

paper

Búzios Magazine #10 ano II



Enrica Bernardelli, *Esculturas de montagem*, 2001-07
Enrica Bernardelli, *Mounting sculpture*, 2001-07



ENCARTE/*Insert*

Paulo Roberto Leal, Armando Mattos, Paula Terra-Neale, Roberto Pontual (*in memoriam*)

Agradecimentos / Acknowledgment: Rosa Melo, Michèle Lippens, Paula Terra-Neale, Leo Ayres, Sylvia Werneck, Enrica Bernardelli, Guto Carvalhoneto, Monica Villela, Laura Lima, Wilton Montenegro, Elsa Ravazzollo, Marcio Botner e A Gentil Carioca.

babel digital
<https://issuu.com/babbienal>

Instagram
armandomattos_studio
#babelbuziosmagazine

Facebook
Babel_magazine

babEL Búzios Magazine Maio/Julho 2018, no.10

Editor / Designer Gráfico / Edition and Graphic design: Armando Mattos

Conselho Consultivo / Consultation: Mônica Villela,

Clemente Neto, Fernando Tige, Laura Lima e Alexandra Aguirre

Diagramação / Layout: Caroline Moreira

Revisão de texto / Proofreading: Leandro Salgueirinho

Tradução / Translation: Kevin Lynch

Edição / Edition: GALERIE Armando Mattos

Impressão / Printing: A Tribuna Gráfica

Tiragem / Print Volume: 2.000 exemplares

CAPA *Esculturas cena* (detalhe), 2001-07, metal fundido

COVER *Sculpture scene* (detail), 2001-07, fused metal



Enrica Bernardelli, *Encosto*, 2018 acervo / *collection bab* Biennial de Búzios

bab bienal 2018

Residência artística
Artistic Residency

Antes que o céu desabe*

Papo de bar? saquê, cerveja, água mineral, eu e **Laura Lima** falando – ainda que se esperem boas novas – do momento atual da política nacional com tudo obscuro, velado pelos tentáculos da corrupção que já se estende muito e, acrobatas que somos, vamos dando saltos.

Falamos de coisas do coração – como se ele não tivesse o seu próprio comando –, da vida em família, falamos abobrinhas e de artes, do Pollock, da Padra em Milão, de comida vegana e, entre outras cositas más, da Feira de arte em Basel e do mote conceitual desta edição de babEL, que vem com conteúdo organizado pela escala de tons entre o branco e o preto (inclusive) e pelo aparente desalinhamento, desordem, entropia na disposição de imagens, textos e legendas. Um desafio estimulante para pautar nosso conteúdo:

Luz com Trevas do cavalo **Cabelo** e o encontro com **Davi Kopenawa** em meio a “Ovos bomba” nos subolos do castelo, no centro da cidade maravilhosa, cidade sitiada.

Nossa capa **Enrica Bernardelli** que veio a Búzios e “encostou” na bab bienal 2018, provocando várias cenas “U movie”. Celacanto provoca maremoto!?

Guto Carvalhoneto desenhou, pintou e bordou, vestiu a camisa e chegou junto com **Monica Villela**, que assina o texto que mistura diversidade e artes para falar da multiplicidade e do encontro de meios expressivos no trabalho do artista Guto.

Thais Medeiros e **Hilda Hilst**, jogando lenha na fogueira com a fictícia bengala envenenada ilustrada por **Tatiana Podlubny**.

Felippe Moraes comemora – com babEL#10 – dez anos de produção, com uma obra encarte, exclusiva para esta edição, com texto inédito da crítica **Sylvia Werneck**.

Paulo Roberto Leal é nosso encarte especial. Uma “Valise” – aqui aberta por **Paula Terra-Neale** e **Roberto Pontual** (in memoriam).

Opavivará! é UTUPYA in Liverpool!

ARMANDO MATTOS editor

*título do livro de Davi Kopenawa

*Before the sky falls**



Bar chat? Sake, beer, mineral water and myself and Laura Lima speaking – even if we expect good news – about the current national political climate, with everything dark, veiled by the tentacles of corruption which extend far and, since we are acrobats, we jump.

We talk about things of the heart – as if it didn't have its own command – of family life, we speak about courgettes and art, of Pollock, Prada in Milan, about vegan food and, amongst other things, the art fair in Basel and the conceptional motto of this edition of babEL which comes with content which has been organised on the scale of shades between white and black (including) and of the apparent misalignment, disorder, entropy in the arrangement of images, texts and subtitles. A stimulating challenge to guide our content:

Luz com Trevas (Light with Darkness) by Cabelo and the meeting with Davi Kopenawa in the midst of the Ovos bomba (Egg bomb) in the basement of the castle, in the centre of the “marvellous city”, a besieged city.*

Our cover features Enrica Bernardelli who came to Búzios and “made contact” at the bab bienal 2018, provoking various scenes from “U Movie”. Latimeria provokes tidal waves?

Guto Carvalhoneto designed, painted, and arrived together with Monica Villela, who signs the texts which mixes diversity and art to speak of the multiplicity and the meeting of expressive means in the work of the artist Guto.

Thais Medeiros and Hilda Hilst, throwing fuel on the fire with the fictitious poisoned walking stick illustrated by Tatiana Podlubny.

Felippe Moraes commemorates – together with babEL#10 – ten years of production, with an insert booklet, exclusive for this edition, with an unpublished text by art critic Sylvia Werneck.

Paulo Roberto Leal is the subject of our special booklet. A “briefcase” – opened here by Paula Terra-Neale and Roberto Pontual (in memoriam).

Opavivará! It's utupya in Liverpool!

ARMANDO MATTOS editor

* Title of the book by Davi Kopenawa



Cabelo em *Luz com Trevas*, Rio de Janeiro 2018
Cabelo in Light with darkness, Rio de Janeiro 2018

E.G.E. (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)

Crônica de Hilda Hilst para o *Correio Popular* de Campinas-SP

O poeta pode ser violento. A maior parte das vezes contra si mesmo. Um tiro no peito, gás, veneno, um tiro na boca, como fez Hemingway, que também foi poeta em *O Velho e o Mar*; Maiakóvski, um tiro no peito; Sylvia Plath, gás de cozinha; Ana Cristina César, um salto pelos ares; etc etc etc. "Os delicados preferem morrer", dizia Drummond. Mas esta modesta articulista, sobretudo poeta, diante das denúncias feitas pela revista [REDACTED] todos aqueles poços perfurados em prol de uma única pessoa ou em prol de amiguelhos de sua excelência, presidente da Câmara, senhor Inocêncio (a indústria da seca), e o outro com seu lindo carro às custas de gaze e esparadrapo...

Credo, gente, quando você vê televisão ou *in loco* o povão famélico, desdentado, mirrado... Um amigo meu foi para o Ceará e passou os dias chorando! As crianças todas tortas, todos pedindo comida sem parar... e 500 toneladas de farinha apodrecendo... e montes de feijão desviados para uma só pessoa... (um parênteses, porque meu coração de poeta pede a forca, o fuzilamento, cadeia, cadeia para aqueles que se locupletam à custa da miséria absoluta, da dor, da doença). Gente, eu já estou uma fúria e para ficar mais calma proponho algumas coisas mais sutis, por exemplo: o Esquadrão Geriátrico de Extermínio, a sigla óbvia seria EGE.

Arregimentaríamos várias senhoras da terceira idade, eu inclusive, lógico, e com nossas bengalinhas em ponta, uma ponta-estilete besuntada de curare (alguns jovens recrutados amigos viajariam até os Txucarramãe ou os Kranhacarore para consegui-lo) nos comícios, nos palanques, nas Câmaras, no Senado, espetaríamos as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso desses vilões, nós, velhinhas misturadas às massas, e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice. Nossas vidas ficariam dilatadas de significado, ó que beleza espetar bundões assassinos, nós faceiras matadoras de monstros!

O curare é altamente eficiente, provoca rapidinho a paralisia completa de todos os músculos transversais (bunda é transversal?) e em seguidinha sobrevém a morte por parada respiratória. Ficaríamos todas ao redor do coitadinho, abanando: óóóó, morreu é? Um pedido ao presidente [REDACTED] severidade, excelência, é ignominioso, indigno, insultante para todos nós, deste pobre Brasil tão saqueado, que essas terríveis denúncias terminem no vazio, no nada, na impunidade. É sobretudo perigoso porque:

de cima do palanque
de cima da alta poltrona estofada
de cima da rampa
olhar de cima

LÍDERES, o povo
Não é paisagem
Nem mansa geografia
Para a voragem
Do vosso olho.

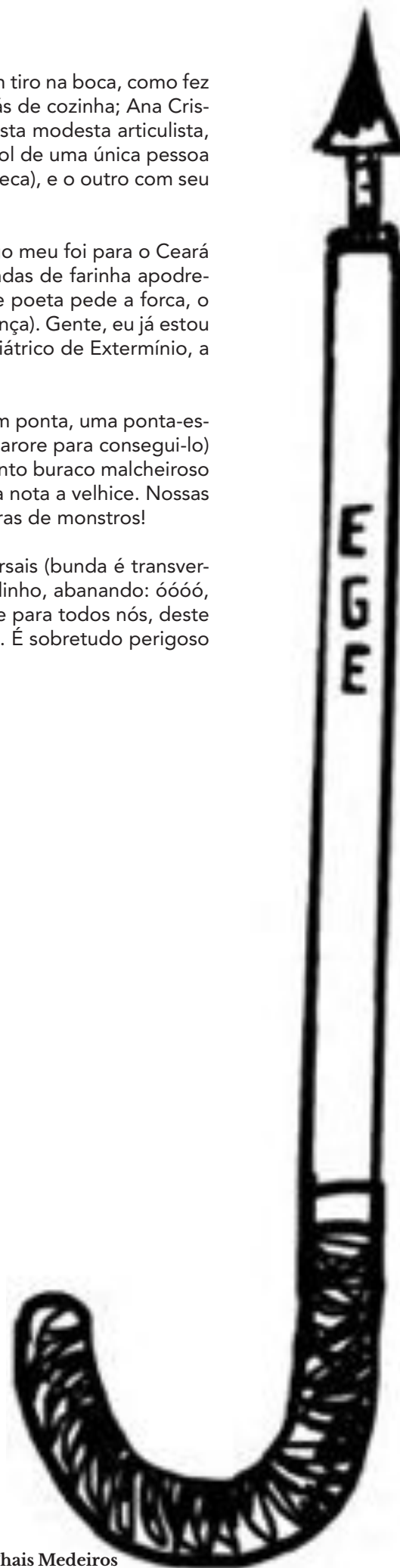
POVO, POLVO
UM DIA.

O povo não é o rio
De mínimas águas
Sempre iguais.

Mais fundo, mais além
E por onde navegais
Uma nova canção
De um novo mundo.

E sem sorrir
Vos digo:
O povo não é
Esse pretenso ovo
Que fingis alisar,
Essa superfície
Que jamais castiga
Vossos dedos furtivos.

POVO. POLVO.
LÚCIDA VIGÍLIA.
UM DIA.





G.E.S.

(Geriatric Extermination Squad)

Chronicle by Hilda Hilst for the Correio Popular, newspaper from Campinas, São Paulo.

A poet can be violent. Most of the time against him or herself. A shot in the chest, gas, poison, a shot in the mouth, like Hemingway, who was also a poet in The Old Man and the Sea; Maiakovsky, a shot in the chest; Sylvia Plath, cooking gas; Ana Cristina César, jumping out of a window; etc etc etc. "The delicate prefer to die", said Drummond. But this modest writer, mainly a poet, facing the allegations made by █████ Magazine, all those wells drilled for a single person or for friends of His Excellency, the President of the Chamber of Deputies, Mr. Innocent (from the Industry of drought), and that other one with his beautiful car at the expense of gauze and bandages...

God!, guys, when you see the people starving, toothless, scrawny on TV or in person... A friend of mine went to Ceará and spent days crying! Children all awry, all begging for food non-stop... and 500 tons of rotting flour... and stolen mountains of beans for one person... (a parenthesis, because my poet heart asks for the gallows, the firing squad, prison, prison for those who get rich at the expense of absolute misery, pain, disease). Folks, I'm furious and to calm down I propose some subtler tactics, for example: the Geriatric Extermination Squad, the obvious acronym would be G.E.S.

We would enlist several senior ladies, including myself of course, and with our canes, their pointy tips smeared with curare (poison that some young recruits would travel to the Txucarramãe or Kranhacarore tribes to get) at rallies, at hustings, in the Chamber of Deputies, in the Senate, we would poke those pernicious buttocks or the distinguished smelly assholes of these villains, us, old ladies mixed in with the masses so no one would notice us, as no one ever notices old people. Our lives would gain great purpose, how great to poke these murderous assholes, us, sweet monster killers!

Curare is highly efficient, quickly causing complete paralysis of all transversal muscles (is the butt transversal?) and death through respiratory arrest occurs soon after. We would surround the poor thing flapping our hands: Oooo, did he die? A request for President █████ severity, excellence, it's disgraceful, unworthy, an insult to all of us, this poor Brazil so ransacked, that these terrible accusations amount to nothing, the void, impunity. It is especially dangerous because:

*from the top of the podium
from the top of the high upholstered chair
from the ramp
looking down*

*LEADERS, the people
Are not a landscape
Or a gentle geography
For the maelstrom
Of your gaze.*

*THE PEOPLE, OCTOPI
ONE DAY.*

*The people are not a river
Of minimum water
Always the same.*

*But are deeper, reach beyond
And where they sail
A new song
Of a new world.*

*And unsmiling
I tell you:
The people are not
This alleged egg
That you pretend to preen,
This surface
That never punishes
Your furtive fingers.*

*PEOPLE. OCTOPI.
LUCID VIGIL
ONE DAY.*



ENRICA BERNARDELLI

Série dos filmes perfurados

Esse trabalho tem início no começo dos anos noventa, quando Enrica Bernardelli realiza as primeiras perfurações numa série de filmes produzidos anteriormente.

O espaço vazado no corpo do filme é uma forma de inserir o “presente” dentro da obra, ao mesmo tempo que estabelece a possibilidade de se ver através do objeto. Ao perfurar o filme, Enrica permite que a película seja invadida por outra matéria. Além das imagens registradas na emulsão, tudo o que invade a perfuração passa a fazer parte da obra. Ou seja, o vazio criado pela perfuração não é tão somente uma simples subtração de parte da imagem, e sim uma operação que também agrega novos elementos que surgem para a retina através do espaço vazado.

A luz presente não serve apenas para projetar as imagens, ela agora passa a ser corpo e tempo do filme. Assim, o trabalho não só está contido em outro espaço, como ele também é constituído desse outro espaço e de todas as suas variantes.

Esse primeiro experimento deu origem à produção fotográfica de 1995, na qual Enrica repete o mesmo gesto da perfuração numa série de fotografias desfocadas, nas quais o único elemento em foco passa a ser o corte. Ou seja, o foco surge na medida em que as incisões são feitas no corpo fotográfico.



Máscara de ver, 2001, plástico e feltro perfurados
Mascara to see, 2001, perforated plastic and felt



Espelho perfurado, 2005,
espelho com perfurações
Perforated Mirror, 2005,
mirror with perforations

Entrevista com Enrica Bernardelli

Armando Mattos - Enrica me fale um pouco sobre as imagens de trabalhos que você me enviou para publicarmos na babEL.

Enrica Bernardelli – Te enviei uma sequência das “Esculturas de montagem”, módulos que você pode reorganizar a cada vez, como as esculturas das correntes, você lembra!? Essas são “esculturas / cenas”, podendo ser pensadas como sequências de um filme.

AM - Esses trabalhos são uma consequência dos “perfurados”, da “máscara de ver”?

EB – Iniciei perfurando os filmes, depois fiz a “Máscara de ver” perfurando o feltro e o plástico transparente. Na “Máscara de Ver”, acontecem as mesmas perfurações que havia feito anteriormente na película. A “máscara” que foi apresentada na “Orlândia”. Depois perfurei o espelho na instalação “Filme U” que preparei para a casa de cultura Laura Alvim.

A imagem da “Máscara de ver” aparece aqui negativada, pois, na época, registrei em slide, mas posso inverter. Te enviei também o “Espelho perfurado”.

AM - E a foto com as margens brancas sobre o rosto de uma menina?

EB – Nessa outra série, as margens brancas invadem o “sujeito” da foto. Alguém me disse que esse trabalho remete à fotografia moderna... pode até ser. Mas, sinceramente, não pensei nisso. Me refiro à série “margens”.



“Imagem Aberta” (serie Vanitas), 2003, fotografia recortada
“Open Image” (Vanitas series), 2003, cropped photo

AM - E as outras imagens, fale um pouco delas?

EB – Quanto à “Imagem aberta”, ou mostramos dessa forma que está (como um livro de artista), ou apresentamos as imagens separadas, cada uma sendo um trabalho. Acho que elas funcionam bem juntas (sendo livro ou não). Essa série (ao ser “aberta”) deixa passar imagens da arte contemporânea, sobrepondo uma obra à outra como se fizessem parte do mesmo espaço e tempo.

A imagem que te enviei anteriormente (me refiro à do “clássico”, com a mulher nua) versa sobre outra questão. Nessa série “Vanitas”, eu abro a imagem exatamente onde estava representada a “morte”. Te enviei a que fiz no quadro do Guido Cagnacci, de 1626/27, “Madalena penitente”.

A imagem da caveira fica invertida atrás da “língua do corte”, e a perfuração fica no lugar onde estava representada a “morte”.

AM - E a veste com esteira?

EB – A “Saída de praia”, foi um trabalho que preparei para o carnaval de 2018. Na verdade, preparei-o para o evento Saturnália e para o Baile do Sarongue, também é uma “imagem aberta”.



“Imagem aberta”, 2004, revista de arte recortada
“Open Image”, 2004, art magazine cropped



Saída de Praia, 2018, esteira de palha
Beach Exit, 2018, straw mat



Series of Perforated Films

This artwork began in the early nineties when Enrica Bernardelli made the first perforations in a series of previously produced photographic films.

The empty space in the body of the film is a means of inserting the “present” into the artwork, at the same time establishing the possibility of seeing through the object. Perforating the film, Enrica allows the film to be invaded by another material.

Besides registering images in the emulsion, everything which invades the perforation becomes part of the artwork. That is, the vacuum created by the perforations isn't only a simple subtraction of part of the image, it's an operation which also adds new elements which emerge for the retina through the leaked space.

The light which is present doesn't only serve to project the images; it now becomes the body and time of the film. Thus, the artwork isn't only contained in another space, it's also constituted by that other space and all of its variants.

This experiment gave rise to the photographic production in 1995, in which Enrica repeated the same gesture of perforation in a series of out of focus photographs, in which the only element which is in focus is the cut. That is, focus emerges as the cuts are made on the photographic body.

Interview with Enrica Bernardelli

Armando Mattos – Enrica tell me a little bit about the artwork images you sent me to be published in *babEL*

Enrica Bernardelli – I sent you a series of “edited sculptures”, modules which you can reorganise each time, such as the sculpture of chains, do you remember? These are “sculptures/scenes”, and can be thought of as sequences in a film.

AM – These artworks are a consequence of the “perforations” on the “Máscara de ver” (*Seeing Mask*)?

EB – I started perforating the films and after made the “*Seeing Mask*”, piercing the felt and transparent plastic. In the “*Seeing Mask*”, I made the same perforations which had been made previously on the film. The “mask” which was presented at “Orlândia”. Then, I perforated the mirror in the installation “*Filme U*” which I prepared for the Laura Alvim cultural centre.

The image of the “máscara de ver” appears here as a negative, because at the time, I registered it on a slide, but I can invert it. I also sent you “*Espelho perfurado*” (*Perforated Mirror*).

AM – And the photo with white margins and the face of a girl?

EB – In this other series, the white margins invade the “subject” of the photo. Somebody said to me

that this artwork refers to modern photography...it might even. But honestly, I didn't think about that. I am referring to the series “*Margens*” (*Margins*).

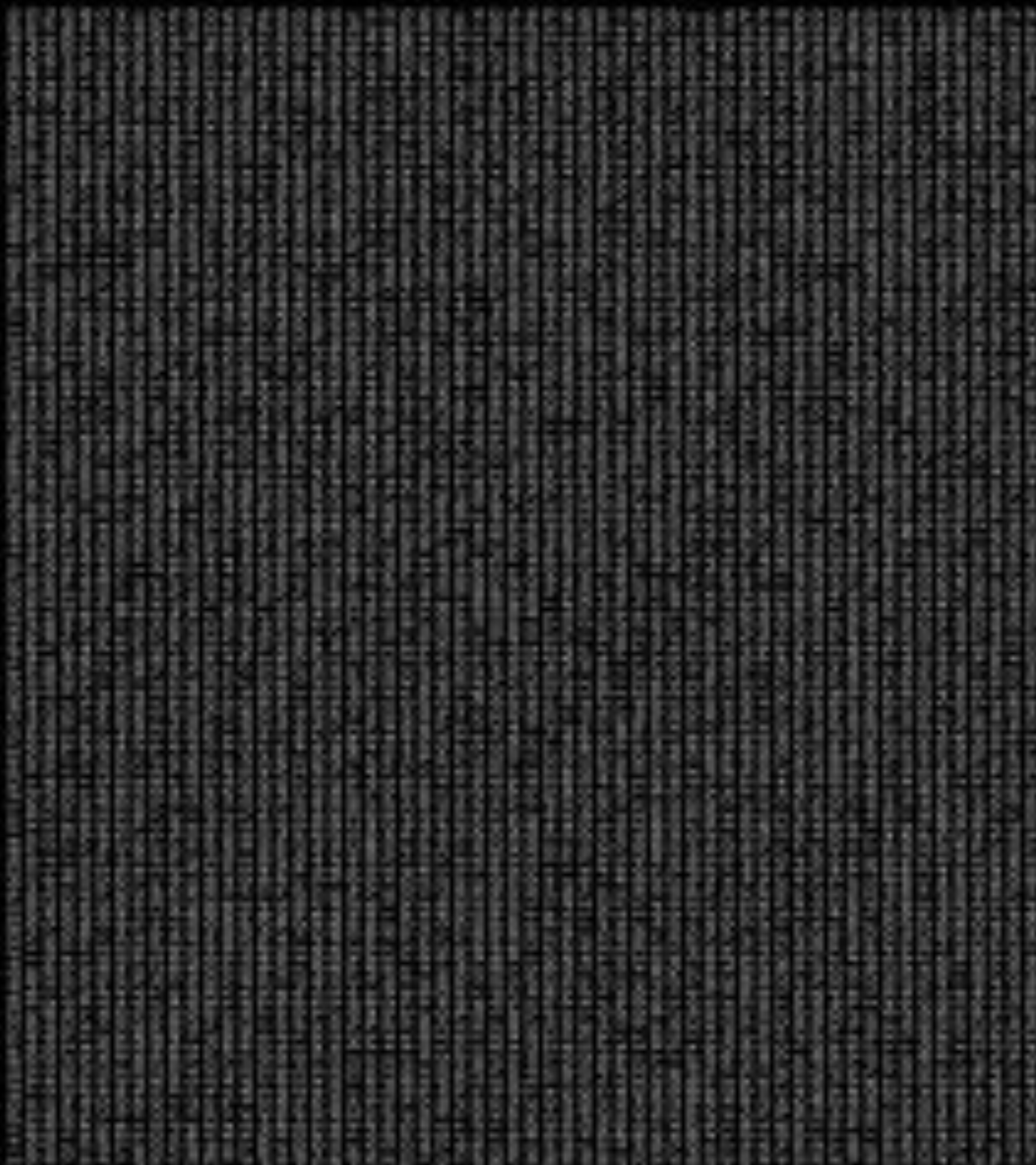
AM – And the other images, talk a little about them.

EB – As for “*Imagem Aberta*” (*Open Image*), or we show it in such a way that it is (like an artist's book) or we presented the separate images, each one an individual artwork. I think they function well together (being a book or not). This series (being “open”) allows images of contemporary art, overlapping one artwork with another, as if they were part of the same time and space.

The previous image which I sent you (I mean the “classic” with the naked women), is about another question. In this series “*Vanitas*”, I open the image exactly where “death” had been represented. I sent you what I did with the painting by Guido Cagnaccio from 1626/27, “*The Repentant Magdalene*”. The image of the skull is inverted behind the “line of the cut”, and the perforation is in the place where “death” was represented.

AM – And the dress made from a straw mat?

EB – “*Saída de praia*” (*Leaving the Beach*) was an artwork which I prepared for Carnival 2018. Actually, I prepared it for the *Saturnália* Carnival party and for the *Sarongue Ball*; it's also an “open image”.



O peso do intangível

por Sylvia Werneck

Monumento a Euclides, 2018,
Slanic Moldova, Romênia
FOTO Nathalia Garbu

Monument to Euclid, 2018,
Slanic Moldova, Romania
PHOTO Nathalia Garbu



Felippe Moraes completa 10 anos de carreira. Nosso amor pelos números "redondos" dá à ocasião o status de marco, especialmente para um artista que faz uso dos mecanismos da matemática para investigar nossa condição humana – o que nos move, o que nos paralisa. Na numerologia, este número 10 torna-se $1 + 0 = 1$. O significado do 1 é a unidade, o todo e, também, um recomeço. Ainda que não pensemos misticamente, todas as culturas tendem a considerar determinados cursos de tempo como momentos oportunos para fazer um balanço do passado e escolher quais novos caminhos iremos seguir.

Todo marco tem ares de fim, ao menos de fim de um ciclo, e convida à retrospectiva. Olhar para os dez anos de trabalho de Felipe Moraes de trás para a frente faz muito sentido, considerando sua maneira de criar. Os "objetos" que vemos em suas exposições e que chamamos de obras de arte são, na verdade, apenas a materialização do resultado final de todo um processo que aconteceu bem antes – cada obra é quase um resíduo, um vestígio. E é a partir daí que vamos seguindo os indícios deixados pelo caminho, até que possamos chegar de volta ao começo, à gênese da ideia.

O reino das impossibilidades

O que nos leva a sair da cama de manhã? O que estamos fazendo aqui? Estas são perguntas que fazemos a nós mesmos com maior ou menor frequência. "Penso, logo existo." Dizem que a frase original de Descartes era, na verdade, "Duvido, logo penso, logo sou". Duvidar, ou seja, questionar, é característico da natureza humana, independente de cultura, criação ou condição social. É também um exercício contínuo – cada pergunta respondida leva a mais desafios, mais dúvidas, mais razões para seguir, sempre na expectativa de que algum dia chegaremos a algum lugar – onde quer que seja.

Uma das oito pedras de arenito da obra "*Monumento a Euclides*", (2017), com o terceiro apontamento do livro "*Os Elementos: The extremities of a line are points*"
FOTO Adi Bulboaca

One of the eight sandstone stones from the work "Monument to Euclides" (2017) with the third point of the book "The Elements: The extremities of a line are Points".
PHOTO Adi Bulboaca





Monumento ao Horizonte, 2017, Permanentemente instalado no Caminho Niemeyer em Niterói. FOTO Felipe Moraes

Monument to the Horizon, 2017, Permanently installed on the Niemeyer Road in Niterói. PHOTO Felipe Moraes

Apesar de jovem, Felipe Moraes é extremamente prolífico, tendo produzido um conjunto considerável de trabalhos nos mais variados meios e técnicas. Em comum, é evidente o esmero na execução, a preocupação com cada detalhe e acabamento. Conceitualmente, interessam ao artista assuntos que circundam a condição humana – aquela incansável busca por algo que não sabemos nomear. Ele mesmo afirma que é atraído “pelo que o ultrapassa”, pelo desejo de apreender o inapreensível. Sim, o sublime está subjacente, respirando e pulsando por baixo de cada trabalho deste pensador inquieto, que busca, através da arte, fazer filosofia. Não é à toa que esclarece, sem qualquer hesitação, que o que menos lhe interessa saber é sobre arte em si – esta é meio, não fim. Seus trabalhos são vestígios e a obra existe desde muito antes como pensamento, como pergunta, como desejo.

Sempre um pouco mais além

“A Distância do Horizonte” (2009-2010) é um trabalho paradigmático do cerne da pesquisa de Felipe – lida com o movimento contínuo em direção a algum lugar. Consiste numa fórmula desenvolvida em cooperação com um matemático para calcular a distância em quilômetros entre qualquer pessoa e o horizonte. A resposta a esta curiosidade poética pode ser encontrada aplicando-se a seguinte fórmula às medidas do indivíduo:

ht = altura total (em metros)

ho = distância entre o centro dos olhos e o topo da cabeça (em metros)

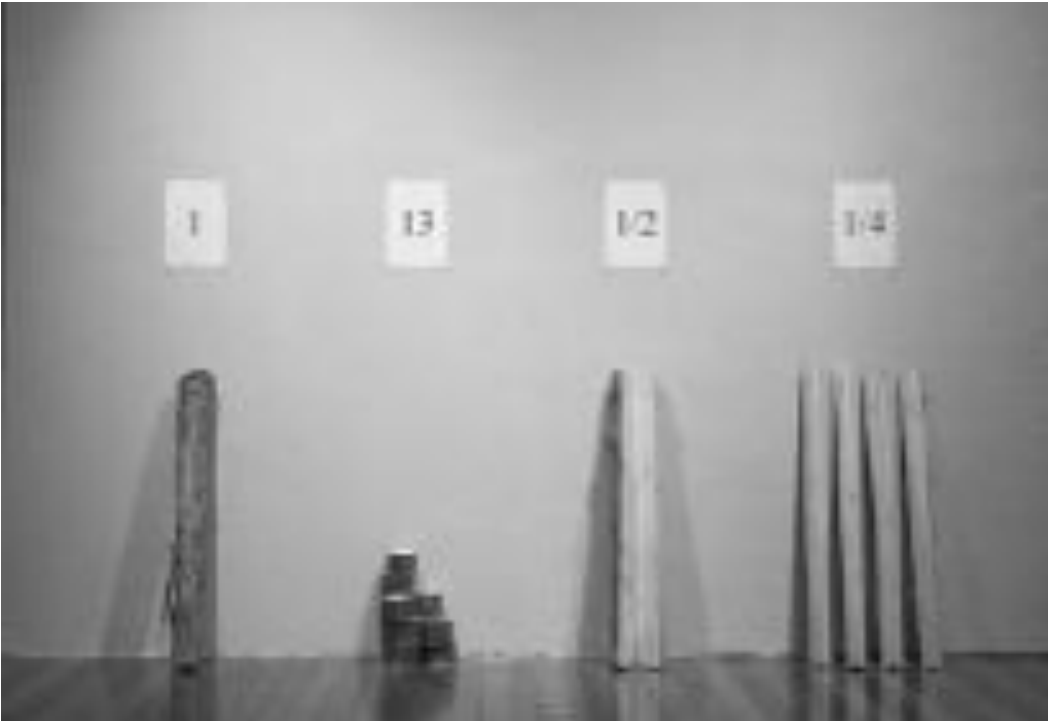
Dado que cada pessoa é diferente, a distância até o horizonte é, portanto, diferente para cada um, mas a impossibilidade de alcançá-lo é a mesma para todos. Não importa o quanto nos movemos, a distância permanece a mesma, nossa “busca pelo pote de ouro no fim do arco-íris” está fadada ao fracasso. Ainda assim, mesmo cientes desta impossibilidade, insistimos.

Felipe se interessa pelas grandes perguntas, aquelas que dizem respeito à humanidade como um todo e cujas respostas são tão desejadas quanto inalcançáveis. Talvez por isso tenha como método apoiar seus questionamentos em algo universal, ou seja, na ciência, mais especificamente na matemática. Sua abordagem da mesma, entretanto, é bastante peculiar. Fomos dogmaticamente ensinados a respeitar esta que era tida como a mais nobre das ciências na Grécia antiga como um conhecimento absoluto, inquestionável. A perturbação que o artista joga em cena é a de que a matemática também não deixa de ser uma linguagem – tautologicamente, suas leis se aplicam a problemas que foram adequados à lógica do universo da própria matemática. Esta arbitrariedade é explicitada, por exemplo, em “Divisão” (2011), onde uma tora de madeira é seccionada de diferentes maneiras para ilustrar a operação, mas



O Peso do Verbo 2010-14 (detalhe), com a balança pesando 15g de sal. FOTO Felipe Moraes

The Weight of the Word 2010-14 (detail) with the balance weighting 15g of salt. PHOTO Felipe Moraes



Divisão, 2011, madeira e impressão sobre papel
Division, 2011, wood and paper printing

deixando claro que determinada “solução” foi privilegiada em detrimento de outras igualmente aplicáveis.

A cada trabalho, refunde-se a procura por uma definição que não é definível, usando-se uma ciência que, ainda que dê respostas às perguntas formuladas, não lhe chega ao âmago, uma vez que este está sempre, assim como o horizonte, um pouco mais além – o sublime que sempre nos escapa. “Verbo” (2009-2010) é uma tentativa frustrada de analisar matematicamente uma proposta teológica: durante sete meses o artista se debruçou sobre uma bíblia católica para recortar todas as palavras “Deus” do texto. Chegou ao número de 5.101 menções, que foram classificadas por tipografia (itálico, negrito, caixa alta etc.). No desdobramento deste trabalho, “O peso do verbo” (2010-2014), as palavras recortadas foram pesadas, totalizando 15g. A instalação contém, além da balança, 72 vidros com materiais condutores de eletricidade com este exato peso.

Verbo, 2009-10, (detalhe mostrando a Bíblia aberta com as palavras Deus recortadas)

Word, 2009-10, (detail showing the open Bible with the words God cut)



Um ponto (para usar um conceito matemático) comum a todo o corpo da obra de Felipe Moraes é a preocupação com o que seja estritamente necessário na composição. O vestígio material que é apresentado – a pista que pede um percorrer de caminho até a ideia fundadora – é tratado com o cuidado de não lhe permitir ser mais importante que todo o processo que tornou possível sua existência. Por se tratar de pensamentos que não se isolam, mas tecem conexões com outras ideias, não é incomum que os projetos do artista se desdobrem, sempre um pouco mais além.

É o caso da continuação da busca pelo horizonte, executada em 2016, no Caminho Niemeyer, no Rio de Janeiro. Trata-se do “Monumento ao Horizonte”, uma estrutura de aço que lembra a proa de um navio, mas aberta na parte de trás. Há aí uma escada interna em cujo patamar foi cortada uma fenda horizontal, delimitando uma paisagem fixa da Baía de Guanabara. Neste caso, o horizonte oferecido é, a um só tempo, arbitrário, pois é o mesmo para qualquer pessoa, e democrático, pois é o mesmo para qualquer pessoa. O intervalo de tempo entre os dois trabalhos e o direcionamento de cada um deles diz algo sobre a trajetória do próprio artista. Felipe Moraes completa 30 anos de vida em 2018, chegando, assim como sua produção, a um marco. Ainda que se possa antever que seu espírito investigativo dificilmente mudará, pois tal apetite é da natureza de todo artista, é possível que algumas mudanças se insinuem; não na potência de seu discurso, mas talvez em sua própria maneira de lidar com o processo do trabalho, com mais espaço para o acaso, como já aconteceu recentemente em alguns projetos. O amadurecimento conduz, com frequência, a uma abordagem mais serena das paixões. E coisas incríveis podem acontecer.

Sylvia Werneck é crítica e curadora independente interessada sobretudo na arte contemporânea do Brasil e da América Latina. Doutora pelo Prolam-USP, é pesquisadora do grupo de estudos Recepção Estética e Crítica de Arte da ECA-USP e correspondente da Revista Artexus. Autora do livro bilingue "De dentro para fora - a memória do local no mundo global" (Ed Zouk, 2011) e membro da ABCA e AICA, respectivamente Associação Brasileira e Internacional de Crítica.

The weight of the intangible

Felippe Moraes has completed 10 years of activity. Our love for “round” numbers gives the occasion a milestone status, especially for an artist that makes use of mathematical mechanisms to investigate our human condition - what moves us, what paralyzes us. In numerology, number 10 becomes $1+0 = 1$. The meaning of 1 is oneness, the whole, as well as a new beginning. Even if we don't think in mystical terms, all cultures tend to consider certain courses of time as timely moments to take stock and choose which new roads to travel.

Every milestone has a bit of an ending, at least the end of a cycle, and invites retrospect. Looking at Felippe Moraes' ten years of work backwards makes perfect sense, considering his way of creating. The “objects” we see in his shows, which we call works of art, are actually just the materialization of the final result of a whole process that took place long before – each work is almost a residue, a vestige. And this is where we begin to follow the traces left along the journey, until we make our way back to the beginning, to the birth of the idea.

The realm of impossibilities

What makes us get out of bed in the morning? What are we doing here? These are questions we ask ourselves more or less often. “I think, therefore I am”. It is said that Descartes' original sentence was actually “I doubt; therefore, I think, therefore I am”. Doubting, that is, questioning, is a characteristic of human nature, regardless of culture, upbringing or social status. It is also a continuing exercise – each question answered leads to more challenges, more doubts, more reasons to go on, always expecting that someday we will get somewhere – wherever that is.

Although young, Felippe Moraes is extremely prolific, having produced a considerable body of work in the most varied means and techniques. In common, his thorough execution, his concern about every detail and finishing. Conceptually, the artist is interested in topics that surround the human condition – that unwearying search for something we cannot name. He states he is drawn by “what surpasses him”, by the desire to apprehend the inapprehensible. Yes, the sublime lies underneath, breathing and pulsing behind each work by this restless thinker, who seeks to do philosophy through art. It is not by chance that, without any hesitation, he makes it clear that what he is the least interested in hearing about is art itself – the latter is the means, not the target. His works are vestiges, and have existed long before as thought, as question, as desire.

Always a little bit further

“At a Distance from the Horizon” (2009-2010) is a paradigm of Felippe's core research – it deals with the continuous movement towards somewhere. It consists of a formula developed in cooperation with a mathematician to calculate the distance in kilometers between any person and the horizon. The answer to this poetic curiosity can be found by applying the formula below to the measurements of the individual:

ho = distance between the center of the eyes and the top of the head (in meters) t = total height (in meters)

Once every person is different, the distance to the horizon is, therefore, different for each one, but the impossibility of reaching it is the same for all. It doesn't matter how much we move, the distance remains the

Although young, Felippe Moraes is extremely prolific, having produced a considerable body of work in the most varied means and techniques.



same, our “search for the pot of gold at the end of the rainbow” is doomed to fail. Still, although aware of this impossibility, we insist.

Felippe is interested in the great questions, those that speak to humankind as a whole and whose answers are both desired and unreachable. Maybe that is why he has as a method to back his questionings with something universal, that is, science - more specifically mathematics. His approach to it, however, is quite peculiar. We have been dogmatically taught to respect this which was considered the noblest of sciences in Ancient Greece as unquestionable, absolute knowledge. The disturbance the artist brings into the scene is that mathematics is also a language – tautologically, its laws apply to problems that were adjusted to the logics of mathematics’ own universe. This arbitrariness is made explicit, for instance, in “Division” (2011), where a wooden log is severed in different ways to illustrate the operation, but making it clear that a certain “solution” was privileged at the expense of other, equally applicable ones.

In each work, there is again the search for a definition that is not definable, using a science which, although providing answers to the questions made, does not reach the core, once it is always, as the horizon, a little bit further – the sublime that always eludes us. “Word” (2009-2010) is a frustrated attempt to analyze a theological proposition in mathematical terms: for seven months the artist examined a catholic bible to cut out all the words “Deus” (God in Portuguese). There were 5101 entries, which were classified by typography (italics, bold, capital letters, etc.). In the development of this work, “The weight of the word” (2010-2014), the cut-out words were weighed, totalling 15g. The installation contains, besides the scale, 72 glass bottles with electrically conductive materials weighing exactly the same 15 grams.

A point (to use a mathematical concept) in common throughout Felipe Moraes’ body of work is the concern with what is strictly necessary in the composition. The material vestige presented, the clue that calls for going down the trail towards the founding idea is treated in a way that does not allow it to be more important than the whole process that made its existence possible. Because these are thoughts that do not isolate themselves, but rather weave connections with other ideas, it is not uncommon for the artist’s projects to unfold, always a little bit further.

This is the case of the continuation of the search for the horizon, carried out in 2016 on Caminho Niemeyer, in Rio de Janeiro. It’s the “Monument to the Horizon”, an iron structure that resembles the prow of a ship, but open in the back. There, steps lead to a baseline where there is a horizontal cut framing a fixed landscape of the Guanabara Bay. In this case, the horizon offered is, at the same time, arbitrary – once it’s the same for every person -, and democratic – once it’s the same for every person. The time elapsed between the two works and the direction given to each of them say something about the trajectory of the artist himself.

Felippe Moraes turns 30 in 2018, thus reaching, as his production, a milestone. Even assuming his investigative spirit will hardly change, given such appetite is of every artist’s nature, it’s possible that some changes start to make their way; not in the potency of his discourse, but maybe in his way of dealing with the process of the work, giving more space to chance, as it has happened recently in some projects. Maturing often conveys a more peaceful approach to passions. And then amazing things might happen.
by Sylvia Werneck



Beth Tokitaka brinco em prata e acrílico / *earring in silver and acrylic*

LUIZ RANDON

Âmbar de Búzios



gifts and decoration

PRESENTES & DECORAÇÃO

*A pluralidade de referências de Guto Carvalhoneto
por Monica Villela*



Camisas gigantes: instalação mapeada pela projeção do curta “Primeiro Grito”, rodado no sertão nordestino (FOTO Agência Fotosite)

Ainda no ano passado, movido pelas questões libidinais do psicanalista austríaco Wilhelm Reich (De que matéria são compostos nossos desejos? De que somos feitos?), Carvalhoneto iniciou o projeto "Carnal".

Last year, driven by the libidinal questions of the Austrian psychoanalyst Wilhelm Reich (What matter are our desires made of? What are we made of?), Carvalhoneto initiated the "Carnal" project.

GUTO Carvalhoneto é o tipo de talento que escapa a uma definição. É vã a tentativa de demarcar territórios e impor limites. A experimentação e a expansão do vocabulário artístico são impulsos constantes na trajetória deste baiano, que atualmente busca referências em Georges Bataille, Wilhelm Reich, James Joyce e Lars von Trier. Sem deixar de lado o São Francisco e o cangaço, porque o que o rio e o sertão ensinaram a ele não se aprende em livro, tampouco se perde com o tempo.

Natural de Paulo Afonso e radicado em Rodelas, no sertão da Bahia (cidade que desapareceu sob as águas do São Francisco), Guto carrega no olhar a paisagem *déco* nordestina, cenário de sua infância.

Formado em Design de Moda, Carvalhoneto criou sua marca em 2010 como ponto de partida para a construção de uma linguagem autoral, pautada pela pluralidade de referências. O fio que tece sua obra é constantemente alinhavado pela própria trajetória cultural e estética, grande vetor de seu processo criativo traduzido nas peças em exposição no ateliê em Botafogo, no Rio de Janeiro. É lá onde Guto, literalmente, costura sua identidade e encena poéticas, amparado sempre pela música, pelo cinema e pela fotografia. Seu trabalho segue um ciclo pontuado pela arte, num processo incessante de criação multimídia, que não se restringe a sistemas ou regras de mercado.

Para o filósofo francês Gilles Lipovetsky, há uma constante aproximação entre moda e arte na contemporaneidade. Ele afirma que "o fosso entre a criação de moda e a criação de arte não cessa de reduzir-se: enquanto os artistas não conseguem mais provocar escândalos, os desfiles de moda pretendem-se cada vez mais criativos".

Em junho de 2016, Carvalhoneto estreou na passarela com o desfile "Primeiro Grito", durante o Rio Moda Rio, evento que ocupou o Pier Mauá. Definida por ele próprio como "uma esquizofrenia criativa, em que o estranho se impõe", a performance arrebatou o público num diálogo fluido, apesar de paradoxal, entre delicadeza e agressividade, claro e obscuro. Em cena, a visceralidade poética do sertão e a estética do lamento expressaram a liberdade criativa deste artista visual. "No Brasil, o conceitual é massacrado. É urgente abriremos espaço para as subjetividades de cada um. A moda é antes de tudo uma entidade abstrata, capaz de materializar um corpo como presença", reflete.

Para a abertura do desfile, o criador roteirizou e dirigiu um curta no sertão, que foi projetado numa instalação de camisas brancas gigantes (medindo 4,2 x 5 m cada), tal qual peças de alfaiataria.

Croqui da capa "medo de buraco negro", criada para o projeto "Em Nome do Medo", em parceria com Rivane Neuenschwander
Sketch of the cover "fear of black hole", created for the project "In Name of the Fear", in partnership with Rivane Neuenschwander



Traje do desfile "Primeiro Grito" apresentado em 2016, no Pier Mauá, no Rio. (FOTO Agência Fotosite)

Costume of the parade "First Scream" presented in 2016, at Pier Mauá, Rio de Janeiro. (PHOTO Agência Fotosite)



No final do mesmo ano, Carvalhoneto foi convidado pela curadora Lisette Lagnado para integrar o bellissimo projeto "Em Nome do Medo", da artista mineira Rivane Neuenschwander. Durante três meses, 198 crianças, de 6 a 13 anos, participaram de oficinas conduzidas por Rivane, quando identificaram e nomearam seus medos. Em seguida, fizeram desenhos sobre eles e confeccionaram capas com materiais alternativos, que serviriam simbolicamente como um escudo protetor, em alusão à anatomia de certos bichos, como a tartaruga, o tatu e o escaravelho. Foi inspirada nesse material que Neuenschwander concebeu 32 obras-vestimentas, em parceria integral com Guto, a quem coube dar forma a cada uma delas. O resultado – pura poesia – foi exposto no Museu de Arte do Rio, em fevereiro de 2017.

Ainda no ano passado, movido pelas questões libidinais do psicanalista austríaco Wilhelm Reich (De que matéria são compostos nossos desejos? Do que somos feitos?), Carvalhoneto iniciou o projeto "Carnal". Este trabalho originou a performance "Inquietudes da Carne", apresentada em março de 2018, na Casa França-Brasil, em parceria com as coreógrafas Regina Miranda, Giselle e Flavia Tápias. O projeto contou ainda com a participação do escultor francês Yoann Saura, numa experiência teatral que celebrou a diversidade de corpos e gêneros. Dividida em três atos – prelúdio, desejo e interdito –, a performance autorreferente revelou as inquietudes da alma vasta deste artista para quem o dizer é sempre faltante.

Capa "Medo de buraco negro" exposta no Museu de Arte do Rio, em fevereiro de 2017. FOTO Pedro Agilson

Cover "Fear of black hole" exhibited at the Rio Art Museum in February 2017. PHOTO Pedro Agilson





Peça visceral criada para o projeto "Carnal": de que somos feitos? FOTO Flavio Emanuel
Visceral piece created for the "Carnal" project: what are we made of? PHOTO Flavio Emanuel

The plurality of references of Guto Carvalhoneto

Guto Carvalhoneto is the kind of talent who escapes a single definition. Any attempt to demarcate territories and impose limits is in vain. Experimentation and the expansion of artistic vocabulary are constant impulses in the artistic trajectory of this Bahian artist, who currently seeks references in the works of Georges Bataille, Wilhelm Reich, James Joyce and Lars von Trier. Without leaving aside the São Francisco River and "Social banditry" (cangaço); because what the river and the dry north east Brazilian outback taught him isn't learnt in books; and is neither lost with time.

A native of Paulo Afonso, situated in the Bahian outback (a city which has disappeared under the waters of the São Francisco River). Guto carries in his gaze the déco landscape of the north east, the scene of his childhood.

Graduating with a degree in Fashion Design, Carvalhoneto created his own brand in 2010 as a starting point for the construction of an authorial language based on a plurality of references. The thread which weaves its way through his work is constantly cobbled together by his own artistic trajectory; a large part of his creative process has been translated in piece on display in the studio in Botafogo in Rio de Janeiro. This is where Guto, literally, sews his own identity and stages poetics, always supported by music, cinema and photography. His work follows a cycle punctuated by art in an incessant process of multimedia creation which isn't restricted to the systems or rules of the market.

For the French philosopher Gilles Lipovetsky, there is a constant approximation between fashion and art in contemporary society. He argues "the gap between fashion's creation and the creation of art doesn't cease to reduce: whilst artists no longer cause scandals, the catwalk parades of fashion shows are becoming increasingly creative".

In June 2016 Carvalhoneto debuted on the catwalk with "Primeiro Grito" during Rio Fashion, an event which occupied the Pier Mauá cultural centre. Defined by himself as "a creative schizophrenic in whom the strange imposes itself", the performance grabbed the audience with its fluid, although paradoxical, dialogue between delicacy and aggressiveness, the li-

ght and dark. On the stage, the poetic viscerality of the dry Brazilian north eastern outback and the aesthetic of lament express the creative freedom of this visual artist. "In Brazil, the conceptual is massacred. It's urgent we open space for the subjectivities of each one. Fashion is above all an abstract entity, capable of materialising a body as a presence", he reflects.

For the opening of the catwalk show, the creator scripted and directed a short film set in the Brazilian north-eastern outback which was projected onto an installation of giant white shirts (each one measuring 4.2x5 metres), just like in tailoring.

At the end of the same year, Carvalhoneto was invited by the curator Lisette Lagnado to join the beautiful project "In the name of Fear" by Rivane Neuenschwander, an artist from the Brazilian State of Minas Gerais. For three months 198 children between the ages of 6-13 participated in workshops led by Rivane in which they identified and named their own fears. Next, they made drawings of themselves and made covers for their drawings, with different materials, which symbolically served as a protective shield, in allusion to the anatomy of certain animals such as the turtle, armadillo and beetles. It was inspired by Neuenschwander's material conception of 32 pieces of clothing as artworks; an integral partnership with Guto who gave form to each of the pieces. The result – pure poetry – it was exhibited in the Rio de Janeiro Museum of Art in February 2017.

Last year, driven by the libidinal questions of the Austrian psychoanalyst Wilhelm Reich (From what material are our desires composed? What are we made of?), Carvalhoneto began the "Carnal" project. This artwork was the origin of the performance piece "The Concerns of Meat" which was presented at the Casa França-Brasil in March 2018 in partnership with the choreographers Regina Miranda, Giselle and Flavia Tâpias. The project also counted on the participation of the French sculptor Yoann Saura, in a theatrical experience which celebrated the diversity of bodies and genres. Divided into three acts – prelude, desire and interdict – the self-referential performance reveals the vast restlessness of the soul of this artist for whom the saying is always lacking.



Inquietudes da Carne: performance apresentada em março deste ano na Casa França-Brasil. FOTO Paula Amaral
Concerns of Meat: performance presented in March this year in the France-Brazil House. PHOTO Paula Amaral

CABELO

CABELO = HAIR = CABELLO =
HAAR = CAPELLO = CHEVEU =

Pra começar eu não me pertencço.

Sou cavalo do mundo.

Veículo da poesia.

E nessa condição sou muito mais
um “que” do que um “quem”.

Isso que chamam Cabelo não é um só,
mas vários,

como os cabelos que nascem na cabeça.

Sou possuído por entidades, energias,
que agem em conjunto ou separadamente.

Como um ou dois times de futebol.

A combinação dessas forças guia o corpo,
essa espécie de espaçonave,

ou polvo, que podemos chamar
de agoramóvel,

imerge em diferentes densidades,
navegando o instante.

Assim vai a flecha.

Ao longo de seu curso, sua tri-
pulação, seus tentáculos,

coletam o que encontram

e dispõem sobre o convés:

presentes pescados no fluxo sem leito.

CABELO

(Divulgação / divulgation) FOTO / PHOTO Wilton Montenegro

To begin with, I don't belong to myself.

I'm a horse of the world.*

Poetry's vehicle.

*In such a condition, I'm much more
a "what" than a "who".*

That which they call Cabe-

lo is not only one, but many,

like the hair that grows on one's head.

*I'm possessed by entities, energies,
acting jointly or separately. Like*

one or two soccer teams.

The combination of these forces guides the body.

That kind of spaceship,

or octopus, or now-mobile, we might say,

plunges in different densities,

sailing the instant.

Thus goes the arrow.

Along its course, its crew, its tentacles,

collect what they find

and display it on the deck: gifts

fished on the bedless flux.

CABELO

* "horse" is the medium who embodies a spirit or orixá in some afro-brasilian rituals.



Exposição "Luz com Trevas" recebe xamã Davi Kopenawa

O xamã Davi Kopenawa Yanomami esteve no Rio para um bate-papo. na exposição do artista visual, poeta e músico Cabelo, "Luz com Trevas", com mediação da curadora e crítica de arte Lisette Lagnado.

Porta-voz dos índios Yanomami do Brasil, Kopenawa nasceu por volta de 1956, em Marakana, extremo norte do Amazonas, e testemunhou a invasão do território Yanomami por garimpeiros em busca de ouro. Para impedir a extinção do seu povo, engajou-se em uma luta que percorreu o mundo, sendo reconhecido como um dos maiores defensores da Amazônia e de seus primeiros habitantes. É coautor do livro *A Queda do Céu, Palavras de um Xamã Yanomami* (Cia das letras, 2015) e fundador da Associação Hutukara, que representa a maioria dos Yanomami no Brasil.

No encontro, Davi Kopenawa, Cabelo e Lisette Lagnado conversam com o público sobre "xapiri, entidades e espíritos; entendendo que a floresta é o mundo, e a inter-relação incontornável entre natureza e cidade, contextualizando a energia poética que Cabelo traz na exposição, e a transversalidade com a imanência dos xapiri", explica a curadora. Na cultura indígena, xapiris são xamãs ou "pessoas-espírito".



"Light with Darkness" exhibition receives shaman David Kopenawa

Shaman Davi Kopenawa Yanomami was in Rio for a chat in the exhibition of the visual artist, poet and musician Cabelo, Light and Darkness, mediated by curator and art critic Lisette Lagnado. A spokesman for the Yanomami Indians of Brazil, Kopenawa was born around 1956 in Marakana, far north of the Amazon, and witnessed the invasion of the Yanomami territory by gold miners in search of gold. To prevent the extinction of its people, it engaged in a struggle that traveled the world, being recognized as one of the greatest defenders of the Amazon and its first inhabitants. He is co-author of the book The Fall of the Sky, Words of a Yanomami Shaman (Cia das Letras, 2015) and founder of the Hutukara Association, which represents the majority of the Yanomami in Brazil. At the meeting, Davi Kopenawa, Cabelo and Lisette Lagnado talk to the public about "xapiri, entities and spirits; understanding that the forest is the world, and the inescapable interrelationship between nature and city, contextualizing the poetic energy that Cabelo brings in exposure, and transversality with the immanence of the xapiri", explains the curator. In the indigenous culture, xapiris are shamans or "spirit-people".



Lisette Lagnado, Davi Kopenawa e and Cabelo (Divulgação) FOTO Wilton Montenegro
Lisette Lagnado, Davi Kopenawa and Cabelo (Divulgation) PHOTO Wilton Montenegro



ΟΠΑΒΙΒΑΡΆ!

УТУПΥА

TATE Liverpool
Albert Dock, Liverpool L3 4BB
Liverpool - England

Exposição de 27/04 a 24/06/2018
Exhibition from 04/27 to 06/04/2018



babEL Búzios Magazine
2018 #10
Especial Paulo Roberto Leal

babEL

Os movimentos Concreto e Neoconcreto têm sido amplamente estudados no Brasil e no exterior, convencendo-se entender as tradições artísticas contemporâneas brasileiras como um giro a partir desses dois movimentos anteriores, que têm, como representantes exponenciais, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, para nos atermos aos mais conhecidos internacionalmente.

Mas foi no trânsito dos anos 60 para os anos 70 que estas duas vertentes da arte construtiva foram sacudidas por uma nova geração de artistas que sofreu influências da arte conceitual americana e da Arte Povera italiana, como Artur Barrio, Cildo Meireles, Waltércio Caldas e o carioca, ainda pouco estudado, PAULO ROBERTO LEAL (1946-1991). Paulo experimentou, a partir do final dos anos 60, materiais como o linho, as dobraduras de papel, o acrílico, o tingimento, o recorte e a colagem.

Armagens e Desarmagens, Entretelas e Armaduras são séries que babEL Búzios Magazine apresenta neste encarte especial, trabalhos que dão continuidade à prática e ao espírito original do neoconcretismo que Paulo utiliza “não mimeticamente nem por capricho” – como afirmou o crítico Roberto Pontual em texto curatorial para o catálogo da Bienal de Veneza de 1980 –, “mas como ligação que resulta de uma mistura de tendências individuais e da absorção do substrato coletivo, de um que está internamente e outro que está ciente do que é o lado de fora...”

E, para avançarmos mais no entendimento da obra do artista, reproduzimos o texto integral de Roberto Pontual complementado por uma análise atualizada da crítica Paula Terra-Neale, que colabora com esta edição especial de babEL.

Armando Mattos
Editor

The Concrete and Neo-Concrete artistic movements have been widely studied both in Brazil and abroad and it has been agreed to understand contemporary Brazilian artistic traditions as a turning from these previous artistic movements, which have as its exponential representatives, Lygia Clark Hélio Oiticica and Lygia Pape, amongst the most internationally well known.

But it was during the traffic of the 1960s and 1970s when these two strands of constructive art were shaken by a new generation of artists who had been influenced by American conceptual art and Italian Art Povera, including Artur Barrio, Cildo Meireles, Waltércio Caldas, and the still little studied “Carioca” artist, PAULO ROBERTO LEAL (1946-1991).

From the late 1960s onwards Paulo experimented with materials such as linen, paper folding, using acrylics, dyeing, trimming and gluing.

Armagens e Desarmagens and Entretelas e Armaduras are a series of artworks which babEL Buzios magazine presents in this special edition; art works which give continuity to the original practice and spirit of Neo-Concretism which Paulo uses “not mimetically, nor on a whim” – as stated by the art critic Robert Pontual in curatorial text for the catalogue of the 1980 Venice Biennial – “but as a connection which results in a mixture of individual trends and the absorption of the collective substrate, from one which is internal and another which is aware of what is outside...”

In order to further our understanding of the artist's work we reproduce the whole of Robert Pontual's text which is complemented by an updated analysis by the art critic Paula Terra-Neale, who has collaborated with this special edition of babEL.

Armando Mattos
Editor

babEL digital
<https://issuu.com/babbienal>

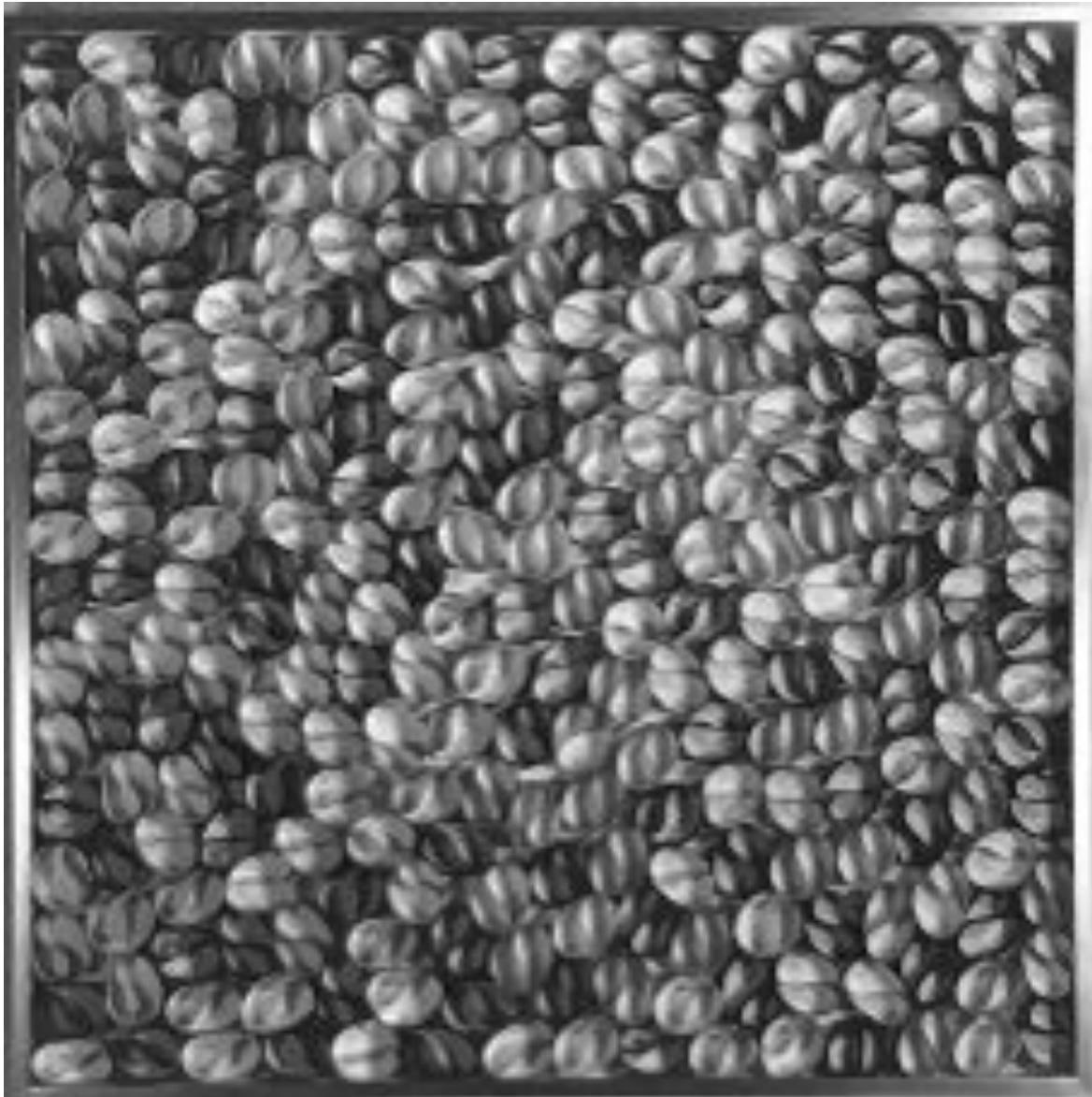
Instagram
armandomattos_studio
#babelbuziosmagazine

Facebook
Babel_magazine

babEL Búzios Magazine Maio a Julho 2018, n°.10
Editor / Designer Gráfico / Edition and Graphic design: Armando Mattos
Conselho Consultivo / Consultation: Mônica Villela,
Clemente Neto, Fernando Tige, Laura Lima e Alexandra Aguirre.
Diagramação / Layout: Caroline Moreira
Revisão de texto / Proofreading: Leandro Salgueirinho
Tradução / Translation: Kevin Lynch
Edição / Edition: GALERIE Armando Mattos
Impressão / Printing: A Tribuna Gráfica
Tiragem / Print Volume: 2.000 exemplares

CAPA *Des-Mov-Em*, 1974, papel de seda e caixa de acrílico FOTO Luciano Bogado
COVER *Des-Mov-Em*, 1974, silk paper and acrylic box PHOTO Luciano Bogado

PÁGINA 3 *Armagem*, 1972, dobradura de papel, acrílico e alumínio
PAGE 3 *Armagem*, 1972, folding paper, acrylic and aluminum





Armagem (detalhe), 1968, papel e caixa de madeira
Armagem (detail), 1968, paper and wooden box

Paulo Roberto Leal

por Paula Terra-Neale

As vanguardas experimentais da arte surgidas nos anos 60 e 70 no Brasil ocuparam um lugar privilegiado na história da arte latino-americana contemporânea. Isso porque, em vez de ocuparem um papel de cultura periférica, elas procuraram se afirmar tomando como base uma cultura única, própria e local carioca. É este um momento fértil da cultura brasileira, em que movimentos de arte independentes, de diferentes naturezas ou linguagens, se completam: poesia (concretismo), música (bossa-nova e tropicalismo), artes visuais (neoconcretismo, arte experimental, minimalismo, arte política), arquitetura moderna (Niemeyer, Lúcio Costa). Tudo isso se dá em consonância com a forte influência de uma nova crítica de arte brasileira – no Rio de Janeiro, em particular, através do crítico de arte Mário Pedrosa.

Com Pedrosa, os interesses pela filosofia da forma (Gestalt) e filosofia da linguagem (Estruturalismo) foram suplantados por um forte interesse pela filosofia da vida (Erlebnis). Foi nessa época que surgiram os primeiros trabalhos de Leal, no final dos anos 60, no auge do regime militar, quando o clamor por libertar-se das amarras tradicionais da arte ou da vida foi preponderante.

Apesar de não ter pertencido ao grupo neoconcreto, do qual fizeram parte outros expoentes da arte contemporânea brasileira – como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark –, Leal esteve relativamente próximo deste através de um de seus membros, Omar Dillon. E, como já dissemos, manifestava o mesmo ímpeto em abolir os limites da objetividade do trabalho, do campo até então delimitado entre linguagem e vida, para explorar a experiência do sujeito e sua percepção ativa, no que se convencionou chamar de geometria do acaso.

“A partir do momento em que todos pudessem criar, talvez o termo arte perdesse o seu sentido tradicional – passaria, então, a ser vida.”

“From the moment everybody could create, perhaps the term “art” lost its traditional meaning – it would become, then, life”.



Des-Mov-Em, 1974, papel e caixa de acrílico
Des-Mov-Em, 1974, paper and acrylic box





Armagem, 1968, papel e caixa de madeira, instalação Galeria Goeldi
Armagem, 1968, paper and wooden box installation Goeldi Gallery

Mesmo sem formação acadêmica e em face de um sistema de arte quase inexistente no país, Leal foi convidado pela Bienal de São Paulo e também pela de Veneza. Suas iniciais Armagens, caixas de acrílico contendo arranjos de papéis variados, criando volumes com folhas de papel, dão lugar às assemblagens – cortes, colagens e montagens sobre telas em variados materiais – em Entretelas e Sobre-telas (meados dos 70). E finalmente, nos anos 80, a questão da terceira dimensão é finalmente abandonada pela retomada da pintura, movimento que surge com força nos anos 80 no Rio, e que teve em Leal uma forte presença através de sua participação no movimento “Como vai você, geração 80?”, mas sem perder os vínculos com a arte concreta.

O artista partiu prematuramente, mas deixou um corpo de obras muito significativas que ainda requerem uma leitura crítica mais aprofundada.

Paula Terra-Neale – Historiadora de Arte (PhD en Historia y Crítica de Arte), investigadora y curadora independiente, ha lanzado recientemente su plataforma y galería de proyectos sin fines de lucro Terra-Arte, que apoya intercambios entre artistas internacionales contemporáneos de Brasil y otros lugares. Ha trabajado con muchas instituciones culturales como el British Council, The National Trust, The Modern Art Oxford, la Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex, y Casa França-Brasil, y ha dado conferencias en los departamentos de Historia del Arte de la UFRJ (Universidad Federal de Río de Janeiro) y la Pontificia Universidad Católica de Río.

Paulo Roberto Leal

The experimental artistic vanguards which emerged in Brazil during the 1960s and 70s occupy a privileged place in the history of Latin American contemporary art. This is because, instead of occupying a role on the cultural periphery, they sought to assert themselves based on a unique, single and local Carioca culture. It is a fertile moment in Brazilian culture in which independent art movements, from different natures and languages, complemented each other: poetry (Concretism), music (Bossa Nova and Tropicalism), visual arts (Neo-Concretism, experimental art, minimalism, political art) and modernistic architecture (Oscar Niemeyer and Lúcio Costa). All of this is in keeping with the strong influence of a new critique of Brazilian art – particularly in Rio de Janeiro through the art critic Mário Pedrosa.

With Pedrosa, the interest in philosophy of form (Gestalt) and the philosophy of language (Structuralism) were supplanted by a keen interest in a philosophy of life (Erlebnis). It was in this epoch, at the end of the 1960s, that the first artworks of Leal emerged, at the height of the military regime when the clamour for freedom from traditional bonds, of art or life, was preponderant.

Although not having belonged to the Neo-Concrete group which included other exponents of contemporary Brazilian art – such as Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark -, Leal was relatively close to the group through one of its members, Omar Dilon. And, as we have already said, he manifested the same impetus to abolish the limits of the objectivity of artworks, from the field until being delimited between language and life, in order to explore the experience of the subject and their active perception in what is conventionally called the geometry of chance.

Even without having come from an academic background and facing an art system which was almost non-existent in the country, Leal was invited by the São Paulo Biennial and also by Venice. His initial Armagens, acrylic boxes containing varied paper arrangements, creating different volumes from sheets of paper, gives way to assemblages – cuts, collages mounted on canvas and various other materials, such as Entretelas e Sobre-telas (from the mid-1970s). And finally in the 1980s, the question of a third dimension is finally abandoned by the resumption of painting, a movement that emerged strongly in Rio during the 1980s, and which had a strong presence in Leal's through his participation in the movement "How are you, generation 80?", but without losing the ties with concrete art.

The artist left prematurely, but he left a body of very significant artworks which still require a much more in-depth critical reading.

Paulo Roberto Leal: o espaço articulado

por Roberto Pontual

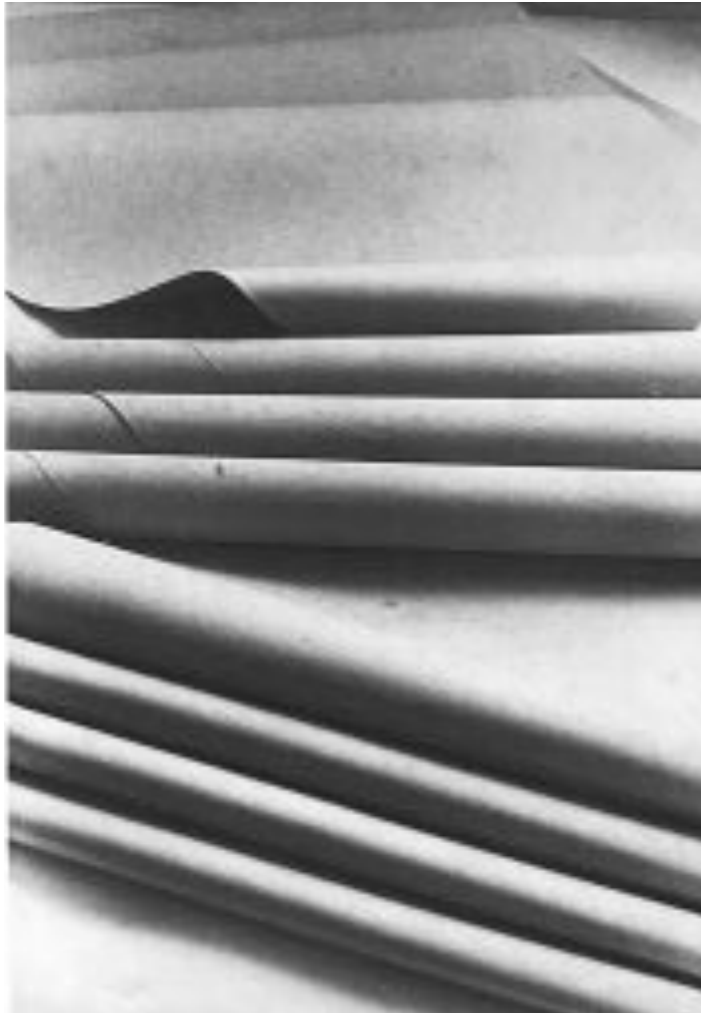
(catálogo Bienal de Veneza, 1980)

“A arte neoconcreta funda um novo espaço expressivo”. Pouco mais de 20 anos depois, esta formulação central do manifesto neoconcreto (o Neoconcretismo foi uma cisão do Concretismo no Brasil, entre 1959 e 1961) continua a reverberar na obra recente de artistas brasileiros. Tem dado o tom da nossa vertente construtiva – possivelmente por nos ser a mais congenial, aquela capaz de propiciar a convergência de opostos, a persistência do mestiço que somos para todos os efeitos.

Um espaço propício não só à objetividade, mas também à subjetividade; não só ao cálculo e ao programa, mas à intuição e à especulação; não só à matéria, mas ao espírito; não só à precisão e à certeza, mas à articulação e à ambiguidade; não só à Gestalt, à percepção, mas ao Sein, ao ser inteiro; não só ao científico, mas ao humano. Um espaço mais de fusões do que de justaposições; orgânico, muito além de mecânico. Era esse o espaço expressivo – vale dizer, plurissensorial – que os neoconcretos propunham. Prossegue sendo ele, com as diversidades que o tempo traz, o campo de trabalho de muitos dos nossos construtivos de hoje.



Armagem (detalhe), 1972, fotografia painel Bienal de São Paulo, 1972
Armagem (detail), 1972, photography panel São Paulo Biennial, 1972



Armagem (detalhe), 1972, fotografia painel Bienal de São Paulo, 1972
Armagem (detail), 1972, photography panel São Paulo Biennial, 1972

Entre eles, Paulo Roberto Leal será aquele cujo trabalho vem demonstrando, desde o início, dez anos atrás, o mais imediato, continuado e irreversível retemperamento do espírito e da prática originais do Neoconcretismo. Não mimeticamente ou por capricho. O elo resulta de uma mescla de predisposição individual e absorção do substrato coletivo, de um já ser por dentro e um estar atento ao que há por fora. Assim como a Lygia Clark das superfícies moduladas e dos bichos na década de 1950, [Paulo Roberto] Leal, nos anos 1970 e ainda agora, não tem deixado de articular parte com parte. Fundamentalmente construtor por geometria, não lhe interessa a unidade monolítica, indivisível e final, fechada em cada obra. Interessa-lhe a multiplicidade, o agrupamento, a articulação, o ponto de encontro, mas também de partição. Entre o caos e a ordem, o que se dispersa e o que se compacta, é o equilíbrio de forças vitais se opondo o que a ele importa. E o equilíbrio, pensando na vocação dinâmica do termo, existe mais na linha de confluência entre as partes do que em cada uma delas, isolada. Ali, passa a ser eixo, acordo, harmonia.

Das armagens no começo às entretelas de permeio e às armaduras de agora – das quais os primeiros exemplares foram vistos na mostra “América Latina: geometria sensível”, no MAM-RJ, em 1978 –, o caminho de Paulo Roberto Leal tem sido sequenciado e nítido. Com o papel ou a tela, com o movimento real ou virtual, com a ductilidade dos materiais ou a pulsação da cor, com o pronto ou o a fazer, ele articula duplamente, organiza por duas vias. De um lado, concentra-se na superfície, no plano, no elemento continuado e uno. Mas logo, por outro lado, busca o espaço, um espaço em que o plano não se perca, e sim ressalte no desenho essencial de seus limites e modulações. Um primeiro instante de espaço pleno – aqui já próximo de outro neoconcreto, Amílcar de Castro, para quem a escultura “é o nascer da terceira dimensão”. O papel



*Armagem (detalhe), 1972, fotografia
painel Bienal de São Paulo, 1972*
*Armagem (detail), 1972, photography
panel São Paulo Biennial, 1972*

pode dobrar-se, reto e/ou curvo; as telas podem unir-se, por costura ou contato – deste ou daquele modo, tudo o que Leal pretende é estruturar o avizinhamiento, o toque e a complementaridade das partes. Nada há de estar só, nem solto. Não há o único: o nosso universo, do átomo ao cosmo, é o império do multi e do junto.

Armagem, Entretela, Armadura – Os próprios títulos das séries de trabalhos do artista indicam a estreita continuidade de seus objetivos. No entanto, é preciso anotar algumas significativas acentuações na passagem das telas costuradas de antes para as telas recortadas de agora. Nas primeiras, a linha responsável pela articulação – limite do plano e ingresso no espaço – era linha mesmo. Surgia do trajeto de um material, o fio, unindo parcelas exatas de outro material, a tela. A linha feita de pontos de máquina ali tomava o lugar da linha com pontos de lápis. Já nas armaduras atuais, a linha-matéria deixa de existir de fato: a linha que ainda se vê, ou se entrevê, é o brevíssimo vazio restante entre as partes prestes a tocarem-se. Antes, esse encontro se dava pelo positivo; agora, pelo negativo. A passagem do sim ao não. O espaço, no primeiro caso, ficava entre os planos, intermediário. Queria igualar-se a eles numa só superfície, quase homogênea. No segundo caso, sem nada ceder de impressão de lisura, o espaço fica por trás, vem desde o fundo, parece ansiar por diferenciar-se e soltar-se dos planos agrupados. É como uma pulsão do avesso de tela, aviso de mostrar-se ou de provar que também existe, significativo.

Dir-se-ia, então, que as armaduras começam a revelar um cauteloso, mas incontido interesse maior de [Paulo Roberto] Leal pelo espaço pleno, porém, com o cuidado de prevenir que não se trata de abandonar o âmbito da pintura para fazer escultura. Ainda que diversos de seus trabalhos paralelos, em diferentes momentos, tenham de fato participado da dimensão escultórica, o claro predomínio, no conjunto, é da pintura – no máximo, da pintura no espaço. De toda maneira, a persistência da superfície, da bidimensionalidade, é tática agora, porque já não a quer apenas como prenúncio de uma terceira dimensão, e sim com partícipe desta. Para isto – apoiando-se na linguagem modular (como sempre, o quadrado por unidade) e no



Armagem, 1971, dobradura de papel craft
Armagem, 1971, kraft paper folding



Arme (detalhe), 1971, dobradura de papel craft, caixa de papelão
Arme (detail), 1971, folding kraft paper, cardboard box



Armagem (detalhe), 1971, dobradura de papel craft painel Bienal de São Paulo, 1972
Armagem (detail), 1971, folding kraft paper São Paulo Biennial 1972

uso pela primeira vez indissociável da cor (a cor-luz a que se referia o neoconcreto Hélio Oiticica em 1960), Leal privilegia atualmente o caminho pelo qual a pintura, a obra, não se reduz à condição de quadro posto sobre a parede.

Dispensado todo e qualquer sinal de chassi e de emolduramento, deixa de haver propriamente quadro nessas armaduras. Resta uma área homoganeamente pintada e precisamente articulada, que se expande para além de sua fronteira, ganha a parede, integra-a de igual a igual na obra. Uma nova articulação se está concretizando – a obra é a soma do espaço chegado com o espaço pré-existente. A parede perde a sua neutralidade, não há mais obra e suporte. Só obra. Repõe-se, assim, a ideia de estrutura-tempo, desenvolvida por [Hélio] Oiticica naquele texto de 1960:

“Desde que o plano da tela passou a funcionar ativamente, era preciso que o sentido de tempo entrasse como principal fator, fator novo da não representação.”

Sim, é o tempo a dimensão nova e principal nesse diálogo flexível e sutil com o espaço que está marcando agora a obra de Paulo Roberto Leal. O sentido da obra continua sendo sua própria construção-modulação infinita, permanente recomposição. No trabalho mais novo, porém, um outro sentido se acrescenta: nuclear, ele se entrega também ao tempo, à duração, não só à visão. Apresenta-se tanto pronto quanto num instigante vir a ser. É construção e abertura.



Paulo Roberto Leal, 1972/73





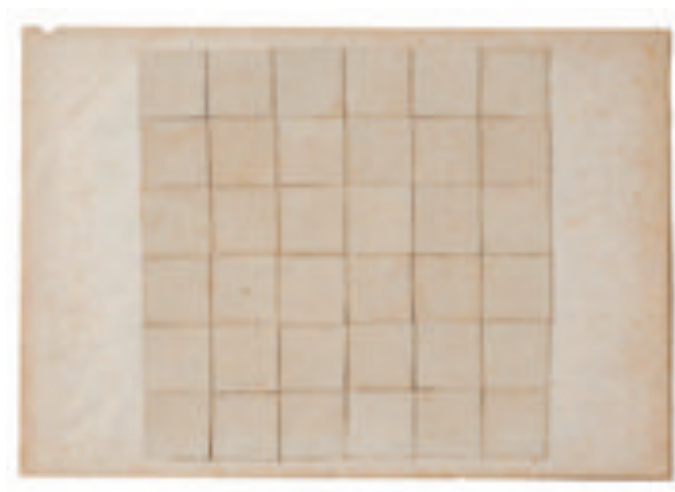
Sobretela, 1976, óleo sobre tela costurada
Sobretela, 1976, oil on sewn canvas



Entretela, 1974, óleo sobre tela costurada
Entretela, 1974, oil on sewn canvas



Armadura, 1978, óleo sobre tela, recortada e colada sobre tela
Armadura, 1978, oil on canvas cut and pasted on canvas



Armadura (estudo), 1977, óleo sobre tela recortada e colada sobre papel
Armadura (study), 1977, oil on canvas cut and pasted on paper

Paulo Roberto Leal: *The Articulated Space*

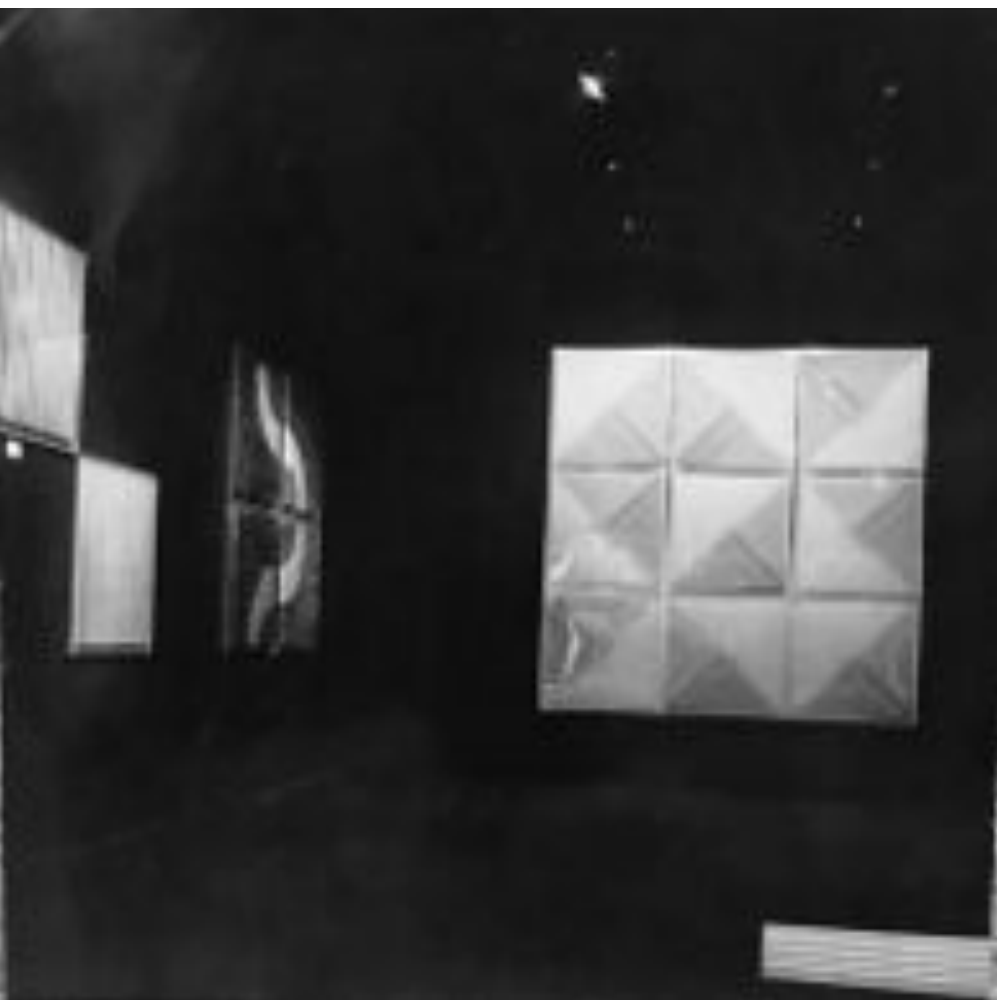
"Neo-concrete art establishes a new expressive space". A little over 20 years later, this central formulation of the Neo-Concrete manifesto (Neo-Concretism was a split from Brazilian Concretism between 1959 and 1961) continues to reverberate in the recent artwork of Brazilian artists. It has set the tone of our constructive side – possibly because it is the most congenial, the one most capable of fostering the convergence of opposites; the persistence of the mestizo that we are for all purposes.

A space which is conducive not only to objectivity, but also to subjectivity; not only to calculus and programming, but also intuition and speculation; not only to matter, but also to spirit; not only to precision and certainty, but also to articulation and ambiguity; not only to Gestalt, to perception, but also to the Sein, to the whole being; not only to the scientist, but also to the human. A space which is more fusions than juxtapositions; organic, far beyond the mechanical. This was the expressive space – that is, plural-sensory – which the Neo-Concretes proposed. It continues to be, with the diversities which the passing of time brings, the field of work for many of our constructive ones today.

Amongst them is Paulo Roberto Leal whose work has been demonstrating since the beginning a decade ago, the most immediate, continuous and irreversible retempering of the original spirit and practice of Neo-Concretism. Not mimetically or on a whim. The bond results from a mixture of individual predisposition and absorption of the collective substrate; from already being inside and a being aware of what is outside. Like Lygia Clark, from the modulated surfaces and animals in the 1950s, Paulo Roberto Leal, in the 1970s and even now, hasn't stopped articulating part with part. Fundamentally a geometric constructor, he isn't interested



Módulos Armagem, 1972, instalação Bienal de Paris 1972
Modules Armagens, 1972, installation Paris Biennial 1972



Armagens (detalhe), 1972, instalação Bienal de Paris, 1972
Aramagens (detail), 1972, Paris Biennial installation, 1972



Módulos Armagem, 1972, instalação Bienal de Paris 1972
Modules Armagens, 1972, installation Paris Biennial 1972

in the monolithic, indivisible and final unity, closed in each work. He is interested in multiplicity, grouping, articulation, meeting points but also of partition. Between chaos and order, what is dispersed and what is compacted, what matters to him is the balance of opposing vital forces. And balance, thinking about the dynamic vocation of the term, exists more in the line of confluence between the isolated parts. There it becomes an axis, agreement, and harmony.

Armagem, Entretela, Armadura – the first examples of which were seen in the exhibition "Latin America: Sensitive Geometry", at the MAM-RJ, in 1978 –, Paulo Roberto Leal's path has been sequenced and clear. With either paper or canvas, with real or virtual movement, with the ductility of materials or the pulsation of colour, with the ready or to do, it doubly articulates, organises by two paths. On the one hand, it focuses on the surface, the plane, the continuous element and the singular. On the other hand it seeks space; a space in which the plane is not lost but rather emphasises the essential design of its limits and modulations. A first instant of full space – here (displayed) to another Neo-Concrete artist, Amílcar de Castro, for whom sculpture "is the birth of the third dimension". Paper can be folded, straight and / or curved; fabrics can be joined, by stitching or contact – in one way or another, all Leal intends is to structure movement towards, touching and the complementarity of the parts. Nothing is to be alone or loose. There isn't only one: our universe, from the atom to the cosmos, is an empire of the multi and the together.

Armagem, Entretela, Armadura – The titles of the artist's series of works, indicate the close continuity of his goals. However, it's necessary to note some significant accentuations in the passage from the previous sewn canvases to the present cut canvases. In the former, the line responsible for the articulation – the boundary of the plane and entrance into space – was the same thread. It came from the trajectory of a material, a yarn of thread, uniting exact parcels of another material, the canvas itself. The thread made from sewing machine stitches took the place of the thread made with pencil points. In the actual Armaduras, the material thread no longer exists: the thread which is seen, or can be seen, is the brief emptiness remaining between the parts, about to come into contact each other. Before, this meeting was positive; now it's negative. The passage from yes to no. The space, in the first case, was intermediate and between the planes. He wanted to match them on a single surface, almost homogeneously. Secondly, without yielding anything to the impression of smoothness, the space is behind, it comes from the bottom and seems to yearn to differentiate and sun itself from the grouped plans. It's like an impulse on the wrong side of the screen; a warning to show itself or to prove that it also exists, that it's meaningful.

It could be argued then, the Armaduras reveal Leal's cautious, but uncontained, greater interest for the full space. However, taking care to prevent abandoning the scope of the painting to make sculpture. At different moments several of his parallel works have actually participated in the sculptural dimension, although on the whole the clear predominance is for painting – at most, painting in space. In any case, the persistence of the surface, of its two-dimensionality, is now tactical because it no longer wants to be a forerunner of a third dimension, but rather as a participant of it. For this – supported by a modular language (as always, the canvas as unit) and the first use inseparable from colour (the colour-light which refers to the Neo-Concrete artist Hélio Oiticica in 1960), Leal currently privileges the way in which the painting, the artwork, isn't reduced to the condition of being a painting placed on the wall.

Dispensing with any and all signs of a framing, there is no longer any frame in these Armaduras. There remains a homogeneously painted and precisely articulated area which expands beyond its frontier, wins the wall so to speak, and integrates itself as equals in the artwork. A new articulation is being realised – the artwork is the sum of the space arrived at with the pre-existing space. The wall loses its neutrality, there isn't any longer artwork and support. Just a work of art. Thus the idea of structure-time, developed by Hélio Oiticica in a text from 1960, is reinstated: "Since the plane of the screen has begun to function actively, the sense of time had to be the main factor, a new factor of non-representation." Yes, time is the new and principal dimension in this flexible and subtle dialogue with space, presently marking the artwork of Paulo Roberto Leal. The meaning of the artwork remains its own infinite modulation-construction; a permanent restoration. In the new artwork, however, another meaning is added: nuclear, it gives in to time, to duration and not only to vision. It presents itself as both ready and thought-provoking. It is construction and openness.





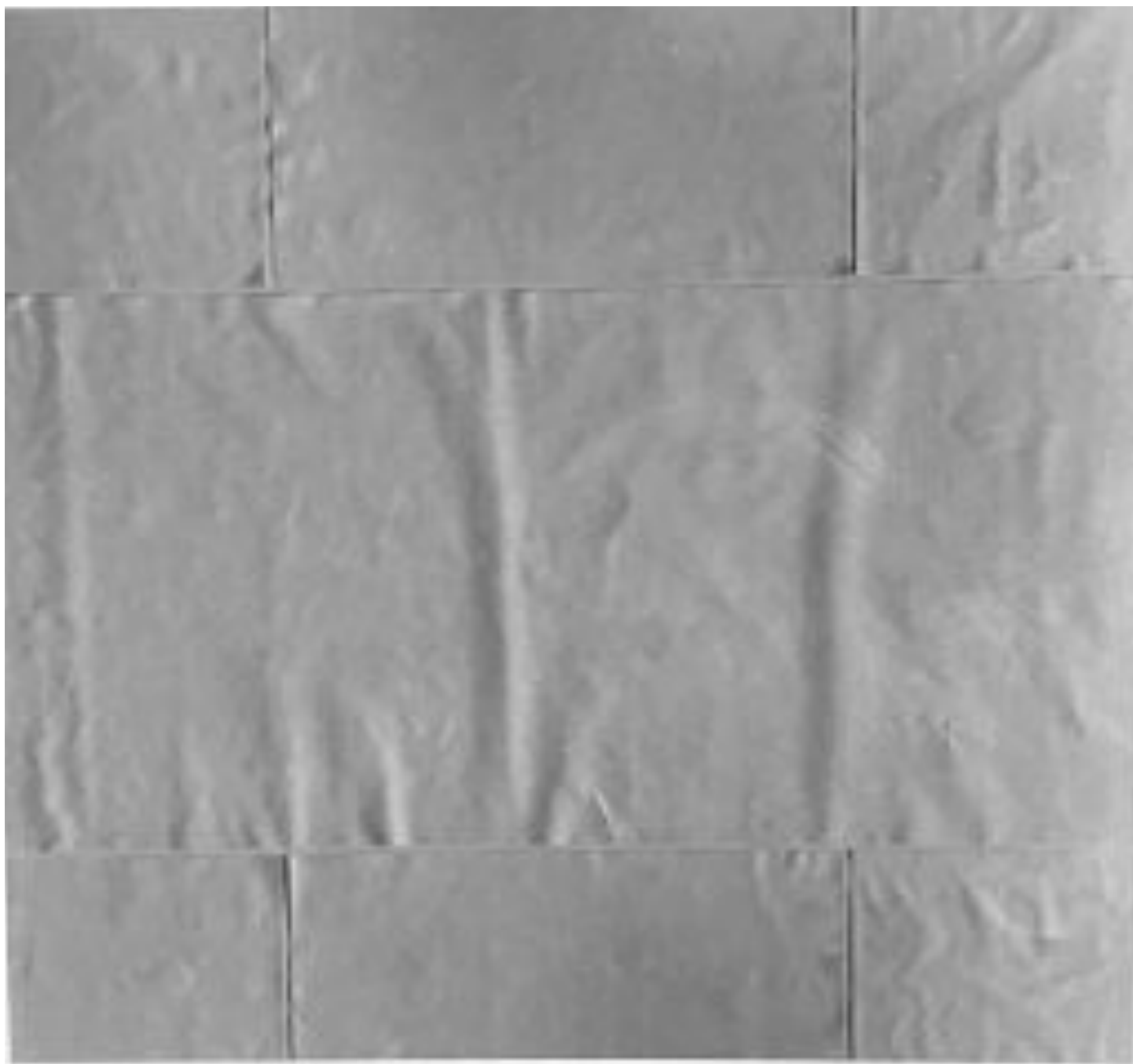
Armadura painel, 1978, esmalte sobre tela recortada e colada sobre parede instalação Museu de Arte de Curitiba
Armadura panel, 1978, enamel on canvas trimmed and glued on wall, installation Museum of Contemporary Art of Curitiba



Armadura, 1978, tinta vinílica sobre lona recortada e colada sobre tela
Armadura, 1978, vinyl paint on canvas cut and glued on canvas



Armadura, 1978, tinta vinílica sobre lona recortada e colada sobre tela
Armadura, 1978, vinyl paint on canvas cut and glued on canvas



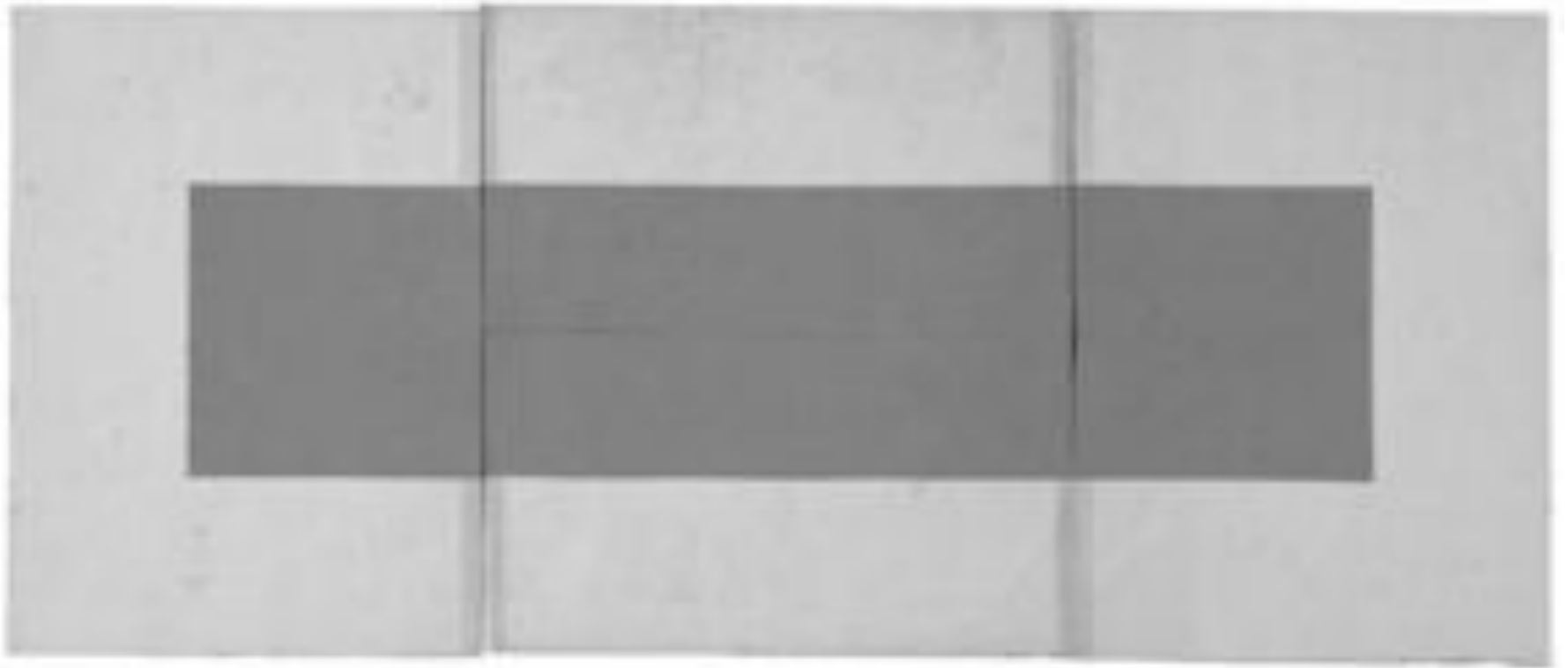
Armadura, 1978, tinta vinílica sobre lona recortada e colada sobre tela
Armadura, 1978, vinyl paint on canvas cut and glued on canvas



Armadura 2 em 1 (estudo para Bienal de Veneza 1980), 1978, tinta vinilica sobre lona recortada e colada sobre papel
Armadura 2 in 1 (study for Venice Biennial 1980), 1978, vinyl paint on canvas cut and pasted on paper



Armadura 2 em 1, 1980, tinta vinilica sobre lona recortada e colada sobre parede Instalação Bienal de Veneza 1980
Armadura 2 in 1, 1980, vinyl paint on canvas trimmed and glued on wall, biennial installation of Venice 1980



Armadura 4 em 1 (estudo para Bienal de Veneza 1980), tinta vinílica sobre lona recortada e colada sobre papel
Armadura 4 in 1 (study for Venice Biennial 1980), vinyl paint on canvas cut and pasted on paper



Armadura 4 em 1, 1980, tinta vinílica sobre lona recortada e colada sobre parede Instalação Bienal de Veneza 1980
Armadura 4 in 1, 1980, vinyl paint on canvas trimmed and glued on wall, biennial installation of Venice 1980



RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

ARTISTIC RESIDENCY

bab

#

9

búzios 2018