua. Michel Maffesoli nos lembra que a domesticação do homem está na instauração do sedentarismo (obviamente, não me refiro a esse sedentarismo ordinário que prega que temos que fazer uma caminhada insossa de 30 minutos/dia, mas me refiro, sim, a um sedentarismo existencial), relacionado com o advento das cidades, esses lugares fixadores do indivíduo. É daí que o autor de “Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas” (2001) afirma que o ser fixo é mais fácil de ser controlado. Estagnar o indivíduo é minar a “pulsão da errância”; o desejo de viver em relação; a iniciação errática; a abertura ao estrangeiro; a colocação de si como imigrante; estagnar o indivíduo é minar a descoberta da multifacetação que somos (ao perceber, por exemplo, como nos damos bem com alguns hábitos estrangeiros, distintos dos nossos); estagnar o indivíduo é minar a constatação de que somos

solitários, mas não isolados; a vontade de infinito; é minar o contato com um mundo plural; estagnar o indivíduo é minar o potencial libertário de quem não se enraíza (não é à toa que o demônio é patrono dos indóceis – por isso algumas religiões condenam a inquietação, lembra Maffesoli).

O beco de Lacerda traz, com habilidade, a ambivalência desse espaço que comporta o espremido e a profundidade. Andar pode ser exercício para se aprofundar em algo. Alguém que quer mais saber, mais viver, mais sentir, não pode ficar estático (nem que essa seja numa movimentação simbólica): é preciso sair à rua (a pé, preferencialmente), entrar em contato com o (texto-)outro. Assim, o caráter interiorano de alguns dos quadros de Lacerda, mais do que apaziguar, talvez conduzam ao movimento (do olhar curioso), que vislumbra passar pelo corredor e alcançar o espaço público. O beco é o não-lugar (já que ele não é oficialmente um espaço de eventos, moradia etc., ainda que o capital empurre pessoas para os cantos) que faz a ligação entre o privado e público. Para me lançar ao mundo preciso passar por ele.

Tal lançamento pode ser visto também em outras escolhas de Lacerda: os becos aqui expostos vêm da visitação e observação da pintora. Amsterdam, Berlim, Cidade do México, Coimbra são algumas das cidades que receberam o olhar atento da artista plástica. A diversidade de becos é significativa dessa abertura para o deslocamento. Um exemplo disso é a distância (simbólica, principalmente) entre um beco belorizontino de Santa Tereza e o beco alemão do Memorial do Holocausto. Assim, o visitante desta exposição pode se posicionar de frente para o beco (ou seja, estando fora, na rua) e continuar seu trajeto.

Lacerda faz do beco estrada.

Quatro direções para um corpo de pedra
Márcio Diegues

“Tudo quanto dá caráter individual à paisagem: o contorno das montanhas que limitam o horizonte num longínquo indeciso, a escuridão dos bosques de pinheiros, a corrente que se escapa de entre as selvas e bate com estrépito nas rochas suspensas, cada uma destas coisas

tem existido, em todos os tempos, em misteriosas relações com a vida íntima do homem.”
Alexander Humboldt, “Quadros da natureza”, Vol. 1 (1952, p. 212).

Sobre o chão e sob o céu, as pedras de todos os lugares falsamente repousam, sustentando em um tempo imemorial a história de nossas moradas. Da vontade de descobrir como as pedras vivem e vislumbrar suas existências, me pus a coletá-las, desenhá-las e catalogá-las, procurando assim seu verdadeiro “onde”, o ponto de ligação entre seu espaço interno e a paisagem externa. Para isso, busquei por meio do desenho um modo de construir que fizesse minhas percepções escavar tão longe e profundo, quanto meus olhos pudesse ver, evidenciando realidades espaciais completamente cruas e incrustadas em seus próprios elementos constitutivos. Coincidentemente, os desenhos dessas pedras foram surgindo e revelaram de antemão ecos das paisagens que antes habitavam.

Para esse processo foram visitados dia-a-dia cinco espaços da cidade de Belo Horizonte, localizados entre os quatro extremos cardinais da cidade e sua região central. Em cada dia de imersão, derivas e coletas circunscreveram territórios poéticos nos espaços geográficos vivenciados e desenhados. Ruas e avenidas, calçadas, casas e fachadas de prédios, praças e terrenos baldios foram o espaço de testemunho onde o (meu) corpo sensitivo de carne se misturava ao corpo titânico da cidade, que cresceu e se espalhou aos pés das montanhas.

Nas ações de coleta e desenho, topografias sensíveis características de cada região iam sendo traçadas, de pedra a pedra, de rua a rua, de casa a casa, de prédio a prédio, e, de repente, a cidade se transmutava em montanha! Ora virava serra, mata, pasto e cerrado. Nas regiões periféricas e limítrofes do campo visual, a cidade e a natureza continuamente operam alquimias na paisagem, e as pedras, bem sabem disso. A natureza invade a cidade, assim como a cidade a invadiu. Com este movimento dialético, o espaço atualiza continuamente seu repertório formal e material, recriando constantemente a paisagem e seus valores simbólicos e subjetivos.

Diariamente a especulação imobiliária fraciona o solo, equaciona os terrenos, altera os relevos, e, em meio a esses processos geológicos e industriais,

a paisagem natural vira paisagem urbana. Novas pedras e minerais são adicionados ao ambiente. Nosso corpo passa a fazer parte do universo construído da cidade. Iludimo-nos, se nos achamos constituídos apenas de pele, sangue e ossos. Pois sabemos, de uma maneira profunda e intuitiva, que o mundo é uma continuidade de nós, e nós, parte inseparável dele.

Nesse sentido, nossa anatomia também é mineral e se alastra pelas estruturas da natureza e da cidade, situa-se entre esses espaços, apoia-se em suas vigas, pilares, paredes, muros e montanhas, desdobra-se nas relações materiais e sensíveis que operamos no ambiente diariamente, seja ele construído ou não. No exercício constante do desenho e na observação dos minerais coletados, incansavelmente sevê a transformação do espaço e de sua natureza íntima, seja ela natural ou urbana, material ou bioenergética.

Enquanto um experimento de inclinação mais estética do que científica, “Corpo de Pedra” é um corpo empírico, um corpo-paisagem. Todos nós possuímos um. Ele se desenha na coleta de nossas experiências cotidianas com a terra, o asfalto e o cimento. Sua fisiologia localiza-se no dorso das relações impalpáveis que tecemos com o espaço; o catalogamos pelo olhar expandido, que está em constante transformação, como as pedras, a natureza, nossos corpos, a cidade, e por fim, o próprio mundo em seu devir.

Curadoria

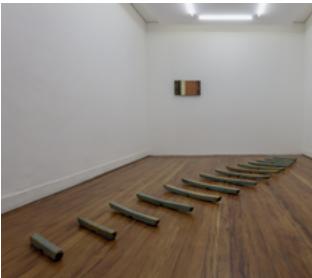
Wilson Lázaro

"Equador e Tordesilhas", 2011. Madeira de carroceria
de caminhão, 224 x 236 cm.

1—3



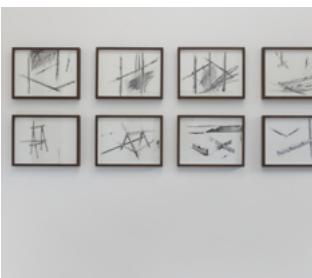
4—6



7—9



10



→ Marcone Moreira vem construindo uma carreira artística com muita pulsão e poesia, que são trunfos de suas criações. Suas obras transitam por experiências que lidam com o vasto mundo rotineiro e, por isso mesmo, dificilmente podem ser tachadas de simples esculturas, fotografias, desenhos, vídeos, pinturas ou qualquer outro tipo artístico. Antes que alguém reclame: isso é muito bom.

A obra do artista faz lembrar a construção de um “museu”, no sentido de guardar, cuidar, exibir e trazer para superfície todos os tempos ao mesmo tempo. Assim é a sua criação. Tudo já existia e tudo já tinha seu peso histórico, suas lembranças e seus cheiros. Porém, só agora, com o trabalho do artista, esse objeto tem um novo sentido. Estamos falando de uma nova memória do futuro... ele consegue isso fielmente, criando uma surpresa ao nosso olhar! E permite voltar a sonhar, atiça nossos olhos (essa é a sensação que nos proporciona uma boa obra de “arte”): em sua obra há um mundo com sentido que nos leva a experimentar um novo cotidiano e descobrir uma “poesia vida” em cada criação.

A inspiração do artista vem “das viagens, das lembranças da cidade, e da vida”, que reivindicam sua força, seu vigor e expõem uma identidade em comum. É na rua, nas esquinas, nos portos e caçambas que ele encontra sua matéria prima. O processo de criação do artista tem requinte e, por isso mesmo, surpreende com a sofisticação do resultado final da sua investigação na construção de uma obra linear.

Suas esculturas, a “naturezamadeira” da sua arte, tem um ponto de vista da filosofia e da subjetividade. Há ênfase nos sentimentos trazidos da relação do homem com objeto construído. Percebemos as emoções e a identidade de cada obra construída, a beleza, equilíbrio, movimento e forma.

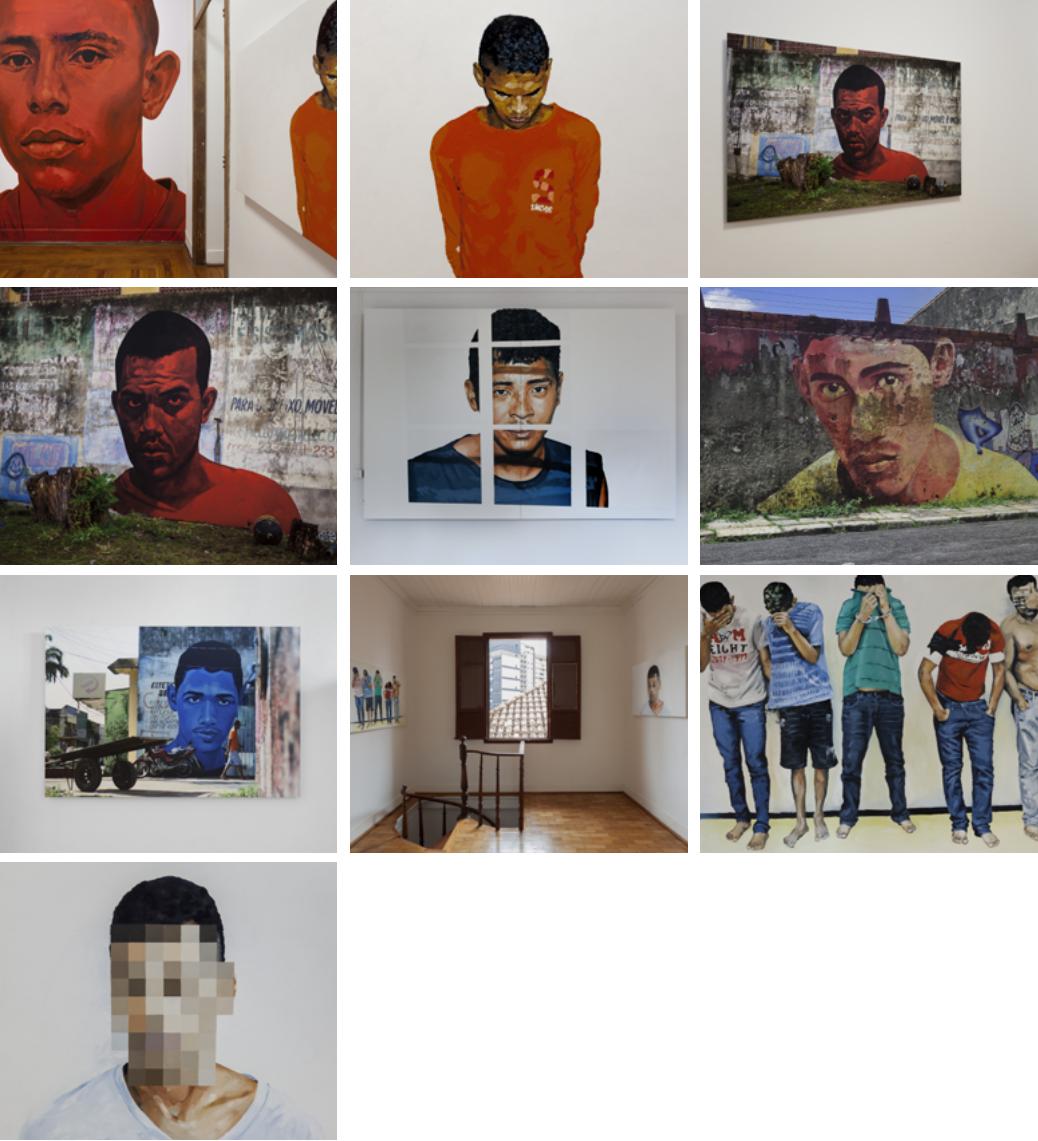
Em seu trabalho percebemos um novo desafio; há um homem do tempo presente... ou de todos os tempos, que o artista, em seu processo criativo, resgata para contar sua história.

Curadoria

Wilson Lázaro

05/28

Sem título, 2016. Óleo sobre tela, 180 x 140 cm.



Éder Oliveira - Você é a seta / Curadoria: Wilson Lázaro
Abril a maio de 2016

O artista Éder Oliveira tem o poder de transformar pessoas e lugares em encontros de ideias, onde o personagem é seta e o alvo são as questões do cotidiano. Reflete responsabilidade na formação da sociedade e parece dar aos seus personagens poder para uma doce renovação em movimentos políticos e movimentos sociais. Fazer com que qualquer pessoa, mesmo que só por algumas horas, sinta-se um pouco mais humana é o objetivo do artista, que se apropria das manchetes diárias dos jornais da sua cidade para nos dar a possibilidade de compreender o presente ao aprender o passado, ou ao elaborar novas questões para o futuro.

Seus personagens têm uma potente imagem e, consequentemente, grande responsabilidade no trato com o pensamento da população nas notícias de cada pessoa representada pelo artista em sua obra.

Em todas as direções possíveis do caminho da seta, como na própria criação artística, tudo é permitido. Acredito que o que Éder gosta mesmo de fazer é contar histórias, e é para isso que ele pinta, para contar uma situação do universo de cada pessoa, em olhares onde podemos captar o despudor, o frescor, a maluquice inventiva do artista. Tudo é real na sua pintura gestual, tudo revela a narrativa que quer comunicar... ele consegue mudar o sentido dessas pessoas, dando-lhes novas imagens na sua pintura visceral, por dentro e por fora. Nosso olhar capta isso em seus trabalhos, há uma realidade que nos faz sonhar novamente por todos os lados da vida!

Texto

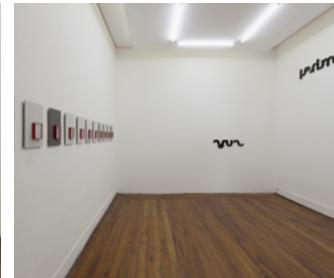
Beatriz de Almeida Magalhães

"Série Híbridos", 2016. Placa de acrílico cortado a laser, dimensões variáveis.

1—3



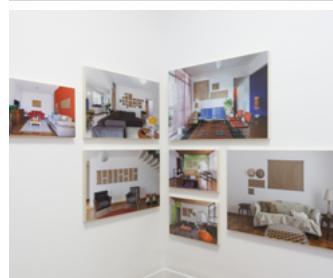
4—6



7—9



10—12



Daquilo que é próprio na arte de
Marcelo Drummond

“Daquilo que é próprio”: a expressão define os trabalhos exibidos por Marcelo Drummond na Galeria Periscópio, galeria que ocupa bela casa dos primórdios da cidade de Belo Horizonte. Desperta de imediato duas referências. O genitivo que intitula muitos discursos desde a Antiguidade Clássica, subentendendo o “a Respeito”, como em “De Rerum Natura”: “(A Respeito) Da Natureza das Coisas”. A introdução genérica do significado de certos substantivos em dicionários comuns, como “simplicidade: próprio daquilo que é simples”. Isolada, a expressão dobra-se sobre si mesma, torna-se reflexiva e faz indagar: o que é próprio, de quê ou de quem?

No caso, ainda não se sabe.

Na casa, vislumbra-se: própria do artista ela se torna, suas paredes e portas (e ainda janelas, depois se verá) foram por ele apropriadas. Volantes encartados em nicho transparente fixado na parede do vestíbulo trazem a listagem dos títulos das obras, seguidos da data da feitura, material e dimensões. De posse de um deles, a sugestão que vem do nome da mostra se realiza: tudo promete ter o que é próprio do que é simples: a simplicidade, pois de imediato podem ser divisados conjuntos correspondentes, dispostos pela galeria.

Mas... alto lá! A advertência de Clarice Lispector sobrevém à inicial descontração: “Que ninguém se engane, só se consegue a simplicidade através de muito trabalho”. Portanto, deixando de lado as palavras dos títulos e as sugestões emanadas, que podem incluir Antonin Artaud (“o subjétil me traiu”, “a dilapidação do subjétil”), Antoni Gaudi (“O Templo da Sagrada Família”), Artur Bispo do Rosário (“Como é que eu devo fazer o muro no fundo da minha casa”), só para ficar na letra A, nos apeguemos, na trilha dupla de Michel Foucault, às coisas (por inequívocas), vidas paralelas às palavras (delas independentes, tendo entretanto “causa imanente comum”).

A primeira coisa mora no próprio volante, ao lado da meticulosa listagem: a planta baixa dos dois pavimentos da casa com os cômodos representados em negativo, contendo em vazado os números dos

trabalhos e conjuntos. Quanto às obras, propriamente, sigamos os itens, procurando mirá-las em sua inequívoca materialidade:

1 ESTAR: no primeiro cômodo, vemos uma série de sete painéis com fotografias de exemplares do assim nomeado ambiente doméstico, com seus usuais móveis. Inusuais são as folhas de papel craft que tomam, em cada um, o lugar de prováveis quadros.

2 APITO MUDO: jatos de vapor d'água vindos de um orifício na parede toldam momentaneamente as letras cursivas que dela se projetam, moldadas num fio de cobre, deixando intermitente a leitura da expressão “apito mudo”.

3 SUBJECT: reconhecemos o formato de dois conjuntos, um nas cores cinza e azul, outro nas cores cinza e verde, de divisórias de pastas de arquivo, cujos recortes sugerem grafismos. Parafusos do tipo borboleta os fecham e fixam à parede, tornando inacessível qualquer conteúdo porventura existente.

4 A SAGRADA FAMÍLIA: dentro de uma moldura, detalhe sugestivo dessa gravura de Hendrik Goltzius de 1580 é impresso, mas não o restante dela, deixado em branco até a marca do contorno da matriz no papel.

5 PADRÃO: um quadrado de vidro (série de onze, em várias texturas), em moldura vermelha, fixado sobre o espaço branco a ele correspondente, vazado no autoadesivo de Letraset, em formato A4 (em igual número, de retículas várias), da base em acrílico.

6 FULHA FOLHA FALHA, da série HÍBRIDOS: o modo parcial com que uma só palavra (em relevo e fixada à parede) foi grafada, permite leitura tripla.

7 ÁGUA PEDRA QUEDA, da série HÍBRIDOS: do mesmo modo parcial a palavra “água” é ainda legível e está fixada em uma das paredes, assim como as palavras “pedra” e “queda” em parede adjacente.

8 PARA-VENTO: as folhas de duas portas de madeira foram deslocadas de seus umbrais e firmadas a eles e ao chão por ferragens, destituídas assim da possibilidade de serem basculadas, tornando-se anteparos.

9 FLUXOGRAMA: um cavalete sustenta tabuletas cegas, à exceção da que traz os dizeres “tempo de espera”, de um lado, e “tempo de atendimento”, do outro.

10 O MURO DA MINHA CASA: desenhos em guache reproduzem apenas os mata-juntas de um muro de pedra reproduzido em fotografia próxima.

11 ESTE LADO PARA CIMA: o cômodo do segundo

pavimento sofreu intervenção de pintura branca até a altura superior dos postigos inferiores das janelas, pintados de marrom. Acima dessa altura uma pintura cinza, em tom de concreto, amalgama paredes e janelas, mantidos fechados os postigos.

O que é próprio desses trabalhos tão diversos apresentados? Qual é a opera-ação neles levada a efeito? O que têm eles em comum?

O que os liga não está presente. É antes uma ausência, algo que neles propositadamente falta. O título de um trabalho anterior de Marcelo Drummond, “Obliterado”, pode não ser do conhecimento de quem percorra a mostra, mas o verbo “obliterar”, nos seus dois sentidos, aplica-se a ela, é verificável:

. o sentido original, ‘apagar as letras’, vindo do latim *oblittare*, bastante condizente com o embate desse artista, em estrito e amplo senso, com as letras.

. o sentido aproximado, vindo de *oblitere*, ‘olvidar’, ‘esconder’, ‘eliminar’...

Obliterados estão a planta da casa no volante, os lugares dos quadros nas salas fotografadas, a expressão em cobre sob o vapor, os possíveis conteúdos das pastas de arquivo, a quase totalidade da gravura seiscentista reproduzida, o corte da projeção dos quadros de vidro nas lâminas autoadesivas de Letraset, parte das letras que formam as palavras nas paredes, as funções abrir e fechar das portas, os possíveis demais dizeres nas tabuletas do cavalete, o desenho das pedras assentadas no muro, a relação do cômodo do segundo pavimento com suas janelas, alterada que foi pela pintura a sua percepção habitual.

O que é próprio da arte aparentemente diversa de Marcelo Drummond é pois a obliteração, sua tática certeira de revelação, infalível. Atravessa-se a mostra e se é atravessado por ela. Não apenas pelo que ela apresenta de visível. O que falta, leva-se sem perceber para casa. E durma-se com o gritante mutismo de um apito desses! Só se vai dar conta do rombo no peito na manhã seguinte.

Ivens Machado - Todos por um

Curadoria

Wilson Lázaro



Ivens Machado. Sem título, 1994. Concreto armado, pigmento e ferro, 120 × 455 × 55 cm.

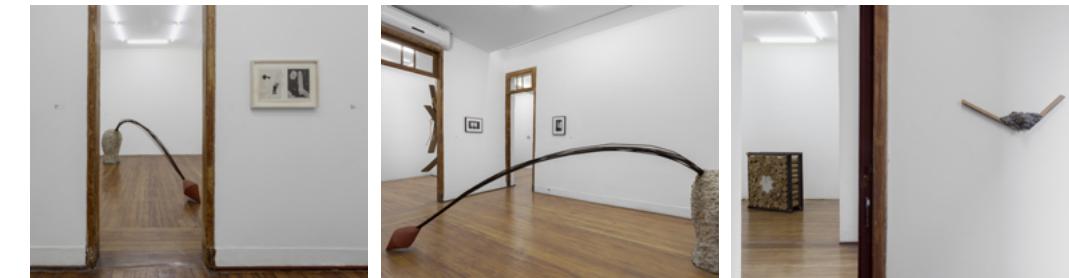
07/28

17 NOV 2016 — 28 JAN 2017

Ivens Machado; Ernesto Neto; Marcone Moreira; Rodrigo Cass; Mauro Restiffe; Lucas Simões



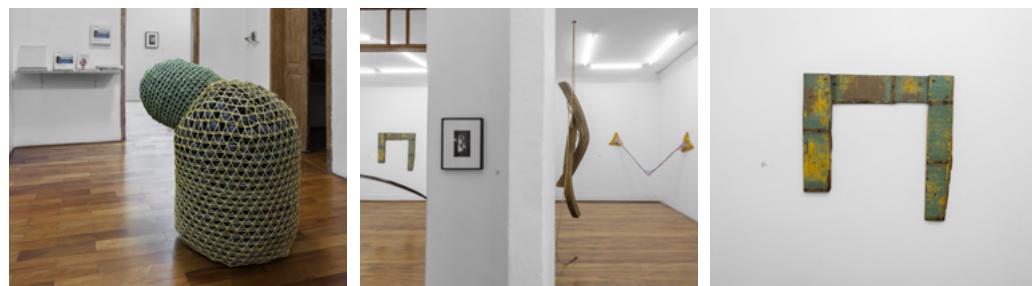
1—3



4—6



7—9



10—12



13—15

16

→ Ivens Machado, nascido em Florianópolis e bem vivido na cidade do Rio de Janeiro: um belo começo! São duas belas cidades, que estimulam a criação artística com as janelas abertas para o mar...

É desbravando territórios urbanos e observando o seu cotidiano que o artista apresenta suas obras. Com a utilização de materiais da construção civil, ele traz simplicidade em seu discurso conceitual, mesmo que com grande sofisticação intelectual. Ivens, promovendo experiências inovadoras na arte, foi pioneiro na utilização da mídia audiovisual para expressar suas ideias e desejos na arte brasileira.

Um grande desenhista, o percurso de seu traço resultou em transformá-lo, também, em um dos maiores escultores do Brasil. Esse é Ivens Machado, o artista que ressignifica um aspecto rústico através de um olhar e uma maneira de fazer que se articulam às questões do homem político, do homem viril e da violência humana e arquitetônica da vida.

Conheci Ivens Machado quando aluguei uma casa no mesmo terreno da sua casa-ateliê na Estrada Niemeyer, no Rio de Janeiro. Já conhecia e admirava sua obra e com essa convivência descobri um Ivens observador e um sentimentalismo extremo que embalava suas obras. Suas criações mudavam o sentido das coisas, transbordavam e revisavam valores que se tornaram úteis para o mundo da arte, mobilizando também outras questões filosóficas da vida. Tudo movido pela intensidade da criação, esse Ivens é único!

Um artista com o dom de criar em qualquer lugar em que aporta, transformando cenários, a arquitetura e o espaço com uma verdadeira maneira de construir e realizar sua obra que emociona, seduz e pergunta ao observador. Isso também é Ivens! Parece que, agora, nosso artista está no lugar certo, no momento certo: ele ocupa com generosidade o seu devido lugar e o universo agradece essa doação, enquanto o público descobre uma obra pulsante, forte e viva.

Essa exposição apresenta obras de Ivens Machado que dialogam com criações de outros artistas, como Ernesto Neto, Marcone Moreira, Rodrigo Cass, Mauro Restiffe e Lucas Simões, misturando, num só olhar, maneiras e tempos diferentes de criar, com uma intensidade real que propõe uma pausa para pensar o que se vê. A exposição comemora, ainda, o primeiro aniversário da galeria na cidade.

Acredito que Ivens faz parte de artistas

criadores que desenvolvem sua obra num específico tempo de ocupar um lugar certo, que sincronicamente propicia o diálogo com outros artistas que também são referências no contexto de movimentos e escolas artísticas... o tempo é o senhor que encaixa tudo no seu espaço. Isso é muito atual no conjunto da obra de Ivens Machado, que sempre quebrou regras e certezas, criando incertezas concretas e gerando uma nova maneira de olhar para arte e conviver com o objeto dessa arte.

Respirar e inspirar são palavras-chave nas obras de Ivens. Sua obra é orgânica e tem um frescor que atravessa o tempo e se coloca em linearidade, ainda que se possa obter várias nuances distintas em sua criação.

Viva Ivens!

Um Piano na Selva

Curadoria

Germano Dushá



Vista da exposição.

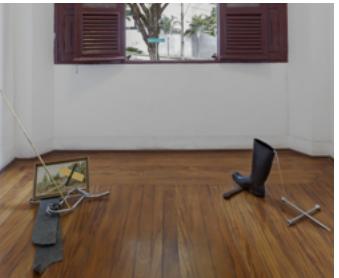
Bruno Palazzo; Daniel Steegmann Mangrané; Daniel de Paula; Deyson Gilbert; Fábio Tremonte; Janaina Wagner; Lais Myrrha; Maria Thereza Alves; Paula Sampaio; Pedro Motta; Rafael RG; Renata De Bonis; Ricardo Carioba; Rodrigo Braga



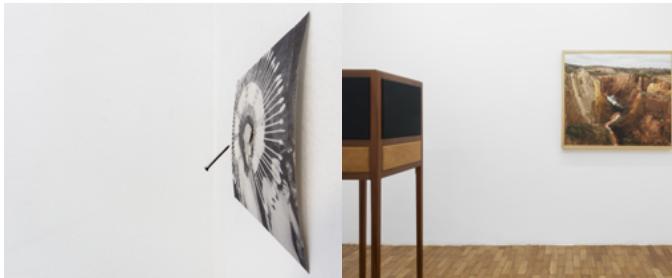
1—3



16—18



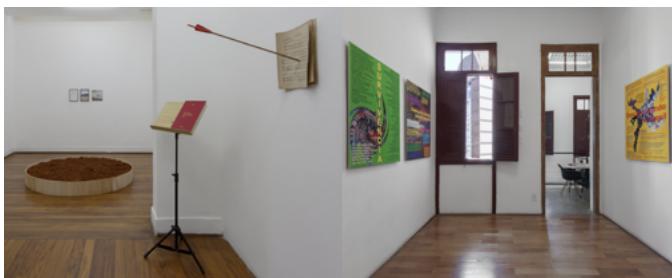
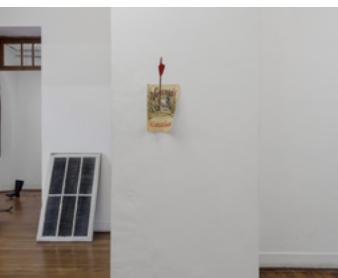
4—6



19—21



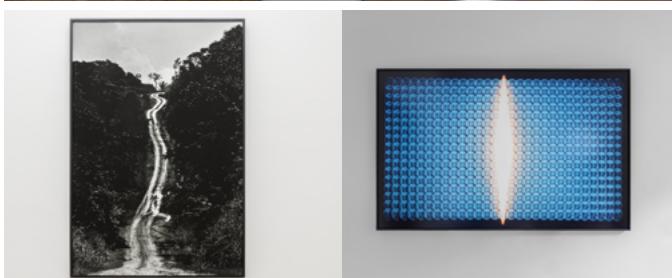
7—9



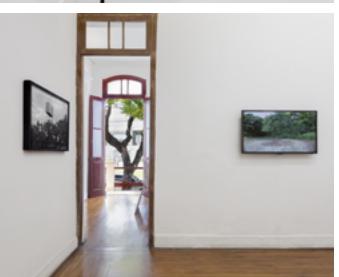
22—24



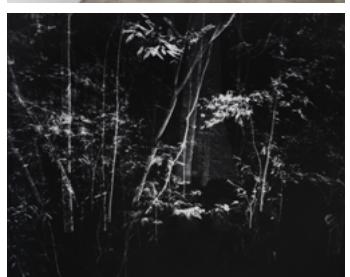
10—12



25—27



13—15



28—30

→ Em determinado momento do filme "Fitzcarraldo", de Werner Herzog, o protagonista e sua tripulação navegam pelas margens de um rio onde vive uma tribo indígena isolada, quando escutam sons de tambores e cantos surgirem da selva densa que os cerca. Logo encontram um guarda-chuva sem dono sendo levado pela correnteza. Entendem o sinal.

Quando se intensifica o barulho, enquanto os demais se armam com espingardas e dinamites, Fitzcarraldo sobe em cima do barco e coloca um gramofone para tocar uma ópera, respondendo às provocações externas. Ambas as músicas se misturam numa só toada, à qual somam-se ainda os barulhos da fauna e flora.

Trata-se de um dos pontos altos do encontro radical promovido pelo delírio de um alemão que almeja erguer uma casa de ópera em uma remota cidade no alto Amazonas. Para financiar o projeto, desvairado em cada gesto, Fitzcarraldo esgueira-se nos meandros dos barões de borracha e no uso de mão de obra indígena, arriscando-se à tentativa limite de atravessar seu enorme barco por cima de uma montanha.

A partir de temas, narrativas e experimentações estéticas comuns à obra de Herzog, esta exposição gravita em torno da imaginação de uma figura que possivelmente pode lhe servir de ícone: um piano repousando no meio da mata fechada.

Nessa imagem-síntese há primeiro o sonho, a ambição, o planejamento e a operação conduzidos por noções de progresso e civilização ligadas a um pensamento que, em regra, articula atropelamentos e massacres a qualquer elemento que não acompanhe o seu ritmo de construção. Depois, podemos refletir a respeito de desdobramentos literários, filosóficos e antropológicos de uma ideia fora do lugar. Do contato do erudito com o selvagem; da extração com a floresta; dos meios acadêmicos com o esquentar dos corpos; do efêmero com o perene; do empreendimento com o campo aberto.

Nesse sentido, esta mostra reúne pesquisas e produções heterogêneas que ventilam a potência do encontro; assume a complexidade da reunião; e mira a capacidade de produzir conexões entre distintas formas de pensar, num sistema interdisciplinar de saberes. Inclina-se, assim, sobre os absurdos e assombros concentrados no interior de conflitos e convergências; e sobre os múltiplos sentidos e

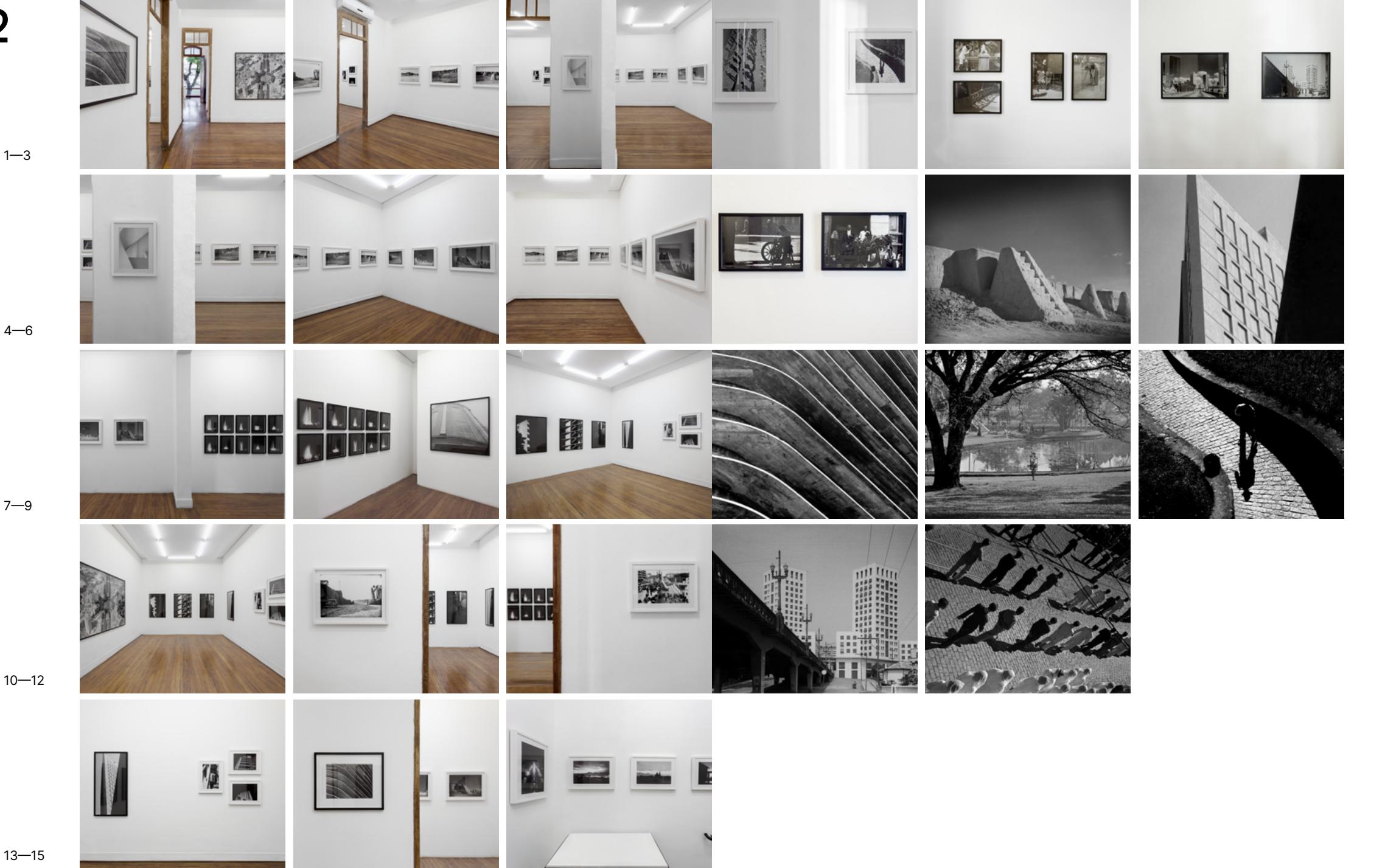
efeitos que nascem de cada nova junção, seja por colisão ou comunhão, trombada ou mútua deliberação.

Curadoria

Fabíola Moulin
Marconi Drummond
Paulo Baptista
Renata Marquez



"Desastre (Viaduto Santa Tereza)", 1935. Fotografia revelada a partir de negativo original em impressão mineral sobre papel algodão, 30 x 45,2 cm.



→ O Projeto Wilson Baptista pretende estudar, preservar, discutir e divulgar o acervo fotográfico de Wilson Baptista, com cerca de 7 mil negativos produzidos entre as décadas de 1930 e 1990, em sua maioria na cidade de Belo Horizonte e arredores. Esta mostra, integrante da primeira etapa do projeto, foi proposta em prol da edição de um livro cujo intuito é inaugurar o processo imersivo no acervo do fotógrafo.

Wilson Baptista considerava-se um fotógrafo amador: nunca teve um estúdio ou algo do gênero e costumava usar a sala na qual um colega dava aulas de taquigrafia “como observatório para fotografar as coisas”, bem no centro da cidade. Mais interessado no que a fotografia podia dar a ver do que na tarefa, diretamente associada ao mecanismo fotográfico, de documentar a realidade, acabou constituindo, de maneira nada pretensiosa, um arquivo riquíssimo através do qual podemos percorrer os ritmos, movimentos e fatos cotidianos de transformação urbana, visitar a micro-história nos olhares, práticas sociais e acontecimentos coletivos públicos e enxergar formas e composições autônomas derivadas de objetos familiares como puro exercício plástico. Tais visualidades reveladas habitam a fronteira entre a documentação e a arte, demonstrando que a discussão, em pauta desde a invenção da fotografia no início do século XIX, está longe de ser esgotada.

Wilson Baptista nasceu em Belo Horizonte em 1913, onde viveu até 2014. Foi um dos fundadores e o primeiro presidente do Foto Clube de Minas Gerais. Foi organizador e participante de exposições e salões nacionais e internacionais de fotografia até meados dos anos sessenta, nos quais foi premiado diversas vezes. Fotografias suas ilustraram, a partir dos anos 1980, diversas publicações nas áreas de arquitetura, urbanismo e história da capital mineira. Realizou a exposição individual Wilson Baptista: Fotografias em 2000 no Instituto de Arquitetos do Brasil e foi homenageado na retrospectiva Diálogos nos tempos da Fotografia, em 2007 na Casa do Baile, com a participação de fotógrafos mineiros contemporâneos. Participou recentemente das exposições coletivas Segue-se ver o que quisesse (2012) e Escavar o Futuro (2013-2014), ambas no

Palácio das Artes; Habitáculo, no Cine Theatro Brasil Vallourec e Horizonte Moderno no Centro Cultural Minas Tênis Clube (ambas em 2015).

Na mostra da Galeria Periscópio, parceira do projeto, reunimos as séries, Fonte luminosa da Praça Raul Soares (1936), Vista aérea (1939), Abertura da Avenida Amazonas (1941), Parque Municipal, Viaduto Santa Tereza, Arquitetura e Habitantes (décadas de 1930 a 1950), propondo um sobrevoo inicial neste importante acervo.

Sem Título
(Do Impossível ao Porvir)

Curadoria

Marina Câmara



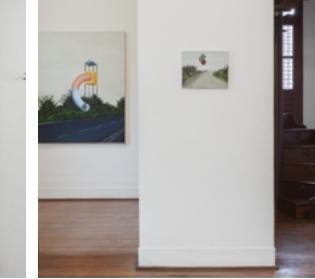
Henrique Detomi. "A fluidez de uma fuga curva", 2013.

Óleo sobre tela, 150 x 120 cm.

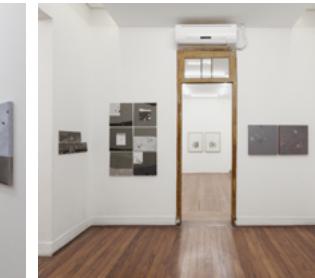
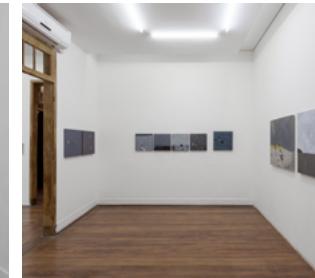
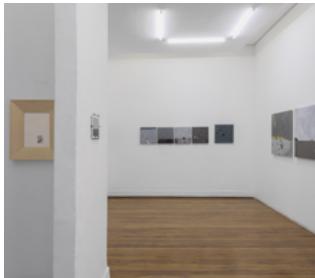
01 JUL — 05 AGO 2017

Fábio Tremonte; Henrique Detomi; José Lara; Letícia Grandinetti; Lucas Dupin; Marc Davi; Marcelo Drummond; Márcio Diegues

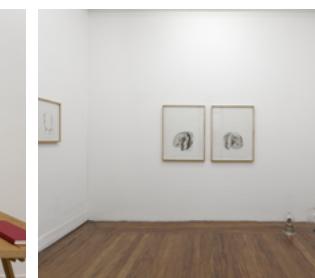
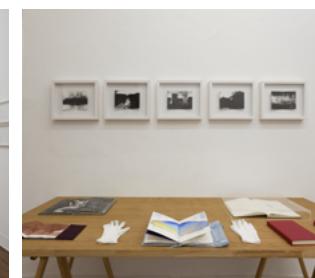
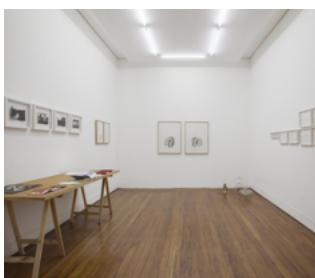
1—3



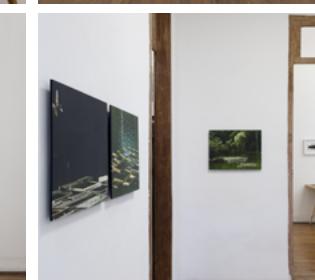
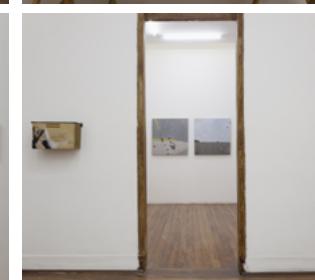
4—6



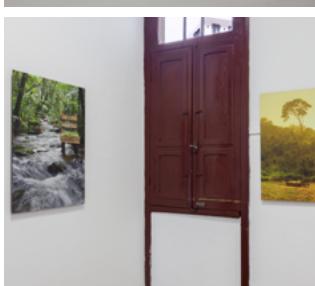
7—9



10—12



13



A exposição “Sem título (Do impossível ao porvir)” é composta por dois grupos de trabalhos mais ou menos interpenetráveis. O primeiro reúne obras nas quais o impossível se manifesta de diversas maneiras, seja na figura do absurdo, do insólito, do não usual ou do improvável, como as pinturas de Henrique Detomi, os trabalhos de Fábio Tremonte, de Marcelo Drummond e de Lucas Dupin. Já no segundo estão os desenhos de Letícia Grandinetti, as pinturas de José Lara, os trabalhos de Marc Davi e as aquarelas, grafite e tinta tipográfica sobre papel de Marcio Diegues, nos quais figuram imagens sem referências claras. Sugerem formas que tendem ao irreconhecível – ainda que alguns direcionamentos nos sejam propostos pelos seus títulos – e que, ao mesmo tempo, não se reduzem à abstração.

Trata-se, de certa maneira, de um percurso que vai da transgressão à ausência de medida, da confrontação da norma dada a uma zona de excepcionalidade na qual as imagens tocam o imensurável, o ilegível, e, justamente por isso, abrem-se a possibilidades variadas de nós, enquanto espectadores, darmos consistência a elas. Assim, as produções do grupo que compõem O impossível frustram nossas expectativas ao emperrar a continuidade das ações que esperaríamos se desdobrar a partir de um determinado arranjo, suspendendo, finalmente, a normalidade. Enquanto, por outro lado, a poética dos trabalhos que nos sugere a ideia do Porvir residiria justamente no próprio estado de suspensão, já que estes trabalhos pousam levemente sobre a fenda que os primeiros angariam através de um confronto, de um corte.

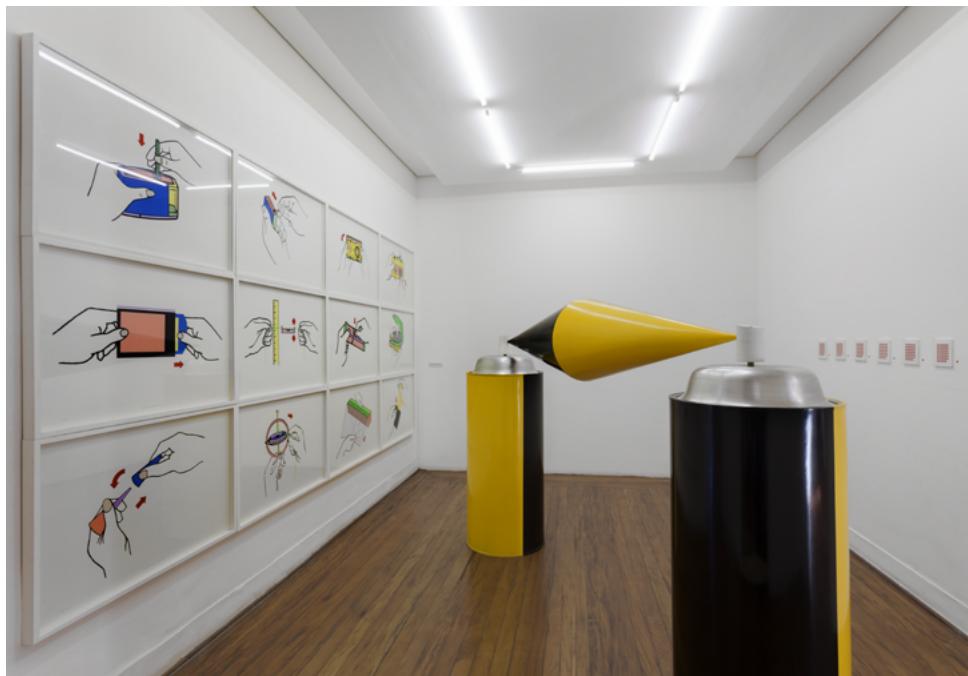
Na cultura ocidental, a conformidade da arte com o possível e/ou desejável – de onde a ideia de verossimilhança, por exemplo – foi, em muitos momentos, uma obrigação. Isto significa, ao contrário do que se pode imaginar, a atribuição de uma função normativa à arte, pois, tendo de representar o que deve ser – e daí o desejável, o possível – e livrando-se, para tanto, de tudo aquilo tido como absurdo, irracional, não razoável

e, logo, indicando imagens, pensamentos, hábitos e comportamentos ideais, ela se torna um instrumento para manutenção da norma vigente e da unidade do corpo social.

Diversas foram as estratégias criadas por artistas, ao longo da história, para libertarem suas produções de modelos pré-estabelecidos. A autorreferência, a despersonalização e a repetição foram alguns dos recursos particularmente explorados sobretudo no início do século XX no intuito de, entre outras coisas, tornar manifesto o fato de que a arte vinha sendo refém dos próprios cânones, além de instrumento de propaganda das ideologias dominantes. Valendo-se de disciplinas artísticas específicas, como a escultura e a pintura, passou-se a deixar cada vez mais clara a insubmissão da arte à função documental e/ou normativa, rompendo-se, finalmente, especialmente nos casos mais radicais, com qualquer encadeamento prévio que não fosse aquele posto em moto por cada observador (ou participante) no ato de sua experiência estética.

A despeito do crítico momento político no qual estamos inseridos, ou talvez justamente por ele nos devorar diariamente, os trabalhos aqui expostos parecem propor a reconsideração de questões no âmbito de nosso próprio microcosmo. Permitem que notemos como nós mesmos esperamos já sempre algo das situações e, ao fazê-lo, nos colocam na queda vertiginosa em direção ao aberto. Sugerem por fim, quem sabe, que nenhuma revolução pode prescindir daquela individual e íntima.

Emperrando a engrenagem das significações, em ambos os casos, essas obras instauram a possibilidade de serem aquilo que quisermos, se quisermos. Decretam, como já foi afirmado, que o poder de ativar ou não a “máquina de significar que toda obra é” não cabe, senão, a nós mesmos. Pois confrontar os hábitos e modos dominantes de ver e compreender o mundo, ou seja, a ideia de normalidade vigente, para colocar-nos diante de imagens abertas, dando espaço para que outras compreensões possam advir, significa, em última instância, entrar em atrito com a cultura, abrindo-lhe uma fenda, para, a partir de formas embrionárias, impulsionar a imaginação de corpos e mundos porvir e, por que não, de naturezas.

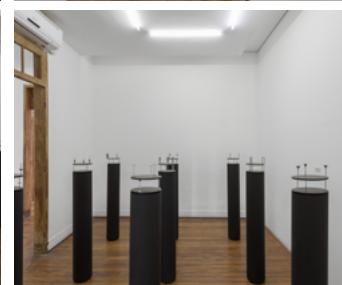
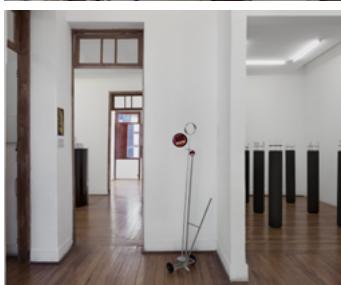


Vista da exposição.

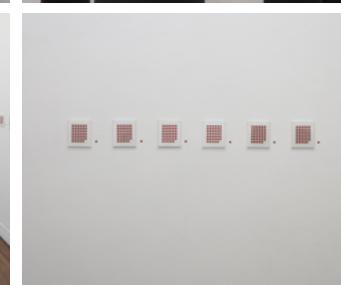
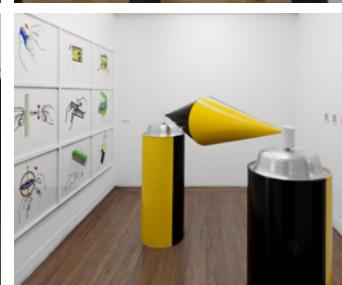
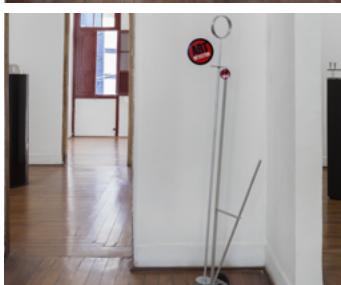
1—3



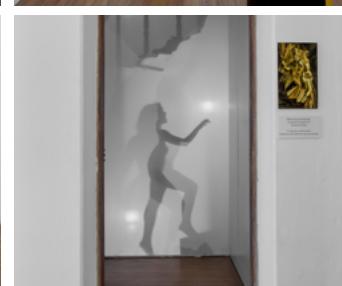
4—6



7—9



10—11



Com obras produzidas especialmente para essa exposição em Belo Horizonte, a exposição “Janelas Indiscretas”, do artista Guto Lacaz, nos permite ver a força de trabalhos que propõem diálogos específicos com o espaço expositivo. Para a obra cinética que dá nome à mostra, projetando quatro sólidos iguais para fora da janela na torre da galeria, o artista partiu do desafio de construir uma peça interativa que articula a paisagem da cidade e a galeria, os transeuntes e os visitantes.

Em suas expressões em multimídia, Lacaz exerce sua maestria como ilustrador, designer, desenhista e cenógrafo para pavimentar uma trajetória singular com um repertório de obras relevantes. Sua produção transita entre a criação com objetos do cotidiano e a exploração das possibilidades tecnológicas na arte, sempre tratados com humor e ironia. A exposição apresenta obras em diversos suportes como gravuras, desenhos, escultura, instalação e performance, inclusive interativas, como a obra “Arte detector”, que convida ao toque e à provocação de reações variadas. Sobre os trabalhos inéditos, o artista reforça a importância de exposições que propõem ou permitem a produção de novas obras, como oportunidades fundamentais para se executar desejos guardados, ideias em maturação, como a torre de pensada originalmente em 1988 e só agora construída por Lacaz.

A exposição também apresenta peças reconhecidas, já exibidas em feiras e exposições em São Paulo, como trabalhos óticos com rotores interativos, uma série de serigrafias e uma obra com sprays gigantes que homenageiam Alex Vallauri, o primeiro grafiteiro da capital paulista. Outro grande destaque será a representação da obra “Nu Descendo a Escada”, de Marcel Duchamp (infame repetição de silhuetas como se flagradas em movimento), performada por uma artista convidada para a ocasião.

Para a galeria, o convite à Lacaz representa muito mais do que uma exposição potente: é, acima de tudo, o reconhecimento de uma identificação profunda, que retorna às raízes. Foi a obra de Lacaz, exposta em São Paulo na década de 1990, que inspirou como faísca a nomeação da galeria. Indo

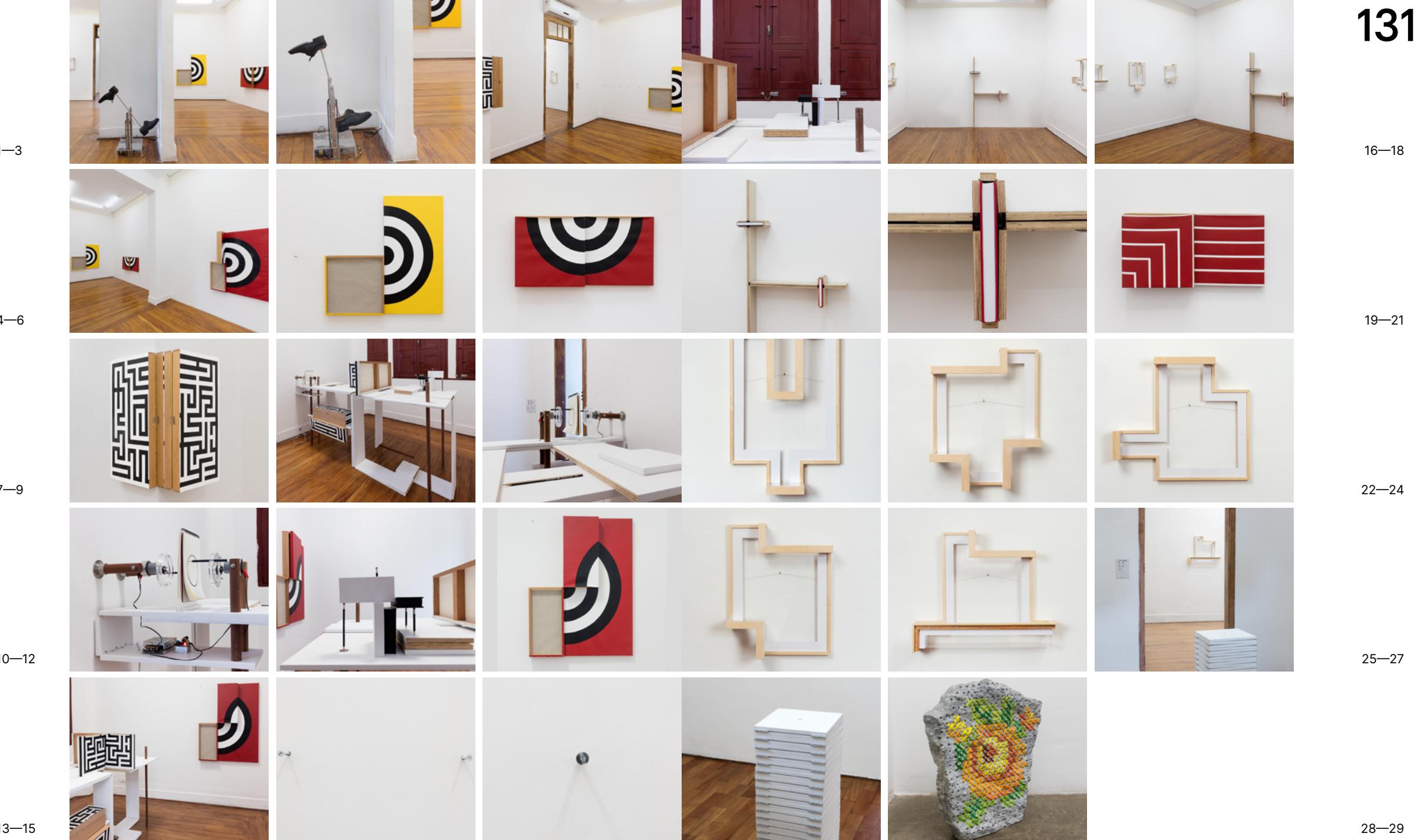
além, o próprio Lacaz é em si, um “periscópio”: convida os visitantes, com muito bom humor, a sair da zona de conforto e, como poucos artistas brasileiros, ver as coisas por diversos ângulos, perspectivas e prismas.

Exposição de Galeria + Anotações sobre a Prática

Texto

Sérgio Martins

"Molduras Inconformadas", 2015. Acrílico, madeira,
paspatur, fio de aço, ferragem, 66 × 55 × 13,5 cm.





Pouco após graduar-se em artes, em meados dos anos 1960, Bruce Nauman chegou à seguinte conclusão: se era artista e tinha um ateliê, tudo o que ele fizesse nesse ateliê seria arte. Foi assim que Nauman deu início a uma minuciosa investigação processual sobre o fazer artístico, esquadrinhando o tempo transcorrido e os eventos ínfimos que ocorriam em seu ateliê, além de ensaiar inúmeras ações heterogêneas registradas em mídias diversas. Em “Exposição de Galeria + Anotações sobre a prática”, Ana Linnemann compartilha do interesse (e do humor) de Nauman, embora por uma via diferente: ao levar para a galeria obras que aludem a diversas possibilidades da prática artística, Linnemann reverte a ênfase do norte-americano no processo e recoloca sua indagação na chave do objeto. Em várias das obras aqui expostas, ações integrantes do fazer artístico – desenhar, aparafusar – são desempenhadas por engenhocas ou gadgets artísticos.

Ocorre, no entanto, que um gadget artístico é uma contradição em termos. Em sua proliferação de usos, os gadgets levam ao paroxismo a forma-mercadoria: se um mesmo produto serve para quebrar nozes, medir a pressão atmosférica, sintonizar em radiofrequência amadora e manter gelada a cerveja, não é porque seja mais prático ter todas essas utilidades ao alcance de uma só mão – quem de fato usa todas as funções de um gadget, afinal? –, mas porque este produto-coringa é potencialmente capaz de apelar para consumidores com diferentes necessidades. Feito uma metralhadora giratória de valores de uso, basta ao gadget acertar num mísero alvo para que seu valor de troca se realize no mercado.

A obra de arte, ao contrário, embora não deixe de ser ela também uma mercadoria, tem uma relação bastante diferente com o uso – ou, como é mais correto falar nesse caso, com o sentido. A rigor, o sentido de uma obra não pode ser um agregado heterogêneo de possibilidades; a obra admite diversos sentidos, é verdade, mas sua proliferação é cercada pela dimensão normativa inerente à produção artística, isto é, pelo fato de que o conjunto de decisões tomadas durante o fazer da obra pretendem formar um todo coerente, e não um amontoado de clichês. Se tais decisões não chegam a impor à

obra um sentido único, pelo menos obrigam a sua comunidade de receptores – a crítica, sobretudo – a debater tal sentido de forma minimamente coerente e passível de refutação; é isso que distingue esses mesmos receptores do papel de meros consumidores. No tocante à obra de arte, enfim, o gosto é aquilo que necessariamente se discute.

Num texto dos anos 1920, Alfred Sohn-Rethel, pensador que orbitava a Escola de Frankfurt, espantou-se com o misto de disfuncionalidade e criatividade que regia a relação dos italianos do sul com as máquinas. Naquele contexto, observou Sohn-Rethel, as máquinas nunca serviam exatamente ao seu propósito original; aos ouvidos de um napolitano, aliás, soaria até descabido falar no primado de tal propósito. Segundo uma lógica próxima à da nossa familiar gambiarra, os napolitanos frequentemente emendavam, modificavam, remendavam ou combinavam máquinas, de modo que a utilidade de cada máquina era moldada segundo os caprichos ou a necessidade imediata de seu dono. “Para um napolitano”, escreve Sohn-Rethel, “é quando as coisas quebram que elas começam a funcionar”, pois é aí que se abre a janela para que seu dono intervenha em sua estrutura, em seu sentido e, por fim, em seu uso. Ao consertar o motor de seu barco, um barqueiro poderia facilmente modificá-lo para que ele também passasse a servir como cafeteira – e só assim, completa o pensador, um napolitano sente que aquela máquina é de fato sua.

Uma máquina de desenhar círculos, como a montada por Ana Linnemann na “Mesa do Ateliê”, parodia o estatuto do gadget – e, por conseguinte, da mercadoria – para invertê-lo em seu oposto. Ao fazê-lo, ela nos remete ao “ideal do quebrado”, título do texto de Sohn-Rethel. Não porque a máquina tenha estado ela própria quebrada, mas porque sua relação com o sentido é análoga àquela do napolitano com a utilidade. À primeira vista, a geometria produzida pela profusão de articulações e planos sobrepostos por Linnemann assemelha-se à de certas estéticas construtivistas, mas a aproximação é errônea: é a idiossincrasia, e não a racionalidade projetiva, quem rege o acúmulo anguloso de prateleiras que trepa na “Mesa do Ateliê”. A racionalidade projetiva é, enfim, desviada.

Daí que estas obras sejam superficialmente

semelhantes a gadgets – são os títulos, em grande medida, que nos levam na pista falsa –, mas diametralmente opostas a estes em sentido. Afinal, que uso tem uma máquina de chutar paredes que não talvez o de poupar o pé da própria artista naqueles momentos de frustração tão característicos de qualquer fazer informado pelas amarras do rigor, aqui representadas pela via do humor? Se o giro automático dos parafusos no “Objeto Simétrico e Instável” corrobora essa decidida inversão da utilidade, isso se dá pela exata calibragem de sua velocidade. Seu tempo não é nem atravancado e irregular, como no espasmo muscular de quem fura com a força braçal, nem instantâneo e eficaz, como num aperto do gatilho da furadeira; trata-se do tempo moroso da máquina inútil. Se este tempo é também hipnótico aos nossos olhos, é porque ele reflete e inverte – evidencia, portanto – o próprio fascínio que as mercadorias comumente exercem sobre nós. Ao devolver-nos reflexivamente este fascínio, “Exposição de Galeria” dá uma volta a mais no parafuso.



Vista da exposição.

14 DEZ 2017 — 27 JAN 2018

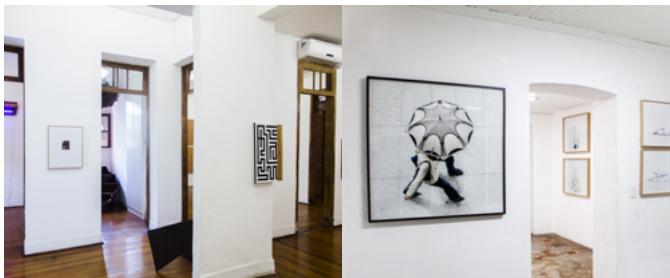
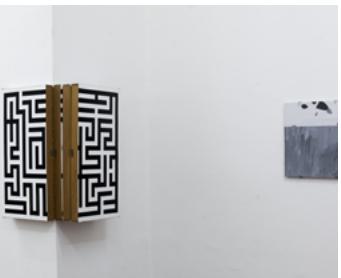
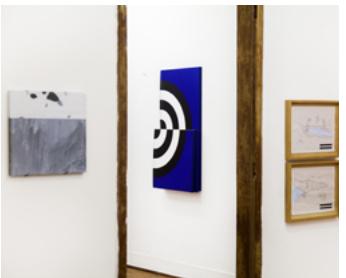
Amilcar de Castro; Ana Linnemann; Andrea Brown; Bruno Faria; Camila Lacerda; Éder Oliveira; Fábio Baroli; Fábio Tremonte; Guto Lacaz; Henrique Detomi; Iberê Camargo; José Lara; Letícia Grandinetti; Lorenzato; Lucas Dupin; Marc Davi; Marcelo Drummond; Márcio Diegues; Marco Maria Zanin; Marcone Moreira; Patrícia Leite; Rafael RG; Randolpho Lamonié; Rodrigo Albert; Wilson Baptista

1—3



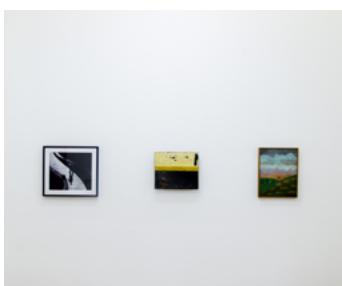
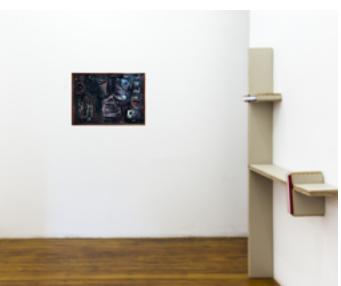
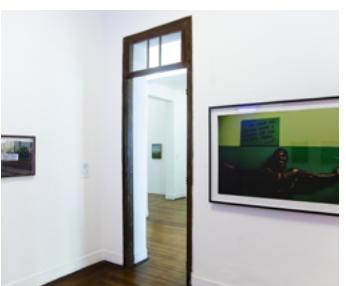
16—18

4—6

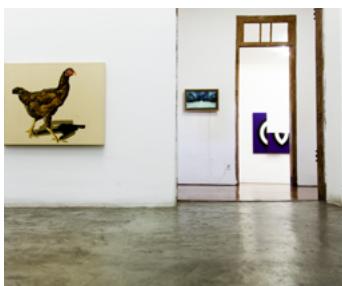
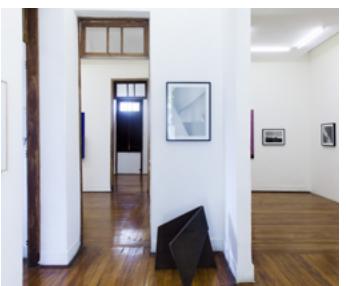


19

7—9



10—12



13—15



→ Parafraseando as últimas palavras do manifesto de Hélio Oiticica, “da adversidade vivemos”, essa exposição coletiva marca – em nome, formato e composição artística – a posição da Galeria Periscópio, radicalmente a favor da liberdade de expressão e do fortalecimento da cena de arte contemporânea brasileira.

Reunindo mais de 70 obras de 25 artistas e em diversos suportes como pinturas, fotografias, esculturas e vídeos, “Da diversidade vivemos” é uma resposta ao momento atual repleto de intolerância e polarização, uma afirmação irredutível de que é possível conviver com diversidade de ideias, opiniões e expressões. E não existe campo mais fértil e potente para construir essa ecologia plural do que o artístico-cultural.

Esse jogo de palavras entre adversidade e diversidade, como um trava-língua entre os substantivos, ganha nova luz pela presença de artistas contemporâneos menos conhecidos ao lado de outros já consagrados.

Marcando a passagem de ano, mas liberta das amarras do tempo, a exposição promove o contato entre as esculturas de Amílcar Castro, as pinturas de Iberê Camargo e Lorenzato e as propostas em múltiplos suportes e abordagens de artistas contemporâneos como Lucas Dupin, Éder Oliveira, Ana Linnemann, Rafael RG e Marcone Moreira.

Sem jargões excludentes ou categorias limitantes, o que se produz não é a “boa convivência”, mas a convivência transformadora. Redefine-se o conflito como um sintoma da colaboração necessária, nada não se discute. E nada melhor para uma jovem galeria para armar-se de coragem para propor novos afetos, relações e conexões entre o diferente.

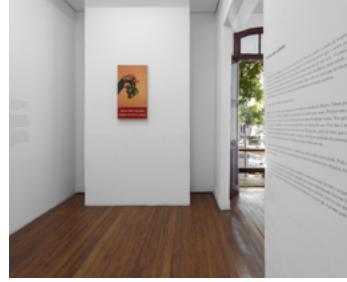
Texto

Rafael RG



"A verdade sobre todas as coisas - versão cachaça",
2011—18. Garrafa de vidro, cachaça, rótulo, 4 copos, 29 x Ø4 cm
(garrafa).

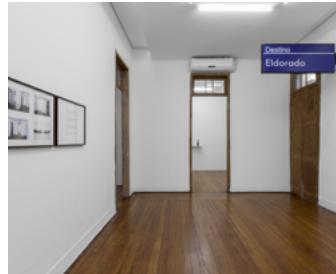
1—3



4—6



7—9



10



Estou sentado numa mesa de um bar na varanda do Maletta. Pode parecer estranho, mas é aqui que eu costumo vir para escrever e rascunhar ideias. É janeiro, décimo-sétimo dia do ano, e demora a escurecer. Hoje estou aqui para escrever o texto de parede da minha exposição. Ainda faltam alguns meses para de fato vocês estarem aqui, lendo este texto. Mas sim, foram a quase três meses que eu comecei esta conversa com vocês. Eu ainda não sei bem quais trabalhos e projetos estarão aqui nestas salas, embora algumas coisas eu consiga imaginar. Apesar disso, eu já tenho um título para a exposição: A cidade onde envelheço.

Desde o dia em que vi essa frase num cartaz de um filme no Cine 104, tive a certeza que esse seria o nome de alguma exposição minha aqui em BH. Nesse dia, estávamos caminhando em silêncio. Havia prometido assistir a esse filme. Acabamos não indo ao cinema e agora não estamos mais juntos (ontem de noite eu pedi para que você deixasse de me amar, você lembra?). Pode ser que você venha ver esta exposição, pode ser que não. Minha última exposição individual em São Paulo foi dedicada a você; esta, pelo menos agora, a três meses antes da abertura, eu a dedico a outro rapaz de mesmo nome André. Pode ser que ele venha visitar esta exposição, pode ser que não. As coisas mudam, então pode ser que hoje eu esteja apaixonado por outra pessoa; ou pode ser que a galeria esteja vazia, completamente vazia, nas paredes somente esse texto.

Às vezes esse medo é real, o medo de não conseguir produzir nada de interessante para a exposição. Por isso estou aqui, sentado, há quase três meses deste dia de hoje, há quase três meses da abertura desta exposição. Estou aqui pensando em vocês, pensando nas coisas que eu quero falar para vocês através dos trabalhos, pensando nas coisas que esses trabalhos podem comunicar, pensando em como comunicar algo.

Paro um pouco de escrever para pedir outra cerveja. Neste meio tempo, sinto falta dos seus beijos (Pode ser que, até lá, até o dia da abertura, eu não tenha conseguido produzir algum trabalho dedicado a você, a nossa relação).

Mais uma cerveja (hoje eu estou lento na escrita) e acabo de pensar que este texto de parede pode ser um trabalho (Ufa! Já tenho um trabalho

quase pronto para esta exposição). Este texto da parede é um trabalho e pode ser que esteja à venda, pode ser que não (eu geralmente defino se um trabalho está à venda ou não quando eu acredito que ele está sendo capaz de comunicar algo minimamente interessante ao outro).

Hoje eu saí de casa para emoldurar o bilhete que você deixou para mim antes de partir. Esse bilhete tem me mostrado que o meu quarto em Santa Tereza não é um quarto vazio. Deixarei o bilhete pendurado na parede do meu quarto, próximo à cama, até o dia da abertura desta exposição. Sabemos que não vamos nos encontrar pessoalmente nesses próximos três meses; você foi viajar e eu fiquei aqui, pensando sobre outras mil coisas, entre elas a exposição individual que eu vou abrir em Belo Horizonte três meses depois da sua partida. Pode ser que eu coloque o bilhete emoldurado em alguma das paredes da galeria, pode ser que não. Isso vai depender da montagem da exposição.

Apesar de toda a nossa história, sei que esta exposição não é sobre você. Eu poderia dizer que é sobre “o olhar do artista Rafael RG sobre Belo Horizonte, cidade em que reside há dois anos”, mas, na verdade, agora eu não poderia dizer nada sobre o que a exposição é, pois ela nem existe ainda. Talvez, quando estiver montada, eu consiga dizer algo sobre o que ela é, ou sobre o que eu acho que ela diz. Por enquanto, o que eu posso dizer é que estou aqui sentado, há algumas horas, pensando fixamente em vocês. Estou aqui pensando nas coisas que eu quero falar para vocês através dos meus trabalhos, pensando nas coisas que esses trabalhos podem comunicar, pensando em como comunicar algo.

O FIM DAS CIDADES

Conforme íamos chegando mais perto desse dia, da abertura dessa exposição minha vontade de mudar o nome da exposição ia crescendo cada vez mais. Logo depois do carnaval pensei que o nome dessa exposição podia ser “O fim das cidades”, mas a três meses atrás eu fiz um acordo comigo mesmo de que o nome dessa exposição seria “A cidade onde envelheço”. Acontece que agora é claro para mim que eu não quero mais envelhecer nessa cidade, ao mesmo tempo que é claro para mim que nessa exposição eu prefiro falar

sobre as coisas que me fizeram ser uma pessoa feliz aqui do que sobre as coisas que me fizeram ter a vontade de partir.

Essa exposição é também uma despedida.

Hoje é dia 18 de abril e estou numa mesa de um bar na varanda do Maletta. Falta poucos dias para a abertura dessa exposição e enfim as paredes não estão mais vazias. Produzi uma série de trabalhos sobre coisas que vi e que vivi nessa cidade e que me tocaram de alguma forma. Tive que me concentrar no exercício de transformar afetos pessoais privados em objetos de arte. Esse não é um exercício fácil, mas tem sido essa prática que tem me feito estar vivo. Parece-me, cada vez mais, que a manutenção da sanidade mental diante de tudo que estamos vivendo vem da possibilidade de construirmos lugares onde seja possível parar um pouco e acreditar em algo ínfimo que seja. É preciso acreditar.

O período dessa exposição é exatamente o período de tempo que ainda tenho nessa cidade. Pode ser que eu me apaixone por alguém e decida ficar, ou pode ser que eu não me apaixone por ninguém, e isso não saberemos agora.

Em certo momento eu pensei em colocar na parede o primeiro nome de todos os garotos da cidade com os quais eu me deitei. Foi uma tarde engraçada que passei relembrando diversas feições, tons de vozes e texturas de cabelos. Mas acabei desistindo dessa ideia e preferi escrever em uma das paredes a seguinte frase: “Alguns dos trabalhos dessa exposição são dedicados a pessoas que eu já amei, pode ser que você seja uma delas...”

Texto

Felipe Scovino

15/28

Série "Brutos", 2018. Acrílica e óleo sobre madeira,
170 × 170 cm.

16 JUN — 21 JUL 2018

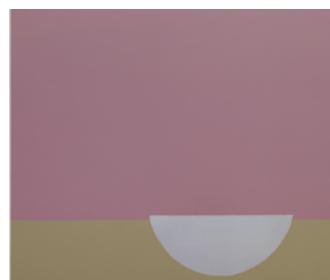
1—3



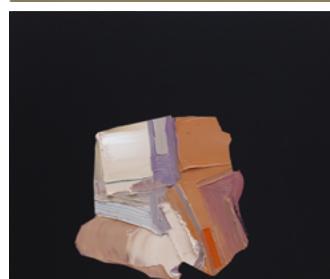
4—6



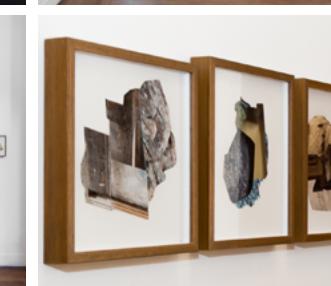
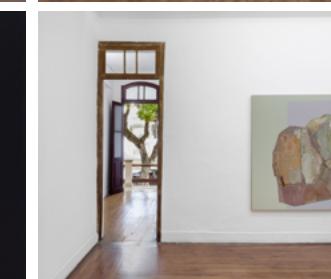
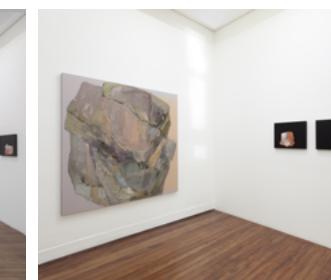
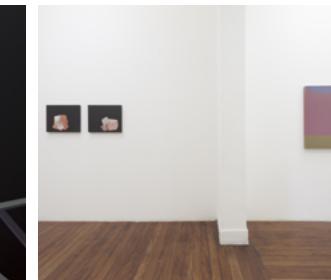
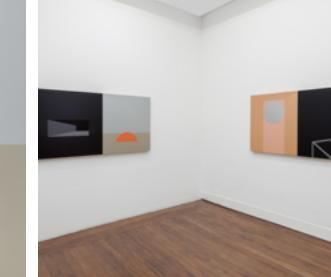
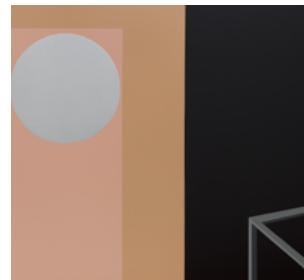
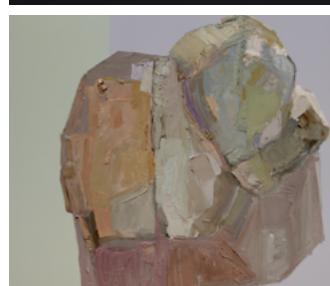
7—9



10—12



13—15



Formas inquietantes

Deleuze entende que o fio que une Francis Bacon a Cézanne é “pintar a sensação”. E o que seria a sensação em si? Para ele, é o contrário do fácil e do lugar comum, do clichê, mas também do “sensacional” e do “espontâneo”. A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, “o instinto”, “o temperamento”^[1]) e um lado voltado para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento). A sensação para Deleuze, portanto, não teria lados, pois ela é as duas coisas indissoluvelmente, é ser-no-mundo refletindo fenomenologicamente sobre essa ponderação. Em suma, ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito.

“A sensação é o que é pintado. O que está pintando no quadro é o corpo”^[2], escreveu Deleuze. O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação.

Esse preâmbulo é importante não só porque as recentes pinturas de Gisele Camargo têm uma relação estrutural e fenomenológica com as de Bacon, especialmente, mas porque sensação se confunde com carne nesses trabalhos. Antes de mais nada, é evidente que a mudança da artista para a Serra do Cipó motivou uma guinada em sua paleta. Suas pinturas que enfatizavam uma arquitetura urbana com uma atmosfera que variava entre o surrealismo de De Chirico e cenas silenciosas e misteriosas que pareciam ter saído dos filmes de Werner Herzog ou de Tarkovski, mesmo esse panorama sendo redutor ao extremo para a sua antiga série de trabalhos, se deslocaram para uma massa de carne preenchida por óleo que leva o nome de Brutos. Esta série que se assemelha a uma colagem ou justaposição de rochas, pedras ou minérios está diretamente conectada ao local em que a artista vive hoje em dia. Ainda trazendo Cézanne para a conversa, penso na maneira obsessiva (método) em como o Monte Santa Vitória, em particular, e a natureza, em geral, foram tema de sua obra. Cézanne e Gisele pintam o ordinário, o cotidiano banal, o corriqueiro, o usual, aquilo que de certa forma é o menos notável ou interessante. E

[1] DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 42.

[2] Idem, p. 43.

mais do que isso, inventaram uma natureza que não existe. Estão interessados sobretudo na sensação, no que suas naturezas geometrizantes (forma) provocam nos espectadores.

Nas pinturas de Gisele, essa forma de interpretar o mundo fica clara tanto nas paisagens mais recentes quanto nos Brutos. Se pudéssemos colocar suas paisagens lado a lado é impressionante como elas funcionariam como um travelling, pensando enquanto linguagem do cinema, de um mundo simultaneamente estranho e familiar. Vemos nessas pinturas sóis, luas, vãos, montanhas, luz, escuridão, mas fundamentalmente movimento. Tudo está em constante rotação – em uma delas, por exemplo, o Sol em cor cinza se põe em um horizonte rosa flutuante – e uma pintura parece ser a continuidade da outra elaborando uma sequência veloz, transitória e coerente. São pinturas elaboradas através de uma economia precisa e mínima de gestos que elaboram uma rede potente de significados. Em imagens ausentes de figuras humanas, a natureza é a protagonista. Ademais, a forma como esse processo vem à tona também é bem peculiar: ao invés das espetacularizações e provocações (que têm funcionado como um revival oitentista do mau gosto que supostamente chocaria o espectador) que a pintura no contemporâneo muitas vezes tem se colocado, sua obra segue por um caminho bem distinto. Ela é direta, sem falsas pretensões. Estão lá convivendo lado a lado uma paisagem árida e uma composição com figuras geométricas aludindo a formas em trânsito. É com essa intensidade de atmosferas, ruídos e transições que a obra de Gisele dialoga e se faz plena.

Já nos Brutos, pouco a pouco, o que no primeiro instante se revela enquanto rocha é ressignificado em pouco tempo como matéria viva e pulsante. É acima de tudo um estado da carne que se coloca. Um grande bloco formado por distintas partes que são separadas por fissuras e planos de cor monocromáticos – com pequenas variações de tom – que se coloca contra um fundo. Este geralmente é ordenado geometricamente por dois planos monocromáticos que alternam suas posições de figura e fundo. Não há exatamente um antropomorfismo nesses elementos mas uma motivação, eu diria, em conceber essa massa disforme em um corpo maleável,

uma experiência vibrátil da carne.

A forma como Gisele enquadra a figura no plano não deixando muita margem – literalmente falando – para outras percepções que não o confronto imediato do espectador com a imagem, reforça a situação de embate entre esses dois corpos: sujeito e figura. No palco desenhado pela artista para a aparição do Bruto, o que se sobressai é a capacidade especular construída para o observador. E isso também se torna evidente ou é um locus importante para a artista quando percebemos a dimensão da pintura que possui um tamanho aproximado ao do corpo humano. Estamos em embate direto com o corpo. Mas que corpo marcado por essa estranheza inquietante seria esse? Revela-se nele uma pulsão de vida e morte, reconhecimento e angústia em que o olhar penetra no jogo dessas pulsões parciais. É o estado do “duplo” comentado por Freud. Ou a fase de constituição do primeiro esboço do ego. O que Lacan denomina “corpo fragmentado” – ou fase do espelho – corresponde ao advento do narcisismo primário. A fase do espelho se vincula ao “inacabamento anatômico” do indivíduo.

Esse dilaceramento e empilhamento de coisas vibráteis, moles e não lapidadas remonta a outro pintor que também se interessou em associar matéria inorgânica e carne. Estou falando de Philip Guston, e mais particularmente de uma crítica de Leo Steinberg à sua pintura: “As abstrações de Guston são exposições de carne entremeadas de nervos.” Penso que Guston e Gisele, cada um a seu modo, por meio de uma fatura oleosa e aderente, reconduzem nosso olhar para uma densidade incômoda. No caso dele, uma cena que contém invariavelmente elementos fálicos e uma atmosfera que parece ter saído de uma tira de Robert Crumb, e no caso dela, esse incômodo se dá pela sua estranheza perturbadora.

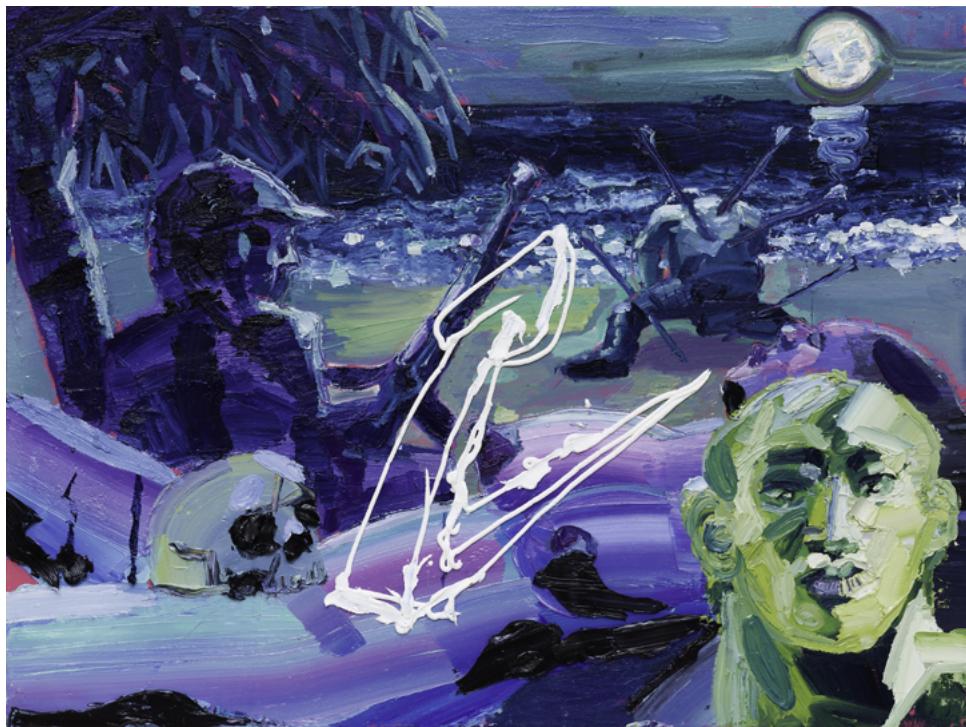
O procedimento da artista em unir partes para a formação de um sólido também se dá nas colagens. Recortando fotos cujas origens são as mais diversas – plantas, rochas, fachada de prédios, interior de casas, céu, muros, entre outras imagens –, Gisele constrói o que chama de “minimundo”. Criar uma paisagem através da união de diferentes lugares, partes e perspectivas tendo elementos do mundo real como referente é uma prática comum no seu

trabalho nos últimos anos. Desde a exposição Metrópole em 2011, quando escrevi pela primeira vez mais densamente sobre o seu trabalho, as imagens suscitavam uma dúvida sobre a sua origem. Como havia escrito naquele momento, “não sabemos se a pintura trata de um espaço imaginário ou construído a partir de um dado real. Se apostarmos nessa última possibilidade, torna-se curioso o fato de como a artista transforma esses frames de paisagens desimportantes, pelo fato de serem da ordem do cotidiano, em um mundo estranho, suavemente melancólico e bruto”[3].

Existe um interesse dela em cruzar os fragmentos que nos assolam a todo instante e formar uma massa com essas diversas camadas de tempo e imagem, um sólido, um empreendimento que gere ao final não estranheza, mas reconhecimento. É inquietante porque perturbadoramente é estranho e inteligível. Nos identificamos naquele mistério exposto pela artista. Falando dos Brutos, em especial, apesar da falta de pele ou de órgãos, o que se percebe é o quanto a natureza se (de) forma em carne. Há portanto a evidência de um corpo. Gisele se interessa aqui em estabelecer um “nexo entre diferenças”[4]. A forma como o óleo e a acrílica criam uma volumetria enaltece essa ideia de um naco de carne e o quanto um indivíduo total se indica por um objeto parcial. Esse objeto isolado em um palco silencioso, até certo ponto frágil, é puro acontecimento. Estão ali contidos fluidos em um aparente estado de imobilidade. E me parece ser exatamente essa ambiguidade no que Gisele está interessada. Bruto, que o olhar vê como informe, será o campo de elaboração do sujeito, o seu estado constantemente inacabado.

[3] Texto publicado em 2011 por ocasião da exposição Metrópole realizada na Galeria Mercedes Viegas, no Rio de Janeiro. O mesmo pode ser acessado em: <http://www.mercedesviegas.com.br/expos/giseleomar/Texto%20Gisele%20-%20Felipe%20Scovino.pdf>

[4] Título de um ensaio de Paulo Herkenhoff sobre Antonio Dias, no qual o autor explora entre outras ideias a forma como o artista explora uma espécie de corpo impedido ou fragmentado.



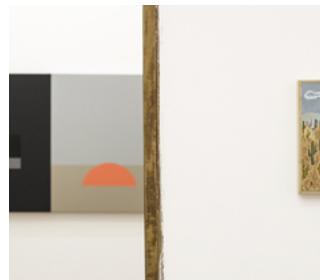
Thiago Martins De Melo. "A âncora e a flecha", 2017.
Óleo sobre tela, 60 × 80 cm.

Ana Linnemann; Éder Oliveira; Fábio Baroli; Gisele Camargo; Henrique Detomi; Lucas Dupin; Marcelo Drummond; Marcone Moreira; Randolpho Lamonié; Thiago Martins de Melo; Wilson Baptista

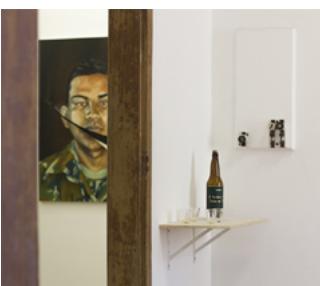
1—3



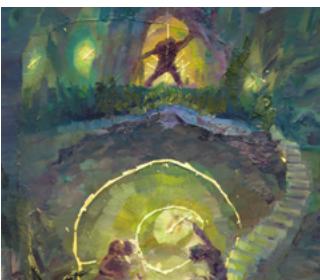
4—6



7—9



10—11



A exposição coletiva tem como gatilho o lançamento do livro “Urbano Fotográfico”, do artista e fundador do Fotoclube Minas Gerais, Wilson Baptista.

A ideia da exposição é mostrar perspectivas em torno da noção do olhar instantâneo presente tanto na fotografia analógica, quanto na captação de imagens por meios digitais ou sensoriais com outras técnicas, como a escultura ou pintura. Na fotografia analógica, a impossibilidade de se ter o resultado imediato, se tornou, em Wilson Baptista, um domínio absoluto da percepção imagética que impregnou seus enquadramentos, luz e foco, criando arte entre o momento exato do clique e aquilo que só se vê com a revelação do filme. Ao navegar pela infinitude de possibilidades do olhar, Baptista fixou com cliques um profundo sentido ao filme, abrindo diálogos com gerações e artistas diversos.

No caso de Gisele Camargo, temos uma leitura do estrangeiro que chega na Serra do Cipó, que a artista capta a partir da fotografia e transforma em colagens e pinturas impregnadas das cores e paisagens do local que lhe cercam. Isso acontece também na pintura da série “Alistamento”, do artista Éder Oliveira, que desenvolveu as obras a partir de fotografias e entrevistas com candidatos ao alistamento militar na selva, nas quais o artista abordou temas como identidade amazônica, militarismo e violência. Colhidos pelo próprio artista, esses depoimentos se refletem nas obras e nos remetem ao momento de contato entre o artista e aquele indivíduo. No caso de Marcone Moreira, o trabalho registra a história de um tempo impregnado na matéria; já a pintura/objeto de Ana Linnemann é o resultado da ação artística. Vemos o registro do imaginário místico nas obras do artista Thiago Martins de Melo e o registro da memória da infância na obra “Cidade Industrial” de Randolpho Lamonier. Marcelo Drummond... Henrique Detomi e Fábio Baroli... Todos trabalhando a ideia de registro, seja do tempo, da ação ou do que ficou.

Curadoria

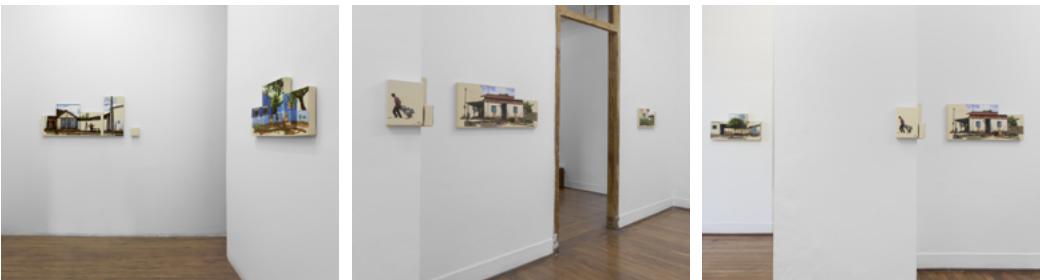
Júlio Martins

Vista da exposição.

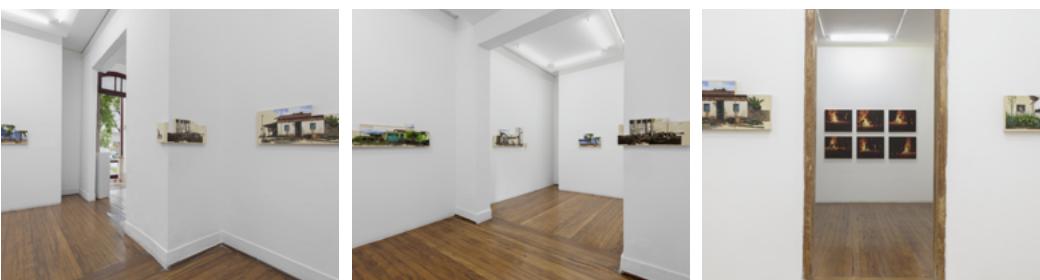
1—3



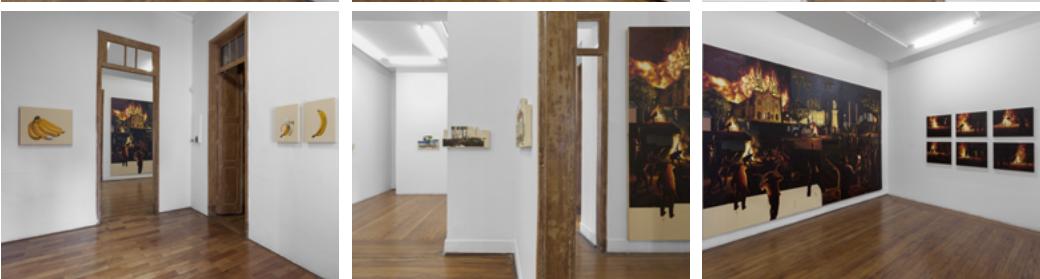
4—6



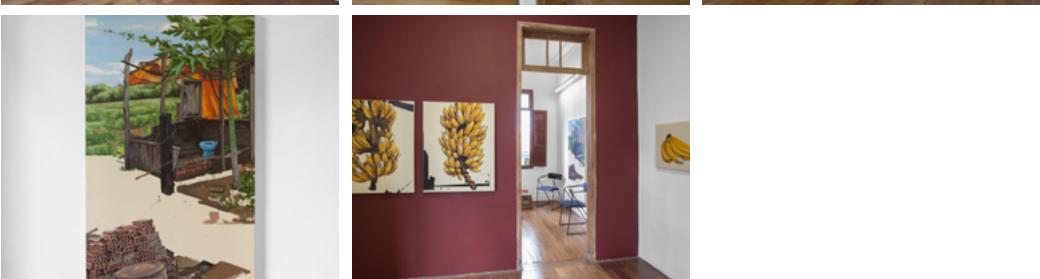
7—9



10—12



13—14



Nascido em Uberaba, Fábio Baroli começou sua carreira como pintor em 2007, estudou Artes em Brasília, tendo vivido no Rio de Janeiro antes de voltar à terra natal, cujas paisagens permaneceram habitando suas telas ao longo de mais de uma década de produção sob o olhar da dedicada ciência que elabora por suas imagens, a “Antropomatutologia”, destinada ao convívio com matutos que povoam os interiores de várias regiões brasileiras e ao estudo pela pintura de seu ethos social e poético, seus hábitos de trabalho e sociabilidade, suas andanças e mitologias apaixonantes.

As pinturas de Baroli trazem o matuto como sujeito de uma narrativa contemporânea. Assim, o artista concilia tanto uma entrada pela memória afetiva de sua infância e adolescência em Uberaba, tendo muitos matutos por parentes e vizinhos, quanto a reinvenção da paisagem do Triângulo Mineiro sob chamas, numa revolução vinda do campo, ou manifestações com a turma da rua repercutindo o noticiário da capital. Esta paisagem interiorana é reencantada por Baroli com forte ironia e questionamento político, atentando para como estes mesmos horizontes foram tipificados no imaginário da arte moderna, conforme Guignard e Inimá de Paula, por exemplo. A começar daí o artista politiza um tema aparentemente ameno, já que a paisagem a que dá visibilidade é um universo brasileiro amplamente ignorado, preconceituosamente tido por ultrapassado e fadado a deixar de existir em breve, tendo em vista a aceleração imposta pelas dinâmicas urbanas. Nada inocente, portanto, do ponto de vista político, na construção destas paisagens como lugares de resistência, permeados por soluções, apropriações, respostas e afirmações próprias endereçadas ao tempo presente – de convulsão política, eleições acirradas e novos coronelismos.

O matuto não é visto por seu exotismo, como talvez Almeida Jr em sua pintura regionalista em fins do século XIX o tenha abordado, nem por seu simples antagonismo à vida urbana predominante e seus valores modernos, mas protagoniza com voz própria o seu rico universo nas pinturas de Baroli, com ressonâncias a questões contemporâneas, mas absolutamente singular em suas reações,

apropriações, convicções e criações. “Encontro aí um sentimento forte de pertencimento”, declara o pintor sobre a série de trabalhos “Meu matuto predileto”, o que faz pensar que talvez haja na exemplaridade das respostas da vida no campo àquilo que se passa na cultura urbana moderna algo que ligue a pesquisa de Fábio Baroli a pintores como Camille Corot e Vincent Van Gogh, naquilo que pressentiram no campesinato como resguarda de algo profundamente humano diante do progresso e seus avanços tecnológicos alheios aos impactos na vida do homem comum e seu contato com a natureza.

“À porta de casa”, título da exposição, define um lugar de sociabilidade partilhada, refere-se a uma prática muito comum nos interiores brasileiros em que as pessoas colocam bancos nas calçadas em frente a suas casas convidando assim quem passa pela rua a se aproximar. No espaço público, mas sob a mesma hospitalidade oferecida na intimidade do interior da casa, os encontros e conversas ocorrem naturalmente e a vida se dá em sua apresentação mais crua e sem mediações. São nessas calçadas que muitas cenas de interesse para o pintor ocorrem: matutos que vagueiam por ali chegam para provar café com broa de milho ou pão de queijo recém assados; crianças chupam laranjas sentadas no chão; cachorros e galinhas passeiam por entre frutos da terra, bananas, doces e comidas acompanham confidências trocadas perto do muro; vendedores e viajantes de toda sorte relatam em seus “causos” terras distantes e maravilhas. As narrativas e caminhos se multiplicam, se fragmentam e se sobrepõem aí, nesse lugar à porta de casa, assim como nos campos pictóricos compostos por Baroli em que se acoplam perspectivas e módulos sob o fundo bege de gesso crê, amarelado.

Em sua pintura tudo é composto com precisão e delicadeza, a imagem pintada com realismo adere afetividade ao que se apresenta nas fotografias de álbuns familiares antigos, nas imagens reinventadas em realismo fantástico e mesmo no simples decantar do tempo vagaroso frente às fachadas de arquitetura vernacular e colorido desmochado. Fábio Baroli nos convida a conhecer essa geografia humana do interior brasileiro atentando às singularidades e perversidades que se insinuam no percurso aparentemente bucólico. À porta de casa o que se

localiza não é limite entre os campos privado e público, mas uma zona espraiada de afetividade e contato humano.

República da Cobra

Curadoria

Germano Dushá



Vista da exposição.

Randolpho Lamonier e Thiago Martins de Melo

21 NOV 2018 — 05 JAN 2019

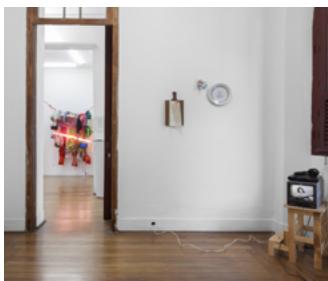
1—3



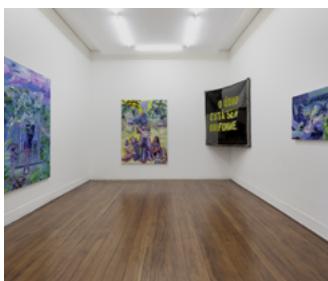
4—6



7—9



10—12



13—15



O sonho é o único direito que não se pode proibir. - Glauber Rocha

Violência e imaginação

Há, por todo canto, os efeitos da razão. Uma razão que tolhe como se sente e domina como se pensa. Conservadora, normativa e desenvolvimentista, que nos dá, assim, de bate pronto e embalado para viagem, ideologia e método, discurso e processo. É algo que vem se arrastando de outros séculos, de outros continentes, de climas muito mais frios, que nos chegou com as caravelas que vieram de lá para cá, marcada na testa de cada homem a bordo. Um jeito de orientar a maneira como entendemos os fenômenos do mundo e, sobretudo, de como nos enxergamos neste mundo. Se manifesta num racionalismo arbitrário e enviesado, que não nos permite intuir e abraçar de vez o que há de inexplicável na existência. É o que impede que possamos ser possuídos pela ideia, que não nos deixa experimentá-la até o limite. Que nos afasta da experiência mística, do astral, que pode surgir em cada esquina. Essa razão é o que nos faz usar terno e gravata nos trópicos ao passo que rebaixa e reprime o sincretismo, o empirismo popular. É o que funda a ideia de estado-nação, mas jamais dá conta de criar comunidades reais, baseadas numa economia da cooperação e não da competição.

Essa razão, que quer tudo sempre de um jeito só, opera uma violência contra a imaginação, contra as formas de vida e a capacidade que temos de sempre reconfigurar nossa existência. Produz medo, para que nos protejamos uns dos outros. Produz crises, para as quais sempre virá com as mesmas respostas evasivas, gerindo um ciclo de catástrofes contínuas. E aí, não raro, vira do avesso, numa irracionalidade desmedida, combustão do autoritarismo, que logo descamba para um ódio cego, que rasteja, destilando veneno no dente, acusando a tudo e a todos, apenas para esconder sua própria natureza vil.

Por que não, então, falar de uma anti-razão, de uma desrazão?! Se a razão trabalha para opimir e repreender, a anti-razão, por sua vez, é liberadora e transformadora. É o que pode se opor à violência sistêmica, e mesmo nos embates violentos, afirmar, acima de qualquer outra coisa, o amor incondicional e inesgotável entre aqueles que se encontram debaixo

do mesmo céu. Diante da realidade absurda que nos cerca, temos mesmo é que estar tomados, dos pés às cabeças, implicados de corpo inteiro. Afinal, viver é jogo de corpo, sempre a favor do que nos é urgente transformar e sempre contra o que já nos é intolerável. E o jogo é sempre agora, na presença e não no projeto. Só assim para sentir o fio da vida, a tremulação etérea que a qualquer instante pode nos acometer. Só assim é possível imaginar, para então, conceber como queremos, daqui em diante, seguir vivendo.

Randolpho Lamonier

Quem desperta de um sonho agitado experimenta sempre a consciência suspensa, como num balanço instável. Enquanto vamos voltando a nos localizar no espaço e no tempo e a perceber nossos membros, também é possível experimentar os efeitos das visões que nos acometeram quando dormíamos: as livres associações, os enredos improváveis, os encontros impossíveis. Nesse estado mental, medos e desejos se mordem, memórias pessoais e episódios históricos se costuram, e reelaboramos o mundo de mil maneiras, sentindo no corpo como seria se fosse.

Talvez só seja possível ser contemporâneo à nossa época, ou seja, pertencer verdadeiramente ao nosso tempo, quando experimentamos algo semelhante ao segundo imediato após o sonho. É quando experimentamos uma imaterialidade concreta que, ao mesmo tempo em que afirma uma irrealidade, reproduz no corpo sua materialidade, exercendo nele influência direta. A imaterialidade dos sonhos intervém sobre a materialidade da vida. Neles somos livres para nos desconectarmos radicalmente das exigências e normas mundanas. Nele somos capazes de processar os fenômenos correntes de todas as formas possíveis, observando suas sombras e escuridões, e os fechos de luz que parecem sempre correr de nós. Só aí somos capazes de pensar criticamente, quando flexionamos os limites da realidade.

O trabalho de Randolpho Lamonier irrompe na risca que cruza o real com devaneios, o corriqueiro com o absurdo, o pessoal com o nacional, o micro com o macro, o individual com o coletivo, o pertencimento com a repulsa. Objetos encontrados, restos de tecido e incursões textuais criam jogos

sintático-semânticos que não se esgotam num único sentido, mas se abrem para inúmeras interpretações e reflexões. São gestos enfáticos, que enfrentam frontalmente os absurdos cotidianos, as urgências que nos travessam, denunciando o intolerável e vocalizando consternações, mas interessados sobretudo na potência dos movimentos que desafiam as regras, que resistem e reinventam maneiras de ler o mundo.

Em suas obras, signos, discursos e narrativas se combinam para nos por em contato com uma certa violência, que não opriime nem produz medo, mas nos tira do nosso campo de cognição, de reconhecimento familiar, para nos lançar no desconhecido, onde as paisagens e as formas ainda não são por completo. Põem em cheque o que nos amarra ao senso comum para deixar furar nosso saco de certezas e verdades. Cada faixa ou objeto surge em toda sua materialidade, mas também como possibilidade de criar imagens a altura das angústias e dos anseios cotidianos. Numa época em que amar é proibido, um rompante liberador nos lembra que viver é sempre perigoso, mas onde pulsa a vida sempre haverá quem grite, quem se coloque na contramão.

Thiago Martins de Melo

O sol arde nas costas do cavalo. O grito pulsa na garganta. Desembainham-se espadas. Gente nasce, e muita gente morre – esquartejada, de tiro, de fome ou oprimida de outro jeito. Índios, quilombolas, sertanejos, entidades, bestas, políticos, cães e caveiras se encontram no vórtice quente da história, fazendo emergir e escorrer um sem número de narrativas pelas fendas nos regimes de verdade que sustentam nossas tradições. Em questão de segundos vamos da idade da pedra à Brasília, da jugular da onça aos bicos dos fuzis, dos rituais nativos aos noticiários televisivos.

As pinturas de Thiago Martins de Melo fazem um barroco próprio, anacrônico e anárquico. No lugar do chiaroscuro, cores vibrantes e camadas espessas dão luz a uma distopia tropical: surgem cenários e situações ocupadas pelo que há de mais nefasto debaixo do céu, mas também por uma energia ancestral que se faz sentir em toda luta de quem resiste. No lugar das esferas de protagonismo e da distribuição

clássica de papéis, muitas vozes antes condenadas às margens revelam suas potências num coral caótico. Nessas conjunturas complexas, também não se afirmam maniqueísmos e outros binarismos, mas um maquinário histórico confuso e impiedoso. No lugar das leituras bíblicas e outros cânones ocidentais, a sabedoria popular, as práticas das selvas, dos campos e das ruas de sempre. No lugar do pensamento iluminista, se pensa também com o corpo, com o cu. Há arte e guerra, cálculo e misticismo, presságio e documentação. Elencam-se, é claro, tragédias de todas as escalas, mas que não impedem o rompante vital de formas de vida e de diversas imaginações.

Numa cosmologia colérica, de gestos fortes e paisagens intensas, o artista nos investe num inescapável senso de urgência. Ficamos diante de um momento de ultra possibilidade. Presenciamos as transformações da matéria ocorrendo no interior dos grandes massacres e também das revoluções. Mitos, tramas e enredos marcados por muitas camadas simbólicas. Entre balaclavas e cocares, capacetes e crânios, imagens do corpo, da sexualidade, de ritos religiosos e convulsões sociais são ventiladas vertiginosamente, num amontoado de anacronias É quando enxergamos cenas resgatadas de memórias da vida particular do artista se acotovelarem com acontecimentos públicos cravados no imaginário social do Brasil.

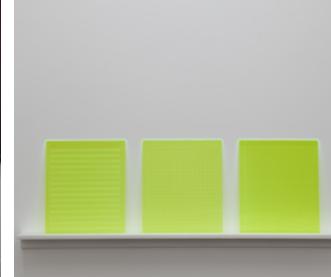
Cada quadro é um clarão onírico, que nos faz crer que é possível encontrar a história do mundo todo numa batalha épica, ou quando juntos tomamos banho de rio. Como os transes e as transcendências, as cosmovisões e as estratégias de jogo, que nos fazem encarar nos olhos a miséria humana, mas sempre trazem consigo a força universal e contínua que alimenta insurgências e revoluções.

Curadoria

Paula Borghi

"Composição", 2019. Guache sobre página de
jogo passatempo, 31 × 23 cm (cada).

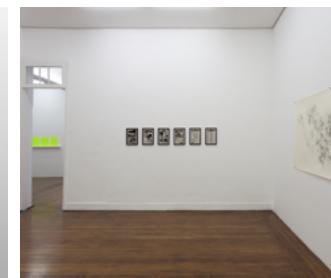
1—3



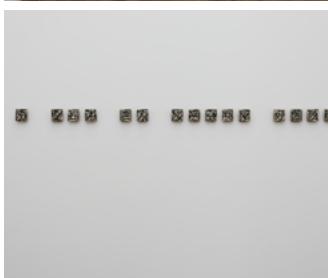
4—6



7—9



10—11



Partindo do pressuposto de que toda tentativa é um fracasso, Alice Ricci é uma artista que o faz com excelência. Diferente do que se possa soar em um primeiro instante, o que se tem é o entendimento do fracasso por outra perspectiva que não aquela que remete a valores pré-concebidos em sua dicotomia. Não é sobre abordar significados que se detêm aos conceitos de “bom e mau”, mas sim em desprender-se de metas liberais e julgamentos subjacentes ou positivistas. É perceber a tentativa desde sua potência experimental, sem a imposição da assertividade, do sucesso, da conquista, da vitória e tampouco da derrota, do desbarato, da ruína e da perda.

Pois, uma vez imposto o pensamento contemporâneo neoliberal ocidental que estimula o sucesso como comportamento social, a experiência, o processo e a experimentação deixam de ser importantes mediante o resultado a ser atingido. Todavia, o oposto permite que a iminência do gesto presente na tentativa aconteça tantas vezes quanto forem necessárias, até se consolidar da maneira mais contundente possível. Neste sentido, fracassar é uma das bases fundamentais para a construção de um pensamento experimental, visto que o fracasso invalida a perspectiva do resultado como sucesso e toda a carga subjacente para que ele ocorra.

Sob essa premissa, de um pensamento e atitude experimental em subverter a lógica do sucesso segundo os conceitos neoliberais, que a exposição apresenta uma série de trabalhos que discorrem sobre a ideia do fracasso através do jogo. São obras que têm o ato de jogar como verbo em tentativa: jogar constantemente sem a necessidade de nada além do próprio gesto em si, anulando qualquer probabilidade de ganhar ou perder. Isto é, o jogo como proposição de uma atividade sem objetivo final; um processo prazeroso e lúdico que não acontece por obrigação, dever moral ou necessidade física. A fruição deste enquanto tentativa e nada mais.

O jogo de Alice Ricci, por sua vez, possui regras subvertidas. Páginas de uma revista passatempo, por exemplo, tem suas letras preenchidas e desenhadas segundo formas geométricas criadas pela artista. Cria-se um código visual construído através de uma tradução gráfica do conteúdo imagético presente na revista e não dos exercícios

sugeridos por essa. Trata-se do jogo como proposição que reinventa e perpassa qualquer limite ou norma imposta. Essa é a liberdade que se encontra no processo artístico, partindo do princípio básico de burlar constantemente os sistemas regidos por uma lógica funcional.

Além de transgredir regras, a artista mantém a essência fundamental de qualquer jogo, ou seja, desfrutar a ocasião. Quase que em contradição, é possível dizer que para ela trabalhar é sinônimo de ócio. Pois seu processo artístico rompe com qualquer coerência que não esteja de acordo com o trabalho de arte para além da ideia de passar o tempo. É com essa leveza e subversão que ela atua, fazendo com que sua figura remeta àquela de uma trabalhadora aposentada, que desfruta de sua inatividade laboral sentada numa cadeira de balanço, com uma caneta e uma revista passatempo nas mãos. Neste sentido, Alice Ricci produz em oposição ao ideal de meritocracia, uma vez que questiona a qualidade e a capacidade do trabalho correlacionadas ao esforço. Sua criação se dá através da perspectiva do ócio em encontro a processos artísticos que rompem com valores liberais.

Desta forma, o tempo é uma vertente essencial para a construção de sua obra, uma vez que a temporalidade nela presente é referência ativa do processo, da experiência, da vivência e da investigação. Por essas e outras nuances, sua produção artística joga dentro das variantes - caça-palavras, liga números, liga pontos, palavras cruzadas e blocos de montar - a infinidade de uma mesma ação a ser replicada dentro da possibilidade de passar o tempo.

Trata-se de uma obra que celebra a poesia visual e caminha pelo mesmo universo de artistas como Augusto de Campos, Joan Brossa, Mira Schendel, Regina Silveira e Ridyas. Como se Alice Ricci pertencesse simbolicamente a essa família, uma vez que ela também joga com elementos simbólicos da literatura e das artes plásticas. Compartilhando particularidades dessa genealogia artística, sua produção se comporta - entre outras ocorrências - como um elogio às gerações antecedentes, sempre com respeito, cuidado e admiração. Atitude que, por sua vez, deve ser enaltecida.

Com essa postura madura e consciente, a

produção de Alice Ricci vai do bidimensional ao tridimensional, mantendo sempre a qualidade estética em ambas espacialidades. A impecabilidade plástica com que a artista apresenta sua obra reforça, ainda mais, sua capacidade de trazer para o plano físico seus pensamentos. Existe um refinamento em sua comunicação visual, na maneira com que os jogos são elaborados, como, por exemplo, no jogo terremoto, cujos blocos são revestidos por espelhos tal qual as torres dos edifícios que se encontram nos centros comerciais urbanos. Uma peça que remete ao ícone de uma arquitetura contemporânea neoliberal, prestes a desmoronar, reerguer-se e assim sucessivamente.

Sem mais, essa é uma exposição que joga com algumas problemáticas da atualidade, contribuindo poeticamente para uma reflexão - desde outra perspectiva - sobre os conceitos de fracasso, tempo e trabalho. Com a sabedoria de quem diz: passar o tempo, passá-lo e nada mais.



Sem título, Série "Arcádia", 2015–2018. Carvão sobre
papel, 47,5 × 66 cm (cada).

1—3



4



→ Esta seleção de trabalhos diversos construídos pelo artista evidencia um lugar que se projeta sobre a noção de uma fronteira imprecisa, em um espaço limítrofe entre o conhecido e o desconhecido, entre a segurança e a indeterminação.

Através de caminhos distintos, entre espaços vazios, desconhecidos e fragmentados presentes nas obras, podemos nos encontrar em um complexo de imagens, um espaço próprio da incerteza, da indeterminação e da suspensão da razão, que se abre em direção ao outro, ao mundo, à história e ao desconhecido. A realização das paisagens, que dominam o universo imagético na obra do artista, envolvem uma grande carga de incertezas e provisões geradas pelas características próprias dos materiais escolhidos e pelas técnicas e processos utilizados.

Hargreaves explora diferentes caminhos através dos trabalhos, que se constroem e se relacionam exaustivamente com questionamentos em torno da elaboração de um lugar. De um lado, se apresentam imagens que aproximam e tencionam o desenho e a pintura, através da elaboração e composição de imagens abstratas – presentes nas séries “Paisagens Pensas”, “Paisagens Rotas”, “Viagem ao outro lado da noite” e “Passagem” – que apontam para a existência de uma estrutura não definida ou que perdeu um sentido claro, como marcas apagadas pelo tempo. Através de marcos – no real, na memória e na imaginação –, o espaço se organiza.

Em “Paisagens Pensas”, uma série de desenhos delicados mesclam a densidade do carvão à transparência da parafina, criando uma dimensão semitransparente, que aponta um outro lado sempre visível e obscuro, ao mesmo tempo. A montagem suspensa, em sanduíche acrílico, busca evidenciar uma conversa com os “Objetos Gráficos”, de Mira Schendel.

De outro lado, guiado pela noção da configuração do território mitológico, propõe a elaboração da série “Arcádia”, composta por dezoito desenhos a carvão sobre papel que, em conjunto, criam um grid de imagens que se estruturam e se dissolvem. A partir de espaços triviais e cotidianos, evidenciam-se elementos gerais da estrutura de prédios, casas, espaços urbanos e outros elementos culturais, os quais são trabalhados

pelo artista para se transformar, através de um processo de tradução, em espaços que apontam um dentro e um fora da imagem. Cada desenho remete a um lugar possível, que se interliga de certa maneira pela proximidade estética e técnica, porém mostram não estar conectados a um só espaço, mas fazem menção a um lugar distante, mitológico, ao mesmo tempo que presente e comum.

Entre estes dois grupos, obras como “As quatro fases do desenho” e a série “Decretos de Regulamentação”, assim como os objetos de “Desenhos Topológicos” e “Esses pedaços de ti, América”, criam uma espécie de ponte que atravessa as fronteiras entre as imagens abstratas e a representação.

As obras se tangenciam na escolha e no uso dos materiais, em suas características técnicas e plásticas, assim como na aproximação entre as imagens e a presença de lugares reais, através do uso de mapas e imagens de arquivo. Os trabalhos também se perpassam através das múltiplas leituras e dos diversos entendimentos que os mapas oferecem ao olhar e às possibilidades de sua reconstrução e ressignificação. Da mesma maneira, as fronteiras traçadas nos mapas, fragmentos textuais e instruções cartográficas e topográficas, se espelham nas manchas de óleo, carvão, pigmentos e nas mudanças de estado físico da parafina – ao derreter, espalhar e enrijecer.

Em suas mais recentes exposições, as individuais “Paisagens Rotas” no Centro Cultural da UFSJ (2018) e “Cartas para um lugar”, premiada pelo programa Mostras BDMG e apresentada na Galeria de Arte BDMG Cultural (2018), Hargreaves parece nos questionar, através das imagens, sobre as formas e as relações como a memória física do terreno somam-se às memórias individuais e coletivas, seja através da construção de imagens – desenhos – signos, que se interligam, seja nas dimensões da paisagem natural e na presença da interferência humana nessa paisagem.

Com a ficcionalização de lugares e territórios, em constante construção e transformação, os desenhos se abrem como vetores para a reflexão sobre o espaço geográfico, histórico e político no qual estamos inseridos. Apontam para a possibilidade de se pensar a construção de um imaginário próprio, inferindo importância na formulação do fazer imagem que se dá, tanto em

relação ao ato de desenhar, quanto no espaço aberto pela visão e elaboração que ocorrem através do olhar do observador.

Texto

Lais Myrrha

"Meteoro Quente", 2019. Guache sobre papel, 27 x 41 cm.



1—3



4—6

Num plano mais microscópico, a natureza é o que permite estar no mundo, e, inversamente, tudo o que liga uma coisa ao mundo faz parte da sua natureza. - Emanuele Coccia

F., Querido Fábio, ou Fábio, não sei bem por onde começar. Talvez pelo mesmo começo com que há dez anos escrevia sobre a sua exposição intitulada “Nada mais”. Me surpreendi ao relê-lo depois de tanto tempo porque poderia usar a mesma epígrafe e até alguns argumentos para falar sobre certos aspectos da sua produção subsequente. Poderia usá-lo, o texto, para pensar a mostra “Somos todos riscadores” – título que ecoa as palavras de Daniel Cohn-Bendit proferidas nos movimentos de maio de 68 na França: Somos todos indesejáveis, somos todos judeus alemães e que também reverbera um dos dizeres de Joseph Beuys: Todo mundo é um artista.

Depois do seu mergulho, cada vez mais profundo, em processos artísticos e pedagógicos, ou artístico-pedagógicos, em acontecimentos coletivos e colaborativos, nas teorias anarquistas, no perspectivismo ameríndio e em muitas outras práticas dedicadas a promover uma espécie de libertação ou desvinculação das subjetividades de um mundo que segue agarrado a um modo de vida normativo (e esse é precisamente o mundo da macropolítica), afirmou-se e adensou-se, nos seus projetos, a atenção ao pequeno, ao marginal, ao ínfimo, ao comum.

Ficou daquele tempo distante a imbricação frequente da figuração com a geometria, que, como os seus desenhos atuais tão bem demonstram, são categorias fluidas, e se as cremos estanques é apenas situando-as em plano ideal. Ficaram do calor daquele verão o viajante, o coletor, o caráter fragmentar, ficou a utopia – e esta, cada dia mais presente e real, não como o inatingível horizonte, mas como procedimento ou estratégia de recusa à eficácia, substantivo tão valoroso para aquilo que Suely Rolnik (2018) chama de cafetinagem capitalística da arte. Durante esses dez anos em que caminhamos juntos, não sem tropeços, acompanhei a sua luta contra esse estado de coisas.

Acompanhei o desfile de bandeiras, algumas sessões de cabo de guerra, as playlists, a rampa rosa de skate, a breve coleção de insultos, um bloco de carnaval, a palavra dos injustiçados ou em favor

deles estampadas nas black flags. Segui a distância, às vezes querendo estar mais perto, às vezes mais longe ainda, as sessões de escuta e muitos outros processos. Seja como for, durante esse período e mesmo antes, o desenho sempre foi uma ferramenta da qual você lançou mão para formular ideias, anotar, planejar ações, espaços, situações e encontros.

Mesmo sob o peso que fez você erguer as bandeiras negras e ainda que esse campo escuro que se abriu dividisse o espaço com o verde das estampas vegetais ou o vermelho das primeiras bandeiras havia muito dobradas, o negro – apesar de ser, a rigor, um valor – tornou-se o campo de cor dominante dos seus últimos trabalhos.

Contudo, em seus cadernos que eu tanto amo e não me canso de percorrer, mesmo quando você está ausente, as cores continuam a cintilar atrevidas nas estampas, nas flores, nas folhas, nas máscaras, nos vulcões e nos meteoros riscados sobre os papéis que agora se desprendem alegres da lombada que lhes dava ordem e voam livres em direção ao espaço, inaugurando outro tempo.

Texto

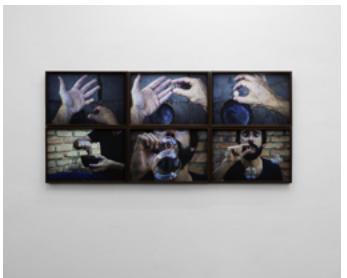
Júlio Martins

"Biblioteca por vir", 2019. Instalação, pintura, madeira (objeto), 40 x 100 x 5 cm (cada).

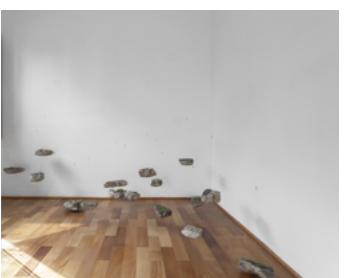
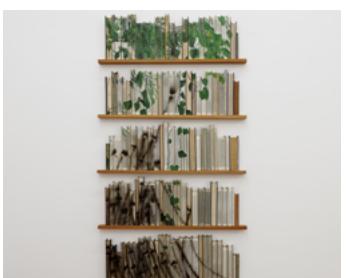
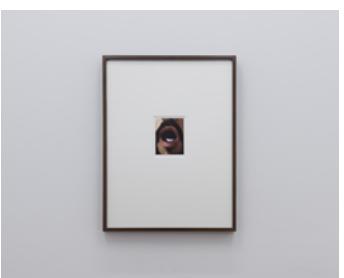
1—3



4—6



7—9



Delicadeza que eu não podia suportar. O amor que beirava a raiva.
Coisas assim deviam morrer antes de vir ao mundo, deviam ficar suspensas em alguma realidade paralela, coisas assim deviam reconhecer, antes de se materializar, que a matéria não é seu campo, não é seu gênero, e que devem se ater ao sonho puro, ao devaneio.

À fabulação. Coisas assim deviam deixar este mundo em paz. - Adriana Lisboa, Rakushisha

Presumivelmente, as relações que se articulam entre partes (pedaços incompletos, residuais ou à espera) parecem sempre submetidas às tarefas de recompor, corresponder e reiterar um todo, o qual estabeleceria o sentido último de seus componentes. Sob esta lógica, os fragmentos só alcançam significação quando integrados, insuficientes em si e em sua dimensão desconexa. Nossa experiência habitual parece reforçar o que aqui se considera, naturalizando um olhar que torna-se cada vez mais operativo no sentido da busca de um todo imediato e compreensível, desatento aos detalhes e implicações do que se vê, olhar acelerado incapaz de deter-se também naquilo que se esconde no que se vê, resistente à poesia que o cotidiano pode oferecer na cadência de suas delicadezas insuspeitas. Por exemplo: é como se não fosse um acontecimento extraordinário que certas gramíneas, a despeito das pedras e do asfalto, insistam em brotar por entre as frestas que pisamos na rua, sem mesmo notar que cultura e natureza se confundem aí, no chão.

Pois é justamente ao rés-do-chão, termo que aliás deu título à última exposição individual do artista em São Paulo, um espaço de muito interesse para Lucas Dupin, que também percebe aí, nessa zona de invisibilidade, uma força vital e discreta. Esta perspectiva o aproxima do poeta Manoel de Barros, dedicado à natureza dos brejos de sua infância: é um olhar para o ser menor, para o insignificante, que eu nasci tendo... Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão antes que das coisas celestiais. Em Jardins Suspensos, Lucas Dupin se apropria de fragmentos de calçadas portuguesas para reconfigurar a maravilha da antiguidade, somente imaginada, sob uma escala reduzida e

com materiais cotidianos. Cultiva aí, no espaço expositivo, em meio a pedras portuguesas e cimento, pequenas plantas e musgos que, suspensos, convidam a se acercar com olhar mais detido nestas cenas aparentemente simplórias.

Olhar para o chão, investigar suas pequenezas, desacelerar a percepção e trazê-la a uma escala afetiva, promover o nivelamento a partir das insignificâncias do chão, talvez seja o convite em muitas das obras que o artista Lucas Dupin reúne em sua exposição *A parte pelo todo*, na Galeria Periscópio. Com uma trajetória artística consistente nos últimos 11 anos, durante os quais participou de importantes exposições, programas de residência artística e premiações pelo mundo, esta exposição individual do artista na sua cidade natal, Belo Horizonte, oferece um panorama único de sua produção, já que convivem na exposição obras desde o começo da carreira, projetos mais recentes e trabalhos inéditos.

Na série *Equivalências*, o artista registra a ação de substituir uma das pedras do chão de calçada portuguesa por um pedaço de carne de mesmo formato; em outra ação da série, cobre a pedra por inteiro com folha de ouro para em seguida devolvê-la ao seu lugar original. Nessas fotoperformances, Lucas Dupin opera sob uma economia de recursos ao mesmo tempo reduzida e precisa, para por meio de um leve gesto mobilizar e manipular heranças e cargas simbólicas ligadas ao passado colonial e às condições sociais dos centros urbanos brasileiros. O deslocamento delicado do olhar para este elemento impreciso que adere à cena, ansioso em sua diferença e materialidade enigmática, são bastante provocativos quando pensados sob a perspectiva invertida do título da exposição oferece: tomar a parte pelo todo, assumir o fragmento em sua singularidade e diferença. Estas pedras, delicadamente retificadas pelo artista, são da delicadeza insuportável a que a epígrafe deste ensaio descreve, parecem fazer de sua materialidade uma fabulação, feita da matéria dos sonhos e das histórias que não querem ser esquecidas.

Ainda é do chão que possivelmente o artista tenha recolhido cigarros e estalinhos para suas séries de aquarelas. Desde 2010 Lucas Dupin retrata bitucas de cigarro em escala 1:1, algumas delas

capazes de expressar tanto caráter, mesmo em sua representação realista, que nos fariam supor a boca, ou o hálito de quem as fumou e que se acrescentou ao cheiro da fumaça, como imaginou Marcel Duchamp sobre o inframince: um aguçamento intenso da percepção frente sutilezas quase imperceptíveis. O detalhamento com que cada bituca é pintada deixa evidente que o artista concede a cada exemplar a dignidade de suas marcas expressivas únicas, catalogando constantemente, até hoje, a diversidade múltipla das bitucas sem, no entanto, mirar nenhuma totalidade, ao contrário do que um procedimento assim, beirando práticas científicas, poderia pretender.

Com dedicação semelhante, mas agora ampliando a escala do olhar, Lucas Dupin elege por tema de suas aquarelas em grande formato os estalinhos de festas juninas, que se deformam com a explosão da pólvora que guardam. Em ambos os trabalhos, o tratamento dado às escalas quer fazer ver a parte fora do todo, ver assim a parte como todo para revelar um microcosmos. Segundo o próprio artista, um ponto forte de diferença entre as bitucas e os estalinhos situa-se justamente na relação de escala e de referente. Enquanto no primeiro o referente é bastante óbvio, diria que no segundo este talvez seja bastante obtuso e escorregadio uma vez que a escala ampliada e o absurdo do referente, algo que raramente as pessoas olham, geram um estranhamento para quem vê, ficando o jogo entre representação e abstração.

A Biblioteca por vir é um trabalho bastante representativo do interesse fundamental do artista por livros, escrituras imagéticas e narrativas. Lucas Dupin dedicou uma boa parte de sua produção ao universo dos livros, investigando desde sua materialidade objetual, também de delicadeza insuportável, lembrando novamente da epígrafe, agora em contato com a frase tão celebrada do poeta Stéphane Mallarmé -livros são objetos espirituais-, até sua condição simbólica de artefatos culturais, depositários da memória ancestral e imaginação humanas. A relação que os livros estabelecem com o mundo guardam a poesia e as ambivalências que reconhecemos na inversão vetorial que o título propõe, a parte pelo todo, e que assim requalifica nosso olhar.

Poderíamos exercitar a dúvida frente às infinitas possibilidades de se encadernar o mundo pela linguagem, mas esbarramos também na realidade infinita que os próprios livros são capazes de criar, por si mesmos. Na performance Livro Infinito (uma entre outras referências ao escritor francês Maurice Blanchot), Lucas Dupin vai encadernando jornais em uma mesa até que a pilha se avolume e termine por firmar uma verdadeira coluna até o teto da galeria. Da consistência quase imaterial das páginas que vão se acumulando aos poucos, fazendo surgir o livro infinito, o artista ergue em escala real uma espécie de marco, estela ilegível, já que a leitura do conteúdo escrito do livro fica impedida, mas também um eloquente sustentáculo ficcional do espaço arquitetônico.

É, portanto, desde este partido em que o artista nos localiza que podemos ver também a imagem de um barco que navega por dentro da boca em Pequenas Navegações, trabalho mais antigo da exposição, de 2008, e Biblioteca por vir, concluído em 2019, em cujas prateleiras os livros exibem presença material e inacessível, ao mesmo tempo. Ao invés de oferecer a lombada de identificação, como se esperaria numa biblioteca, os livros estão aí invertidos e é mesmo nesse espaço de silêncio em que se fecham suas páginas que o artista desenha ramos de plantas por entre constelações e marcas feitas com pólvora.

A parte pelo todo, exposição de Lucas Dupin na Galeria Periscópio, instiga o olhar a uma condição metonímica que, de acordo com a origem etimológica da palavra, deseja ir além dos nomes, mudá-los, ultrapassá-los, inaugurar neles novas possibilidades semânticas a partir de sua qualidade fragmentar: vida brotando ao nível do chão, esquecida por entre pedras portuguesas, estalinhos que celebraram festas juninas, bitucas de cigarro, carne, ouro, memórias e narrativas partilhadas.

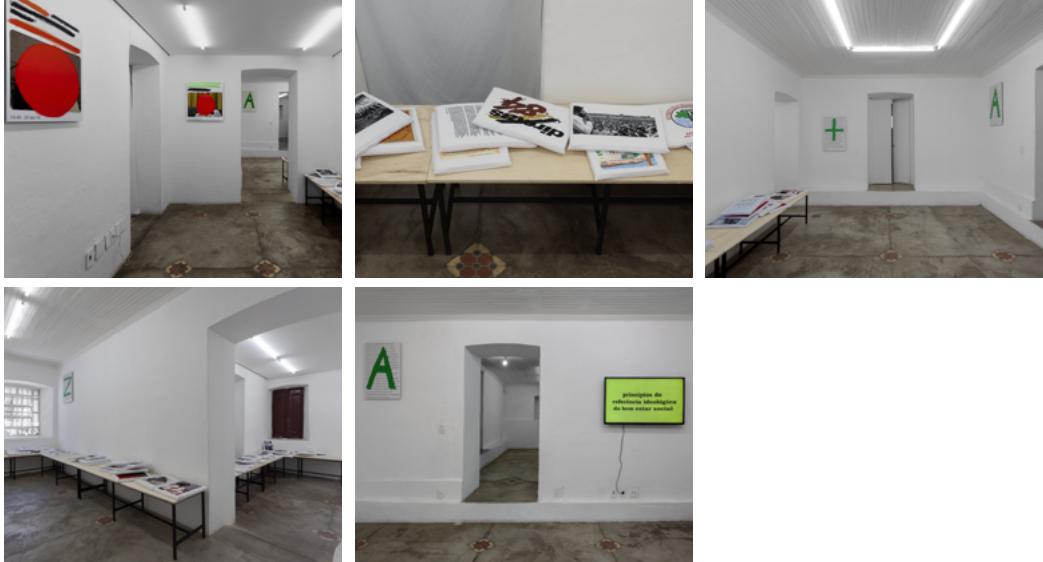
Como ativar os estilhaços da história pela linguagem: re-alfabetização política urgente

Curadoria

Germano Dushá



"Almofadas Pedagógicas", 2016—2019. Impressão sobre tecido e espuma, 45 almofadas medindo 29 x 39 cm (cada).



1—3

4—5

Como ativar os estilhaços da história pela linguagem:
re-alphabetização política urgente / Curadoria: Germano Dushá
Junho a julho de 2019

→ Aqui, neste porão, podemos pactuar que nada mais será como antes. Nos minutos que passaremos percorrendo o subsolo da Galeria, agarraremos com todos os dedos a coluna do tempo, sentindo sua textura, sua temperatura, enquanto dele tomaremos distância, dando um passo para fora, inclinando para trás o pescoço, afastando nossa cabeça de seu raio de alcance, dissociando nossa cognição da cegueira que vem com o brilho espetacular dos adventos. Assim, poderemos manter os olhos fixos nas cores mais escuras do agora, encarando nos olhos sua escuridão. Voltemo-nos para a origem, questionando radicalmente suas consequências em busca de uma luz que ainda não se pode ver, mas que sabemos que existe e que está totalmente dirigida para nós. Dilataremos as horas, os anos, as décadas. Enxergaremos a história do Brasil não em linha reta, mas como um redemoinho que engole e sopra, em contínuos e violentos círculos, as ideologias e os massacres, as paixões e os projetos, os genocídios e as resistências. De frente para trás e de trás para frente, para cima, para baixo e por todas as direções, deixaremos em suspenso as certezas, os caminhos conhecidos. Nos permitiremos experimentar outras formas de pensar e nos educar. É claro, talvez isso seja pedir demais, forçar a barra. Ainda mais assim, de bate-pronto, por meio de um simples texto, numa exposição, num contexto tão específico quanto o de uma galeria de arte. Talvez já não dê para fazer mais nada mesmo, muito menos aqui. E não dá para achar que um gesto artístico vai dar conta de propor uma situação à altura do que nos cerca. No entanto, temos que lembrar que há ideias que podem ser mais perigosas que a vida, e que a linguagem ainda pode ter serventia para alguma coisa. De mais a mais, se chegamos até este ponto, vale a pena tentar.

Sob a gravidade da hora, diante de um acúmulo terrível de técnicas e empreendimentos, negociatas e notícias, discursos públicos e conversas vazadas, tudo aqui é uma reação à quebra institucional completa, à fratura na cervical do pacto político, ao golpe branco, às repressões e aos homicídios em massa que vieram a reboque. Ao impeachment da Presidenta, ao grande acordo nacional – com a família brasileira, o Supremo,

a Força-Tarefa, o Exército, a porra toda – orquestrado pelos mesmos de sempre. Em sentido mais amplo, uma reação aos tecidos sociopolíticos necrosados, aos interesses escusos; à voracidade do capital financeiro irrefreável em sua simbiose com a internet, circulando sem fronteiras numa inconcebível escala planetária; exercitando sua capacidade de regulamentação total, que é muito maior do que a de qualquer acordo prévio, lei, costume ou projeto de nação; se tornando a representação primordial de uma sociedade global. Se tamanha flexibilidade e capacidade de transmutação e adaptação já foram vistos como sinais de abertura, democracia e descentralização, hoje, na era das abstrações, das nuvens de informação, da automação conduzida por algoritmos, da troca virtual de commodities em microssegundos, já se evidenciam como atributos dos sistemas de controle operados por agências de inteligência do Estado e uma meia-dúzia de megacorporações. O cenário da pós-democracia está dado: crises de representação abissais e autoritarismos mais complexos, atrozes e abrangentes que nunca.

Eis que se aproxima um próximo paradigma... Mas pra quando?! Entre o velho que não morre e o novo que não nasce, surge o contraste por onde resvalam os monstros. No meio das convulsões públicas e dos transes pessoais, catamos os escombros – dos grandes desabamentos de terra às explosões da linguagem no noticiário cotidiano. É tudo urgente. E o que sobra para quem fica? Quem consegue fazer o que? Aqui está uma provocação para pensarmos e sentirmos juntos o colapso iminente das estruturas por onde passam os códigos da comunicação. Uma aposta, em pequena escala, num programa pedagógico de médio e longo prazo que se atém ao princípio, ao começo da letra, ao reset do aparelho cognitivo. Um programa baseado num jogo linguístico que torna visível o avesso do absurdo transmitido em todo canto por tantas mídias, desvelando o processo histórico macabro puxado por projetos de poder ultra articulados.

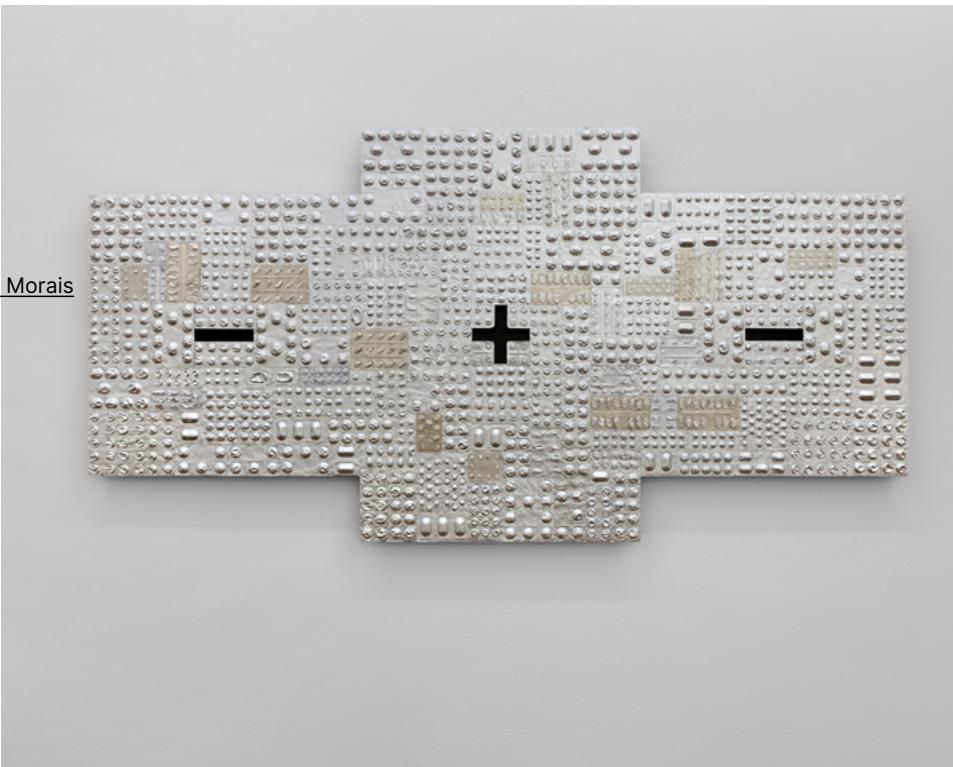
Nesta pequena escola subterrânea, sobre o mobiliário que corre paralelo às paredes, estão as “Almofadas pedagógicas”, dispositivos de difusão de conhecimento dentro de um projeto contínuo que busca se espalhar, indefinidamente,

por diferentes espaços. Com elas, Traplev cria por conta própria um índice de movimentos, de todos os tempos, ligados à justiça social no Brasil. De personalidades importantes às organizações políticas, das causas sociais às práticas artísticas, apresenta-se uma constelação de ações de resistência cuja radicalidade do pensamento e disposição pragmática faz lampejar a força universal que move as lutas do povo, os ensejos que podem vir à tona a qualquer momento, em qualquer lugar. Fica o convite para sentar, ler, se acolchoar, se abraçar aos textos, sentir o tecido e o significado dessas narrativas. Para usá-las livremente, como convir, ligando novas chaves de entendimento, enchendo o peito e animando a alma.

Neste playground filosófico para reflexões críticas cortantes, o artista também reúne algumas das muitas peças do “Alfabeto flúor”, em que recortes de textos críticos de diversos autores, e de fontes como verbetes da Wikipédia e excertos da Constituição Federal de 1988, são justapostos por letras ou números aleatórios, formando um conjunto visual de marcas gráficas forjadas no calor da ocasião. E algumas edições da compilação “Crise de representação”, resultante de pinturas gestuais feitas sobre prints de manchetes, deflagrando estratégias semióticas e os dribles de sentido operados pelos grandes veículos de comunicação em suas cruzadas seletivas e indecorosas. Dispostas como marcas nas paredes do cômodo, fazem emergir a estética da apropriação do estilhaço, da propulsão do didático, da imaginação espontânea.

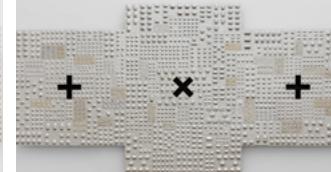
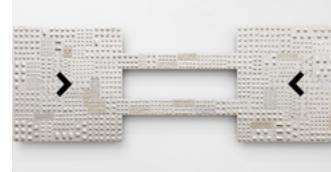
Aqui está um circuito, um plano ideal, que só existe em potência, fundado em nada mais que hipóteses e pensamentos errantes, para elaborarmos novas maneiras de nos afetarmos, de nos convocarmos, nos organizarmos, nos manifestarmos; para nos deixarmos atravessar por uma multidão de histórias, visões, leituras, diálogos, centros e protagonismos; para inventarmos novos sentidos para nossos corpos. Um gatilho para nos questionarmos a respeito do que nos é intolerável. E a partir do minuto seguinte, decidirmos o que teremos que fazer para influir, de uma vez por todas, no presente.

Entrevista

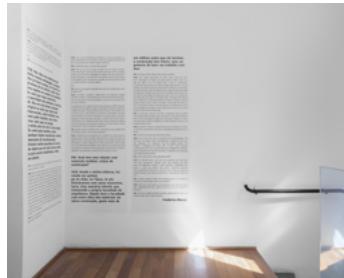
Frederico Morais

Hallus 3 (da série Halucinação), 2018-2019. Peças com superfície em cartelas e signos, 90 × 158 × 6 cm.

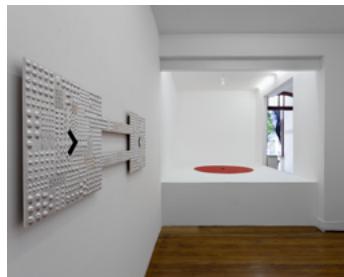
1—3



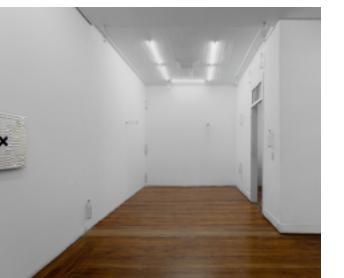
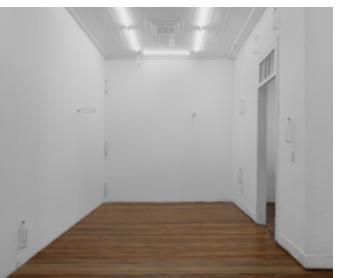
16—18



19—21



7—9



10—12

13—15





Conversa entre Frederico Moraes e Umberto Costa Barros – em 07 de maio de 2019, Santa Teresa, Rio de Janeiro, 14h.

Umberto Costa Barros, nascido no Rio de Janeiro, formado pela Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, foi um dos integrantes da chamada Geração AI-5, atuante no Rio de Janeiro, a partir da segunda metade dos anos 1960. Essa década foi marcada pela atuação de duas gerações importantes no cenário da história da arte brasileira. A primeira é constituída por Antônio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e Carlos Vergara e influenciada pela Pop Art Norte Americana e pela Nova Figuração Europeia. Geração que ficou conhecida principalmente a partir da exposição Opinião 65. Essa exposição foi uma primeira tentativa de opinar sobre a situação da arte brasileira e simultaneamente sobre a nova realidade política do país após o Golpe Militar de 1964.

A Geração AI-5, da qual pertence Umberto Costa Barros, começa a atuar por volta da segunda metade da década de 1960, no período mais duro da ditadura militar, com a publicação do Ato Institucional número 5, do dia 13 de dezembro de 1968, acontecimento que marcou o período mais violento da ditadura militar no Brasil. A repressão afetou a atuação das galerias de arte, dos museus e instituições culturais. Diante da impossibilidade de mostrar suas obras, esses artistas adotaram como tática, participar de todos os Salões e Bienais que eram realizados no período.

Os artistas que atuaram na primeira metade da década de 1960 presenciaram o golpe, mas a geração AI-5, que viria a seguir, vivenciou torturas, prisões, exílio e todas as consequências desse ato. Entre os participantes da chamada geração AI-5 estão, além de Umberto Costa Barros, Cildo Meireles, Antônio Manuel, Wanda Pimentel, Claudio Paiva, Artur Barrio, Raimundo Colares.

Acompanho a trajetória de Umberto Costa Barros desde o início de sua produção, o que me permite destacar em sua atuação algumas características que funcionam como chaves para entendimento da obra desse artista, que produz seus trabalhos de maneira silenciosa, autônoma e disciplinada, mas sempre intensa e

consistente. Autor de uma produção reduzida, mas de extraordinária significação. Em 1985, por ocasião da mostra Depoimento de Uma Geração, eu e minha equipe da Galeria de Arte Banerj, realizamos uma longa entrevista com Umberto Costa Barros publicada no catálogo da referida exposição.

O que vem a seguir, é um diálogo sobre sua obra, em especial seus mais recentes trabalhos.

Frederico Moraes: Na sua produção inicial, o mais marcante para mim foram os trabalhos que você realizou na Escola de Arquitetura em 1969 (na qual você equilibra bancos, pranchetas e mesas) e no MAM - Rio de Janeiro em 1970, (em que você reorganiza os painéis e as persianas). Essas obras me permitem colocar duas questões: primeiro, você é um artista com uma produção reduzida, considerando o que você mostra, essas obras no entanto, já nasceram clássicas, e são clássicas no sentido de que elas resistem ao tempo. Observo que seus primeiros trabalhos foram pensados para um lugar específico. Isso vale para os trabalhos da Escola de Arquitetura, do MAM e para o evento Do corpo a Terra, no Parque Municipal de Belo Horizonte. Você, sendo arquiteto de formação, teve uma prática em projetos de arquitetura? A arquitetura influenciou seus primeiros trabalhos? Caso afirmativo, em qual medida?

Umberto Costa Barros: Minha formação em relação a arquitetura começou antes da minha entrada na faculdade. Meu pai era desenhista de arquitetura, e eu convivia indiretamente com arquitetos que circulavam em nossa casa. Eu aprendi desenho arquitetônico antes de estudar, justamente para ajudá-lo e inclusive quando entrei na faculdade eu já sabia fazer o desenho técnico: régua e compasso no tempo do nanquim. Desenvolvi uma visão espacial. O desenho, por mais técnico que seja, dá essa visão, lida com uma representação do espaço, estabelece uma certa autoridade. O que eu estou chamando de autoridade? O arquiteto dizia que aquilo deveria ser assim, que era bonito, e esse conteúdo era aprovado. Nos antigos escritórios de arquitetura, o desenhista apitava muito. Quando era bom, ele acabava os primeiros traços do arquiteto, havia entrosamento entre o arquiteto

e o desenhista. Quando fui estudar, naqueles anos especificamente conturbados, encontrei uma universidade que tinha um lado arcaico, que não se renovava e um outro lado em ebulação, porque na verdade a cidade inteira estava nesse clima, por conta de questões políticas. Não foi possível haver uma resolução pacífica dentro de mim, em relação a essas questões. O primeiro trabalho que realizei, foi feito no Salão do Diretório Acadêmico que existia na época, muito bem organizado. Você foi jurado.

FM: Pelo que sei, você mostrou ao diretor da escola o projeto do trabalho dos bancos em equilíbrio, e ele questionou o papel em que você apresentou.

UCB: Exatamente.

FM: E no dia da inauguração você se levantou bem cedo, foi lá e montou o trabalho em algumas horas. Aquilo foi, digamos, uma atitude anárquica, no sentido da organização da mostra.

UCB: Não havia um projeto traçado milimetricamente, havia uma intenção.

FM: De qualquer modo, a proposta era original, nunca havia acontecido na escola um trabalho como aquele, que eu saiba. Empilhar, equilibrar, invadir o corredor. Era seu primeiro trabalho, e de início, você realiza uma obra, como disse, que já nasceu clássica, de algum modo. Mas como os outros dois trabalhos - talvez mais evidente na obra do MAM, o rearranjo dos painéis - ao mesmo tempo em que há uma ideia de anarquia, há um sentido de ordem bem evidente. Você aplica dois extremos: uma ideia da arte como construção e uma outra meio dadaísta, digamos assim. Eu penso principalmente no Kurt Schwitters, no trabalho que ele denominava Merzbaus, que trás a ideia da sobra, do lixo, da desapropriação, mas ao mesmo tempo tem uma ideia de construção. Essa ideia fica mais nítida para mim na obra do MAM, ali o trabalho é quase que concretista.

Tem título seus trabalhos?

UCB: Os títulos são as siglas dos eventos, isso

vale para a série de trabalhos: FAUFRJ69, (Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro - UFRJ), XIXSNAMMAMRJ (XIX Salão Nacional de Arte Moderna), IISALAOVERAOMAM (Salão de Verão do MAM) e DOCORPOATERRABH (Do Corpo à Terra).

FM: Isso confirma o que eu já disse: suas obras são feitas para um local específico. André Breton no texto denominado Crise do Objeto, de 1936, afirma: uma das propostas do Surrealismo era retirar certos objetos que circulam apenas no sonho e colocá-los na realidade. Para ele o papel desses objetos deslocados de sua origem, vem desarrumar nosso cotidiano abrindo-o a outras indagações e outras especulações, rompendo assim com a normatividade e com a repetição.

UCB: De certa maneira, o próprio nascimento da arte moderna já é isso.

FM: Mas no caso do Dadá e do Surrealismo isso é mais evidente. O Dadá é mais radical do que o Surrealismo, porque esse último tinha uma ligação com a literatura. Então a ideia de Breton era desarrumar a realidade. Umberto, de alguma maneira, esses seus trabalhos iniciais contém essa ideia de desarrumar. Isso fica mais evidente no primeiro trabalho, onde você equilibrou mesas, pranchetas e bancos sobre pedaços de giz, ocupando as salas, corredores, impossibilitando a circulação. E no Salão de Verão, quando você desarruma uma das bases de uma exposição, que são os painéis. As persianas, como são feitas de um material mais maleável, não tem a nitidez e a clareza dos painéis. Uma das ideias que se encaixa no seu trabalho é a de desarrumar, e isso é a sua forma de fazer arte. Alguém fez uma leitura do seu trabalho, relacionando com a situação política do momento, quando você desestrutura a sala de aula, contestando uma instituição de ensino. Em Do Corpo à Terra, penso que é um pouco o contrário disso: o que você desarrumou antes, você tentou arrumar lá.

UCB: Isso eu não sei, Frederico.

FM: Ali era um porão, estava abandonado, sujo, e você ali, fez arranjos, equilibrou tijolos e

outros materiais.

UCB: Naquela época não era comum para a gente a palavra performance.

FM: Mas ali, você fez aquilo na hora?

UCB: Sim, fiz na hora. Quando aceitei o convite para ir a Belo Horizonte, participar de Do Corpo à Terra, eu não tinha projeto nenhum, nem conhecia a cidade. Acho importante esse evento como um todo, pois não se repetiu. Talvez politicamente fosse difícil reeditar aquilo de algum modo.

FM: Ali, chegou-se próximo a uma situação pesada, alguns artistas amarravam os troncos de árvores, cercando o parque, em seguida, vinham os guardas desamarrando. Ou mesmo a Lóttus Lobo, cujo trabalho envolveu plantio de milho, tendo como proposta ver o milho crescer, no entanto uma radiopatrulha ficava perto, pois achavam que ela estava plantando maconha.

UCB: De qualquer forma o gesto artístico nesse caso me parece que foi alcançado.

FM: Enquanto nos trabalhos anteriores você desmontou um objeto existente, no Parque Municipal você organiza coisas isoladas. Agora, o resultado final é o mesmo no sentido de que você trabalhou uma situação local, ou seja, esse trabalho só poderia ser realizado ali.

UCB: Primeiro é importante dizer, que eu falei da experiência de como eu cheguei na arquitetura, mas eu não tive nenhuma formação artística, não passei por nenhuma escola de arte, não tive ninguém que pudesse, especificamente ter me influenciado. Na medida em que fui abrindo meus horizontes, saindo da adolescência eu comecei a descobrir as exposições e as artes. Esse primeiro trabalho partiu da vivência daquele ambiente. Não só minha vivência, pois havia muita troca com os colegas.

FM: Você considera que algumas das ideias que motivaram seus trabalhos seriam ideias comuns a vários artistas da época?

UCB: Num nível sensível sim, à medida que percebemos e sentimos a panela de pressão em que estávamos vivendo aqui no Rio. Isso fez com que várias barreiras fossem rompidas, e mesmo quem não queria, se expressava de algum jeito, na vivência estudantil.

UCB: Esse meu primeiro trabalho foi pensado sobre alguns aspectos, como essa vivência, da qual estamos falando, e que é ampla. E da arquitetura do prédio da faculdade, que é uma arquitetura moderna de 1948 do arquiteto Jorge Machado Moreira. Por exemplo, quando fui pedir ordem ao diretor da escola, eu peguei minhas anotações, quase que pessoais, papéis que eu anotava e desenhava os croquis. Antes de ver o que eu tinha levado ele já disse: como você me apresenta um projeto nesse papel?

FM: Aí entra a burocracia estética...

UCB: Primeiro que a sala dele tinha um palanque. Para falar com ele tinha que passar por um tapete, e a mesa dele ficava sobre um palanque, a cadeira alta. Se bem que, apesar disso tudo, naquele tempo eu tinha acesso ao diretor, talvez isso não aconteça hoje. Mas de qualquer modo ele disse que não, não poderia fazer meu trabalho. Então eu decidi fazer no "peito", acordei cedo, bem cedo mesmo e fui fazendo, me apropriando dos ateliês. Levei uma vitrola que eu tinha, porque teve uma trilha sonora, aquela do Kubrik, do filme 2001 Uma Odisseia no Espaço. E teve uma apropriação do ambiente inteiro, inclusive teto, pilhas de pranchetas, armários, gavetas, giz. O que eu podia trabalhar eu usei. Havia alguns outros elementos como frases nas paredes, no corredor, que não foram escritas por mim, mas que acabaram interferindo, porque o trabalho atraiu muito a participação. Criou um certo suspense no ar e as pessoas transitavam com cuidado. Não me lembro de nenhum incidente, eu montei e remontei algumas vezes porque as pessoas não acreditavam que aquilo estava equilibrado sem uma cola, mas ninguém se machucou, não quebrou nenhum móvel, não houve nenhum dano. Na verdade, eu utilizei três ateliês, dois de uma forma mais intensa e parte

de um terceiro, até porque não havia tempo nem autorização para eu continuar. Chegou a um ponto em que o trabalho foi concluído por conta das contingências, não que ele tivesse um final. Acho que isso é uma característica, diferente de quando o artista faz uma pintura e chega a um ponto em que acaba. Esses trabalhos não tem essa característica. Pelo contrário, eles têm um caráter de mobilização, e as pessoas foram atraídas por ele. Eu não sabia o que fazer com isso, não tinha uma outra proposta para ações participativas, não havia uma estruturação disso na faculdade.

FM: Ao mesmo tempo não foi uma coisa que você acalentou, isso foi quase que um impulso?

UCB: Foi realizado no impulso, em cima de poucos elementos e uma espécie de repertório íntimo meu com a questão do equilíbrio.

FM: Nesse caso você fez uma crítica indiretamente ao diretor, a estrutura da FAU? Uma resposta a diretoria. Mas em relação ao lado de fora? A situação política, a repressão, quando você dá o exemplo desse diretor que fica numa espécie de pedestal e vocês lá embaixo já mostra um autoritarismo que se estende a tudo.

UCB: É importante dizer, Frederico, que esse trabalho e todos os outros que vieram não tiveram um aspecto panfletário. Não havia uma intenção formalizada em mim no sentido de ser político, por um motivo ou outro, ou ainda com a intenção de desestabilizar tal coisa. Eu participava das passeatas, mas não era líder, embora estivesse ali atuando de alguma forma.

FM: Então você acha isso, internamente. Mas externamente você pensa que é possível fazer uma leitura disso como uma espécie de atitude política?

UCB: Sim, claro, não há dúvida! O trabalho tem lado político.

FM: Mas ele foi interpretado na época com esse sentido?

UCB: Pode ser, de certo modo, mas eu não percebi. Na verdade, a estrutura do movimento estudantil que havia na universidade, expressava a intenção de se apropriar do trabalho, no sentido de transformar a obra em uma inserção política.

FM: Mas a crítica de arte tocou nesse assunto?

UCB: A exceção das considerações que você fez, e de um modo geral, não. O Ronaldo Brito escreveu um texto, na revista Malasartes, que eu gosto muito, mas é posterior ao evento.

No campo da sensibilidade, da afetividade, muita coisa era ignorada pelo próprio movimento estudantil. Talvez, de repente, o meu trabalho e de outros artistas acabavam expressando isso; não se localizavam politicamente, mesmo considerando a esquerda. Eles tinham um padrão, que já vinha do CPC, uma série de imagens a respeito de como era a cultura e de como eles deviam lidar com ela. Nós contestávamos, não tão claramente, mas alguns comportamentos culturais e artísticos eram padrões sim, porque mal ou bem as pessoas insistiam automaticamente em os reproduzir. Se não houvesse essa quebra não teríamos saído dos primórdios do Concretismo, nem haveria o Concretismo. Foram coisas incontroláveis.

UCB: O impulso para a realização vinha muito de uma questão de inquietação, vital: ou você faz alguma coisa ou você morre. Uma parte, incluindo amigos meus foram para a guerrilha, alguns morreram. Porque aparentemente você tinha, naquela época, essas duas opções radicais: ou você ia para a guerrilha ou ficava louco. No caso eu não fui ser guerrilheiro, até porque eu tive um insight de que aquilo não estava bem equacionado.

FM: Mas chegou próximo a loucura?

UCB: Não sei, mas fiz análise...

FM: Você não está concordando muito com a minha afirmação de que, no evento, Do Corpo a Terra, de alguma maneira você busca uma organização.

UCB: O material estava todo lá, não peguei nem uma pedrinha fora. Tudo que estava dentro daquela sala, e no corredor ao lado eu me apropriei,

utilizei. Mas veja bem, eu não sabia o que eu ia encontrar, se não tivesse aquela sala eu ia fazer algo no jardim, eu acho. Se lançar numa "aventura", significa também ter uma certa fé, aliás uma fé muito grande na sua própria capacidade recém-inaugurada de fazer alguma coisa que não seja só jogar pedra na polícia ou achar que vai pegar um revólver e vai fazer a revolução.

FM: Outra diferença é que tanto no museu quanto na escola há uma ideia muito clara e objetiva de construir, juntar coisas, produzir um objeto. Ali, no Parque, há uma arrumação sua, mas passa um pouco a ideia de acaso.

UCB: Sim, o acaso comparece.

FM: Porque já é um outro aspecto da ideia de construção. Ela não é impositiva. Porque no museu você organizou daquela maneira e só podia ser exposto daquele modo. Lá você não desarrumou, você arrumou uma outra coisa.

UCB: Tem uma diferença grande que é a seguinte: tanto na FAU quanto no MAM nós estávamos imersos na arquitetura moderna, isso realmente é uma das características que inclusive complica montar ou remontar esse tipo de trabalho fora dessa arquitetura moderna. Mas eu consegui isso, muito tempo depois, numa mostra Panorama de Arte no MAM de São Paulo, com curadoria do crítico cubano Gerardo Mosquera, onde eu fiz uma releitura, uma reinterpretação daquele trabalho dos bancos e das persianas, mandando fazer bancos, mandando fazer persianas. Foi um esforço que eu fiz, muito tempo depois, no sentido de pegar aquela linguagem e testar como ela funcionaria em uma outra situação posterior, absolutamente diferente. Sem o fator político, afetivo e emocional, 30 anos depois. A arquitetura moderna do Ibirapuera ajudou. Mas o aspecto construtivo, eu acho, quando você desarruma alguma coisa, você automaticamente está arrumando alguma outra coisa. E nesse arrumando outra coisa você está construindo. Então eu sou muito crítico da história do anárquico, claro que isso está na filosofia, na história, na política. Mas esses trabalhos foram criados para serem transitórios,

para serem desmontados quando acabasse. Eles tinham um compromisso não só com o local, mas com o evento. Eles não tinham exatamente um início, meio e fim, eles podiam se expandir. No Salão de Verão, que foram dois conjuntos de painéis, eu tinha feito um teste com algumas laterais que me permitiram fazer no MAM, e que não foram editadas.

FM: E o trabalho que você montou no Parque da Catacumba, que tinha o símbolo do infinito?

UCB: Ai tem uma quebra, realmente.

FM: Existe um lado concreto: você construiu aquilo e colocou lá, e um lado conceitual, que na sua cabeça você pode continuar infinitamente. Essa é uma obra diferente das outras.

UCB: Preciso relatar uma coisa importante, que aconteceu comigo, no final de 1969 até 1973 por aí, foram os anos de maior repressão política, estavam assassinando as pessoas, e nós não sabíamos exatamente dos fatos, mas havia um clima estranho no ar, pesado. Estou falando isso para relatar uma crise que não só eu vivi, mas o meu grupo todo sentiu. Nós tínhamos naquela quebra, em 1970, montado uma comunidade em Santa Teresa (Rio de Janeiro), que ficava aqui, na Rua Julio Otoni. Depois eu soube que outras comunidades surgiram a partir de pessoas da arquitetura, eu cito isso em termos de vivência, ali eu passei a ter uma experiência de grupo, de discussão de uma série de coisas e para mim isso durou uns 9 meses, durante esse tempo eu vi valor naquilo, mas depois achei que a proposta estava decaindo. Nessa época, eu estipulei um marco zero para mim, criei um pequeno repertório, um papel determinado, um formato determinado e comecei uma coisa que eu chamo de Trabalho Gráfico, esse é o título. Comecei naquele diálogo com essa disciplina, que afinal está ligada ao desenho; iniciei, embora houvesse especulações anteriores, uma série que nunca terminou. O trabalho do Parque da Catacumba, Instalação Infinito, se liga a essas especulações que formalizei mais em 1974 e 1975.

FM: Cite algum exemplo dessa especulação anterior.

UCB: O primeiro ponto é você questionar ou você ficar diante de um fenômeno que é representado no papel, estar diante de algo que é uma representação com a qual você tem um compromisso. Isso acabou gerando desenhos que só tinham borda, uma ou duas linhas, e daí uma conceituação muito grande acerca dos espaços criados. Pontos, por exemplo elementos gráficos, claro que já tínhamos a Bauhaus, Kandinsky, e muitas outras experiências anteriores, mas para mim, aquilo era uma coisa nova. O exemplo é o de um fenômeno, porque na verdade eu não tinha a intenção a princípio, estética, digamos: vou desenhar bem uma cadeira, um móvel, uma paisagem, uma pessoa, não. Não havia essa questão de uma performance a ser atingida. Na verdade, não havia nem uma questão de que aqueles desenhos teriam que valer como desenhos em si. Havia uma liberdade auto-criada de experimentação, só que dentro desse mini laboratório que eu fabriquei, e que começou a ter consequências. Essa série foi se desenvolvendo e naturalmente foi saindo do papel, foi começando a adquirir um formato tridimensional, ou seja, objetos. Essa coluna do infinito veio de uma especulação, porque na verdade com o desenho, você é levado por uma questão simbólica. Não é tema específico meu entrar num estudo de simbologia, mas a questão do infinito, não sei bem onde começou.

FM: Pelo que vi no seu estúdio, está havendo uma mudança bastante forte em relação ao seu trabalho. Você, por exemplo, está fazendo alguns painéis, que são trabalhos que ficarão na parede, são compostos por materiais plásticos. É uma reviravolta, vendo o que você fez inicialmente e o que você está fazendo agora.

UCB: Eu pensei nessa exposição de Belo Horizonte, levando em conta o espaço. É uma galeria montada numa casa de arquitetura eclética, tombada, um espaço específico. Mas eu realmente continuo nesse sentido, nessa situação de criar especificamente para o espaço que eu vou ocupar, para aquele evento. Penso no local tanto como um espaço físico quanto num espaço político da arte, espaço cultural. Me interesso também pelo objeto.

FM: Quando você fala objeto, você se refere ao que

você constrói ou objeto de uso?

UCB: Não, objeto que eu construo. Tanto aquilo que eu construo do zero, quanto das coisas que eu me apropio. Na verdade, isso acaba se inserindo numa corrente de linguagem. O uso comparece como um fenômeno componente.

FM: Mas em Belo Horizonte, você vai mostrar as garrafas penduradas, é um trabalho feito especialmente para lá?

UCB: Sim, é uma garrafa de teto.

FM: Mas tem os trabalhos com materiais bem específicos que são aquelas embalagens de remédio.

UCB: Aí entra uma operação sínica também. Não é só a exibição do material, digo da cartela.

FM: Mas você acha que o trabalho escapa ao seu controle? Ganha uma individualidade?

UCB: Possivelmente. Não sou capaz de controlar totalmente.

FM: Esses trabalhos novos que eu chamo de painéis, aliás, como é o título deles? Para você o que está significando?

UCB: Eu estou batizando ainda, por hora não tem nome. Está significando várias coisas, primeiro a questão do trabalho gráfico, que eu falei e que se expressa de uma forma tão clara, que para mim significa uma forma de botar esse trabalho pra fora. Segundo ele se construiu como objeto, ele tem as características, uma face, é destacada da parede.

FM: Como surgiu o uso dessas embalagens?

UCB: A primeira coisa que surgiu foi a sedução que essas embalagens residuais exercem. Você está lá tomando seus remédios que estão na cartela, você vai estourando as bolinhas aí no final aquele negócio fica todo amassado e você joga fora, descarta. Eu acho que esses objetos têm uma sobrevida, uma atração. Quer dizer, você pode pegar uma cartela novinha, vai passar bem durante certo

tempo porque você tem seu remédio. Pode analisar o ciclo produtivo todo, o ciclo do remédio, a questão da indústria química, a questão dos fertilizantes, a questão de todo o sobreviver que a gente tem. Não conheço ninguém que não tome algum tipo de remédio. Mesmo quem é mais naturalista vai parar no hospital e acaba tomando remédio. É uma realidade química que nos envolve. Mas isso é ficar ilustrando questão, nos trabalhos que você viu dou um tratamento mais material. A questão artística está toda aí; que tratamento você vai dar? Você pode empilhar, pode por exemplo fazer um monte, pode jogar e fazer um retângulo. É uma coisa assim, de aplicar em cima uma série de operações. Existe uma linguagem interna.

FM: O que era remédio persiste no trabalho, a ideia? Ou você só está interessado na embalagem? Na beleza da embalagem? Na transparência?

UCB: Eu acho que tem a beleza das pílulas, também a forma, as cores... tem uma sedução, mas não dá para trabalhar com tudo. Eu sinto que tem que haver uma operação plástica em cima deste material virgem. O usado e o vazio podem ser belos.

FM: A ideia não é simplesmente apresentá-los, você quer agregar um novo significado a essa embalagem e reunião de embalagens diferentes?

UCB: Eu fiz também algumas experiências com blisters. Blisters são essas embalagens transparentes, às vezes isso é tão bonito, aos meus olhos, que se eu fizer um retângulo liso como se fosse uma parede, um retângulo neutro e colocar uma embalagem, já é uma obra de arte. Outra forma também que apareceu foi de juntar alguns exemplares formando um outro objeto, outro conjunto tridimensional.

FM: Existe uma interferência sua nestes objetos?

UCB: Não. Não tem interferência minha nessas embalagens, porque elas já foram usadas, já tiraram os produtos ali de dentro, então ela é uma espécie de sombra do produto. Eu acho que essas memórias, a sonoridade dos produtos continua ali. Mas em

cima dessa situação original eu acho que cabe fazer intervenções, cabe trabalhar isso, você pode trabalhar uma coisa crua: está aqui um prego, a minha obra de arte é esse prego! Ou você pode também, sobre qualquer objeto encontrado, realizar operações de transformação. Existem muitas questões em torno do objeto que de certa forma estão aí para serem trabalhadas, estão em aberto.

FM: Tem aquelas obras que viraram objeto, e tem as outras que você coloca diretamente na parede.

UCB: Acho que o maior desafio aí está nos espaços expositivos de galeria. Porque na verdade a gente tenta criar ali uma neutralidade que não é verdadeira, porque os espaços não são neutros, isso também é um tema, um tema que está inserido em toda uma questão urbana, que é algo que muito me interessa, porque a arquitetura em mim ultrapassou a questão do projeto de uma edificação, para a questão da cidade, da geografia, elementos urbanos, são coisas que me atraem muito. Eu gosto de fotografia, ainda quero trabalhar isso, veja bem, se você faz uma fotografia você está dentro de uma codificação tanto técnica quanto uma codificação como objeto que você apresenta dessa forma ou daquela outra. A fotografia de certo modo, se não for bem manejada, é mais perigosa do que um desenho ou uma pintura, porque você pode facilmente gerar e jogar com uma imagem.

FM: Na sua exposição de Belo Horizonte, você vai fazer uma pintura que é uma interferência?

UCB: Sim, é uma interferência no ambiente e é uma coisa gráfica, eu estou considerando um pouco forte, umas faixas negras que descem do teto e uma grande faixa também negra, horizontal.

FM: O galerista depois vai pintar essa parede?

UCB: Não sei, vai pintar, ele não vai poder ficar com aquilo lá (risos). É uma intervenção, talvez eu tenha até essa benesse de ter o trabalho gráfico, que me permite mobilidade, de repente tem uma coisa que é puramente gráfica, e para mim não é um problema conviver com isso que é, de qualquer forma, uma película na parede, que nesse sentido

remete a um objeto também, uma coisa objetal.

FM: Tem também a garrafa.

UCB: Sim, a garrafa de Coca-Cola que tem um percurso virtual. Tem mais um trabalho que são outras garrafas de Coca Cola postas no ambiente, no espaço, criando várias relações.

FM: Qual é o seu papel na geração que hoje ficou identificada como geração AI-5?

UCB: Eu conheci o pessoal, o Cildo, Barrio, Luiz Alphonsus, Wanda Pimentel, o Fontes, e a gente estava ali, eu me sinto inserido nessa geração, mas não gosto de me sentir datado, é uma marca muito forte. Isso é só uma referência. Eu participava de um grupo de teatro que ensaiava no MAM, tínhamos um diretor que era ligado ao Grupo Comunidade, e comecei a frequentar o MAM mais ainda, ficava até altas horas da noite. O meu contato com os outros se deu a partir dessas convivências e intensidades. Acho que muitos desafios que estavam colocados ali, naquele tempo, continuam presentes. É uma roupa que você veste, e não tira mais. Assim como o compromisso com a questão do patrimônio cultural, porque eu trabalhei com isso mais tarde, como arquiteto, quando eu acho que "saldei" a dívida que teria com minha formação em arquitetura.

FM: Quando você foi trabalhar com o Patrimônio, o seu trabalho não era construir coisas, mas corrigir problemas?

UCB: O trabalho lá era uma relação com o cidadão. Se eu fosse me relacionar só com o entorno imediato administrativo, eu não teria ficado. Eu aprendi muito, com pessoas mais diversas, comerciantes, pessoas que sem querer, ou saber, utilizavam um imóvel preservado, isso foi muito rico, um campo de possibilidades social. Mas por outro lado havia todo um aparato, um mecanismo funcionando para rebaixamento, de desconsideração e de repressão no sentido de não avançar no setor.

FM: Você tem uma relação com materiais também, coisas de construção?

UCB: Desde a minha infância, fui criado em quintal, pé no chão, na Tijuca, lá nós brincávamos com esses elementos, terra. Uma memória infantil, que transcende a própria faculdade de arquitetura.

Depois teve a faculdade com outra ótica dos materiais. Eu adoro construção, gosto mais de um edifício antes que ele termine, a construção tem cheiro, som, eu gostaria de fazer um trabalho com isso.

FM: Do Corpo a Terra remete a isso, aquele trabalho.

UCB: Sim, acabei exprimindo um pouco desse direito de construir. Intervenção no espaço até pela própria função, tenho vontade de voltar lá e ver aquela sala, o que se transformou. Eu acho que essas coisas nós vivemos, desde aquele tempo, no fio da navalha. Ou a gente cai para um lado repressor, destrutivo, conservador, ou a gente tem que ir para um lado de avanço, experimentação, liberdade de expressão, evolução. Não vejo como a sociedade tenha elidido isso, nem dentro da faculdade, nem dentro do museu. Claro, há a experiência de cada artista que pode ser analisada. Mas a sociedade não resolveu isso, o MAM teve a sala experimental e aí? acabou. A cidade é cheia de espaços vazios, mas as coisas se perdem. O que existe, de certa forma, e sem querer diminuir a luta das pessoas, é incipiente em termos da necessidade da sociedade. Numa cidade enorme como o Rio, temos poucas escolas de arte estruturadas.

FM: Eu acho que a obra de arte tem a autonomia dela, ela ganha vida independente do próprio autor, é preciso ter uma lucidez quanto a isso. Fiz essa afirmação em algum júri, acho que no México. Eu dizia, tal pintura tem a própria inteligência, as obras dialogam entre si, e eu acredito mesmo nisso.

UCB: Concordo, inclusive a noção de tempo ela se transmuta e se altera com isso, o que parece uma coisa do passado de repente está lá na frente.

FM: A obra é uma janela que não fecha nunca

UCB: Isso é uma coisa que eu encontro lá na

fenomenologia, isso me atrai e eu estudo, busco. Fundamental é a gente ter uma posição respeitosa, não subjacente, mas de respeito mesmo com relação a inteligência da própria obra. A arte é que comanda! A gente deve atuar, mas reverenciando essa inteligência do trabalho. Essa é uma disciplina não muito fácil de adquirir. Atropelar ou ser atropelado pelo trabalho pode acontecer.

FM: Como você localiza essa exposição de BH?

UCB: Eu exponho pouco, acho que estou abrindo uma nova fase, uma nova perspectiva. Pretendo fazer algo diferente de tudo, estou me dedicando somente a essa exposição, trabalhando com prazer, e tenho que admitir esse prazer, importante positivar. Há a problemática de lidar com o mercado, que se traduz em toda uma cadeia de fatores, mas é preciso desenvolver a capacidade de lidar com isso.

FM: A Galeria poderia vender uma instalação para ser montada na casa de um colecionador, isso te incomodaria?

UCB: Não tenho como prever, eu acompanharia isso, mas acho que a obra, independente de mim, pode se relacionar com outros espaços e ficar bem.

FM: Creio que o público de Belo Horizonte, poderá apreciar obras que embora sejam novas, serão clássicas.

A escultura no flagrante da ação

Texto

Hélio Menezes



25/28

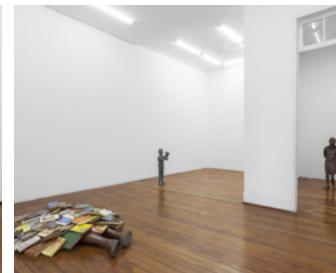
24 AGO — 21 SET 2019

"Ninguém nunca esquece", 2014. Bronze, 80 × 125 × 35 cm.

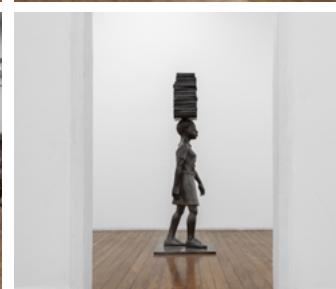
1—3



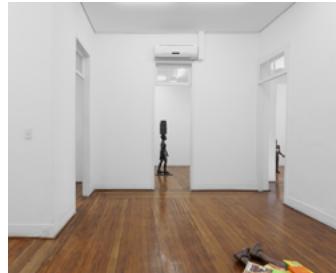
4—6



7—9



10—11



→ Na contramão da tradição da escultura figurativa em bronze, tão devotada a feitos heróicos, mitos clássicos ou grandes acontecimentos históricos, Flávio Cerqueira vem realizando trabalhos cheios de lirismo e leveza, de ironia por vezes, voltados a personagens corriqueiros, acontecimentos comuns. O bronze – um dos mais nobres e resistentes dos materiais, símbolo antigo de perenidade – é manejado pelo artista a partir da técnica clássica da cera perdida, dando vida a figuras humanas que encantam sobretudo pela simplicidade.

A inserção de objetos não-escultóricos (espelho, livros, velas), tornados parte da escultura, é também rubrica de Cerqueira, junto aos títulos sugestivos, referenciados em ditos populares e versos coloquiais, que insinuam pistas de um roteiro, embora sem entregar o jogo. Um garoto diante do espelho, portando camisa maior que seu número e que parece fazer as vezes de um vestido, segura dois limões sicilianos à altura do peito. Ele irá colocá-los por dentro da roupa, simulando seios imaginários? Vai jogá-los para cima, como um malabarista? Que mistérios atravessam seus olhos que, ao fitar a si mesmo, acabam por também se dirigirem a nós, que o flagramos em tal momento de intimidade, na iminência do ato?

“A traição do olhar”, sensível escultura de Flávio Cerqueira, é boa pista de acesso para o entendimento do conjunto de obras reunidas nesta mostra individual do artista paulistano.

Lá estão vários dos centros de interesse que têm orbitado seu processo criativo: a delicadeza do gesto; a solidão dos personagens; o registro de um instante fugaz, prestes a se desfazer; a predileção por situações cotidianas, quase banais. São personagens que se seguram em galhos, como se intentassem voar (mas que podem cair logo mais); um sujeito soterrado pelo excesso de informação, vencido, quem sabe?, pelo peso da história – ou dela se erguendo, tão logo desperte; uma menina que, olhando firme em direção ao horizonte, carrega sobre a cabeça a decisão sobre o próprio destino, que sabe e faz a hora, sem esperar acontecer.

Como uma narrativa fragmentada, apenas sugerida, as situações em que os personagens se encontram convidam-nos a interagir com eles, como

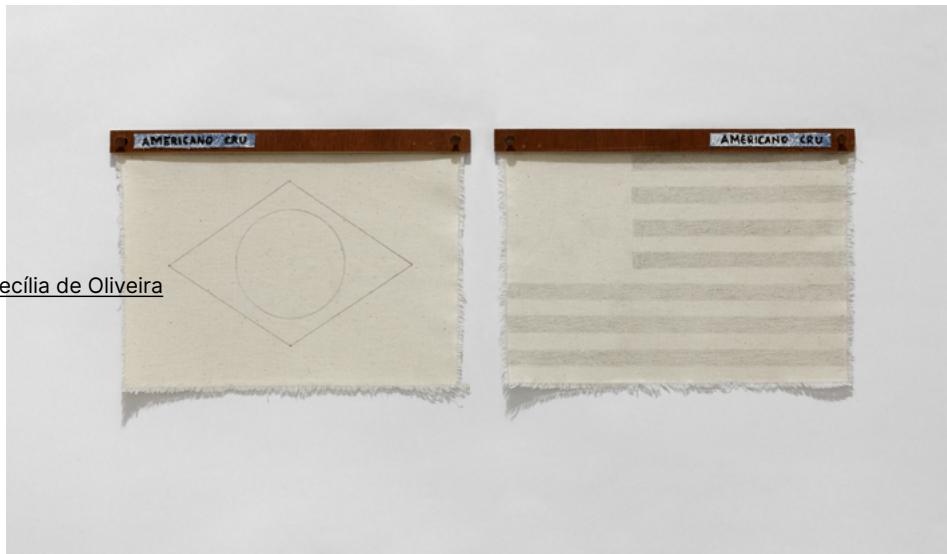
se fôssemos coautores de seus gestos, dividindo com o artista a criação de suas histórias: o que sucederá ao homem que carrega velas nas mãos, em momento de profunda introspecção, como num transe, quando abrir os olhos? Que dores e sentimentos de resiliênciа ecoam de sua posição de ofertório, subvertendo a tradição dos blackmoors? As atitudes e poses dos personagens de Cerqueira parecem indicar um momento congelado do ato, um gesto significativo da ação parado no tempo. Tal qual um contador de histórias, Cerqueira ativa em suas obras o tempo mítico da fábula, em que tudo é possível.

Se nos encantamos por elas, é porque nos reconhecemos nelas, porque queremos dar-lhes vida, supondo a sucessão de acontecimentos que as levaram até ali, bem como os momentos que imediatamente lhe ocorrerão. Realizados como um “frame”, um recorte na diacronia, os trabalhos de Cerqueira parecem se inspirar na linguagem fotográfica, como quem tridimensionaliza “instantes decisivos” que contém, por força sugestiva, o enredo a ser contado. E dão corpo, assim, ao “instantâneo das coisas apanhadas em delito de paixão”, como uma vez a poetisa Natália Correia definiu o sentido mesmo de poeta.

Corpo rasgado em estado de céu aberto

Texto

Rachel Cecília de Oliveira



"Americano-cru", 2019. Madeira, prego, lixa, tinta acrílica, grafite e americano cru. 20 x 50 x 2 cm.

1—3



4—6



7—9



10—12



→ Longe de trazer uma visão idílica do que entendemos por paisagem, Luana Vitra evoca o cenário de muitas das cidades brasileiras contemporâneas, espaços onde as noções tradicionais de natureza e cultura carecem de sentido e o que compõe o enquadramento cotidiano são os vestígios de um mundo manipulado à exaustão pelo ser humano.

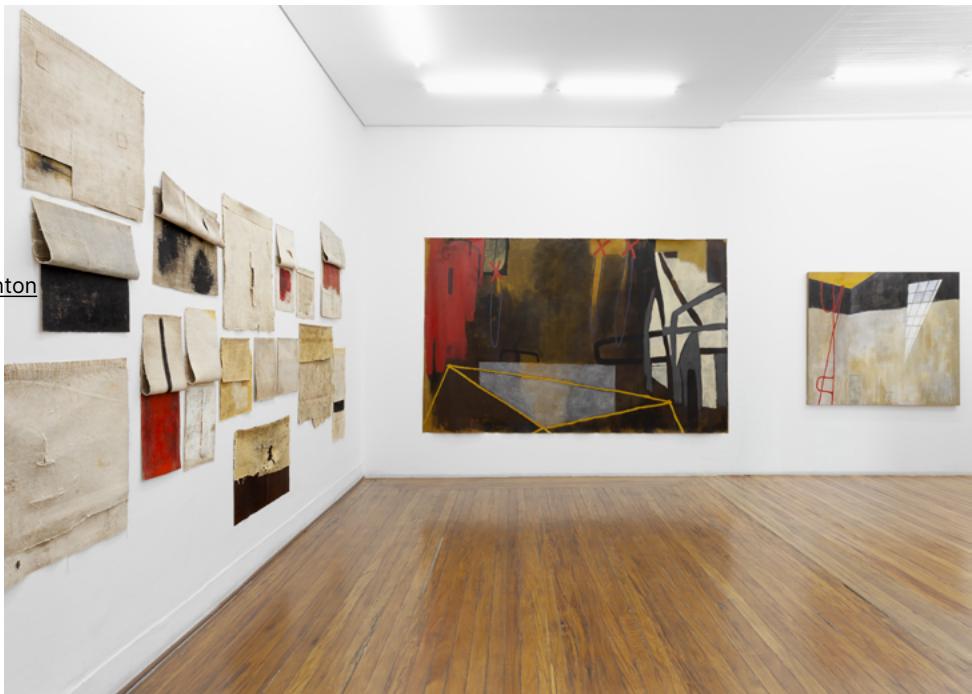
Apesar do caráter trágico que uma descrição como essa aponta, os trabalhos de Luana são mais que testemunhas do cataclismo chamado Antropoceno. Justamente por se referirem a essa era geológica conformada pela ação humana, não podemos deixar de vislumbrar a dimensão do afeto que estabelecemos com o entorno, independentemente de qual ele seja. Afeto esse construído pelo hábito, mas também pelas vivências, pelas relações estabelecidas nele e com ele. É essa aparente contradição que os trabalhos descortinam. Luana ressignifica o resto, o descarte, o inacabado, cria imagens a partir do que ainda não é ruína.

No entanto, os despojos escolhidos por ela não são como os “fragmentos de civilizações antigas” ou “resquícios de monumentos”. São restos de nós mesmos, resíduos da nossa vida cotidiana, os quais estampam a paisagem que configura nosso dia a dia. Portanto, ela faz imagens com o que ainda não se foi, porque ainda não é passado. As paisagens de Luana ressaltam a delicadeza do descarte, a riqueza daquilo que não damos valor e a importância que isso tem em nossas vidas. Ao retirar a coisa já sem função de seu primeiro registro de atuação, ela traz à tona a beleza e a tragédia do que sobra.

Nos trabalhos de Luana fragmentos formam composições que inadvertidamente poderiam ser associadas ao minimalismo. Mas essa associação seria equivocada, pois as formas e os materiais industriais não estão aqui para exaltar suas qualidades plásticas e físicas. Eles são vestígios, sintomas do equívoco messiânico e explorador chamado sociedade ocidental. Essa transforma tudo e todos em testemunhas de sua atuação, ao configurar vidas e afetos em torno de seus destroços. Assim como os viajantes recortavam imagens paradisíacas do mundo novo, os trabalhos aqui apresentados transformam os rejeitos em ruínas ao fazer deles enquadramentos do mundo atual.

Memórias são histórias da pele

Texto

Katia Canton

Vista da exposição.

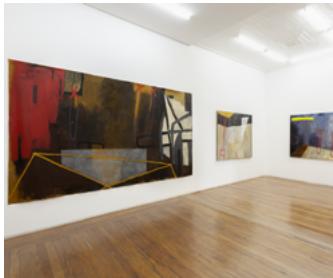
05 OUT — 02 NOV 2019

27/28

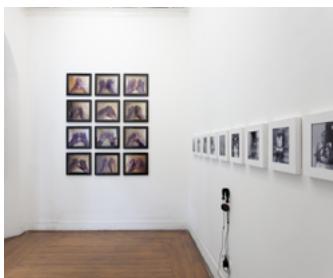
1—3



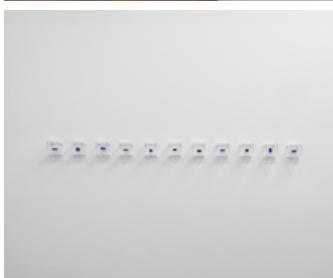
4—6



7—9



10—12



"Mas para cada epiderme seria preciso uma tatuagem diferente, seria preciso que ela evoluísse com o tempo... a um desenho colorido ou abstrato corresponderia uma tatuagem fiel e sincera, onde se exprimiria o sensível.
A pele vira porta-bandeira, quando porta impressões".

Michel Serres (*Os Cinco Sentidos*, RJ:
Bertrand Brasil, 2000).

Armazém Feliz – secos e molhados e a Cerealista, máquina de beneficiar arroz e café pertencentes à família da artista, estão localizados em Anápolis e faziam parte de antigos galpões.

Eis que nesses mesmos galpões, em 2014, Selma Parreira e o curador, produtor e artista Antonio Ambrósio Bandeira se reuniram pela primeira vez para criar o projeto Machina, um coletivo onde história das várias ocupações do espaço passaram a ser pesquisadas junto às tradições populares para então serem transformadas em arte por meio de olhares singulares. O resultado desse trabalho conjunto de pesquisa tomou corpo na exposição Poética e Memória do Espaço e dos Objetos, exibida no MAC Goiânia em 2018. Na Galeria Periscópio, a exposição, organizada em três momentos distintos, traz um breve recorte deste projeto.

Num primeiro momento, estão contidos os registros das chamadas ‘Poéticas do Anil’. Ali está o resultado da herança da artista, centenas de pedras de anil, fabricadas com o intuito de clarear roupas, um lote que lhe coube quando o armazém fechou no final dos anos 80. No projeto intitulado pelo nome feminino ‘Luzalina’ – termo inventado por ela e que significa azul anil, ao contrário –, Selma Parreira criou anéis com prata e anil e ofereceu-os, em caixinhas, feito preciosidades secretas, a lavadeiras do Rio Vermelho, na cidade de Goiás. Uma a uma, as mulheres testavam os anéis nos dedos de suas mãos estragadas pela labuta e, adornadas, reconhecidas, passavam a contar suas incríveis histórias de luta pela vida. A sequência dos depoimentos foi batizada de ‘A Dor e os Segredos’.

Num outro espaço da galeria, obras feitas com sobras de lonas de caminhão viram tatuagens. A série, chamada de ‘Velar e Revelar’ iniciou-se no ano de 2000, com as primeiras lonas originárias da antiga máquina de arroz, adquiridas de caminhões que transportavam mercadorias do local. A sedução pelo desgaste e o posterior reaproveitamento do material e pelo trabalho dos profissionais, que têm como ofício o ato de remendar manchas e rasgos das lonas, tornaram-se a ignição para a criação da série. Os pedaços das lonas adquiridos para o trabalho de arte são sempre rejeitos. Nas mãos da artista, tornam-se palimpsestos com camadas de registros da tradição do fazer. Tratadas com cloro e ácidos, as lonas viram peles historiadas. Testemunhos de marcas de vida, de movimento.

Na terceira parte da exposição e em destaque nesta mostra localizam-se as telas, realizadas a partir da pesquisa do coletivo Machina no galpão da antiga Cerealista. Ali estão uma sorte de painéis exuberantes, feitos em grandes formatos, com planos profundos de cor e um mínimo de alusão narrativa, ora pinturas menores, que assumem um caráter mais geométrico. Mas não se pode atribuir definições formais estreitas a respeito dessas obras. As pinturas de Selma Parreira são híbridas e livres da aparente dicotomia entre abstração e figurativismo. São o que têm que ser e tomar corpo, feito porta-bandeiras das impressões que produzem na relação obra e artista.

A luz é a protagonista e o desafio nesta pesquisa para os artistas. “Em conjunto de galpões abandonados no interior de Goiás, ao abrir as grandes portas de metal, rasgos de claridade cortam o chão iluminando o espaço e os objetos dele. Naquele momento, tudo de carrega de uma força singular, imediatamente impregnando-se de um magnetismo Memorial, próprio de um lugar que viveu o protagonismo de um tempo não muito distante. A força e o tom grave de cada ambiente são reforçados pelos objetos que foram preteridos ao longo do tempo em que houve o desmonte da história.” Antônio Ambrosio Bandeira.

Geometrias tornam-se alusões a janelas enguiçadas ou a portas impedidas de abrir. Encáusticas fazem referência à arquitetura, aos objetos. O que é abstrato vira história e o que tem

forma-figura é pensado enquanto fatura. Na amostra é oferecida ao espectador uma pequena parcela desse mundo. Suficiente, no entanto, para se compreender a cartografia dos lugares percorridos pela artista para compor as memórias de um trabalho denso e potente, que justapõe a história com a técnica, ou melhor, nas palavras da artista, a teoria com a cozinha do fazer artístico.

Um erro inesperado aconteceu

Curadoria

Marcelo Drummond e Nydia Negromonte

Vista da exposição.

09 NOV — 07 DEZ 2019

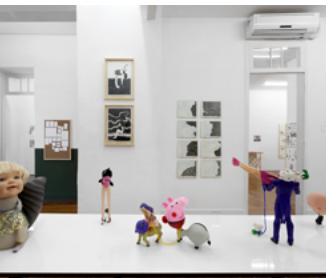
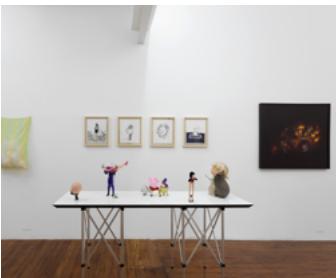
28/28

Andrea Gomes; Avilmar Maia; Beatriz Magalhães; Binho Barreto; Cristina Marigo; Daniel Bilac; Daniela Moser; Eduardo Hargreaves; Erre Erre; Fabíola Tasca; Flávia Péret; Francisco Lara Rezende; Ina Gouveia; José Lara; Juliana Gontijo; Iara Marques; Laura Berbert; Letícia Grandinetti; Lucas Kröeff; Marcel Diogo; Marcela Novaes; Márcia Guimarães; Marco Sem S; Maria Palmeiro; Maurício Meirelles; Paula Huven; Randolpho Lamonier; Victor Galvão

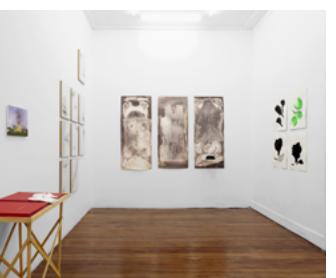
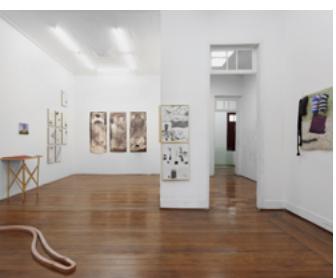
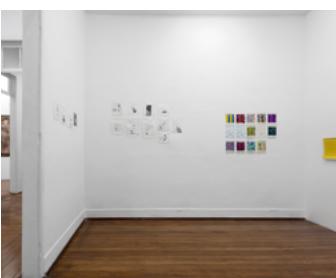
1—3



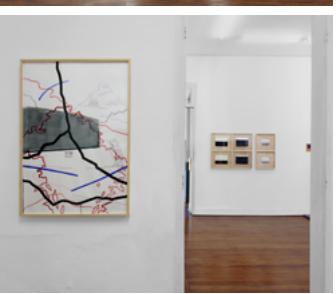
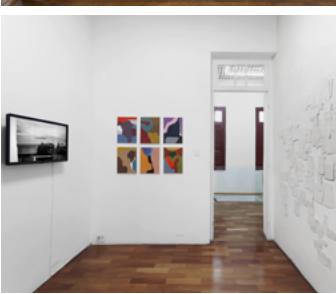
4—6



7—9



10—11



De natureza comemorativa, a exposição celebra os 4 anos da Galeria Periscópio e 5 anos do Ateliê ESPAI, dois importantes equipamentos culturais da cidade de Belo Horizonte que construíram uma sólida parceria ao longo desse período, cruzando ações formativas e processos de capacitação de artistas com a sua profissionalização e inserção no mercado da arte. Partindo da mensagem “um erro inesperado aconteceu”, muitas vezes apresentada nas operações realizadas diariamente nos computadores, a exposição busca transformá-la num enunciado-convite para discutir como as ocorrências e intercorrências têm papel fundamental na construção dos processos artísticos contemporâneos.

Mais que um “erro não especificado”, ocorrido ao processar determinada tarefa diária, a mensagem cria um estado de suspensão na rotina do sujeito que, diante do suposto problema, tenta buscar a todo custo modos de reparação. Esse impasse traz consigo um risco iminente, que se desdobra em muitas tentativas de solucionar o contratempo. Não bastasse isso, outra mensagem pode surgir na sequência: “Tente novamente mais tarde”.

Deslocado para o campo dos processos artísticos contemporâneos, a exposição deseja discorrer sobre os modos pelos quais os artistas lidam com essas zonas de escape, bem como a aparição de adversidades e contratemplos em sua rotina criativa.

Mais que um simples e pragmático desejo de resolução, para o campo da arte, o erro pode ser tomado como uma propositiva ferramenta de onde emergem questões essenciais para a consolidação das poéticas em artes visuais. O inesperado, ou seja, aquilo que escapa ao controle do artista, promove bons desafios para as práticas contemporâneas.

P5
Periscópio 5 years

English
translations

2015-2020

Epigraph	PG. 250
About Periscópio	PG. 250
Essays	PG. 250
Exhibition texts	PG. 251
Image captions	PG. 268

'I SAY: THE REAL IS NOT IN THE EXIT NOR IN THE ARRIVAL: IT IS AVAILABLE TO US IS IN THE MIDDLE OF THE CROSSING.'
João Guimarães Rosa, *The Devil to Pay in the Backlands* (Grande Sertão: Veredas)

ABOUT PERISCÓPIO

Founded in 2015 by partners Alexandre Romanini, Altivo Duarte and Rodrigo Mitre, in Belo Horizonte, Galeria Periscópio brings in its name the reverence for the optical instrument that allows you to see over an obstacle. Guided by the premise of art as a vector for expanding vision, the gallery's objective is to collaborate with the contemporary panorama through actions that shift the gaze and make it possible to see beyond the barriers of everyday life.

With a program guided by the vigor of aesthetic invention and engaged with current urgencies, Periscópio presents group shows and individual exhibitions that privilege the plurality of ideas, means and forms, in order to create exciting situations, fostering critical thinking and productive debates. From young artists still in the first impulses of their trajectories to consolidated names and important agents of past decades, the gallery works to open paths to what is still unknown, as well as to propose new approaches and interpretations for what is already before our eyes.

As an activator of the local cultural scene and a point of articulation between actors and audiences across the country, Periscópio seeks to contribute to the development of a diverse and effervescent social imaginary, firm in the belief of artistic practice as a key to positive transformation of the individual and of the society.

Between 2015 and 2020, Galeria Periscópio occupied a listed house at Av. Álvares Cabral, n. 534, Belo Horizonte – MG, Brazil, and held 28 exhibitions. This book is an archive of the activities that took place during this period.

EXPANDING VISIONS

By Alexandre Romanini,
Altivo Duarte and Rodrigo Mitre

A periscope is an optical device that was created at the beginning of the 20th century. Its models and applications have taken many forms over time, but their primary function remains unmistakable: to extend the reach of human vision. When we invited the artist and professor Marcelo Drummond to think with us about a name for the gallery, it was not exactly the objective connotation that at first guided the suggestion of the name. The whole thing happened more spontaneously. In the search for a unique name that could convey the idea of a collective project, Marcelo suddenly asked us: "I think the name of the gallery should be something a little strange indeed... like a periscope".

Guto Lacaz's homonymous work, presented in 1994 at the exhibition "Arte/cidade 2", in São Paulo, occurred to him as a reference. The urban intervention of large proportions brought a giant instrument attached to the facade of a building, allowing passersby to see the exhibition on the top floor and, in return, the building's visitor to observe what was happening on the street.

At first, the suggestion was met with some resistance, but gradually the

provocative force of this unusual name and the possibilities of its semantic charge began to produce positive stimuli. We soon decided to give this name to the project that had been sewing for many years and that, finally, was preparing to gain the world.

It was back in the 1990s that Rodrigo once heard from the artist Amílcar de Castro (1920–2002) that his dream was to create a gallery to exhibit young artists, which would work in less usual ways. The watchword was hope. This became the inspiration for Mitre's graduation project, which sowed the first seed that would sprout many years later. The original idea went through different phases until its maturation, and it was from the exchange between the three of us that it got its final tonus. The objective, on one hand, was to energize the contemporary art circuit in Minas Gerais and nationally, offering a stage for urgent conceptual, procedural and political issues, which hardly found outlets at that time. On the other hand, it was also to experiment with new ways of developing dialogues and partnerships with agents of art, and of activating, receiving and relating to the public. Along this path, each partner and collaborator brought their experiences, technical knowledge and, above all, the will to do things and unlimited dedication.

It was then, at the end of 2015, a time when the country was already immersed in a turbulent period of profound difficulties, that we decided to open the gallery. In that context of economic downturn and huge uncertainties, we were aware of the challenge's complexity, but equally confident of its pertinence. After all, there was no "Plan B": this was the project our lives and city asked for, and we were ready to take it to the last circumstance.

Our first headquarters was a house listed by the Municipal Historic Heritage of Belo Horizonte, located on Avenida Álvares Cabral, in the city's center – a place permeated by large institutions and a fundamental aspect for cultural diffusion. The property needed to be renovated with great care, and the excess of work and onerousness sometimes became a big problem. However, the location, the porosity in relation to the public and the charm of the manor house always paid off.

Between 2015 and 2020, we held 28 shows in a space different from the traditional "white cube". What we are going to present here is a record of these early years. With boldness and necessary audacity, much could be experienced, despite the extreme difficulties. When we look back at each exhibition project, we realize that there is a common thread between them. It is something that cannot be translated into words, but that somehow involves the sensitive eye and the power of creation directed towards contemporary emergencies.

In this review of the first five years of our history, we have only one certainty: we do not shy away from battle. We approached artists and other thinkers we believe in and brought to life the projects we deemed necessary. With the solidity of the experience acquired, and taking new breaths to face new cycles, we want to continue contributing to a more diverse and vibrant history of Brazilian art, capable of expanding human vision and performance. Able to make us see and go beyond.

To those of us who participated directly or indirectly in this story, this book serves as a greeting, a toast. For those interested in the intricacies of cultural production and the possibilities of contemporary thought in Brazil, this is an opportunity to discover the work of dozens of artists and art agents from different places, who, with their diversity of times, trajectories, identities, research and practices, sow powerful works on the surface, guided by countless interests and using innumerable ways and means.

PROGRAM TO TRANSVIEW THE WORLD

By Germano Dushá

When I first heard about Periscópio and its gallery program I was taken by a good omen. Its unusual name already denoted that its founders had forfeited the more traditional personal reference in favor of an idea as a symbol of their association. The gallery was about to open in a few months, and the freshness of a new space with an unique layout and a program intended on energizing Belo Horizonte's art system immediately triggered my enthusiasm. Adding to this initial spirit was the building and the location in themselves: its headquarters was a charming listed house, located in an important point in the metropolis and, curiously, on my parents' street – my home when I'm in the city.

Through my dear friend and constant partner Lais Myrrha, I soon had the pleasure of meeting Rodrigo, Altivo and Alexandre, creators of Periscópio. The empathy was immediate, with energetic openness channeling a series of life threads into a single situation, quickly turning into familiar and fertile ground for collaborations.

We decided to join forces for the exhibition that would inaugurate the gallery's arrival in the world: "Domingo", a solo show by Fabio Tremonte. From that point onwards, we carried out some type of project together practically every year, unfolding through uninterrupted exchange. I like to think that I somehow collaborated to start and pave the way for the gallery, in the same way that it has made its mark on my trajectory, weaving a rare web between professional rigor and true affection.

Organizing this book was a way to revisit important memories which I collected over the five years covered in these pages. During this immersion process of reviewing images, it was invigorating to see the results with the same eyes that also witnessed the beginning of this authentic undertaking, which fought hard to innovate amidst the inherent difficulties of a rarefied circuit. Above all, it was an opportunity to discover new connections within an intense and complex program, articulating its various propositions.

In this ensemble of nearly three dozen exhibitions held at Periscópio's first headquarters, it is evident that the gallery built a proper place for the free development of language. Despite the differences among each project – which do not submit to reductive labels –, it is possible to see the presence of a shared spirit, the same verve of invention. From the many young artists, to those with a broad and solid trajectory, and ones from other eras who still demand due attention and reverence; from direct speeches to visual games and word games; from actions to transform space to pictorial experiments. What is evidently common is the movement, the heat and the occasion for creations both aware of the urgencies that surround us and engaged in re-elaborating our reality.

To those of us who participated directly or indirectly in this story, this book serves as a greeting, a toast. For those interested in the intricacies of cultural production and the possibilities of contemporary thought in Brazil, this is an opportunity to discover the work of dozens of artists and art agents from different places, who, with their diversity of times, trajectories, identities, research and practices, sow powerful works on the surface, guided by countless interests and using innumerable ways and means.

Therefore, borrowing the name of an instrument that allows us to see over obstacles for the gallery seems more than justified: its program is dedicated to the submerged body elevating its vision so it can see beyond everyday barriers and, consequently, fertilize its fields of imagination. It seems to take literally the universal advice of the poet, Manoel de Barros: "It is necessary to transview the world".

ART: THOUGHT IN ACTION

By Libéria Neves and Vicente Camilotti

Between 2015 and 2020 in Brazil, radical changes to the nation's political landscape perhaps has its most direct effect over the cultural sector, especially the field of arts. The status quo which emerged from these articulations was responsible for fueling censorship, defaming subsidized cultural development with State support, and restricting financial options for artistic production to private and collaborative initiatives.

Periscópio was born in this scenario, emerging in the midst of turmoil and motivated by a fundamental choice: not to retreat in face of obscurantism. This was intrinsically linked to another vision moving its founders: to transpose canonical ideas of what constitutes a gallery and to defy the intersections between emerging artists seeking a space for germination, devoted artists looking for a space of resistance, and the public – as a diverse and plural audience. In common, artists and audiences demand a cultural space suited for free aesthetic thinking, capable of giving

meaning to the world, and even predicting its twists and turns, through contemporary art. Through this periscope lens and in collaboration with similar initiatives, the gallery promoted exhibitions, performances, philosophical and educational events that spilled over the city of Belo Horizonte and beyond (such as the creation of the CAMA, in São Paulo), making the gallery – in its powerful and cozy house – a hub of constant activity.

Among so many memories, "Esqueça o futuro" (Forget the future), by artist Rafael RG, has always echoed as a motto, because Periscópio does not wait to happen, it rather became the occurrence in the now. This work, a sign installed in the traffic island that connects two important city squares, Afonso Arinos and Assembly, was a provocation to all who passed by, mobilizing the press to question its legality. But the debate that stuck was around what it meant for a traffic sign – made to guide, standardize and order –, to revive the spirit of deregulation and contestation contemporary art entails.

Gazing beyond the clouds and mountains that surround the city, Periscópio configured itself as an aesthetic and political response to the paralyzing project based on a "past tense of the future", imposed over Brazil in these five years. They are practicing thought action; in art!

JUST THE BEGINNING

By Raphael Fonseca

Looking back at the first five years of the Periscópio gallery, what captures one's attention is the diversity of artists, curators and exhibition projects developed in the house that was first occupied by the gallery. Unlike so many

commercial spaces dedicated to the visual arts which seem to be enclosed in rigid artist profiles, Periscópio carried out experiments based on desires in no way easy to fulfill: be open to artists residing in the city of Belo Horizonte, while not closing their eyes to artists from different regions of Brazil; be open to dialogue with great references in Brazilian art history, while bringing new names for their first solo shows in the gallery.

These crossroads are evident from a quick look through the artists who held solo exhibitions in Periscópio's first year (2015–2016). For its inauguration, not one, but two solo exhibitions: one by Marc Davi, an artist who lives in "Beagá" (Belo Horizonte), and another by Fábio Tremonte, based in São Paulo. For the second project, a collective with Andréa Brown, from Rio de Janeiro, Márcio Diegues, from São Paulo, and Camila Lacerda, from the capital of Minas Gerais. Subsequently, two solo exhibitions featured artists from the North of Brazil: Éder Oliveira, from Belém do Pará, and Marcone Moreira, from the state of Maranhão. By the end of 2016, it was Marcelo Drummond's turn, a reference in the field of visual arts in "Beagá" and, finally, a retrospective exhibition of Ivens Machado, from the state of Santa Catarina, in dialogue with other artists.

Such a proposed program already in the gallery's early years, was just a symptom of what was to come, of what would be solidified along a half-decade of intense work. While I write this essay, Periscópio's push for new layers of meaning and connections can be seen reflected in the current project by curator Fabíola Rodrigues, named "corpocontíente". Dedicated to the investigation of the "exchanges between the cultures of the native peoples of Brazil and of the populations brought from Africa", the project articulates several artists who have recently been added to institutional collections in Brazil, building a powerful dialogue. This exhibition seems to be a perfect example of the journey, vision and stances – subtle yet firm – that characterize Periscópio in its short lifetime.

Rafael RG, Randolpho Lamoniér, Ana Linnemann, Gisele Camargo, Umberto Costa Barros, Luana Vitra, Selma Parreira, Flávio Cerqueira, curators Germano Dushá, Marina Câmara and João Guilherme Dayrell... These are just a few of the people that have passed through here and that made Periscópio's bold objectives possible, through its diverse home and itinerant program, bringing to Beagá (and beyond) visual arts expressions and productions in political, provocative, and sometimes transhistorical and plurigeographic approaches.

And that's just the beginning.

Domingo (Sunday)

FÁBIO TREMONTE

CURATED BY GERMANO DUSHÁ

18 DEC 2015 - 09 JAN 2016

Sunday, etymologically, is the first day, "the Lord's day". Following the Christian narrative, it is when his word is heard, when there is light. It is the time for resurrection, the day creation begins. The endless day, guiding the eternal goal. For the pagan, it is the day of the sun. For many here: the day of Faustão; of soccer.

much of Western culture, it is also the day of rest. If we are the tiny gods of

our routines, it may be the moment when, bored after we have built our world, we stop and think about which end it will meet. A brief interlude to breathe through what has passed and face the shadow of what is to come.

On this "Sunday", to which Fábio Tremonte invites us, we soon discover, with cutting evidence, how confusing – cloudy and melancholic – it is to do this exercise these days. Undeniably faced with structural urgencies of common life, it is unavoidable: we are struck down by doubts and disbeliefs.

Between propositions and appropriations, literal and poetic strategies, hard and tender gestures, the artist creates space and time for us to sit, commune and reflect on our surroundings. Considering it's so hard to believe in the restitution of a world that is manifestly in a terminal state, the works gathered in this exhibition articulate a dismayed posture to create provocations, groping for other possible paths, rattling any sense of control, and giving rise to new developments. If these actions find their effects, to any degree, they will challenge and motivate us to answer: is there a world after the end of the world?

DA MORTE E DO AMOR

(OF DEATH AND OF LOVE)

MARC DAVI

TEXT BY MARC DAVI

18 DEC 2015 - 09 JAN 2016

Of Death and Love – Propositions for the Annihilation of the Other.

In front of the delicate dessert composed of guava and cheese – famously named "Romeo and Juliet" –, one can glimpse the sculptural potency of a body made of layers carefully cut with geometric precision. Shaped one by one, each slice clumps together like meat. But, when reconfiguring the sweet and the cheese – in a silent montage typical of still lifes –, one penetrates the symbolic tissue of meat: searching for the tenuous, almost imperceptible line between raw flesh and the bodies of tragic lovers, like the ones who give the dish its name.

Why do we devour, on a daily basis, pale slices of cheese adhered to the scarlet pulp of the guava fruit?... Overlapped repeatedly and indefinitely, the ingredients fall onto themselves to gain shape, weight and density of meat. They become, thus, another flesh: equally raw and edible, yet now preserving not only the nature of its image, but the transgressive meaning of joining forbidden lovers. However, over the years, this love has conceded its vigorous clandestinity for a puerile suaveness and converted into kitsch symbol what was originally a virulent pulse, an embodied threat to rigid social rules, a fissure that would expose the artificiality of our civilizing agreements and our existential arrangements.

The tragic end of these lovers is, even today, the same fate that is bestowed on anything that shakes the fragile foundation of our languages: an annihilation aimed at the body. If these edible sculptures constitute the living matter of a decadent tale, devouring them awakens an ancient memory: the ancestral act of taming another's body. Its destruction is, in essence, a denial of the threat posed by this

symbol. But if on one hand its anesthetization is engendered by everyday mechanics filled with empty rituals, it is within this same cycle of repetitions that an appetite for reactivation can be triggered. As if its whole poetic power remained in a state of latency and, once awakened, could denounce, once again, how disastrous the attempted strategy of dissolution has been.

"Of death and love (...) is, above all, a trace... A trail of fragments from these bodies that reveal themselves in pieces, little by little... in slices and portions. They are lures positioned with a premeditated abandonment: in corners, edges and fringes, inviting the revival of an almost extinct archaic memory. They are brief hiatus for rejoicing, for communion and, perhaps, for amazement.

HIPERLINK
([HYPERLINK](#))
TEXTS BY PROFESSOR DR. AUTERIVES MACIEL JR., PAULO CAETANO, MÁRCIO DIEGUES
ANDREA BROWN, CAMILA LACERDA, MÁRCIO DIEGUES
24 FEB - 02 APR 2016

Neutral Background
By Professor Dr. Auterives Maciel Jr.

When trucks invade the universe of painting, offering an angle that implies departure, it's the expression of aesthetic ideas in a world created by art. With such a procedure, Andrea Brown operates an unusual transmutation that unfolds the colloquial universe of trucks, turning the worlds stored away in their loads into a reason for provoking thought: where do they come from? And how do these dwellings, which shelter a mystery molded over a neutral background, move?

Given that, for Paul Klee (1987), the intention of art is to "make visible", one can also understand that the artistic operation – although it seems like an imitation of reality – actually produces another reality, solving problems within an aesthetic thought that results in the creation of the work. Thus, it is thought that invents a question, takes it as a motif and unfolds its outcomes through the artworks. Andrea Brown's trucks have no plates and no sender numbers: they do not come from any defined place or time. Furthermore, the absence of phrases commonly present in real trucks demonstrates how art can produce meaning around an issue by leaving out elements presumed present. So, the absence of an iconic phrase on a bumper sticker leaves the question: what would that phrase be? And the provocation posed by the painted loads, purposely bent in various styles and achieved with precision, is forcing the viewer to think of the mobile dwellings with their diversity of shapes.

Reading Deleuze & Guattari (1992), one can understand territory as anywhere which has been made into a consistent dwelling that conjugates the sensorial with the idea, and engraves through sensations what can only be resurfaced in art. Andrea's works meet this appeal as they eternalize the imminent departure of the trucks and use neutral backgrounds set next to the vehicles to represent the dwelling places of imaginary

drivers. This makes the paintings synthetic enterprises which place, in the composition of an image, layers of codes, signs, invisibilities, loads, styles, textures, sensations of emptiness and affective vibrations, all with the intention of making visible the universe of truck drivers as barely seen nomadic modes of existence. The neutral background eliminates context as a way that art can establish these trucks as dwellings for stateless drivers who live in movement and in the moment, with few references of roots.

Thus, Andrea Brown attunes her work to contemporary art theories while updating, in her paintings, the fundamental pillar of mobile universes and eternal travellers: the absence and neutrality of backgrounds.

Openness to the World
By Paulo Caetano

What does it matter - the landscape, the bay, the Glória district, the skyline?
What I see is the alley.
"Poema do beco" (Poem of the Alley, in English),
Manuel Bandeira (1936)

While, metaphorically or literally, the alley was the symbol of ugly, stagnation and gray suffocation for poet Manuel Bandeira, for artist Camila Lacerda the alley is turned into a positive aesthetic reference. Considering that a big part of the modernist project is to poetically trivial (in opposition to the formal artificiality of parnassianism), Lacerda has used this idea attentively and analogously, bringing forth what normally would pass us by, what is rarely the object of artistic expression. In this relatively unexpected view, a new path opens up for the viewer: what would an alley have to offer?

Let us consider the alley as a place of passage, of transit, and how this circumstance (that of transit) can be useful. In his work "On Nomadism: Postmodern Wanders" (2001), Michel Maffessoli reminds us that the domestication of man lies in the establishment of sedentarism (existential sedentarism, and not the ordinary kind for which the remedy is take a 30-minute walk everyday), intrinsically related to the advent of cities and the fixation of individual in these places. This is the basis for the author to state that the fixed beings are easier to control; to stagnate the individual is to undermine their "wandering impulse", their desire to live in relation, their erratic initiations, their openness to the foreign, their placing of oneself as an immigrant. To stagnate the individual is to undermine their ability to discover the multifacetedness that each human possesses (like realizing, for example, how we get along with some foreign habits, distinct from our own). To stagnate the individual is to undermine the realization that everyone is solitary, but not isolated; to take away their desire for infinity and for contact with a plural world. To stagnate the individual is to undermine the libertarian potential of those who do not take root (the author points out it is no coincidence the devil is the patron of the indocile – that is why some religions condemn restlessness).

Lacerda's alley skillfully brings out the ambivalence of this space that alludes both to being squeezed and to gaining depth; like walking down a narrow path as the only way to get deeper into something. To know more, live more, feel more, one cannot remain static: even if the movement is symbolic, it is necessary to go out into the street (preferably on foot), get in touch with the (text-)other.

Thus, the interior realm in Lacerda's paintings, rather than appeasing, serves perhaps to assign movement, leading the curious gaze to pass through the corridor and reach the public space. The alley is a non-place (since it is not officially a space for events, housing etc., even though capital pushes people to the corners), but it makes the connection between the private and the public. To launch myself into the world, I need to go through it.

Such launching can also be seen in Lacerda's other choices: the alleys shown here come from her experiences and observations. Amsterdam, Berlin, Mexico City, Coimbra are some of the cities that have caught the artist's attention. The diversity of alleys is significant to openness for displacement. An example of this is the distance (mainly symbolic) between an alley in Santa Tereza, neighborhood of Belo Horizonte, in the Brazilian state of Minas Gerais, and the alley in the German Holocaust Memorial. The viewer is facing the alley (that is, being outside, on the street) and is invited to continue their journey.

Lacerda turns the alley into a road.

Four Directions for a Body of Stone
By Márcio Diegues

'Everything that gives individual character to the landscape: the outline of the mountains that bound the horizon in an indecisive far-offness, the darkness of the pine woods, the current that escapes from among the jungles and strikes with thunder against the overhanging rocks, each of these things has existed, in all ages, in mysterious relations to the intimate life of man.' – Alexander von Humboldt, "Quadros da natureza" (Views of Nature), Vol. 1 (1952).

On the ground and under the sky, the stones of all places falsely rest, sustaining the history of our dwellings in time immemorial. Moved by the desire to discover how stones live and see their own existence, I set out to collect, draw, and catalog them, seeking their true "where", connecting points between their internal space and the external landscape. Through drawing, I also sought a way to unfold my perceptions that allowed me to dig as far and deep as my eyes could see, evidencing raw spatial realities embedded in their own constitutive elements. Coincidentally and beforehand, drawings of these stones emerged and revealed echoes of the landscapes they once inhabited.

For this process, five spaces were visited daily in Belo Horizonte, located between the four cardinal extremes of the city and its central region. Throughout this immersion, drifts and collections circumscribed poetic territories in the geographical spaces experienced and drawn. The streets and avenues, pavements, houses and building facades, squares and vacant lots, were all witnessing spaces, where (my) sensitive body of flesh blended with the titanic body of the city that grows and spreads at the foot of the mountains.

During these actions of collecting and drawing, I traced sensitive topographies characteristic of each region, from stone to stone, from street to street, from house to house, from building to building, until suddenly, the city was transmuted into a mountain. It turned into mountains, woods, pastures and Cerrado, the Brazilian savannah. In the peripheral and border regions of the visual field, city and nature continually operate alchemies in the landscape; and stones are well aware

of this. Nature invades the city, just as the city has invaded it. With this dialectical movement, space continually updates its formal and material repertoire, constantly recreating the landscape and its symbolic, subjective values.

Daily, the real estate speculation fractions the soil, equates the land, alters the reliefs, and, in the midst of these geological and industrial processes, turns the natural landscape into an urban landscape. New stones and minerals are added to the environment. Our body becomes part of the built universe of the city. We are deceiving ourselves if we think we are made up only of skin, blood and bones. We know, in a profound and intuitive way, that the world is a continuity of ourselves, and we are an inseparable part of it.

In this sense, our anatomy is also mineral and also spreads through the structures of nature and the city, situated between these spaces, resting on its beams, pillars, walls, and mountains. It unfolds in the material and sensitive relationships that we operate in the environment every day, whether built or not. In the constant exercise of observing and drawing the minerals collected, one tirelessly sees the transformation of space and its intimate nature, whether natural or urban, material or bioenergetic.

As a more aesthetic experiment than a scientific inclination, "Corpo de Pedra" (Body of Stone) is an empirical body, a body-landscape. We all possess one. It draws on the collection of our everyday experiences with earth, asphalt, and cement. Its physiology is located in the back of the impalpable relationships that we weave with space; how we catalog it through the expanded gaze – which is in constant transformation –, as stones, nature, our bodies, the city, and finally, the world itself in its becoming.

TODOS OS TEMPOS
(ALL TIMES)
MARCONE MOREIRA
CURATED BY WILSON LÁZARO
28 APR - 26 MAY 2016

Marcone Moreira has been building an artistic career with a great deal of impulse and poetry, which are central assets of his creations. His works transit among experiences dealing with the vastness of everyday worlds and, for this very reason, can hardly be reduced to simple sculptures, photographs, drawings, videos, paintings or any other artistic type. Before anyone complains: this is a very good thing.

The artist's work alludes to the building a "museum", in the sense of storing, caring for, exhibiting and bringing to the surface all times at once. So is his creation: everything already existed with its respective historical weight, its memories and its smells. However, the artist's work gives each object a new meaning. He opens a discussion about a new memory of the future and achieves this faithfully, creating a surprise before our eyes! Allowing us to dream again, it stimulates our vision (this is the sensation that a good work of "art" gives us): the meaningful world created by his work leads us to experience a new everyday life and to discover a "living poetry" in each creation. The artist's inspiration comes "from travels, from

memories of the city, and from life," from which stems its strength, its vigor, and its ability to expose a common identity. It is in the streets, corners, ports and dumpsters that he finds his raw material and applies his artistic process with refinement and, for this very reason, creates a sophisticated final result of this investigation with the surprising construction of a bold and linear work.

His sculptures, as the "woodnature" of his art, offer a point of view rooted in philosophy and subjectivity. The emphasis is on the feelings brought from the relationship of man with the built object, allowing us to perceive the emotions and identity of each work built, the beauty, balance, movement and form.

In his work, one can sense a new challenge: the individual of present time... or of all times, whom the artist, in his creative process, invokes to tell his story.

VOCÊ É A SETA
(YOU ARE THE ARROW)
ÉDER OLIVEIRA
CURATED BY WILSON LÁZARO
28 APR - 28 MAY 2016

The artist Éder Oliveira has the power to transform people and places in a meeting between ideas, where the character is an arrow and the target is the issues of everyday life. He reflects his sense of responsibility in shaping society and seems to empower his characters to promote a sweet renewal through political and social movements. To make anyone, even if only for a few hours, feel a little more human is one of the artist's aims, reached by the appropriation of daily headlines of his city's newspapers to give us other possible understandings of the present by learning about the past, or by elaborating new questions for the future.

His characters have a potent image and, consequently, invoke a great responsibility of dealing with the population's imagery based on the news about each person represented by the artist's work.

In all possible directions of the path of the arrow, as in artistic creation itself, everything is allowed. I believe that what the artist really likes to do is tell stories, that is what he paints for: to unravel a situation in each person's universe, in ways that we can capture the artist's shamelessness, freshness, inventive craziness. Everything is real in his gestural painting, everything reveals the narrative he wants to communicate... he manages to change the meaning attributed to these people, giving them new images in his visceral painting, inside and out. As our gaze captures this in his works, a reality opens and we can dream again of other paths for life!

DAQUILO QUE É PRÓPRIO
(OF WHICH IS PROPER)
MARCELO DRUMMOND
TEXT BY BEATRIZ DE ALMEIDA MAGALHÃES
11 AUG - 24 SEP 2016

"Of Which Is Proper": the expression that defines the works exhibited by Marcelo Drummond at Periscópio immediately awakens two references. One is the genitive in which many discourses since Classical Antiquity find their root: understanding "in respect to", as "De Rerum Natura": "(In Respect To) The Nature of Things". The other is the generic introduction of the meaning of certain nouns in common dictionaries, such as "simplicity: proper to what is simple". Isolated, the expression folds in on itself, becomes reflexive and asks: proper, of what or of whom?

In this case, it is yet unknown.

In the gallery's house, we are given a glimpse: it has become the artist's own, its walls and doors (and even windows, as later seen) were appropriated by him.

Handouts inserted in a transparent niche fixed to the wall of the vestibule offer visitors the list of all the works, with their title, date of production, materials used and dimensions. In possession of one of them, the suggestion posed by the show's name begins to come true. It all promises to have what is typical of the simple: simplicity, which can be immediately discerned as corresponding sets arranged by the gallery.

But... hold on! Clarice Lispector's warning must juxtapose the initial easiness: "Let no one be mistaken, simplicity can only be achieved through a lot of work". Leaving aside the words as titles and the suggestions they emanate, referencing Antonin Artaud ("the subject betrayed me"), the dilapidation of the subject), Antoni Gaudi ("The Temple of the Holy Family"), Artur Bispo do Rosário ("How should I build the wall at the back of my house"), we can stick solely to the letter A and cling, in Michel Foucault's double track, to things (as unequivocal), as parallel lives to words (independent of them, having however "common immanent cause").

The first thing resides on the handouts themselves, printed next to the meticulous listing: the house's blueprint, a plan of its two floors, with the rooms represented in negative, with the numbers of each individual and set of works in highlight. As for the works themselves, let us follow each item, trying to look at them in their unmistakable materiality:

1. "ESTAR" (TO BE): in the first room, a series of seven panels with photographs illustrate the so-called "domestic environment", with its usual furniture. The unusual comes from the sheets of craft paper occupying the place of probable paintings in each scene.

2. "APITO MUDO" (MUTE)
WHISTLE: jets of water vapor coming from a hole in the wall momentarily cloud the cursive letters that project, molded in copper wire and visible for intermittent reading, the expression "mute whistle".

3. SUBJECT: we recognize the outline of two sets, one in gray and blue, the other in gray and green, shaped as file folder dividers with cutouts that suggest graphics. Butterfly-type screws secure them to the wall, making any content that may exist inaccessible.

4. "A SAGRADA FAMÍLIA" (THE SACRED FAMILY): within a frame, a suggestive detail of this engraving by Hendrik Goltzius from 1580 is printed, but not the rest of it, which is left blank up until the contour of the paper's matrix.

5. "PADRÃO" (PATTERN): a glass square (series of eleven, in various textures), sits in a red frame, fixed on the corresponding white space, with self-adhesive cutout lettering, in A4 format (in equal numbers, with various grids), on the acrylic base.

6. "FULHA FOLHA FALHA", from the séries "HÍBRIDOS" (Hybrids): the partial way in which a single word (in relief and fixed to the wall) was written, allows triple reading.

7. "ÁGUA PEDRA QUEDA" (WATER STONE FALL), from the séries "HÍBRIDOS" (Hybrids): in the same partial way, the word "water" is still legible and is fixed on one of the walls, as well as the words "stone" and "fall" on an adjacent wall.

8. "PARA-VENTO" (WINDSHIELD): the leaves of two wooden doors were removed from their thresholds and resecured to them and to the ground by ironwork pieces, thus depriving them of their rotation and movement, turning them into bulkheads.

9. "FLUXOGRAMA" (FLOWCHART): an easel holds blank signs, with the exception of the one with the words "waiting time", on the one hand, and "service time", on the other.

10. "O MURO DA MINHA CASA" (THE WALL FROM MY HOUSE): drawings in gouache reproduce only the battens of a stone wall reproduced in a close-up photograph.

11. "ESTE LADO PARA CIMA" (THIS SIDE UP): the room on the second floor was painted white at the height of the windows' lower shutters, which are partially painted brown. Above that height, a gray, concrete-toned painting amalgamates walls and windows, plastering over the closed shutters.

What is proper of these diverse works presented? What is the "opera(c)tion" carried out in them? What do they have in common?

What links them is not there.

It is rather an absence, something that they purposely lack. The title of a previous work by Marcelo Drummond, "Obliterado" (Obliterated), may not be known to anyone visiting the exhibition, but the verb "to obliterate", in its two senses are clearly applied and verifiable: the original meaning, 'erase the letters'; coming from the Latin "oblitterare", quite consistent with the artist's clash with letters, in both strict and broad senses; and the approximate meaning, coming from "oblitere", which means 'to forget', 'to hide', 'to eliminate'...

The artist thus obliterated the handout's plan of the house, the places of the paintings in the photographed rooms, the copper expression under the steam, the possible contents of the file folders, almost the entirety of the reproduced 17th-century engraving, the cut of the projection of the glass paintings on self-adhesive sheets, part of the letters that form the words on the walls, the opening and closing functions of the doors, the other possible sayings on the easel signs, the design of the stones seated on the wall, the relationship of the second floor room with its windows, altered as it was by painting over usual perceptions.

What is characteristic of Marcelo Drummond's apparently diverse art is, therefore, obliteration, as his infallible tactic of revelation. Everyone going through the show is crossed by it. Not just because of what is visible; that which is missing can also be taken home, even without one realizing it. And to sleep with the screaming muteness of such a whistle! You only notice the hole in your chest the next morning.

IVENS MACHADO - TODOS POR UM (ALL FOR ONE)
CURATED BY WILSON LÁZARO
IVENS MACHADO, ERNESTO NETO, MARCONE MOREIRA, RODRIGO CASS, MAURO RESTIFFE, LUCAS SIMÕES
17 NOV 2016 - 18 FEB 2017

Ivens Machado was born in Florianópolis and lived intensely in the city of Rio de Janeiro: a great start! These two beautiful cities stimulate artistic creation with their open windows to the sea...

And it is by exploring urban territories and observing their daily life that the artist presents his works. Using materials from civil construction, he evokes simplicity as a conceptual discourse, with great intellectual sophistication. Promoting innovative experiences in art, Machado has pioneered the use of audiovisual media to express his ideas and desires in Brazilian art.

A great draftsman, the trajectory of his trace resulted in turning him, too, into one of Brazil's greatest sculptors. This is Ivens Machado: an artist who resignifies the rustic through a vision and practices that articulate it to the political man, the virile man, and the human and architectural violence of life.

I met Ivens Machado when I rented a house on the same lot as his studio-house on Niemeyer Avenue in Rio de Janeiro. I already knew and admired his work and, with this acquaintance, I discovered an observant artist and the extreme sentimentality that infuses his works. Machado's creations change the meaning of things, overflowing and revising values which have become useful for the art world, while also mobilizing other philosophical questions of life. All driven by the intensity of creation, Ivens is unique!

An artist with a gift for creating wherever he goes; transforming scenery, architecture, and space into art in such a truthful way of building and realizing his work that the observer is moved, seduced, and provoked into questioning. This is also Ivens! It seems that, now, our artist is in the right place at the right time: he generously occupies his rightful position and the universe thanks him for this donation, while the public discovers a work that is pulsating, strong and alive.

This exhibition presents works by Ivens Machado that dialog with creations by other artists, such as Ernesto Neto, Marcone Moreira, Rodrigo Cass, Mauro Restiffe and Lucas Simões, mixing, to a single vision, different ways and periods of artistic creation that share a real intensity and demand pause to think about what is seen. The exhibition also commemorates the gallery's first anniversary in the city.

I believe that Ivens is one of those rare creative artists who develop their work in a specific time and occupying a certain place but which synchronically propitiates the dialogue with other artists, other references in artistic movements and schools... time is the master that fits everything into its space. This is very recurrent in the body of work by Machado, always breaking rules and certainties to create concrete uncertainties and propose a new way to look at art and to live with the object of this art.

Breathing and inspiring are two

keywords in Ivens' works. His work is organic and has a freshness that crosses time and stands in linearity, although one can get several distinct nuances in his creation.

Long live Ivens!

UM PIANO NA SELVA (A PIANO IN THE JUNGLE)
CURATED BY GERMANO DUSHÁ
BRUNO PALAZZO, DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ, DANIEL DE PAULA, DEYSON GILBERT, FÁBIO TREMONTE, JANAINA WAGNER, LAIS MYRRHA, MARIA THEREZA ALVES, PAULA SAMPAIO, PEDRO MOTTA, RAFAEL RC, RENATA DE BONIS, RICARDO CARIOLA, RODRIGO BRAGA
11 MAR - 22 APR 2017

At a certain point of "Fitzcarraldo", film by Werner Herzog, the protagonist and his crew are navigating the banks of a river which is home to an isolated indigenous tribe, when they hear drum sounds and chants emerging from the dense jungle that surrounds them. Soon they find an unowned umbrella being carried away by the current. They understand the sign.

When the noise intensifies, and his companions arm themselves with shotguns and dynamite, Fitzcarraldo climbs onto the boat, playing opera from a gramophone, as response to the external provocations. Both songs are mixed in a single tune, blended with sounds from the flora and fauna.

This is one of the highlights of that radical encounter promoted by the delirium of a German, whose mission is to build an opera house in a remote city of the upper Amazon Basin. To finance the project, frantic in every gesture, Fitzcarraldo sneaks through the intricacies of the rubber barons and the use of indigenous labor, risking a limit-attempt to cross his huge boat over a mountain.

Based on themes, narratives and aesthetic experiments common to Herzog's work, this exhibition revolves around the imagination of a figure who could possibly serve as an icon: a piano resting in the middle of dense woods.

In this synthesis-image, we first see the dream turned into ambition, planning and operation, guided by notions of progress and civilization, linked to a thought that, with no exception, imposes trampling and massacres to any element that does not keep up with its construction pace. Then, we can reflect on the literary, philosophical and anthropological developments of an idea out of place. Of the scholar's contact with the savage; of extraction's encounter with the forest; of the academic environment's merge with the warmth of bodies; of the ephemeral with the perennial; of the undertaking with an open field.

In this sense, the exhibition brings together research and heterogeneous productions that show the power of the encounter; takes on the complexity of the meeting; and aims at the ability to produce connections between different ways of thinking, in an interdisciplinary system of knowledge. It leans, therefore, on the absurdities and wonders concentrated within conflicts and convergences; and unravels the

multiple meanings and effects that arise from each new junction, whether by collision or communion, conflict or mutual deliberation.

WILSON BAPTISTA PROJECT
CURATED BY FABIOLA MOULIN, MARCONI DRUMMOND, PAULO BAPTISTA, RENATA MARQUEZ
20 MAY - 03 JUN 2017

The Wilson Baptista Project aims to study, preserve, discuss, and disseminate the photographic archive of the artist, with around 7,000 negatives produced between the 1930s and 1990s, mostly in the city of Belo Horizonte and its surroundings. This exhibition, part of the project's first stage, is connected to the publication of a book, with the intention to inaugurate an immersive process into the photographer's collection.

Wilson Baptista considered himself an amateur photographer: he never had a studio, or anything of the sort, and used a room right in the city center, where a colleague gave stenography classes, "as an observatory to photograph things". More interested in what photography could reveal than in the task itself of documenting reality, directly associated to the photographic mechanism, Baptista ended up constituting, in an unpretentious way, a very rich archive which offers glimpses of daily rhythms, movements and facts of urban transformation; frames of a micro-history, its social practices and public events; as well as visions of autonomous forms and compositions derived from familiar objects as a purely plastic exercises. Such revealed visualities inhabit the border between documentation and art, demonstrating that this discussion, which has been on the agenda since the invention of photography in the early 19th century, is far from being exhausted.

Wilson Baptista was born in Belo Horizonte in 1913, where he lived until 2014. He was one of the founders and the first president of the Fotoclube de Minas Gerais (Photoclub of Minas Gerais). He was an organizer and participant in national and international photography exhibitions and salons until the mid-sixties, in which he was awarded several times. From the 1980s onwards, his photographs have illustrated various publications on architecture, urbanism and the history of the capital of Minas Gerais. In 2000, the solo exhibition "Wilson Baptista: photographs" was organized at the Institute of Architects of Brazil (IAB) and, in 2007, he was honoured at the retrospective "Diálogos nos tempos da Fotografia" (Dialogues in the Time of Photography), at the Casa do Baile (Ball House), in which other contemporary photographers from state of Minas Gerais participated. He has recently been featured in the group exhibitions "Segue-se ver o que quisesse" (To See What Could Be Wanted) in 2012 and "Escavar o Futuro" (Excavating the Future), in 2013-2014, both at Palácio das Artes: "Habitáculo" (Habitacle), at the Cine Teatro Brasil Vallourec and "Horizonte Moderno" (Modern Horizon) at the Centro Cultural Minas Tênis Clube, both in 2015.

In the exhibition at the Periscópio gallery, a partner in the project, we brought together the series: "Fonte luminosa da Praça

Raul Soares" (Luminous Fountain at Raul Soares Square) (1936), "Vista aérea" (Aerial View) (1939), "Abertura da Avenida Amazonas" (Opening of Amazonas Avenue) (1941), "Parque Municipal" (Municipal Park), "Viaduto Santa Tereza" (Santa Tereza Viaduct), and "Arquitetura e Habitantes" (Architecture and Inhabitants) (1930s to 1950s), proposing an initial overview of his important collection.

SEM TÍTULO (DO IMPOSSÍVEL AO PORVIR)
UNTITLED (FROM THE IMPOSSIBLE TO THE FUTURE)
CURATED BY MARINA CÂMARA
FÁBIO TREMONTE, HENRIQUE DETOMI, JOSÉ LARA, LETÍCIA GRANDINETTI, LUCAS DUPIN, MARC DAVI, MARCELO DRUMMOND, MÁRCIO DIEGUES
01 JUL - 05 AUG 2017

To Open a Crack in the World
By Marina Câmara and João Guilherme Dayrell

The exhibition "Untitled (From the Impossible to the Future)" is composed of two groups with seemingly interpenetrable works. The first brings together pieces in which the impossible manifests itself in various ways, whether in the figure of the absurd, the uncanny, the unusual, or the improbable, such as the paintings by Henrique Detomi, the works of Fábio Tremonte, Marcelo Drummond, and Lucas Dupin. The second includes drawings by Letícia Grandinetti, paintings by José Lara, works by Marc Davi and watercolors, graphite and typographic ink on paper by Márcio Diegues, in which images seem to appear without a clear reference. They suggest forms that tend toward the unrecognizable – even if some directions are proposed by their titles – and, at the same time, cannot be reduced to abstraction.

In a way, it's a path going from transgression to the absence of measure, from the confrontation of the given norm to a zone of exceptionality in which the images touch the immeasurable, the unreadable, and, precisely because of this, open themselves to a variety of possibilities so that we, as spectators, can give them consistency. In this sense, the productions of the group related to "The Impossible" frustrate our expectations by stalling the continuity of actions that one would expect to see unfolded in a given arrangement, finally suspending normality. On the other hand, the poetics of the works that suggest the idea of "The Forthcoming" reside precisely in that very state of suspension, fitting lightly into the crack opened by the first group through a sort of confrontation or cut.

In Western culture, the conformity of art to what is possible and/or desirable – hence the idea of verisimilitude, for example – was, in many moments, an obligation. This means, contrary to what one might imagine, a normative function was often attributed to art. Having to represent what "should be" – and therefore what is desirable, what is possible – and getting rid of everything considered absurd, irrational, unreasonable and, therefore, indicating ideal images, thoughts, habits and behaviors, art becomes an instrument for maintaining the prevailing norm and the unity of the social body. Throughout history, there have

been several strategies created by artists to free their productions from pre-established models. The self-reference, depersonalization, and repetition were some of the resources that were particularly exploited in the early 20th century in order to, among other things, manifest the fact that art was being held hostage to its own canons and instrumentalized by propaganda for dominant ideologies. Using specific artistic disciplines, such as sculpture and painting, the insubmissiveness of art to a documental and/or normative function became increasingly clear, finally breaking, especially in the most radical cases, with any previous concatenation not set in motion by each observer (or participant) in the act of his aesthetic experience.

Despite the critical political moment in which we are inserted, or perhaps precisely because it devours us daily, the works exhibited here seem to propose the reconsideration of issues within our own microcosm. They allow us to notice how we ourselves always expect something from situations and, in doing so, they put us in a dizzying fall towards the open. They suggest, finally and perhaps, that no revolution is done without the individual and the intimate.

By jamming the gears of significations, both groups of works establish the possibility of being whatever we want, if we want. They decree, as already stated, that the power to activate or not the "machine of signifying in every artwork" is up to us, but only to ourselves. Because confronting the habits and dominant ways of seeing and understanding the world – that is, the prevailing idea of normality –, in order to place ourselves in front of open images and to make room for other emerging understandings, requires entering into friction with culture, opening a crack at its core, so that, from embryonic forms, we may propel our imagination towards bodies and worlds, and, why not, of natures to come.

JANELAS INDISCRETAS (REAR WINDOWS)
GUTO LACAZ
02 SEP - 07 OCT 2017

With works produced especially for this show in Belo Horizonte, "Rear Windows", by artist Guto Lacaz, allows us to see the strength of art pieces that propose specific dialogues with the exhibition space. For the kinetic work that gives the exhibition its name, projecting four equal solids out of the window in the gallery's tower, the artist took on the challenge of building an interactive piece that articulates the city's landscape and the gallery, passers-by and visitors.

In his multimedia expressions and supports, Lacaz exercises his mastery as an illustrator, designer, draftsman and set designer to pave a unique trajectory with a repertoire of relevant works. His production moves between creation with everyday objects and the exploration of technological possibilities in art, always treated with humor and irony. The exhibition features works in various media such as prints, drawings, sculpture, installation and performance, including interactive ones, such as the work "Arte Detector" (Art Detector), which invites the viewer to touch it and provokes different reactions. With regard to his new works, the artist reinforces the importance of

exhibitions that propose or allow for production (rather than showcasing existing works), serving as fundamental opportunities to carry out archived desires and maturing ideas, such as the work in the gallery's tower, originally conceived in 1988 and only now built by Lacaz.

The exhibition also features renowned pieces, already exhibited at fairs and other shows, such as optical works with interactive rotors, a series of serigraphs and a work with giant sprays that pay homage to Alex Vallauri, the first graffiti artist in the city of São Paulo. Another major highlight will be the representation of the work "Nude Descending a Staircase" by Marcel Duchamp (infamous repetition of silhouettes as if caught in movement), performed by an artist invited for the occasion.

For Periscópio, the invitation made to Lacaz represents much more than a powerful exhibition; it is, above all, the recognition of a deep identification, tangled with the gallery's own roots. It was the work of Lacaz, exhibited in São Paulo in the 1990s, that inspired the gallery's nomination as a spark. Going further, Lacaz itself is a "periscope": he invites visitors, with great humor, to leave the comfort zone and, like few Brazilian artists, see things from different angles, perspectives and prisms.

**EXPOSIÇÃO DE GALERIA + ANOTAÇÕES SOBRE A PRÁTICA
(GALLERY SHOW + NOTES ON THE PRACTICE)**
ANA LINNEMANN
TEXT BY SÉRGIO MARTINS
11 OCT - 02 DEC 2017

One More Turn of the Screw

Shortly after graduating in arts, in the mid-1960s, Bruce Nauman reached the following conclusion: if he was an artist and had a studio, then everything he did in that studio would be art. This is how Nauman began a thorough procedural investigation of the artistic making, scrutinizing the elapsed time and minimal events that occurred in his studio, as well as rehearsing countless heterogeneous actions recorded in several media. In "Gallery Show + Notes on practice", Ana Linnemann shares Nauman's interest (and humor), albeit in a different way: by bringing to the gallery works that allude to various possibilities of artistic practice, Linnemann reverses the emphasis of the North American artist in the process and repositions her inquiry around the object. In this sense, several of the works exhibited relate to actions integral to the artistic making – drawing, screwing – but are performed by devices or artistic gadgets.

It turns out, however, that an artistic gadget is a contradiction in terms. In their proliferation of uses, gadgets take the merchandise-form to the paroxysm: if the same product can crack nuts, measure atmospheric pressure, tune into amateur radio frequency and keep beer cold, it is not because it is more practical to have all these utilities within reach of a single hand – who actually uses all the functions of a gadget, anyway? –, but because this multipurpose product is potentially capable of appealing to consumers with different needs. Like a revolving machine gun of use-values, the

gadget only needs to hit one measly target for its exchange value to be realized in the market.

The artwork, on the contrary, although it is also a merchandise, has a quite different relation with use – or, as it is more correct to say in this case, with meaning. Strictly speaking, the meaning of a work cannot be a heterogeneous aggregate of possibilities; the work admits several meanings, it is true, but its proliferation is limited by the normative dimension inherent to artistic production, that is, by the fact that the set of decisions taken during the making of the work are intended to form a coherent whole, and not a pile of clichés. If such decisions do not manage to impose a univocal meaning on the work, at least they oblige its community of receptors – the critic, above all – to debate that meaning in a minimally coherent and refutable way; this is what distinguishes these same receivers from the role of mere consumers. As far as the artwork concerned, finally, taste is what is necessarily being discussed.

In a text from the 1920s, Alfred Sohn-Rethel, a thinker who orbited the Frankfurt School, was amazed by the mixture of dysfunctionality and creativity that governed the relationship between Southern Italians and machines. In that context, Sohn-Rethel observed that machines never quite served their original purpose; to the ears of a Neapolitan, by the way, it would even sound unreasonable to speak of the primacy of such a purpose. According to a logic close to that of our familiar Brazilian 'gambaria' (a hack or rig, in English) Neapolitans often spliced, modified, patched, or combined machines, so that each machine's utility was shaped according to the whims or immediate need of its owner. "For a Neapolitan," writes Sohn-Rethel, "it is when things break that they begin to work," for that is when the window is opened for its owner to intervene in its structure, its meaning, and ultimately its use.

When fixing the engine of his boat, a boatman could easily modify it so that it also becomes a coffee pot – and only then, the thinker adds, does a Neapolitan feel that the machine is really his.

A circle drawing machine, such as the one mounted by Ana Linnemann on the "Studio Table," parodies the status of the gadget – and thus of the merchandise – to invert it into its opposite. In doing so, she alludes to the "ideal of the broken," the title of Sohn-Rethel's text. Not because the machine has itself been broken, but because its relation to meaning is analogous to that of the Neapolitan to utility. At first glance, the geometry produced by Linnemann's profusion of overlapping joints and planes resembles that of certain constructivist aesthetics, but the approximation is erroneous: it is idiosyncrasy, not the projective rationality, that governs the angular accumulation of shelves that climbs on the "Studio Table". Projective rationality is, in short, deviated.

Hence, these works are superficially similar to gadgets – it is the titles, to a large extent, that lead us on the wrong track – but diametrically opposed to these in another sense. After all, what use has a wall-kicking machine if not to spare the artist's own feet in those moments of frustration so characteristic of any making bounded by rigor, and represented here through humor? If the automatic turning of the screws in "Object Symmetrical and Unstable" corroborates this decided inversion of utility, it is because of the exact calibration of its speed. Its pace is neither jammed and irregular, as in the muscular spasm of someone who drills with manual force, nor instantaneous and efficient,

as in a drill's trigger squeeze; it has the slow time of an useless machine. If this pace is also hypnotic to our eyes, it is because it reflects and inverts – therefore, reveals – the very fascination that merchandise commonly exerts over us. By reflexively returning this fascination to us, "Gallery Show" takes a further turn of the screw.

DA DIVERSIDADE VIVEMOS (OF DIVERSITY WE LIVE)

AMILCAR DE CASTRO, ANA LINNEMANN, ANDREA BROWN, BRUNO FARIA, CAMILA LACERDA, ÉDER OLIVEIRA, FÁBIO BAROLI, FÁBIO TREMONTI, GUTO LACAZ, HENRIQUE DETOMI, IBERÉ CAMARGO, JOSÉ LARA, LETÍCIA GRANDINETTI, LORENZATO, LUCAS DUPIN, MARC DAVI, MARCELO DRUMMOND, MÁRCIO DIEGUES, MARCO MARIA ZANIN, MARCONE MOREIRA, PATRÍCIA LEITE, RAFAEL RG, RANDOLPH LAMONIER, RODRIGO ALBERT, WILSON BAPTISTA
11 DEC 2017 - 27 JAN 2018

Paraphrasing the cry "OF ADVERSITY WE LIVE!", which closes Hélio Oiticica's "General Scheme of Nova Objetividade" (1967), this collective exhibition marks – in name, format and artistic composition – Periscópio's position radically in favor of freedom of expression and the strengthening of the Brazilian contemporary art scene.

Bringing together more than 70 works by 25 artists in various media such as paintings, photographs, sculptures and videos, "Of diversity we live" is a response to the current moment full of intolerance and polarization. An irreducible statement that it is possible to live with a diversity of ideas, opinions and expressions, based on the belief that no field is more fertile and powerful than the artistic-cultural scene to build this plural ecology.

This play on words between adversity and diversity, like a tongue twister between nouns, is given new light by the presence of lesser-known contemporary artists alongside others with more well established trajectories.

Marking the passage of the year, but freed from temporal ties, the exhibition promotes contact between sculptures by Amilcar de Castro, paintings by Iberé Camargo and Lorenzato, and proposals in multiple supports and approaches by contemporary artists such as Lucas Dupin, Éder Oliveira , Ana Linnemann, Rafael RG and Marcone Moreira.

Refusing any excluding clichés or limiting categories, what is produced is not "peaceful coexistence", but transformative coexistence. Conflict is redefined as a symptom of necessary collaboration, nothing is left undiscussed. And nothing better for a young gallery than to arm itself with the courage to propose new affections, relationships and connections between the different.

**A CIDADE ONDE EU ENVELHEÇO
(THE CITY WHERE I GROW OLD)**
RAFAEL RG
TEXT BY RAFAEL RG
11 APR - 02 MAY 2018

I'm sitting at a table outside Malleta bar. It may sound strange, but this is where I usually come to write and sketch ideas. It's January, the seventeenth day of the year, and it takes a while to get dark. Today I'm here to write the wall text for my exhibition. There are still a few months left for you to actually be here, reading this text. But yes, it's been almost three months since I started this conversation with you. I'm still not sure what works and projects will be here in these rooms, although some things I can imagine. Despite that, I already have a title for the exhibition: The City Where I Grow Old.

Since the day I saw this phrase on a poster for a movie at Cine 104, I was sure that this would be the name of some exhibition of mine here in Belo Horizonte. That day, we were walking in silence. We promised each other we'd watch this movie. We ended up not going to the movies and now we are no longer together (last night I asked you to stop loving me, remember?). Maybe you will come to see this exhibition, maybe not. My last solo exhibition in São Paulo was dedicated to you; this one, at least for now, three months before the opening, is dedicated to another young man with the same name, André. Maybe he will come to visit this exhibition, maybe not. Things change, so maybe I'm in love with someone else today; or maybe the gallery will be empty, completely empty, with only this text on the wall.

Sometimes this fear is real, the fear of not being able to produce anything interesting for the exhibition. That's why I've been sitting here, almost three months before this day, almost three months before the opening of this exhibition. I'm here thinking about all of you, thinking about the things I want to tell you through the works, thinking about the things these works can communicate, thinking about how to communicate something.

I stop writing to order another beer. In the meantime, I miss your kisses (maybe, until then, by the opening day, I might not manage to produce any work dedicated to you, our relationship).

One more beer (today I'm slow at writing) and I just thought this wall text could be a job (Phew! I already have one work almost ready for this exhibition). This wall text is a work and it might be up for sale, it might not (I usually define whether a work is up for sale or not when I believe it is able to communicate something mildly interesting to another).

Today I went outside the house to frame the note you left for me before you left. This note has been showing me that my room in Santa Tereza is not an empty room. I will leave the note hanging on my bedroom wall, next to the bed, until the opening day of this exhibition. We know we won't be meeting in person for the next three months; you traveled and I stayed here, thinking about a thousand other things, including the solo exhibition that I'm going to open in Belo Horizonte three months after your departure. Maybe I will put the framed note on one of the gallery walls, maybe not. This will depend on how the exhibition is set up.

Despite all our history, I know this exhibition is not about you. I could say it's about "the artist Rafael RG's view of Belo Horizonte, the city in which he has lived for two years", but actually now I couldn't say anything about what the exhibition is as it doesn't even exist yet. Perhaps, when it is assembled, I will be able to say something about what it is, or what I think it says. For now, all I can say is that I've been sitting here for a few hours, thinking intently about you all. I am here thinking about

the things I want to tell you through my works, thinking about the things that these works can communicate, thinking about how to communicate something.

THE END OF CITIES

As we got closer to this day, the opening of this exhibition, my desire to change the name of the exhibition grew more and more. Right after Carnaval, I thought that the name of this exhibition could be "The End of Cities", but three months ago I made an agreement with myself that the name of this exhibition would be "The City Where I Grow Old". But as it turns out, it's now clear to me that I don't want to grow old in this city anymore, the same way it's clear to me that, in this exhibition, I'd rather talk about the things that made me happy here, and not the things that made me want to leave.

This exhibition is also a farewell. Today is April 18th and I'm sitting

at a table outside Malleta bar. It's only a few days before the opening of this exhibition and finally the walls are no longer empty. I produced a series of works about things I saw and lived in this city and that touched me in some way. I had to concentrate on the exercise of transforming private personal affections into art objects. This is not an easy exercise, but it has been this practice that has kept me alive. It seems to me, increasingly, that the maintenance of mental sanity in the face of all that we are living through comes from the possibility of building places where one can stop for a while and believe in the slightest thing. One must believe.

The period of this exhibition is exactly the period of time I still have in this city. Maybe I will fall in love with someone and decide to stay, or maybe I won't fall in love with anyone, and there's no way of knowing now.

At one point I thought about putting up on the wall the first names of every boy in town I'd slept with. It was a fun afternoon that I spent reminiscing about different features, tones of voices and hair textures. But I ended up giving up on this idea and preferred to write the following sentence on one of the walls: "Some of the works in this exhibition are dedicated to people I've loved, you might be one of them..."

**LUAS, BRUTOS E SÓIS
(MOONS, BRUTES AND SUNS)**
GISELE CAMARGO
TEXT BY FELIPE SCOVINO
16 JUN - 21 JUL 2018

Unsettling Shapes

Deleuze understands that the thread that links Francis Bacon to Cézanne is "painting sensation". And what would the sensation itself be? For the philosopher, it is the opposite of the easy and the commonplace, the cliché, but also of the "sensational" and the "spontaneous". The sensation he sees has a side facing the subject (the nervous system, "the instinct", "the temper") and an object-oriented side ("the fact", the place, the event). It, therefore, has no sides, because it is both things inseparably, it is being-in-the-world while reflecting phenomenologically on this pondering. In short, at the same time, I become

the sensation and something happens through the sensation, one through the other, one in the other. Ultimately, it is the same body that produces and receives the sensation, being both object and subject.

The sensation is what is painted. What is painted in the picture frame is the body', wrote Deleuze about Francis Bacon. What is painted in the picture is the body, not as a represented object, but as what is lived, as the experiencing of sensations.

This preamble is important not only because Gisele Camargo's recent paintings have a specific structural and phenomenological relation to Bacon's, but because sensation is confused with flesh in these works. First, it is clear that the artist's relocation to the Serra do Cipó motivated a shift in her palette. Her paintings that emphasized urban architecture with an atmosphere that ranged from the surrealism of De Chirico to quiet, mysterious scenes which seemed to have come out of the films by Werner Herzog or Tarkovsky (even though this panorama is extremely reductive of her former series of works), have now shifted to a mass of oil-filled flesh that goes by the name of "Brutes". This series, which resembles a collage or juxtaposition of rocks, stones or ores, is directly connected to where the artist lives today. Still bringing Cézanne into the conversation, I think of the obsessive way (method) in which Mount Saint Victory, in particular, and nature, in general, were the subject of his work. Cézanne and Gisele paint the ordinary, the banal everyday, the commonplace, the usual, that which is somehow the least remarkable or interesting. And more than that, they have invented a nature that does not exist. They are interested above all in sensation, in what their geometric nature (shape) provokes in the spectators.

In Camargo's paintings, this way of interpreting the world is clear both in the most recent landscapes and in the "Brutes". If we could put her landscapes side by side it would be amazing how they work as a travelling shot, thinking in film language, of a world simultaneously strange and familiar. We see in these paintings suns, moons, voids, mountains, light, dark, but fundamentally, movement. Everything is in constant rotation – in one of them, for example, the sun in gray sets over a floating pink horizon – and one painting seems to be the continuity of the other, elaborating a fast, transient, and coherent sequence. They are paintings created through a precise and minimal economy of gestures that elaborate a powerful network of meanings. In images lacking human figures, nature is the protagonist. Furthermore, the way this process comes to light is also quite peculiar: instead of the spectacularization and provocations that painting in the contemporary has often set itself (working as an eighties revival of bad taste, which supposedly would shock the spectator), her work follows a very distinct path. She is straightforward, with no false pretenses. In her worlds, an arid landscape and a composition with geometric figures alluding to shapes in transit coexist side by side. It is with this intensity of atmospheres, noises, and transitions that Gisele's work dialogs and becomes whole.

In "Brutes", on the other hand, little by little, what in the first instant is revealed as rock is quickly re-signified as living and pulsating matter. It is, above all, an arising state of the flesh. A large block made up of distinct parts that are separated by cracks and monochromatic color planes – with slight variations in tone – is set against a background.

This is usually geometrically ordered by two monochromatic planes that alternate their positions as figure and background. These elements are not exactly anthropomorphic, but an invitation, I would say, to conceive the shapeless masses into malleable bodies, vibrating experiences of the flesh.

Leaving little margin – literally speaking – for other perceptions than the spectator's immediate confrontation with the image, Gisele's way of framing the figure in the plane reinforces the clash happening between these two bodies: subject and figure. On the stage designed by the artist for the appearance of "Brutes", what stands out is the specular capacity built for the observer. And this also becomes evident, or acts as an important locus for the artist, when we notice the dimension of the painting, whose size is close to that of a human body. We are in direct conflict with that body. But what would this body marked by this unsettling strangeness be? Emanating a life-and-death drive, it reveals a recognition and anguish through which the gaze penetrates the game of these partial pulsations. It is the state of the "double" commented by Freud. Or the phase in which we constitute the first sketches of the ego. What Lacan calls the "fragmented body" – the mirror phase – corresponds to the emergence of primary narcissism. The mirror phase is linked to the individual's "anatomical incompleteness".

This tearing apart and piling up of vibrating, soft and uncut things invokes another painter who was also interested in associating inorganic matter and flesh: Philip Guston. In particular, a phrase from Leo Steinberg's critique of his painting: "Guston's abstractions are displays of flesh laced with nerves." I think that Guston and Gisele, each in their own way, by means of an oily and adherent art making, lead our gaze back to an uncomfortable density. In his case, a scene that invariably contains phallic elements and an atmosphere that seems to have come out of a Robert Crumb comic, and in her case, discomfort from a disturbing strangeness.

Camargo's procedure of joining parts to form a solid also occurs in collages. Cutting out photos from the most diverse origins – plants, rocks, building facades, house interiors, skies, walls, among other images – Gisele constitutes what she calls a "mini-world". Creating landscapes by bringing together different places, parts, and perspectives with real world elements as references is a common practice in her work of recent years. Since her 2011 exhibition "Metrópole" (Metropolis), when I first wrote more densely about Gisele's work, her images have been raising questions about their origins. As I wrote back then, "we don't know if the painting deals with an imaginary space or if it is constructed from a real one. If we bet on the latter possibility, it becomes curious how the artist transforms these frames of unimportant landscapes, since they belong to everyday life, into a strange, gently melancholic and raw world."

She possesses an interest in crossing fragments that plague us constantly and then forming a mass with these diverse layers of time and image; a solid; an undertaking that, in the end, generates not strangeness, but recognition. It unsettles because it is disturbingly strange and intelligible. We identify ourselves in the mystery exposed by the artist. Speaking of "Brutes" in particular, despite the lack of skin or organs, what we perceive is how nature (de) forms itself into flesh. There is strong evidence of a body. Here, the artist is interested in establishing a

'nexus between differences'. The way oil and acrylic create volumetry enhances this idea of a piece of flesh and how a total individual is indicated by a partial object. This isolated object on a silent stage, to some extent fragile, is pure occurrence. It contains fluids in an apparent state of immobility. And it seems to me that this ambiguity is exactly what Gisele is interested in. Brute, seen as shapeless, is the subject's field of elaboration, its continuous state of incompleteness.

OLHAR INSTANTÂNEO (INSTANT GAZE)

ANA LINNEMANN, ÉDER OLIVEIRA, FÁBIO BAROLI, GISELE CAMARGO, HENRIQUE DETOMI, LUCAS DUPIN, MARCELO DRUMMOND, MARCONE MOREIRA, RANDOLPH LAMONIER, THIAGO MARTINS DE MELO, WILSON BAPTISTA
01 SEP - 29 SEP 2018

The collective exhibition was triggered by the launch of the book "Urbano Fotográfico" (Urban Photographic), by the artist and founder of Fotoclube Minas Gerais, Wilson Baptista.

The idea of the exhibition is to show different perspectives around the notion of the "instant gaze" present both in analog photography and when capturing images by digital or sensory means with other techniques, such as sculpture or painting. In analog photography, the impossibility of seeing the immediate result, became, for Wilson Baptista, an absolute mastery of imagery perception which permeated his framing, light and focus, creating art between the exact moment of the click and what is only seen with the development of the film. By navigating through the infinite possibilities of the gaze, Baptista fixed deep meanings into film with his clicks, opening dialogues with different generations and styles of artists.

In the case of Gisele Camargo, we have an interpretation of a foreigner who arrives in Serra do Cipó, which the artist captures through photography and transforms into collages and paintings impregnated with the colors and landscapes of the place that surround her. This also happens in the painting from the series "Alistamento" (Enlistment), by artist Éder Oliveira, who developed the works based on photographs and interviews with candidates for military conscription training in the jungle, through which he addressed themes such as Amazonian identity, militarism and violence. Collected by the artist himself, these testimonies are reflected in the works and take us back to the moment of contact between him and each individual. In the case of Marcone Moreira, the work registers the history of a time impregnated in matter; Ana Linnemann's work is the result of free artistic action turned into painting/object. We see the strong traces of mystical imagination in the works of artist Thiago Martins de Melo and the presence of childhood memory in the work "Industrial City" by Randolph Lamonier. Marcelo Drummond... Henrique Detomi and Fábio Baroli... All working on the idea of recording the intangible, whether it is time, action or what remains.

"À porta de casa" (At the doorstep), which gives the exhibition its name, defines a place of shared sociability; it refers to a

À PORTA DE CASA (AT THE DOORSTEP) FÁBIO BAROLI CURATED BY JÚLIO MARTINS 03 OCT - 10 NOV 2018

Born in Uberaba, state of Minas Gerais, Baroli began his career as a painter in 2007, studied Art in Brasília, and lived in Rio de Janeiro before returning to his homeland, whose landscapes have inhabited his canvases throughout more than a decade of production. Under the gaze of the elaborate science he creates through his images, the 'Anthropomatology', his work is dedicated to the conviviality with the "matutos" (fieldworkers), who populate the interiors of various Brazilian regions, and to the study of their social and poetic ethos, their work and sociability habits, their wanderings, and their passionate mythologies through painting.

Baroli's paintings portray the "matuto" as the subject of a contemporary narrative. Thus, the artist conciliates a gateway to the affective memory of his childhood and adolescence in Uberaba, his "matuto" relatives and neighbors, with the reinvention of a burning landscape in the Triângulo Mineiro (region in Minas Gerais), in a revolution coming from the countryside, or by people in the streets echoing news from the capital. This interior landscape is re-enchanted by Baroli with strong irony and political questioning, paying attention to how these same horizons were typified in modern art's imagery, by Guignard and Inimá de Paula, for example. Starting from there, the artist politicizes an apparently mild theme, since the landscape to which he gives visibility is largely ignored in the Brazilian universe, seen derogatorily as outdated and doomed to disappear with time, due to the acceleration imposed by urban dynamics. There is nothing innocent, therefore, from a political point of view, in the construction of these landscapes as places of resistance, permeated by solutions, appropriations, responses and their own assertions addressed in the present time – of political upheaval, intense elections, and new 'colonelism' (system ruled by colonels).

The "matuto" is not seen for his exoticism – as perhaps Almeida Jr. approached him in his regionalist paintings of the late 19th century –, nor for his simple antagonism to the predominant urban life and its modern values. In Baroli's paintings, the matuto leads, with his own voice, his rich universe, resonating with contemporary issues, but absolutely unique in his reactions, appropriations, convictions, and creations. Talking about his series of works "Meu matuto predileto (My favorite matuto)", the artist has said that he finds "a strong feeling of belonging", which makes us think that perhaps there is something connecting the exemplary responses of rural life to what happens in modern urban culture. Fábio Baroli's research on painters such as Camille Corot and Vincent Van Gogh, on what they sensed in the peasantry, as safeguards of something profoundly human in the face of progress and its technological advances alienated from the impacts they exert on the lives of common people and their contact with nature.

"À porta de casa" (At the doorstep), which gives the exhibition its name, defines a place of shared sociability; it refers to a

very common practice in Brazilian interiors in which people place chairs and benches on the sidewalks in front of their houses inviting those passing by to approach and talk. In the public space, but under the same hospitality offered in the intimacy of the interior of the house, meetings and conversations take place naturally and life unravels in its rawest and most unmediated presentation. It is on these sidewalks that many scenes of interest to the painter take place: kids who wander around come to taste coffee with corn bread or freshly baked cheese bread; others eat oranges sitting on the ground; dogs and chickens run among the fruits of the earth; bananas, sweets and food accompany confidences exchanged near the wall; vendors and travelers of all sorts tell their 'causos' (stories) from distant lands and wanders. The narratives and paths multiply, fragment and overlap there, in this place at the doorstep of a home, as seen in the pictorial fields composed by Baroli, in which perspectives and modules are coupled under a yellowish beige plaster background.

In his painting, everything is composed with precision and delicacy, the image painted with realism adheres affectionately to what is presented in the photographs of old family albums, in the imagery reinvented through fantastic realism and even in the simple decant of time slowly passing facades of vernacular architecture and their fading colors. Fábio Baroli invites us to discover this human geography of the Brazilian interior, paying attention to the singularities and perversities that insinuate themselves in an apparently bucolic path. At the doorstep, what is located is not the boundary between the private and public fields, but a sprawling zone of affection and human contact.

RÉPÚBLICA DA COBRA (REPUBLIC OF THE SNAKE) RANDOLPH LAMONIER AND THIAGO MARTINS DE MELO CURATED BY GERMANO DUSHÁ 21 NOV 2018 - 05 JAN 2019

"Dreaming is the only right that cannot be outlawed."
— Glauber Rocha

Violence and Imagination

Around every corner, there's the effects of reason. A reason that hinders how you feel and dominates how you think. Conservative, normative and developmental, it hands us ready-to-eat and packed-to-go ideologies and methods, discourses and processes. It is something that has been dragging itself from other centuries, from other continents, from much colder climates, which came to us with the caravels that crossed from there to here, bearing its mark on the forehead of every man onboard. It guides the way we understand the phenomena of the world and, above all, how we see ourselves in this world. It manifests itself in an arbitrary and biased rationalism, which does not allow us to intuit and embrace at once what is inexplicable in existence. It's what prevents us from being possessed by the idea, so that we never experience it to the limit. That

drives us away from the mystical experience, from the astral, that can appear around every corner. This reason is what makes us wear a suit and tie in the tropics, while it demeans and represses syncretism, popular empiricism. It has founded the idea of the nation-state, but it never managed to create real communities, based on an economy of cooperation and not competition.

This reason, which wants all things in one way, operates violently against the imagination, against diverse life forms and our own capacity to constantly reconfigure our existence. It produces fear, so that we protect ourselves from each other. It creates crises, for which it always has the same evasive responses, generating a cycle of continuous catastrophes. And then, not infrequently, it also turns inside out as immeasurable irrationality, combusting authoritarianism and, soon enough, gives way to a blind hatred that crawls, distilling poison through its fangs, accusing everything and everyone, just to hide its own vile nature.

If so, why not talk about an anti-

reason, an unreason?

If reason works to oppress and rebuke, anti-reason, in turn, is liberating and transforming. It is what can oppose systemic violence, and even in violent clashes, it can affirm, above all else, the unconditional and inexhaustible love between those who find themselves under the same sky. Faced with the absurd reality that surrounds us, we must really be taken from head to toe, involved with the whole body. After all, living is the body's game, always in favor of what is urgent to transform and always against what has become intolerable. And the game is always now, in the presence and not in the project. This is the only way to feel the thread of life, the ethereal trembling that can overtake us at any moment. It's the only way to imagine and then conceive how we want, from now on, to keep living.

Randolph Lamonier

When waking up from an agitated dream, one always experiences a suspended consciousness, an unstable swing. As we begin to locate ourselves in space and time and to perceive our members, it is also possible to experience the effects of the visions that struck us while we slept: the free associations, the improbable plots, the impossible encounters. In this mental state, fears and desires are biting, personal memories and historical episodes are sewn together, and we re-elaborate the world in a thousand ways, feeling what it would be like in our bodies.

Perhaps it is only possible to be contemporary to our time, that is, to truly belong to our time, when we experience something similar to this immediate moment after a dream. It is when we access a concrete immateriality that, although affirming an unreality, reproduces its materiality in the body, exerting a direct influence on it. The immateriality of dreams intervenes in the materiality of life. In them, we are free to radically disconnect from worldly requirements and norms. In them, we are able to process current phenomena in every possible way, observing their shadows and darkness, and the light beams that always seem to elude us. Only then, are we able to think critically, bending the limits of reality.

Randolph Lamonier's work breaks through the line that crosses the real with daydreams, the ordinary with the absurd, the personal with the national, the micro with the macro, the individual with the collective, the belonging with the repulsion. Found

objects, tissue scraps and textual incursions create syntactic-semantic games that are not exhausted in a single sense, but open to countless interpretations and reflections. They are emphatic gestures that face the daily absurdities, the urgencies that cross us, denouncing the intolerable and vocalizing consternation, but interested, above all, in the power of movements that defy rules, that resist and reinvent ways of reading the world.

In his works, signs, speeches and narratives are combined to put us in contact with a certain violence, which neither oppresses nor produces fear, but takes us out of our field of cognition, of familiar recognition, to launch us into the unknown, where the landscapes and the forms are not yet complete. They put in check what ties us to common sense in order to pierce our bubble of certainties and truths. Each fabric or object appears in all its materiality, but also as a possibility to create images at the height of everyday anxieties and anxieties. In a time when love is forbidden, a liberating outburst reminds us that living is always dangerous, and where life throbs there will always be those who scream, those who go against the grain.

Thiago Martins de Melo

The sun burns the horse's back. The scream pulses in her throat. Swords are unsheathed. People are born, and many people die – butchered, shot, starved or otherwise oppressed. Indians, quilombolas, sertanejos, entities, beasts, politicians, dogs and skulls meet in the hot vortex of history, causing countless narratives to emerge and flow through the cracks in the regimes of truth that sustain our traditions. In a matter of seconds, we go from the Stone Age to Brasília, from the jaguar's jugular to the rifle's beaks, from native rituals to television news.

Thiago Martins de Melo's paintings create their own anachronistic and anarchic style of baroque. Instead of chiaroscuro, vibrant colors and thick layers give light to a tropical dystopia: scenarios and situations appear occupied by what is most ominous under the sky, but also by an ancestral energy felt in every struggle by those who resist. In place of the spheres of protagonism and the classical distribution of roles, many voices previously condemned to the margins reveal their power in a chaotic chorus. These complex junctures do not reaffirm manicheism and other binarisms, but rather reveal a confused and merciless historical machinery. In place of biblical readings and other Western canons, popular wisdom, the practices of the jungles, usual fields and streets. In place of Enlightenment thinking, there's space to think with the body, with the asshole. There is art and war, calculation and mysticism, omen and documentation. There are, of course, tragedies of all scales, but they do not impede the vital outburst of life forms and diverse imaginations.

In a choleric cosmology, with strong gestures and intense landscapes, the artist infuses us with an inescapable sense of urgency. We are placed in a moment of ultra-possibility. We witness the transformations of matter taking place inside the great massacres and also the revolutions. Myths, plots and narratives marked by many symbolic layers. Between balaclavas and headdresses, helmets and skulls, images of the body, sexuality, religious rites and social upheavals are ventilated vertiginously, in a heap of anachronisms... It is when we see scenes rescued from memories of

the artist's private life jostling with public events embedded in the social imaginary of Brazil.

Each painting is an oneric glare, which makes us believe that it is possible to find the history of the whole world in an epic battle, or when together we bathe in a river. Like the trances and transcendences, cosmovisions and game strategies, they make us look human misery in the eye, but always brings with them the universal and continuous force that fuels insurrections and revolutions.

**TODA TENTATIVA É UM FRACASSO
(EVERY ATTEMPT IS A FAILURE)**
ALICE RICCI
CURATED BY PAULA BORGHI
16 MAR - 20 APR 2019

Based on the assumption that every attempt is a failure, Alice Ricci is an artist who fails with excellence. Contrary to what it may look like at first glance, what she offers us is the understanding of failure from a perspective other than our preconceived values, in their dichotomy. It is not about addressing meanings that dwell on the concepts of "good and bad," but about giving up on liberal goals and their subjacent or positivistic judgments. It is about perceiving the attempt from its experimental power, without the imposition of assertiveness, success, conquest, victory or even defeat, ruin and loss.

Once imposed, the neo-liberal contemporary Western thought – which stimulates success as social behavior – the experience, process, and experimentation lost their importance in face of the results to be achieved. However, the opposite allows the eminence of gesture (present in the attempt) to happen as many times as necessary until it consolidates itself in the most forceful way possible. In this sense, failure is one of the fundamental basis for the construction of an experimental thought, since failure invalidates the perspective of the result as success and all the underlying burden for it to occur.

Under the premise of experimental thinking and subversive attitude towards the logic of success according to neoliberal concepts, the exhibition presents a series of pieces that discuss the idea of failure through play. The works use the act of playing as a verb in an attempt: to play constantly without the need of anything other than the gesture itself, nullifying any likelihood of winning or losing. The game as a proposition for an activity without a final goal; a pleasurable and playful process that does not happen by obligation, moral duty or physical need. The enjoyment of an attempt and nothing more.

Alice Ricci's game, on the other hand, has subverted rules. Pages of a hobby magazine, for example, have their letters filled in and drawn according to geometric shapes created by the artist. It created a visual code through a careful graphic translation of the image content present in the magazine, and not from the exercises suggested by it. It is the game as a proposition that reinvents and surpasses any imposed limit or norm. This is the freedom that is found in the artistic process, starting from the basic principle of constantly circumventing systems governed by a functional logic.

Besides transgressing the rules, the artist maintains the fundamental essence of any game, that is, to enjoy the occasion. Almost in contradiction, it is possible to say that, for her, working is synonymous with idleness. Her artistic process breaks with any coherence that sees the artwork beyond the idea of passing the time. It is with this lightness and subversion that she acts, making her figure refer to that of a retired worker, who enjoys work inactivity sitting in a rocking chair, with a pen and hobby magazine in hand. In this sense, Alice Ricci works in opposition to the ideal of meritocracy, since she questions the quality and the capacity of the work correlated to the effort. Her creation happens through the perspective of idleness, towards artistic processes that break with liberal values.

In this way, time is an essential aspect for the construction of her work, since the temporality present in it is an active reference of the process, experience, and research. By these and other nuances, her artistic production places, within repeated variants – word searches, connect-the-dots, dot boxes, crosswords, building blocks –, the infinity of the same action replicated with the intent of passing the time.

It is a work that celebrates visual poetry and walks through the same universe of artists as Augusto de Campos, Joan Brossa, Mira Schendel, Regina Silveira and Ridays. Alice Ricci belongs symbolically to this family, since she also plays with symbolic elements of literature and the visual arts. Sharing particularities of this artistic genealogy, her production behaves – among other occurrences – as a compliment to previous generations, always with respect, care and admiration. Attitude which, in turn, should be exalted.

With this mature and conscious posture, Alice Ricci's production goes from two-dimensional to three-dimensional, always maintaining the aesthetic quality in both spaces. The plastic impeccability with which the artist presents her work reinforces, even more, her ability to bring her thoughts to the physical plane. There is a refinement in their visual communication, in the way the games are made, such as in the jumbling tower game, whose blocks are lined by mirrors just like the buildings in urban shopping areas. A piece that refers to an icon of contemporary neoliberal architecture, about to collapse, to rise again and so on.

Without further ado, this is an exhibition that plays with some current issues, contributing poetically to a reflection – from another perspective – on the concepts of failure, time and work. With the wisdom of those who say: spend your time, spend it and nothing else.

**PLANO E RISCO
(PLANE AND TRACE)**
EDUARDO HARGREAVES
16 MAR 16 - 20 APR 2019

In the show, which presents a diverse selection of the artist's works, we are taken by the evidence of a place projecting itself on the notion of an imprecise border, in a spatial threshold between the known and the unknown, between safety and indetermination.

Through distinct paths, between empty, unknown, and fragmented spaces

presented in the works, we find ourselves in a complex of images, a space proper to uncertainty, indetermination, and suspension of reason, which opens itself towards the other, the world, the history, and the unknown. The realization of the landscapes, which dominate the imagetic universe in the artist's work, involve a great deal of uncertainty and temporariness generated by the very characteristics of the materials chosen and the techniques and processes used.

Hargreaves explores different paths through the works, which are constructed and relate exhaustively to questionings around the elaboration of a place. On one side, images that approximate and tension drawing and painting are presented through the elaboration and composition of abstractions – such as the series "Paisagens Pensas" (Thoughtful Landscapes), "Paisagens Rotas" (Routed Landscapes), "Viagem ao outro lado da noite" (Journey to the Other Side of the Night), and "Passagem" (Passage) – that point to the existence of an undefined structure or one that has lost a clear sense, like marks almost erased by time. Through these landmarks – in reality, in memory, and in imagination – space is organized. In "Paisagens Pensas" (Thoughtful Landscapes), a series of delicate drawings, the artist mixes the density of charcoal with the transparency of paraffin, creating a semi-transparent dimension that points to another side that is always visible and obscure, at the same time. The suspended montage, in acrylic sandwich, seeks to highlight a conversation with the "Objetos Gráficos" (Graphic Objects), by Mira Schendel.

On the other hand, guided by the notion of the configuration of mythological territories, he proposes the creation of the "Arcádia" (Arcadia) series, composed of eighteen charcoal drawings on paper that, together, make-up a grid of images which tend to both structure and dissolve. From trivial and everyday spaces, general or structural elements of buildings, houses, urban spaces and other cultural aspects are evidenced, being worked by the artist until they transform themselves, through a translation process, into spaces that point to an inside and an outside of the image. Each drawing refers to a possible place, which is interconnected, in a way, by its aesthetic and technical proximity, even though it is clear they are not connected to a single space, alluding to a distant, mythological place, that is at the same time present and common.

Between these two groups, works such as "As quatro fases do desenho" (The Four Phases of Drawing) and the "Decretos de Regulamentação" (Regulatory Decrees) series, as well as objects from "Desenhos Topológicos" (Topological Drawings) and "Esses pedaços de ti, América" (These pieces of you, America) create a sort of bridge that crosses the boundaries between abstract images and representation. The works focus on the choice and use of materials, on their technical and plastic characteristics, as well as on the approximation between images and the presence of real places, through the use of maps and archival images. The works also permeate through the multiple readings and the different understandings that maps offer to the gaze and the possibilities of its reconstruction and re-signification. Likewise, the borders drawn on maps, textual fragments and cartographic and topographical instructions are mirrored in the stains of oil, charcoal, pigments and in the changes in the physical state of the paraffin – when it melts, spreads and hardens.

In his most recent exhibitions, the

individual "Paisagens Rotas" – at the Federal University of São João del-Rei (UFSJ) Cultural Center – and "Cartas para um lugar" (Letters to a Place) – awarded by the Development Bank of Minas Gerais exhibition program and presented its Cultural Art Gallery –, both in 2018, Hargreaves seems to question, through images, how forms and relationships with the physical memory of the terrain are added to individual and collective memories, either through the construction of images – drawings – signs, which interconnect, or in the dimensions of the natural landscape and in the presence of interference human in this landscape.

With the fictionalization of places and territories, in constant construction and transformation, the drawings open up as vectors for reflection on the geographic, historical and political space in which we are inserted. They point to the possibility of thinking about the construction of one's own imagination, of how we infer importance in the formulation of image making, which takes place both in relation to the act of drawing and in the space opened by the observer's gaze, vision and elaboration.

**SOMOS TODOS RISCADORES
(WE ARE ALL SCRIBBLERS)**
FÁBIO TREMONTI
TEXT BY LAIS MYRRHA
04 MAY - 01 JUN 2019

"On a more microscopic level, nature is what allows one to be in the world, and, conversely, everything that connects a thing to the world is part of its nature."

– Emanuele Coccia

F, Dear Fábio, or Fábio, I don't really know where to start. Perhaps because I read the beginning of the text I wrote ten years ago for your exhibition "Nada mais" (Nothing else). I was surprised because, after such a long time, I could use the same epigraph and some of the arguments to talk about certain aspects of your subsequent production. I could use that text to think about how "Somos todos riscadores" (We are all scribblers) is a title that echoes Daniel Cohn-Bendit's words, spoken during the May 68 movements in France: "We are all undesirable, we are all German Jews", and that also reverberates one of Joseph Beuys' sayings: "Everyone is an artist".

Your increasingly deeper dive into artistic and pedagogical (or artistic-pedagogical) processes, into collective and collaborative events, into anarchist theories in Amerindian perspectivism, and in many other practices dedicated to promote a kind of liberation or disengagement of subjectivities from a world that is still clinging to a normative way of life (and this is precisely the world of macropolitics), led your attention to the small, the marginal, the minimal, the common, always affirmed and unfolded in your projects.

From that distant time, remains the frequent imbrication of figuration with geometry, which, as your current drawings so well demonstrate, are fluid categories, which we can only believe to be stagnant if we place them on an ideal plane. From the heat of that summer, remained the traveler, the collector, the fragmented character, the utopia – and this,

each day more present and real, remained not as the unattainable horizon, but as a procedure or strategy to refuse efficacy, such a valuable noun for what Suely Rolnik calls "the capitalistic pimping of art". During those ten years that we walked together, not without stumbling blocks, I followed your struggle against this state of affairs.

I followed the parade of banners, some tug-of-war sessions, the playlists, the pink skateboard ramp, the brief collection of insults, a Carnaval group, the words of the wronged – or in their favor – stamped on the black flags. I followed from a distance, sometimes wanting to be closer, sometimes even further away, the listening sessions and many other processes. In any case, during this period and even before, drawing has always been a tool that you have used to formulate ideas, make notes, plan actions, spaces, situations, and encounters. Even under the weight that made you raise the black flags, and although this open dark field shared space with the green of the plant prints or the red of the first flags long since folded, it was black – even though it is, strictly speaking, a value – that became the dominant color field of your latest works...

However, in your notebooks which I love so much, and that I never get tired of going through, even when you are away, the colors continue to sparkle boldly in the prints, flowers, leaves, masks, volcanoes, and meteors scratched on the papers that now happily detach themselves from the spine that gave them order and are fly free into space, inaugurating another time.

**A PARTE PELO TODO
(THE PART FOR THE WHOLE)**
LUCAS DUPIN
TEXT BY JÚLIO MARTINS
MAY 04 - JUN 01, 2019

"A delicacy that I could not bear. A love that bordered on anger. Things like this should die before they come into the world, they should be suspended in some parallel reality, things like this should recognize, before they materialize, that matter is not their field, is not their kind, and that they should stick purely to dreams, to reverie. To fabulation. Things like that should leave this world alone."

– Adriana Lisboa, "Rakushisha" (2014).

Presumably, the relations articulated between parts (as incomplete, residual, or waiting pieces) always seem subjected to the tasks of recomposing, corresponding to, and reiterating a whole, that in turn establishes the ultimate meaning of its components. Under this logic, the fragments only achieve significance when integrated, being insufficient in themselves and in their disconnected dimension. Our usual experience seems to reinforce this consideration, naturalizing a gaze that becomes more and more operative in the search for an immediate and comprehensible whole, inattentive to the details and implications of what is seen; an accelerated gaze incapable of also stopping at what is hidden in what is seen, resistant to the poetry that daily life can offer in the cadence of its unsuspected delicacies. For example: it seems to not recognize the extraordinary in certain grasses, in spite of stones and asphalt, sprouting insistently through

the cracks, which we step over in the street without even noticing that culture and nature are mixed there, in the ground.

It is precisely on the 'first floor', a term that gave the title to the artist's last solo exhibition in São Paulo, that Lucas Dupin is very interested in, because he perceives a vital and discreet force in this invisible zone. This perspective brings him closer to the poet Manoel de Barros, dedicated to the nature of the swamps of his childhood: "it's a gaze towards the lesser being, the insignificant, that I was born with... I was raised in the wilderness and learned to love the things on the ground before the heavenly things." In "Jardins Suspensos" (Hanging Gardens), Lucas Dupin appropriates fragments of Portuguese sidewalks to reconfigure the wonder of antiquity, only imagined on a reduced scale and with everyday materials. There, in the exhibition space, amidst Portuguese stones and cement, he cultivates small plants and mosses that, suspended, invite you to take a closer look at these apparently simplistic scenes. Looking at the ground, investigating its smallness, slowing down perception and bringing it to an affective scale, leveling with the insignificance of the ground, are perhaps the invitations in many of the works by the artist in "A parte pelo todo" (The Part for the Whole), at Periscópio gallery. With a consistent trajectory over the last 11 years of important exhibitions, residency programs, and awards throughout the world, this solo exhibition in Belo Horizonte, his hometown, is a timely occasion for a comprehensive look at Dupin's production, since the exhibition includes works from the beginning of his career to more recent projects and unpublished works.

In the series "Equivalências" (Equivalences), the artist registers the action of replacing one of the stones of a Portuguese sidewalk with a piece of meat of the same shape; in another action of the series, he covers the stone entirely with gold leaf and then returns it to its original place. In these photoperformances, Lucas Dupin operates with a reduced but precise economy of resources, mobilizing and manipulating, through light gestures, legacies and symbolic charges linked to the colonial past and to the social conditions of Brazilian urban centers. The delicate displacement of the gaze toward this imprecise element that adheres to the scene, anxious in its difference and enigmatic materiality, are quite provocative when thought from the inverted perspective the exhibition title offers: to take the part for the whole, to assume the fragment in its singularity and difference. These stones, delicately refined by the artist, possess the unbearable delicacy that the epigraph of this essay describes, they seem to turn their materiality into fabulation, made of the matter of dreams and stories that don't want to be forgotten.

It is still from the ground that the artist possibly collected cigarettes and snaps for his series of watercolors. Since 2010 Lucas Dupin portrays cigarette butts in 1:1 scale, some of them able to express so much character, even in their realistic representation, that they would make us suppose the mouth, or the breath of the person who smoked them and added to the smell of the smoke, as imagined by Marcel Duchamp about the inframince: an intense sharpening of perception in front of almost imperceptible subtleties. The detail with which each butt is painted makes it evident that the artist grants each copy the dignity of its unique expressive marks, constantly cataloging, until today, the multiple diversity of the butts

without, however, targeting any totality, contrary to such a procedure, bordering on scientific practices, could be intended. With similar dedication, but now expanding the scale of his gaze, Lucas Dupin chooses the theme of his large-format watercolors to be the pops of June parties, which are deformed by the explosion of the gunpowder they contain. In both works, the treatment given to the scales wants to make the part see outside the whole, thus seeing the part as the whole to reveal a microcosm. According to the artist himself, 'a strong point of difference between cigarette butts and snaps lies precisely in the relationship of scale and referent. While in the first the referent is quite obvious, I would say that in the second it is perhaps quite obtuse and slippery since the amplified scale and the absurdity of the referent, something that people rarely look at, generate a feeling of estrangement for those who see it, leaving the game between representation and abstraction.'

The work "Biblioteca por vir" (Library To Come) is quite representative of the artist's fundamental interest in books, imagery and narrative writings. Lucas Dupin has dedicated a good part of his production to the universe of books, investigating from their objectual materiality, also of unbearable delicacy, remembering again the epigraph, now in contact with the much celebrated phrase of the poet Stéphane Mallarmé – "books are spiritual objects" –, to their symbolic condition of cultural artifacts, depositories of ancestral memory and human imagination. The relationship that books establish with the world holds the poetry and ambivalence that we recognize in the vectorial inversion that the title proposes, 'the part for the whole', and, thus, requalifies our gaze. We could exercise doubt in the face of the infinite possibilities of binding the world by language, but we also come up against the infinite reality that books are capable of creating. In the performance "Livro Infinito" (Infinite Book) – one among other references to French writer Maurice Blanchot –, Lucas Dupin binds newspapers on a table in a growing pile that ultimately becomes a veritable column up to the gallery's ceiling. From the almost immaterial consistency of the pages that gradually accumulate, giving rise to the infinite book, the artist builds a kind of landmark in real scale, an illegible pillar, since it is impossible to read the book's contents, but also an eloquent fictional support structure for the architectural space.

It is, therefore, from this "piece" in which the artist locates us that we can also see the image of a boat sailing through the mouth in "Pequenas Navegações" (Tiny Navigations), the oldest work in the exhibition, from 2008, and "Biblioteca por vir" (Library To Come), recently completed in 2019, on whose shelves the books are both materially present and inaccessible, at the same time. Instead of the identifying spines, as one would expect in a library, the books there are inverted, and it is in that space of silence, with their pages closed, that the artist draws branches of plants among constellations and marks left by gunpowder.

A parte pelo todo, an exhibition by Lucas Dupin at Perisópio gallery, instigates the gaze towards a metonymic condition that, according to the etymological origin of the word, wishes to go beyond names, change them, surpass them, inaugurate new semantic possibilities based on its fragmented quality: life sprouting at ground level, forgotten among Portuguese stones, crackling noises that celebrated June festivals, cigarette butts, meat, gold, shared memories and narratives.

**COMO ATIVAR OS ESTILHAÇOS DA HISTÓRIA PELA LINGUAGEM: REALFABETIZAÇÃO POLÍTICA URGENTE
(HOW TO ACTIVATE SHARDS OF HISTORY THROUGH LANGUAGE: URGENT POLITICAL RELITERACY)**
TRAPLEV
CURATED BY GERMANO DUSHÁ
15 JUN - 27 JUL 2019

Here, in this basement, we can agree that nothing will ever be the same. In the minutes we'll spend traveling the sublevel of the gallery, we'll grip the column of time with all our fingers, feeling its texture, its temperature, while also taking a distance from it, stepping outside, leaning back our neck, pulling our head away from its range, dissociating our cognition from the blindness caused by the spectacular glare of advents. That way, we can keep our eyes fixed on the darkest colors of the moment, looking their darkness in the eyes. Let us turn to the origin, radically questioning its consequences in search of a light that cannot yet be seen, but which we know exists and which is totally directed towards us. We will stretch out the hours, the years, the decades. We will see the history of Brazil not in a straight line, but as a whirlpool that swallows and blows, in continuous and violent circles, ideologies and massacres, passions and projects, genocides and resistance. From front to back and back to front, up, down and in all directions, we will leave certainties behind, putting known paths in suspension. We will allow ourselves to experiment with other ways of thinking and educating ourselves. Of course, maybe that's asking too much, pushing the envelope. Especially like this: immediately, through a simple text, in an exhibition, in a context as specific as that of an art gallery. Maybe nothing else can be done, much less here. And you won't think that an artistic gesture might manage to propose a situation that matches our surroundings. However, we must remember that there are ideas that can be more dangerous than life, and that language can still be of some use. Furthermore, since we've gotten this far, it's definitely worth a try.

Under the gravity of the hour, faced with a terrible accumulation of techniques and undertakings, deals and news, public speeches and leaked conversations, everything here is a reaction to the complete institutional breakdown, the fracture in the cervical spine of the political pact, the white coup, and the repressions and the mass murders that came in tow. The impeachment of the President, the great national agreement — with the Brazilian family, the Supreme Court, the Task Force, the Army, the whole damn thing — orchestrated by the same people as always. In a broader sense, a reaction to necrotic sociopolitical fabrics, to hidden interests; to the voracity of unstoppable finance capital in its symbiosis with the internet, circulating without borders on an inconceivable planetary scale; exercising its capacity for total regulation, which is far greater than that of any prior agreement, law, custom, or project of the nation; becoming the prime representation of a global society, if such flexibility and capacity for transmutation and adaptation were already seen as signs of openness, democracy and decentralization,

today, in the era of abstractions, information clouds, algorithm-driven automation, virtual exchange of commodities in microseconds, they are already evident as attributes of the control systems operated by state intelligence agencies and a half-dozen megacorporations. The post-democracy scenario is given: an abysmal crisis of representation, authoritarianism more complex, atrocious and comprehensive than ever.

Behold, the next paradigm is approaching... But for when? Between the old that doesn't die and the new that isn't born, emerges the contrast which monsters creep through. In the midst of public upheavals and personal trances, we pick up the rubble — from the great landslides to the explosions of language in the daily news. It's all urgent. And what's left for those who stay? Who can do what? Here is a provocation for us to think and feel together the imminent collapse of the structures through which the codes of communication pass. A small scale bet on a medium and long-term pedagogical program that sticks to the genesis, to the beginning of the letter, to the reset of the cognitive apparatus. A program based on a linguistic game that makes visible the opposite of the absurd transmitted everywhere by so many media, unveiling the macabre historical process pulled by ultra-articulated power projects.

In this small underground school, on top of the furniture that runs parallel to the walls, there are "Pedagogical Pillows", devices for the dissemination of knowledge within a continuous project that seeks to spread, indefinitely, across different spaces. With them, Traplev creates on his own an index of movements, of all times, linked to social justice in Brazil. From important personalities to political organizations, from social causes to artistic practices, there is a constellation of resistance actions whose radicality of thought and pragmatic disposition sparks the universal force that moves the struggles of the people, the opportunities that can come to light anytime, anywhere. You are invited to sit, read, quilt, hug the texts, feel the fabric and meaning of these narratives. To use them freely, as befits us, connecting new keys of understanding, filling the chest and reactivating the soul.

In this philosophical playground for sharp critical reflections, the artist also brings together some of the many pieces of the "Alfabeto flúor" (Fluor Alphabet), in which clippings from critical texts by various authors, and sources such as Wikipedia entries and excerpts from the Federal Constitution of 1988, are juxtaposed by random letters or numbers, forming a visual set of graphic marks forged in the heat of the occasion. There are also some editions of the compilation "Crisis de representação" (Representation Crises), resulting from gestural paintings made on prints of headlines, triggering semiotic strategies and the dribbles of meaning operated by the great media in their selective and indecorous crusades. Arranged as marks on the walls of the room, they bring out the aesthetics of appropriating the shrapnel, the propulsion of the didactic, of spontaneous imagination.

Here is a circuit, an ideal plan, which only potentially exists, founded on nothing but errant hypotheses and thoughts, for us to elaborate new ways of affecting ourselves, of summoning ourselves, organizing ourselves, manifesting ourselves; to allow ourselves to be crossed by a multitude of stories, visions, readings, dialogues, centers and protagonists; to invent new meanings for our bodies. A trigger

to question ourselves about what is intolerable to us. And from the next minute on, we decide what we have to do to influence the present once and for all.

**SANGUE SEM VOZ
(BLOOD WITHOUT A VOICE)**
UMBERTO COSTA BARROS
INTERVIEW BY FREDERICO MORAIS
15 JUN - 27 JUL 2019

Conversation between Frederico Moraes and Umberto Costa Barros — May 7, 2019, Santa Teresa, Rio de Janeiro, 2 pm.

Umberto Costa Barros, born in Rio de Janeiro and graduated from the Federal School of Architecture and Urbanism (UFRJ), was one of the members of the so-called AI-5 Generation, active in Rio de Janeiro from the second half of the 1960s onwards. It was a period marked by the manifestations of two significant generations in the scenario of Brazilian art history. The first generation included Antônio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, and Carlos Vergara, and was influenced by North American Pop Art and New European Figuration. They gained recognition through the exhibition "Opinião 65" (Opinion '65), which was a first attempt at expressing opinions on the situation of Brazilian art and, simultaneously, on the new political reality of the country after the Military Coup in 1964.

The second generation, known as the "AI-5 generation" and to which Umberto Costa Barros belongs, only emerged around the second half of the 1960s, becoming active in the toughest and most violent period of the military dictatorship in Brazil, marked by the publication of the Institutional Act Number 5 (AI-5), on December 13, 1968. The repression affected the functioning of art galleries, museums, cultural institutions, and artists, who were faced with the impossibility of showing their works and forced to adopt subversive tactics to participate in Salons and Biennials still held during the period.

Artists who worked in the first half of the 1960s witnessed the coup, but the AI-5 generation, which followed, was the one to experience torture, imprisonment, exile, and other direct and indirect consequences of this act. In addition to Costa Barros, other artists from the so-called AI-5 generation are Cildo Meireles, Antônio Manuel, Wanda Pimentel, Claudio Paiva, Artur Barrio, and Raimundo Colares.

I have followed the trajectory of Umberto Costa Barros since the beginning of his production, which allows me to highlight characteristics that function as keys to understanding the work of this artist, whose production is silent, autonomous and disciplined, but always intense and consistent. A reduced production, but of extraordinary significance. In 1985, for the occasion of the "Depoimento da Uma Geração" (Testimony of a Generation) exhibition, I conducted a long interview alongside my team at the Banerj Art Gallery with Umberto Costa Barros, which is now published in the catalog of the aforementioned exhibition.

What follows is a dialogue about his work, especially his most recent works.

Frederico Moraes: In your initial production, the most striking for me was the two works you did,

one at the School of Architecture in 1969 (in which you balanced benches, clipboards, and tables) and the other at MAM - Rio de Janeiro in 1970, (in which you reorganized the panels and shutters). These works make me notice two things: first, you are an artist of restricted production, considering what you show, these works, however, were born classic, and are classic in the sense that they resist time. I note that his first works were designed for a specific place. This is true for the works of the School of Architecture, MAM, and for the event "Do Corpo a Terra" (From body to Earth), in the Municipal Park of Belo Horizonte. So, have you, being an architect by training, had a practice in architectural design? Did architecture influence your early work? If so, to what extent?

Umberto Costa Barros: My training in architecture started before I began college. My father was an architectural draftsman, and I indirectly interacted with architects who circulated in our house. I learned architectural drawing before studying, just to help him and even when I started college I already knew how to do technical drawing: ruler and compass in the time of ink. I developed a spatial vision. Drawing, however technical it may be, gives this vision, deals with a representation of space, and establishes a certain authority.

What am I calling authority? The architect said that it should be like this, that it was beautiful, and that the content was approved. In the old architectural offices, the draftsman whistled a lot. When he was good, he finished the first sketches of the architect, there was a rapport between the architect and the draftsman. When I went to study, in those specifically troubled years, I found a university that had an archaic side, which was not renewed, and a boiling side, because, in fact, the whole city was in that climate, due to political issues. There could be no peaceful resolution within me regarding these issues. The first job I did was done in the Academic Directory Hall that existed at the time, very well organized. You were part of the jury.

FM: From what I recall, you showed the school principal the project of the work of the benches in equilibrium, and he questioned the role in which you presented it.

UCB: Exactly.

FM: And on the exhibition's opening day you got up very early, went there, and set up the work in a few hours. That was, let's say, an anarchic attitude, towards the organization of the exhibition.

UCB: There wasn't a project traced in millimeters, there was an intention.

FM: Anyway, the proposal was original, there had never been a work like that at the school, as far as I know. Stacking, balancing, breaking into the hallway. It was your first work, and since that beginning, your work, as I said, was born classic, in some way. But like the other two works - perhaps more evident in the one at MAM, with the rearrangement of the panels - I feel that while there is an idea of anarchy, there is also a very evident sense of order. You apply two extremes: an idea of art as construction and a half-dadaist idea, let's say. I remember mainly Kurt Schwitters, the work he called "Merzbau", which brings the idea of leftovers, garbage, expropriation, but at the same time has an idea of construction. This idea becomes clearer for me in MAM, where the work is almost concrete.

Does your work have a title?

UCB: The titles are the acronyms of the events, this goes for the series of works: FAUFRJ69, (Faculty of Architecture of Rio de Janeiro – UFRJ), XIXSNAMAMRJ (XIX National Modern Art Salon), IIISALAODEVERAOMAM (MAM Summer Salon), and DOCORPOATERRABH (From the Body to the Earth).

FM: This confirms what I've already said: your works are made for a specific location. André Breton, in the text entitled "Crisis of the Object", from 1936, states: "one of the proposals of Surrealism was to remove certain objects that circulate only in dreams and place them in reality". For him, the role of these objects, displaced from their origin, comes to mess up our daily life, opening it to other inquiries and other speculations, thus breaking with normativity and repetition.

UCB: In a way, that is the very birth of modern art.

FM: But in the case of Dadá and Surrealism this is more evident. Dadá is more radical than Surrealism because the latter had a connection with literature. So Breton's idea was to mess up reality. Umberto, in some way, these early works of his contain this idea of messing up. This is more evident in the first work, where you balanced tables, clipboards, and benches on pieces of chalk, occupying the rooms, corridors, making circulation impossible. And in the Salão de Verão (Summer Salon) at MAM, when you mess up one of the bases for an exhibition, which are the panels. The blinds, as they are made of a more malleable material, do not have the sharpness and clarity of the panels. One of the ideas that fit your work is to mess up, and that's your way of making art. Someone read your work, relating it to the political situation at the time, when you disrupt the classroom, contesting an educational institution. In From Body to Earth, I think it's a bit the opposite of that: what you messed up before, you tried to fix there.

UCB: That I don't know, Frederico.

FM: It was a basement, it was abandoned, dirty, and you made arrangements, balanced bricks, and other materials.

UCB: At that time, the word "performance" was not usual for us.

FM: But on that occasion, did you do that [perform]?

UCB: Yes, I did it right away. When I accepted the invitation to go to Belo Horizonte to participate in "Do Corpo à Terra" (From Body to Earth), I didn't have any project, nor did I know the city. I think this event as a whole was very important, as it has not been repeated. Perhaps politically it would be difficult to re-edit it in some way.

FM: There, it came close to a heavy situation, some artists were tying tree trunks, surrounding the pair, which the guards then came around untiring. Or even Lótus Lobo, whose work involved planting corn, with the proposal to see the corn grow, but a patrol car was nearby, and they thought she was planting marijuana.

UCB: Anyway, the artistic gesture seems to me to have been achieved in this case.

FM: While in previous works you dismantled an existing object, in Parque Municipal (Municipal Park) you organized isolated things. So, the end result is the same in the sense that you worked on a local situation, that is, this work could only be done there.

UCB: First, it's important to say that I spoke about the experience of how I got into architecture, but I didn't have any artistic training, I didn't go through any art school, I didn't have anyone who specifically influenced me. As I opened my horizons, starting from adolescence, I started to discover exhibitions and the arts. This first work came from the experience of that environment. Not only my experience, of course, because there was a lot of exchange with colleagues.

FM: Do you consider that some of the ideas that motivated your work were ideas common to many artists at the time?

UCB: On a sensitive level, yes, as we perceived and felt the "pressure cooker" we were living in here in Rio. This caused several barriers to be broken, and even those who didn't want to ended up expressing themselves in some way, in the student life.

UCB: This first work of mine was thought based on some aspects, like this experience that we're talking about, which is quite broad. And the architecture of the college building, which is a 1948 modern design by architect Jorge Machado Moreira. For example, when I went to ask the school principal for permission, I took my notes, which were almost personal, papers that I wrote down and drew the sketches. Before even seeing what I had taken, he already said: how will you present a project to me in this paper?

FM: That's where the aesthetic bureaucracy comes in...

UCB: First, his room had a platform. So, in order to talk to him, I had to follow a rug that led to his table on a platform, the high chair. Despite all that, at that time I had access to the director, maybe that doesn't happen today. But, anyway, he said no, I couldn't do my work. So I decided to do it "rogue", I woke up early, really early, and I did it, appropriating myself from the studios. I took a record player I had with a soundtrack, which was Kubrik's 2001: A Space Odyssey. And there was an appropriation of the entire environment, including the ceiling, stacks of clipboards, cabinets, drawers, chalk. Whatever I could work with, I used. There were some other elements, such as phrases on the walls, in the hallway, which were not written by me, but which ended up interfering, because the work attracted a lot of participation. It created certain suspense in the air and people moved around with care. I don't remember any incidents, I mounted and reassembled a few times because people didn't believe it was balanced without glue, but no one got hurt, no furniture broke, no damage. In fact, I used three workshops, two more intensely and part of a third, because there was neither time nor authorization for me to continue. It got to the point where the work was completed because of contingencies, not because it had an end. I think this is a characteristic, different from when the artist makes a painting and it reaches a point where it ends. These works do not have this characteristic. On the contrary, they have a mobilizing character, and people are attracted to them. I didn't know what to do with this, I didn't

have another proposal for participatory actions, there wasn't a structure for this at the college.

FM: At the same time it wasn't something you cherished, was it almost an impulse?

UCB: It was carried out on impulse, based on a few elements and a kind of intimate repertoire of mine with the question of balance.

FM: In this case, did you indirectly criticize the director, the structure of the FAU? Like an answer to the board. But in relation to the outside? The political situation, the repression, when you give the example of this director who is on a kind of pedestal and you are down there, you are already indicating the presence of authoritarianism extending over everything.

UCB: It is important to say, Frederico, that this work and all the others that came along did not have a pamphlet-like aspect. There was no formal intention of mine to be political, for one reason or another, or even to destabilize anything. I participated in the marches, but I wasn't a leader, although I was there acting in some way.

FM: So you think that internally. But, externally, do you think it's possible to read this as a kind of political attitude?

UCB: Yes, of course, no doubt about it! The work has a political side.

FM: But was it interpreted in that sense at the time?

UCB: Maybe, in a way, but I didn't realize it. In fact, the structure of the student movement that existed at the university expressed the intention to appropriate the work, in the sense of transforming the work into a political insertion.

FM: But has art criticism touched on this subject?

UCB: Except for the considerations you made, and generally speaking, no. Ronaldo Brito wrote a text, in Malasartes magazine, which I really like, but it comes after the event. In the field of sensitivity, affectivity, a lot was ignored by the student movement itself. Perhaps, suddenly, my work and that of other artists ended up expressing this; they were not located politically, even considering the left. They had a pattern, which came from the CPC, a series of images about what the culture was like and how they should deal with it. We contested it, not so clearly, but some cultural and artistic behaviors were patterns yes, because for better or worse people automatically insisted on reproducing them. If there wasn't this break, we wouldn't have left the beginnings of Concretism, nor would there be Concretism. They were uncontrollable things.

UCB: The drive for achievement came a lot from a question of restlessness, which is vital: either you do something or you die. Some, including some of my friends, went to the guerrilla, some died. Because, apparently, at that time, you had these two radical options: either you went into the guerrillas or you went crazy. In this case, I didn't go to be a guerrilla, my insight was that they didn't have it well thought out.

FM: But did it come close to madness?

UCB: I don't know, but I did therapy...

FM: You're not really agreeing with my

statement that, in the event, "From Corpo à Terra" (From Body to Earth), somehow you are looking for an organization.

UCB: The material was all there, I didn't even get a pebble out of it. Everything that was inside that room, and in the corridor to the side, I appropriated it, I used it. But you see, I didn't know what I would find, if I didn't have that room I would do something in the garden, I think. Going on an "adventure" also means having a certain faith, in fact, a very strong faith in your own newly inaugurated ability to do something other than just throwing stones at the police or thinking you're going to pick up a gun and make the revolution.

FM: Another difference is that both at the museum and at school there is a very clear and objective idea of building, putting things together, producing an object. There, in the Park, there is some arrangement of yours, but the idea of chance conveys a little.

UCB: Yes, chance shows up.

FM: Because it's another aspect of the idea of construction. She is not imposing. Because at the museum you organized it that way and it could only be displayed that way. There you didn't mess up, you fixed something else.

UCB: There is a big difference, which is the following: both at FAU and at MAM we were immersed in modern architecture, this is really one of the characteristics that even complicates mounting or re-assembling this type of work outside of this modern architecture. But I did that, a long time later, at a Panorama de Art exhibition at the MAM in São Paulo, curated by the Cuban critic Gerardo Mosquera, where I did a reinterpretation, a reinterpretation of that work with the benches and blinds, having benches made, having them made blinds. It was an effort that I made, a long time later, to take that language and test how it would work in another, completely different, later situation. Without the political, affective, and emotional factors, 30 years later. Ibirapuera's modern architecture helped. But the constructive aspect, I think, when you mess something up, you're automatically fixing something else. And in this arrangement, there's something else you are building. So I am very critical of the history of the anarchist, of course, this is in philosophy, in history, in politics. But these works were created to be transitory, to be dismantled when it was over. They were committed not only to the venue but to the event. They didn't exactly have a beginning, middle, and end, they could expand. In the Summer Hall, which were two sets of panels, I had done a test with some sides that I could do in MAM, and that wasn't edited.

FM: And the work you put together in Parque da Catacumba, which had the symbol of infinity?

UCB: There is a break, really.

FM: There is a concrete side: you built it and put it there, and a conceptual side, which in your head you can go on and on. This is a different work from the others.

UCB: I need to report something important, which happened to me, from the end of 1969 until 1973 or so, they were the years of greatest political repression, people were being murdered, and we didn't exactly know the facts, but there was a strange atmosphere in

the air, heavy. I'm saying this to report a crisis that not only I experienced, but my entire group felt. In that break, in 1970, we had set up a community in Santa Teresa (Rio de Janeiro), which was here, on Rua Julio Otoni. Later I learned that other communities emerged from people in architecture, I mention this in terms of experience, there I started to have a group experience, of discussion of a number of things and for me, it lasted about 9 months, during that time I saw value in it, but then I thought the proposal was declining. At that time, I set a ground zero for myself, created a small repertoire, a determined role, a certain format, and started something I call "Graphic Work", that's the title. I started in that dialogue with this discipline, which after all is linked to drawing; I started, although there was previous speculation, a series that never ended. The work in Catacumba Park, "Infinite Installation", is linked to these speculations that I formalized more in 1974 and 1975.

FM: What are some examples of this earlier speculation?

UCB: The first point is for you to question or to be faced with a phenomenon that is represented on paper, to be faced with something that is a representation to which you have a commitment. This ended up generating drawings that only had borders, one or two lines, and hence a very large conceptualization about the spaces created. Points, for example, to graphic elements, of course, we already had Bauhaus, Kandinsky, and many other previous experiences, but for me, that was something new. The example is that of a phenomenon because, in fact, I didn't have the intention at first, aesthetic, let's say: I'm going to design a chair, a piece of furniture, a landscape, a person, no. There was no such thing as a performance to be achieved. In fact, there wasn't even a question that those drawings would have to count as drawings themselves. There was self-created freedom of experimentation, but inside this mini laboratory that I made, and that started to have consequences. This series developed and naturally started to take on a three-dimensional format, that is, objects. This column of infinity came from speculation, because actually in drawing, you are taken by a symbolic issue. It is not a specific topic for me to enter a study of symbology, but the question of infinity, I'm not sure where it started.

FM: From what I saw in your studio, there's been a very strong change in your work. You, for example, are making some panels, which are works that will remain on the wall, made of plastic materials. It's a twist, seeing what you did initially and what you're doing now.

UCB: I thought about this exhibition in Belo Horizonte, taking the space into account. It is a gallery set up in a house of eclectic architecture, listed, a specific space. But I continue in that sense, in this situation of creating specifically for the space I'm going to occupy, for that event. I think of the place as both a physical space and a political space for art, a cultural space. I'm also interested in the object.

FM: When you say object, do you mean what you build or object that you use?

UCB: I mean objects I build. Both what I build from scratch and the things I appropriate. In fact, this ends up being part of a language chain. Usage appears as a component phenomenon.

FM: But in Belo Horizonte, you're going to show the hanging bottles, is it a work made especially for there?

UCB: Yes, it is a ceiling bottle.

FM: But there are works with very specific materials, which are those medicine packages.

UCB: There is also a sign operation. It's not just the display of material, I mean the card.

FM: But do you think the work is out of your control? Do you gain individuality?

UCB: Possibly. I am not able to fully control it.

FM: These new works that I call panels, by the way, what are their titles? What does it mean to you?

UCB: I'm still in the process of baptizing... for now, it doesn't have a name. It means several things... First, the issue of graphic work, which I mentioned and which is expressed in such a clear way that it becomes a way to get this work out into the world. Second, since it was built as an object, it has certain characteristics, a face, it is detached from the wall.

FM: How did the use of these packages come about?

UCB: The first thing that came up was the seduction that these residual packaging exerts. You're there taking your medications that are in the pack, you pop the balls, and in the end, that thing gets all crumpled and you throw it away, discard it. I think these objects have a survival, an attraction. I mean, you can get a brand new pack, it will be fine for a while because you have your medicine. You can analyze the entire production cycle, the medicine cycle, the issue of the chemical industry, the issue of fertilizers, the issue of all the survival that we have. I don't know anyone who doesn't take some kind of medicine. Even those who are more naturalistic end up in the hospital and end up taking medicine. It's a chemical reality that surrounds us. But that's illustrating the issue, in the works you've seen I give a more material treatment. The artistic question is all there; what treatment will you give? You can stack, you can for example make a pile, you can throw and make a rectangle. It's something like that, applying a series of operations on top of it. There is an internal language.

FM: Was medicine a part of the understanding of the work, the idea? Or are you just interested in packaging? In the beauty of the packaging? On transparency?

UCB: I think there's the beauty of the pills, also the shape, the colors... there's a seduction, but you can't work with everything. I feel like there has to be a facelift over this virgin material. Used and empty can be beautiful.

FM: The idea is not simply to introduce them, do you want to add a new meaning to this packaging and to the juxtaposition of different packaging?

UCB: I also experimented with blister packs. Blisters are these transparent packages, sometimes this is so beautiful, in my eyes, that if I make a smooth rectangle as if it were a wall, a neutral rectangle and put a package on it, it's already a work of art. Another way that appeared was to join some specimens forming another object, another three-dimensional set.

FM: Is there interference from you on these objects?

UCB: No. There is no interference from me in these packages because they have already been used, the products have already been removed from there, so it is a kind of shadow of the product. I think these memories, the sound of the products are still there. But on top of this original situation, I think that interventions should be made, this should be worked on, you can work on something raw: here is a nail, my work of art is this nail! Or you can also, on any found object, perform transformation operations. There are many issues around the object that are somehow there to be worked on, they are open.

FM: There are those works that became objects, and there are others that you put directly on the wall.

UCB: I think the biggest challenge there is in the gallery exhibition spaces. Because, in fact, we try to create neutrality there that is not true, because the spaces are not neutral, this is also a theme, a theme that is inserted in an entire urban issue, which is something that interests me a lot, because architecture for me, it went beyond the question of the design of a building, to the question of the city, geography, urban elements, these are things that attract me a lot. I like photography, I still want to work on it, you see, if you take a photograph you are within a coding as much technical as coding an object that you present this way or that other. Photography in a way, if not handled well, is more dangerous than drawing or painting because you can easily generate and play with an image.

FM: In your exhibition in Belo Horizonte, are you going to make a painting that is an interference?

UCB: Yes, it's an interference in the environment and it's a graphic thing, I'm considering it a little strong, some black bands that descend from the ceiling and a big black band, also horizontal.

FM: Will the dealer paint this wall afterward?

UCB: I don't know, he'll paint, he won't be able to keep it there (laughs). It's an intervention, maybe I even have the benefit of having the graphic work, which allows me mobility, suddenly there's something that is purely graphic, and for me, it's not a problem to live with what is, in any case, a film on the wall, which in this sense refers to an object as well, an object thing.

FM: There's also the bottle.

UCB: Yes, the Coca-Cola bottle with a virtual route. There is one more piece of work, which is other Coca-Cola bottles placed in the environment, in space, creating various relationships.

FM: What is your role in the generation that is now identified as the AI-5 generation?

UCB: I met Cildo, Barrio, Luiz Alphonsus, Wanda Pimentel, Fontes, and we were there, I feel part of this generation, but I don't like to feel dated, it's a very strong brand. This is just a reference. I was part of a theater group that rehearsed at MAM, we had a director who was linked to "Grupo Comunidade", and I started to attend MAM even more frequently since he stayed until late at night. My contact with others was based on these interactions and intensities. I think that many challenges that existed there, at

that time, are still present. It's an outfit you wear, and you don't take it off anymore. As well as the commitment to the issue of cultural heritage, because I worked with it later, as an architect, when I think I "paid off" the debt I would have with my education in architecture.

FM: When you went to work with Patrimônio, your job was not to build things, but to fix problems?

UCB: The work there was a relationship with the citizen. If we were only relating to the immediate administrative environment, I would not have stayed. I learned a lot from more diverse people, merchants, people who unwittingly or knowingly used a preserved property, this was very rich, a field of social possibilities. But on the other hand, there was a whole apparatus, a mechanism working for demolition, disregard, and repression in the sense of not advancing in the sector.

FM: Do you have a relationship with materials too, construction stuff?

UCB: Since my childhood, I was raised in a backyard, down to earth, in Tijuca, where we played with these elements, earth. A childhood memory that transcends the faculty of architecture itself. Then he had college with a different view of materials. I love construction, I like a building better before it is finished, construction smells, sounds, I would like to do a job with that.

FM: "Do Corpo a Terra" (From Body to Earth) refers to that, that work.

UCB: Yes, I ended up expressing a little of that right to build. Intervention in space, even for its own function, I want to go back there and see that room, what has changed. I think that these things we have lived, since that time, on a razor's edge. Either we fall to a repressive, destructive, conservative side, or we have to go to a side of advancement, experimentation, freedom of expression, evolution. I don't see how society has eliminated this, neither within the faculty nor within the museum. Of course, there is each artist's experience that can be analyzed. But society didn't solve this, the MAM had the experimental room, and then? he finished. The city is full of empty spaces, but things get lost. What exists, in a way, and without wanting to reduce people's struggle, is incipient in terms of society's needs. In a huge city like Rio, we have few structured art schools.

FM: I think that the work of art has its autonomy, it takes on a life independent of the author himself, it is necessary to be lucid about that. I made that statement in some jury, I think in Mexico. I used to say, such painting has its own intelligence, the works dialogue with each other, and I really believe in that.

UCB: I agree, even the notion of time is transmuted and altered with that, what seems like a thing of the past is suddenly there in front of us.

FM: The work is a window that never closes.

UCB: This is something I find in phenomenology... it attracts me and I study, I look for it. It is fundamental for us to have a respectful position, not an underlying one, but one of respect towards the intelligence of the work itself. Art is in charge! We must act, but revering this work intelligence. This is a discipline that is not very easy to acquire. Running over or

being run over by work can happen.

FM: How do you find this exhibition in Belo Horizonte?

UCB: I don't expose much, I think I'm opening a new phase, a new perspective. I intend to do something different from everything else, I'm just dedicating myself to this exhibition, working with pleasure, and I have to admit this pleasure, it's important to say positively. There is the problem of dealing with the market, which translates into a whole chain of factors, but it is necessary to develop the capacity to deal with this.

FM: The gallery could sell an installation to be mounted in a collector's house, would that bother you?

UCB: I can't predict, I would accompany the process, but I think that the work, independently of me, can relate to other spaces and be fine.

FM: I believe that the public in Belo Horizonte will be able to appreciate works that, although new, will be classic.

A ESCULTURA NO FLAGRANTE DA AÇÃO (THE SCULPTURE CAUGHT IN THE ACT)

FLÁVIO CERQUEIRA
TEXT BY HÉLIO MENEZES
24 AUG - 21 SEP 2019

Contrary to the tradition of figurative sculpture in bronze, so devoted to heroic deeds, classic myths or great historical events, Flávio Cerqueira has been carrying out works full of lyricism and lightness, even irony at times, aimed at everyday characters, common events. Bronze – one of the noblest and most resistant materials, an ancient symbol of perennity – is handled by the artist using the classical technique of lost-wax casting, giving life to human figures that are enchanting, above all, for their simplicity.

The insertion of non-sculptural objects (mirrors, books, candles) as parts of the sculpture is also one of Cerqueira's rubric, along with suggestive titles, referenced in popular sayings and colloquial verses, which hint at the clues of a script, although without giving away too much. A boy in front of the mirror, wearing a shirt larger than his size and which seems to double as a dress, holds two Sicilian lemons at chest level. Will he put them under his clothes, simulating imaginary breasts? Is he going to throw them in the air, like a juggler? What mysteries lie in these eyes that, looking at himself, somehow end up also addressing us, who caught him in such a moment of intimacy, in the imminence of an act?

"A traição do olhar" (Betrayal of the Gaze), a sensitive sculpture by Cerqueira, holds a key clue to understanding the set of works gathered in this solo show by the artist from São Paulo.

Several of the centers of interest that have orbited his creative process are present: the delicacy of the gesture; the loneliness of the characters; the record of a fleeting instant, about to fall apart; the predilection for everyday situations, almost banal. They are characters who hang on to

branches, as if they were trying to fly (but soon might also fall); a subject buried by the excess of information, defeated (who knows?), by the weight of history – or rising from it, as soon as he wakes up; a girl who, looking steadily towards the horizon, carries over her head the decision about her own destiny, knowing and making the right time, not waiting for it to happen.

As a fragmented narrative, only suggested, the situations in which the characters find themselves invite us to interact with them, as if we were co-authors of their gestures, sharing with the artist the creation of their stories: what will happen to the man who carries candles in his hands, in a moment of deep introspection, as if in a trance, when he opens his eyes? What pains and feelings of resilience echo from his offertory position, subverting the Blackmoor tradition? The attitudes and poses of Cerqueira's characters are frozen in arbitrary moments of the act, making significant the gestures stopped short, suspended in time. Like a storyteller, Cerqueira activates in his works the mythical time of fables, in which everything is possible.

If we are enchanted by the sculptures, it's because we recognize ourselves in them, because we want to give them life, supposing what succession of events led them there, as well as what will occur to them in the moments after. Carried out as a "frame", a cutout in diachrony, Cerqueira's works seem to be inspired by the photographic language, but having tri-dimensionalized "decisive moments" that contain, by suggestive force, the plot to be told. Thus, they embody the "snapshot of things caught in a crime of passion", as Natália Correia once defined the very meaning of what a poet does.

CORPO RASGADO EM ESTADO DE CÉU ABERTO (TORN BODY IN OPEN-PIT STATE)

LUANA VITRA
TEXT BY RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA
04 SEP - 12 OCT 2019

Far from bringing an idyllic vision of what we understand by "landscape", Luana Vitra evokes the scenario of many contemporary Brazilian cities; spaces where the traditional notions of nature and culture lack meaning, and what makes up the everyday framework are the traces of a world manipulated to exhaustion by human beings.

Despite the tragic character of this description, Luana's works are witnesses to the cataclysm called the Anthropocene. Precisely because they refer to this geological era shaped by human action, they allow us to glimpse the dimension of affection established with our surroundings, regardless of what they are. This affection is built by habit, but also by experiences, by relationships created in it and with it. This apparent contradiction is what the works unveil. Luana resignifies the rest, the discarded, the unfinished, creating images from what is not yet a ruin.

However, the spoils she chooses are not like the 'fragments of ancient civilizations' or 'remnants of monuments'. They are remnants of ourselves and our habits, which stamp the landscape that shapes our daily lives. Therefore, she makes images with what is

not yet gone, because it is not yet the past. Luana's landscapes emphasize the delicacy of discarding, the richness of what we do not value, and the importance it has in our lives. By removing parts of what has already lost its function in its original performance, she brings out the beauty and the tragedy of what is left.

In Luana's work, fragments form compositions that could inadvertently be associated with minimalism. But this association would be a mistake, since the industrial forms and materials are not here to exalt their plastic and physical qualities. They are traces, symptoms of the messianic and exploitative equivocation most commonly called Western society. It transforms everything and everyone into witnesses of its actions, by configuring lives and affections around its wreckage. As travellers would cut out paradisiacal images of their new worlds, the works presented here transform the waste into ruins by making them frames of the present world.

MEMÓRIAS SÃO HISTÓRIAS DA PELE (MEMORIES ARE STORIES OF THE SKIN)

SELMA PARREIRA
TEXT BY KATIA CANTON
05 OCT - 02 NOV 2019

'But every epidermis would require a different tattoo; it would have to evolve with time [...] An abstract drawing or painting would be the counterpart of the faithful and honest tattoo in which the sense impressions are expressed. [...] The skin becomes a standard bearer, whereas it is in fact imprinted.'

– Michel Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies* (2000).

Part of old warehouses belonging to the artist's family and located in Anápolis, state of Goiás, are two traditional spaces: "Armazém Feliz" (Happy Pantry), a kind of special grocery store, and the "Cerealista" (Cerealist), a machine for processing rice and coffee.

In these same warehouses, in 2014, Selma Parreira and the curator, producer and artist Antônio Ambrósio Bandeira got together for the first time to create the "Machina" project, a collective dedicated to research the history of various occupations of these spaces from the perspective of popular traditions, transformed into art through different and unique processes. The result of this joint initiative took shape in the exhibition "Poética e Memória do Espaço e dos Objetos" (Poetics and Memory of Space and Objects), exhibited at the MAC Goiânia, the state's capital Contemporary Art Museum, in 2018. At Periscópio gallery, organized into three distinct sections, the exhibition offers a brief outline of this project.

The first section contains the records of "Poéticas do Anil" (Poetics of Indigo). This is the result of the artist's inheritance, hundreds of indigo stones used for brightening clothes; part of the assets that became hers when the warehouse closed in the late 1980s. In the project "Luzalina" – a term she invented by inverting "indigo blue" in Portuguese, but mimics a woman's name –, Selma Parreira created rings with silver and indigo and offered, in small boxes as secret treasures, to washerwomen of the Vermelho river, in the city called Goiânia

(homonymous to the state). One by one, the women tested the rings on their fingers of hands damaged by labor and, adorned and acknowledged, began to tell their incredible life struggles. The sequence of testimonies became a work called "A Dor e os Segredos" (The Pain and the Secrets).

In another space of the gallery, the second section gathers works made with leftover truck tarps and turned into tattoos. The series, called "Velar e Revelar" (To Veil and Reveal) began in the year 2000, with the first tarps originating from the old rice machine, acquired from trucks that transported goods from the site. The seduction by the abrasion and later reuse of the material and by the work of the professionals, whose craft is the act of mending stains and tears in the canvas, became the ignition for the creation of the series. The pieces of canvas acquired for the artwork all come from waste. In the artist's hands, they became palimpsests with layers of records of the traditional practices. Treated with chlorine and acids, the tarpaulins become historicized skins. Testimonies of the marks of life, of its movement.

In the third part of the exhibition, as its highlights, are the canvases made by the Machina collective in the warehouse of the former "Cerealista" processing. There are a variety of exuberant panels, made in large formats, with deep planes of color and a slight allusion of narrative, as well as smaller paintings that take on a more geometric character. But one cannot assign narrow formal definitions regarding these works. Selma Parreira's paintings are hybrid and free from the apparent dichotomy between abstraction and figurativism. They are what they have to be and take the shape they must, like flag-bearers of the impressions they produce in the relationship between work and artist.

The light is the protagonist and the challenge in this research for the artists. As explained by Bandeira, "In a set of abandoned warehouses in the interior of Goiás, upon opening the large metal doors, clarity cuts through the floor illuminating the space and its objects. At that moment, everything is charged with a singular force, immediately impregnated with a memorial magnetism, proper of a place that experienced protagonism in a not-so-distant past. The strength and serious tone of each environment are reinforced by the objects that have been preempted over time, that history has been dismantling."

The geometries become allusions to broken windows or doors unable to open. The encaustics refer to architecture, to objects. What is abstract becomes history, and what has a form-figure is thought of as art-making. In this sample-exhibition, the viewer is offered a small portion of this world. Sufficient, however, to understand the cartography of places traveled by the collective to compose the memories of a dense and powerful work, which juxtaposes history with technique or, in the artist's words, juxtaposes theory and the "kitchen" of artistic making.

UM ERRO INESPERADO ACONTEceu (AN UNEXPECTED ERROR OCCURRED)

CURATED BY MARCELO DRUMMOND AND NYDIA NEGROMONTE
ANDREA GOMES, AVILMAR MAIA, BEATRIZ MAGALHÃES, BINHO BARRETO, CRISTINA MARIGO, DANIEL BILAC, DANIELA MOSER,

EDUARDO HARGREAVES, ERRE ERRE, FÁBIO LASCA, FLÁVIA PÉRET, FRANCISCO LARA REZENDE, INA GOUVÉIA, JOSÉ LARA, JULIANA GONTIJO, IARA MARQUES, LAURA BERBERT, LETÍCIA GRANDINETTI, LUCAS KRÖEFF, MARCEL DIOGO, MARCELA NOVAES, MÁRCIA GUIMARÃES, MARCO SEM S, MARIA PALMEIRO, MAURÍCIO MEIRELLES, PAULA HUVEN, RANDOLPH LAMONIER, VICTOR GALVÃO
09 NOV - 07 DEC 2019

Commemorative in nature, the exhibition celebrates 4 years of Galeria Periscópio and 5 years of Ateliê ESPAI, two important cultural facilities in the city of Belo Horizonte that built a solid partnership throughout this period, articulating didactic events and training programs for artists linked to their professionalization and insertion in the art market. Starting from the message "an unexpected error occurred", often presented in operations performed daily on computers, the exhibition transforms it into an invitation-statement to discuss how occurrences and intercurrences play a fundamental role in contemporary artistic processes.

More than an "unspecified error", which occurs when processing a certain daily task, the message creates a state of suspension in the subject's routine, who, faced with the supposed problem, tries to look for ways to repair at all costs. This impasse brings with it an imminent risk, with higher stakes at every failed attempt to solve the setback, marked by another ominous message: "Try again later". Taking this idea to the field of contemporary artistic processes, the exhibition aims to discuss the ways in which artists deal with these escape zones, as well as the appearance of adversities and setbacks in their creative routine.

More than a simple and pragmatic desire for resolution, in the field of art, error can be taken as a propositional tool from which essential questions emerge and provoke the poetic layers in visual arts. The unexpected, that is, what escapes the artist's control, poses good challenges for contemporary practices.

IMAGE CAPTIONS

Pg. 1
Rafael RG
Esqueça o futuro (Forget the Future), 2017
Plate in carbon steel installed in traffic island
140 × 30 cm (plate), Ø3' and 350 cm (support)

Pgs. 2 - 3
Gisele Camargo
Paisagens, luas e sóis (Landscapes, Moons and Suns), 2018
Acrylic and oil on wood
90 × 170 cm

Pg. 4
Ana Linnemann
Pintura-alvo vermelha (Red Target-Painting)
4/8, 2015
Linen, acrylic paint, cedar, and hinges
50 × 120 × 4 cm

Pg. 5
Ana Linnemann
O artista (The Artist), 2015
Stainless steel, wood, shoes, acrylic, cement, chain, motor, electronic board, and battery
70 × 60 × 30 cm

Pgs. 6-7
Umberto Costa Barros
Hallus 4 (Hallucination Series), 2018/2019
Pieces with a surface in cards and signs
54 × 158 × 6 cm

Pg. 8
[Installation view of the exhibition *Daquilo que é próprio (Of Which Is Proper)*, 2016]

Marcelo Drummond
Para-vento (Windbreaker), 2016
Installation with doors offset from the jambs fixed to the floor by hardware
Dimensions variable

Marcelo Drummond
Hybrids Series, 2016
2 cm laser cut acrylic plate
Dimensions variable

Pg. 9
Éder Oliveira
Untitled (Pixel Series), 2016
Oil on canvas
71 × 110 cm

Pgs. 10-11
[Installation view of the exhibition *Um Piano na Selva (A Piano in the Jungle)*, 2017]

Bruno Palazzo
Duas presenças (Two Presences), 2014
Sound device
Dimensions variable

Pedro Motta
Naufrágio silencioso (Silent Shipwreck), 2016
Mineral ink printing on cotton paper
100 × 115 cm

Pgs. 12-13
[Installation view of the exhibition *Ivens Machado – Todos por um (All for One)*, 2017]

Ivens Machado
Untitled, 1994
Reinforced concrete, stones, iron, and pigment
120 × 415 × 55 cm

Pg. 14
Rafael RG
II Guarany, 2017
Installation with cover (facsimile), original score of the opera "O Guarany" by Carlos Gomes, and wooden arrows
Dimensions variable

Pg. 15
Deyson Gilbert
Questão de ordem (Question of Order), 2017 (detail)
Site-specific installation
Dimensions variable

Pg. 16
[Installation view of the exhibition *Sem título (Do impossível ao porvir) (Untitled [Of the impossible to come])*, 2017]

Fábio Tremonte
Vento (Wind), 2010
Drawing and cutouts on paper
20 × 27,5 cm

Fábio Tremonte
Rampa (Ramp), 2011-2017
Wood
Dimensions variable

Pg. 17
Fábio Baroli
Selva-mata (Jungle-woods), 2018
Oil on canvas
160 × 120 cm

Fábio Baroli
Selva-mata (Jungle-woods), 2018
Oil on canvas
160 × 120 cm
Pgs. 18-19
[Installation view of the exhibition *República da Cobra (Republic of the Snake)*, 2019]

Randolphi Lamontier
Transa (Intercourse), 2018
Installation
190 × 140 × 40 cm

Thiago Martins de Melo
Cobra grande na crônica tupinambá cristã (Great Snake in the Christian Tupinambá Chronicle), 2018
Oil on canvas
120 × 80 cm

Pg. 20
Ivens Machado
Untitled, 2004
Metal, mesh, and stones
75 × 140 × 60 cm

Pg. 21
Randolphi Lamontier
DPA barulhento contra a monotonia (Noisy DPA Against Monotony), 2018
Sewing and embroidery on fabric
160 × 87 cm

Pg. 22
Maria Thereza Alves
Uma possível reversão de oportunidades perdidas (A Possible Reversal of Lost Opportunities), 2016 (detail)
Three conference posters resulting from workshops with indigenous peoples who had the possibility to imagine a future for a decolonized Brazil
100 × 75 cm (each)

Pg. 23
Thiago Martins de Melo
Busca no luar de dentro (Search in the Moonlight Within), 2018
Oil on canvas
50 × 45 cm

Pgs. 24-25
Marcone Moreira
Untitled (Pages Series), 2016
Vessel wood
40 × 65 cm

Pg. 26
Alice Ricci
Toda tentativa é um fracasso (Every Attempt is a Failure), 2019
Acrylic and enamel on canvas
200 × 200 × 4 cm

Pg. 27
Lucas Dupin
Livro infinito (Infinite Book), 2019
Long-duration performance and installation with table and chair, thread, needle and old newspapers
Dimensions variable

Pg. 28

Flávio Cerqueira
Tião, 2007
Bronze
120 × 35 × 35 cm

Pg. 29
Luana Vitra
Lata para transporte de paisagens abertas para exploração estrangeira (Can for Transporting Open Landscapes for Foreign Exploration), 2019
Paint can, wood and iron
38 × 23 × 23 cm

Pg. 30
Rafael RG
Destino Eldorado (Destiny Eldorado), 2018
Enameled aluminum plate
51 × 146 × 10 cm

Pg. 31
Marcone Moreira
Expansão (Expansion), 2012
Vessel wood
Dimensions variable

Pg. 32
Éder Oliveira
Untitled, 2016
Acrylic on wall (site-specific)
300 × 400 cm

Pg. 64
Fábio Tremonte
Sem fé, sem lei, sem rei (No Faith, No Law, No King), 2015
Installation
100 × 20 cm × 30 cm

Pg. 68
Marc Davi
Da morte do amor - proposições para um aniquilamento do outro (Of Death and Love - Propositions for the Annihilation of the Other), 2015
Installation
Dimensions variable

Pg. 74
Camila Lacerda
Série Beços (Alley Series), 2016
Oil on canvas
150 × 100 cm

Pg. 82
Marcone Moreira
Equador e Tordesilhas (Equator and Tordesillas), 2011
Wood from cargo trucks
224 × 236 cm

Pg. 86
Éder Oliveira
Untitled, 2016
Oil on canvas
180 × 140 cm

Pg. 90
Marcelo Drummond
Série Hibridos (Hybrids Series), 2016
2 cm laser cut acrylic plate
Dimensions variable

Pg. 96
Ivens Machado
Untitled, 1994
Reinforced concrete, pigment and iron
55 × 420 × 120 cm

Pg. 102
Installation view of the exhibition *Um Piano na Selva (A Piano in the Jungle)*, 2017

Pg. 108
Wilson Baptista
Desastre (Viaduto Santa Tereza) (Disaster [Santa Tereza Viaduct]), 1935
Photograph developed from an original negative in a mineral print on cotton paper
30 × 45,2 cm

Pg. 114
Henrique Detomi
A fluidez de uma fuga curva (The Fluidity of a Curved Escape), 2013
Oil on canvas
150 × 120 cm

Pg. 120
Installation view of the exhibition *Guto Lacaz - Janelas Indiscretas (Rear Windows)*, 2017
Dimensions variable

Pg. 126
Ana Linnemann
Molduras Inconformadas (Unconformed Frames), 2015
Acrylic, wood, paspatur, steel wire, hardware
66 × 55 × 13,5 cm

Pg. 134
Installation view of the exhibition *Da diversidade vivemos (Of Diversity We Live)*, 2018

Pg. 140
Rafael RG
A verdade sobre todas as coisas - versão cachaça (The Truth About All Things - Cachaça version), 2011-18
Glass bottle, cachaça, label, 4 glasses
29 × 04 cm (bottle)

Pg. 146
Gisele Camargo
Brutos (Brutes), 2018
Acrylic and oil on wood
40 × 50 cm

Pg. 154
Thiago Martins de Melo
Áncora e a Flecha (Anchor and Arrow), 2017
Oil on canvas
60 × 80 cm

Pg. 158
Installation view of the exhibition Fábio Baroli - À porta de casa (At the Doorstep), 2018

Pg. 164
Installation view of the exhibition Randolpho Lamontier e Thiago Martins de Melo - República da Cobra (Republic of the Snake), 2019

Pg. 172
Alice Ricci
Composição (Composition), 2019
Gouache on crossword page
31 × 23 cm (each)

Pg. 178
Eduardo Hargreaves
Sem título, Série Arcádia (Untitled, Arcadia Series), 2015-2018
Charcoal on paper
47,5 × 66 cm (each)

Pg. 184
Fábio Tremonte
Meteoro Quente (Hot Meteor), 2019
Gouache on paper
41 × 27 cm

Pg. 190
Lucas Dupin
Biblioteca Por vir (Library To Come), 2019
Installation, painting, wood (object)
40 × 100 × 5 cm (each)

Pg. 198
Traplev
Almofadas Pedagógicas (Pedagogical Pillows), 2016-2019
Printing on fabric and foam (45 pillows)
29 × 39 cm (each)

Pg. 204
Umberto Costa Barros
Hallus 3, Série Halucinação (Hallux 3, Hallucination Series), 2018-2019
Pieces with a surface in cards and signs
90 × 158 × 6 cm

Pg. 226
Flávio Cerqueira
Ninguém nunca esquece (No One Ever Forgets), 2014
Bronze
80 × 125 × 35 cm

Pg. 232
Luana Vitra
Americano-cru (Raw-American), 2019
Wood, nail, sandpaper, acrylic paint, graphite and raw cotton fabric (american)
41 × 59 cm

Pg. 242
Rafael RG
A verdade sobre todas as coisas - versão cachaça (The Truth About All Things - Cachaça version), 2011-18
Glass bottle, cachaça, label, 4 glasses
29 × 04 cm (bottle)

Pg. 242
Installation view of the exhibition *Um erro inesperado aconteceu (An Unexpected Error Occurred)*, 2019

Pg. 273
Rafael RG
Postlude (Belo Horizonte/Marco Túlio), 2018
Musical composition, performance recitation, publication and cassette tape (in collaboration with Gabriel Francisco Lemos)

Pgs. 274-275
Umberto Costa Barros

Dumb Waiter, 2018
Graphic environment: adhesive film on the surface of two walls
322 × 340 × 394 cm

Pgs. 276-277
Gisele Camargo
Paisagens, luas e sóis (Landscapes, Moons and Suns), 2018
Acrylic and oil on wood
90 × 170 cm

Pg. 278
[Installation view of the exhibition *Um Piano na Selva (A Piano in the Jungle)*, 2017]

Daniel de Paula
À aclimatização/limitação (da série leituras) (To acclimatization/limitation [readings series]), 2014
Action, photographic record, typed text and Artforum magazine
29,7 × 21 cm (each frame) 27 × 27 cm (magazine)

Fábio Tremonte
A terra é o corpo (The Earth is The Body), 2016
Wood and humus
Ø180 × 20 cm (height)

Pg. 279
Umberto Costa Barros
Um sonho americano (An American Dream), 2019
Installation with unlabeled pet bottle added to the ceiling and white volume with red and black circle painting
352 × 285 × 340 cm

Pg. 280
Lais Myrra
Corpo de prova (Body of Proof), 2016
Watercolor on paper, bronze and concrete
Dimensions variable

Pg. 281
Paula Sampaio
Rodovia Transamazônica - Medicilândia (PA), 1994 (detail)
Photographic print on paper
100 × 70 cm

Pgs. 282-283
Wilson Baptista
Procissão, Rua da Bahia, 1940 (Procession, Rua da Bahia) (detail)
Photograph from original negative printed on cotton paper
41 × 59 cm

Pg. 284
Ricardo Carioba
Nervo (Nerve), 2017
Sound and light installation
Dimensions variable



