

VERMELHO

sp-arte 2019

Abril [April] 04 - 07, 2019
Preview: Abril [April] 03, 2019

booth: K6
Pavilhão Cicillo Matarazzo - São Paulo, Brasil



Claudia Andujar

Xirixana Xaxanapi thëri mistura mingau de banana em cocho suspenso, capaz de armazenar até 200 litros de alimento para as festas, Catrimani - da série A casa

1974

68 x 102 cm

gelatina e prata sobre papel Ilford Multigrade Classic 1K brilhante

[gelatin and silver on Ilford Multigrade Classic 1K glossy paper]

Claudia Andujar

Maloca rodeada de folhas de batata-doce - da série A casa

1974 / 1976

102 x 68 cm

filme infravermelho digitalizado em impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel

Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr

[scanned infrared film printed with pigmented mineral ink on Hahnemühle Photo Rag Baryta

315 gr paper]





Claudia Andujar

A jovem Susi Korihana thëri em um igarapé - Catrimani, Roraima - da série A floresta

1972 / 1974

68 x 102 cm

filme infravermelho digitalizado em impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel

Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr

[scanned infrared film printed with pigmented mineral ink on Hahnemühle Photo Rag Baryta

315 gr paper]

Claudia Andujar

Minha relação com os Yanomami brasileiros, a força orientadora da minha carreira como fotógrafa e da minha vida, é essencialmente de carinho. Esse sentimento, ao longo do tempo, levou-me a dividir meu tempo como fotógrafa com atividades em defesa dos direitos do povo ao território e à sobrevivência. Uma tarefa que exige muita perseverança.

Claudia Andujar

My relationship with Brazilian indigenous peoples, the guiding force of both my career as a photographer and my life, is essentially one of fondness. This sentiment, over time, has led me to divide my time as a photographer with activities in defense of those peoples' rights to territory and survival. A demanding task that requires great perseverance.

Claudia Andujar



Rosângela Rennó

Febre do Cerrado

2008

233 x 60 cm [6 partes/ 6 pieces] 33 x 60 cm [6 partes/ 6 pieces]

impressão digital sobre papel Mitsubishi Smooth 300gr

[digital printing on Mitsubishi Smooth 300gr paper]



Rosângela Rennó

Febre do cerrado

“Se fotografar é apropriar-se da coisa, em si, apropriar-me de fotografias é apropriar-me duplamente da coisa, isto é: da coisa, em si, e da cópia da coisa. Deve ser considerado como uma ‘possessão dupla’. O redemoinho —fenômeno que surge e se desfaz em segundos e, obviamente, difícil de fotografar— tem grande carga simbólica no sertão mineiro: é percebido como uma espécie de materialização do demônio. Partindo desse princípio alegórico, fotografar um redemoinho é como fotografar o próprio demo e cabe a nós, criadores e expectadores, fazermos parte desse pacto.

Em 2008 eu quis conhecer a região do sertão mineiro que inspirou meu ilustre conterrâneo João Guimarães Rosa e, lá, fotografar redemoinhos. A viagem não se realizou; então, empreendi uma grande pesquisa, entre fotógrafos —amigos, desconhecidos, famosos— procurando aqueles que teriam realizado a façanha e que pudessem compartilhar comigo e com o mundo, não apenas a documentação do fenômeno natural e efêmero, mas a sensação de fotografá-lo. Como? Através de seu próprio relato sobre aquele momento, tão mágico que talvez até o aproximasse da própria magia do Grande Sertão Veredas. O depoimento do outro é um agente ativador: compartilhar histórias é aproximar o fotógrafo da literatura. O sertão do romance virou o romance no sertão. O que há de mais próximo do demo do que o delírio da febre ou da paixão?

Durante a pesquisa em busca das imagens, ouvi mais histórias sobre redemoinhos passados e perdidos do que relatos sobre redemoinhos efetivamente fotografados. Mesmo que nada de substancial tenha mudado na paisagem, percebe-se que houve uma presença, ali, fugaz, como um calor súbito, um perfume ou acordes de uma canção. Mesmo que não reste uma imagem como testemunho, através do relato, da narrativa, fica a reminiscência, a mágoa, a cicatriz. O que resta de uma febre, senão a lembrança de que ela veio e se foi?”

Rosângela Rennó, 2008

“If to photograph is to take possession of the thing in itself, to appropriate me of photographs is to double take possession of the thing, that is: of the thing itself, and of the copy of the thing. It should be considered as a ‘double claiming’. The whirlwind – a phenomenon that appears and disappear in seconds and, obviously, difficult to photograph – has a great symbolic load in the hinterland of Minas Gerais (a large inland state in southeastern Brazil): it is perceived as a kind of materialization of the demon. Starting from this allegorical principle, photographing a whirlpool is like shooting the devil itself and it is up to us, creators and spectators, to be part of this pact.

In 2008 I wanted to know the region of the hinterland of Minas Gerais that inspired my illustrious compatriot João Guimarães Rosa and to photograph whirlwind over there. The trip did not take place; so I embarked on a great research, among photographers – friends, strangers, noted – looking for those who would have accomplished the feat and who could share with me and the world, not only the documentation of the natural and ephemeral phenomenon, but the sensation of photographing it. How? Through their own account of that moment, so magical that it might even approach the very magic of ‘Grande Sertão Veredas’ [‘The Devil to Pay in the Backlands’, a 1956 novel by Guimarães Rosa]. The testimony of the other is an activating agent: to share stories is to bring the photographer closer to literature. The wilderness of the novel turned into the romance in the wilderness. What is closer to the devil than the delirium of fever or passion?

During the search for images, I heard more stories about past and lost whirlwinds than stories about photographed whirlwinds. Even though nothing substantial has changed in the landscape, there is a presence there, fleeting, like a sudden warmth, a perfume or chords of a song. Even if an image does not remain as a testimony, through the recounting, through the narrative, remains the reminiscence, the hurt, the scar. What remains of a fever, except the remembrance that it has come and gone?”

Rosângela Rennó, 2008



Marilá Dardot e Fabio Morais

Lá em casa (A queda)

2010

1 x 190 x 285 cm

tapete em nylon 10 mm

[10 mm nylon rug]



RILKE RILKE RILKE RILKE RILKE

Arthur Rimbaud

Uma | Une
Estadia | Saison
no | en
Inferno | Enfer

2ª Edição

TRADUÇÃO DE IVO BARROSO



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA



Marilá Dardot e Fabio Morais

Lá em casa (A queda)

Lá em casa (A queda), fez parte de 'Longe Daqui, Aqui Mesmo', proposição de Marilá Dardot e Fabio Morais para a 29ª Bienal de São Paulo (2010). O "terreiro" montado pelos artistas, organizado como uma labiríntica homenagem à literatura, destinava-se a constituir uma coleção de publicações e livros de artista de todo o mundo. O material ficava disponível aos visitantes e passou a integrar o acervo da Bienal. A série de tapetes, que foram instalados pelo labirinto, reproduzem as capas dos livros Rayuela, de Julio Cortazar; A Queda, de Albert Camus; Mallarmé, tradução de poemas do autor por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Decio Pignatari; e The Catcher in the Rye, de J.D. Salinger. Os títulos foram escolhidos por terem alguma referência com o plano horizontal.

La em casa (A queda) [At home (The Fall)], was part of 'Far From Here, Here', a proposal by Marilá Dardot and Fabio Morais for the 29th Bienal de São Paulo (2010). The artists' "yard", organized as a labyrinthine tribute to literature, was intended to constitute a collection of publications and artist's books from around the world. The material was available to visitors and became part of the Biennial's collection. The series of rugs, which were installed through the labyrinth, reproduce the covers of the books Rayuela, by Julio Cortazar; The Fall, by Albert Camus; Mallarmé, translation of poems by the author by Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Decio Pignatari; and The Catcher in the Rye, by J. D. Salinger. The titles were chosen because they have some reference to the horizontal plane.

André Komatsu

Acesso negado

2018

95 x 54 x 84 cm

livros, madeira, motor, ferragens e sensor de movimento

[books, wood, motor, hardware and motion sensor]





André Komatsu

Acesso negado

Sobre uma mesa, uma pilha de livros monográficos que discorrem sobre ideologias políticas e econômicas, reage à aproximação do observador. Sobre um mesmo eixo, os livros giram, impedindo a leitura de seu conteúdo.

On a desk, a pile of books that addresses political and economic ideologies, reacts to the approaching observer. The books revolve around the same axis, preventing the reading of their content.

Carmela Gross

Escada

1968

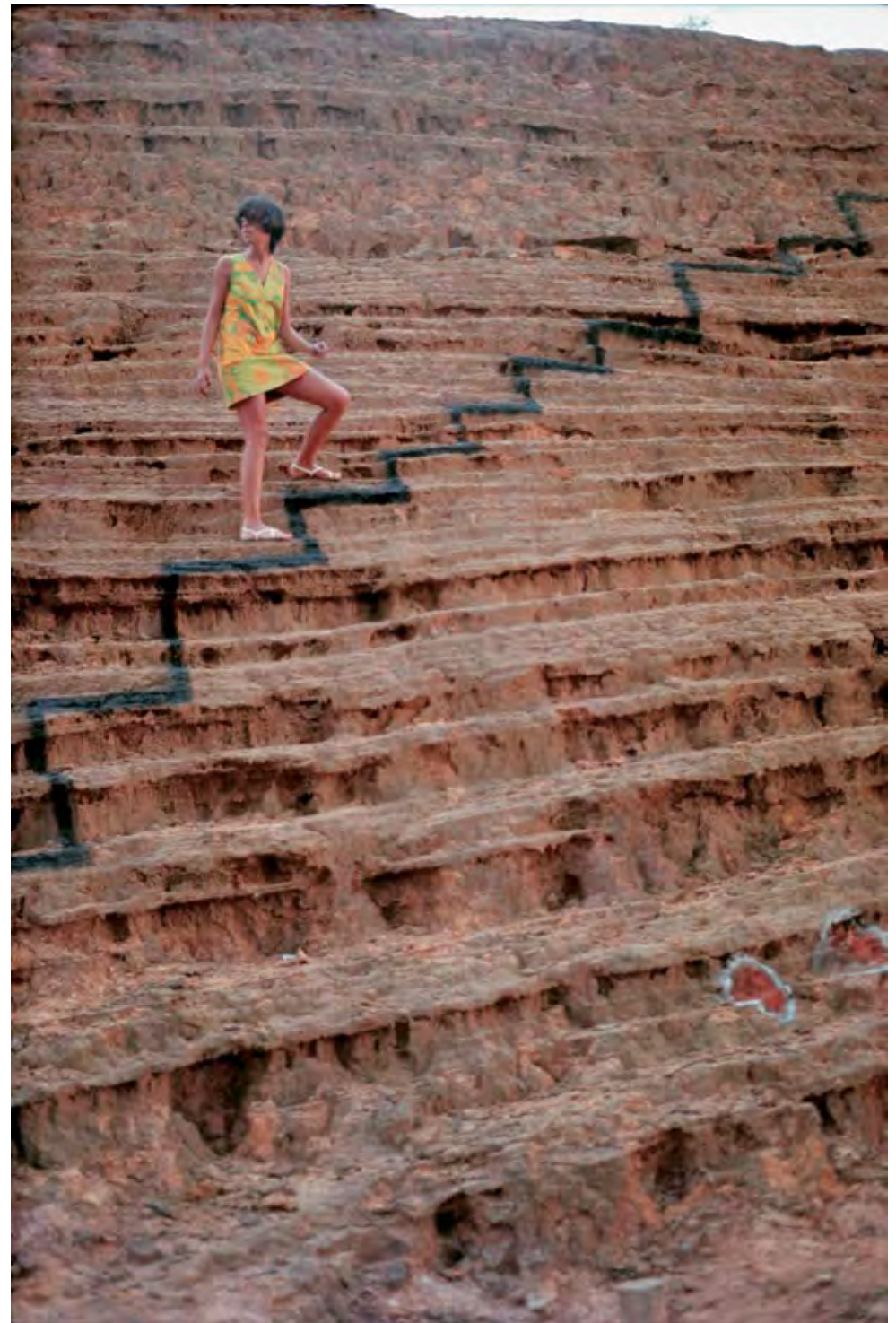
60 x 40 cm

impressão com pigmento mineral sobre papel Hhanemühle

Museum Etching 350 gr

[printing with mineral pigment on Hhanemühle Museum

Etching 350 gr paper]



Carmela Gross

Escada

Gosto de pensar este trabalho como um desenho. Talvez um grafismo paleolítico, pois ele evoca a maneira mais primitiva de desenhar – um risco de tinta sobre uma superfície de terra.

Durante um período de greve, saí com um grupo de amigos que estudavam como eu numa escola de arte, para fotografar pinturas de bares e borracharias, na periferia da cidade.

Neste dia levávamos também conosco alguns tubos de tinta spray. Decidimos parar numa zona quase deserta, lá pelos lados de Santo Amaro, onde uma avenida recém aberta cortava uma área acidentada entre curvas, buracos e grandes barrancos. Um paredão de terra parecia bom para pintar. Um deles, com a terra frisada horizontalmente, funcionava exatamente como uma escada, pela qual se podia subir e descer livremente.

Me aproveitei para desenhar nele linhas em ziguezague, como os degraus de uma escada.

A coisa observada (barranco/degraus de terra) e a coisa desenhada (risco/esquema), quase na mesma escala, ressoaram uma na outra. Um desenho urbano.

Carmela Gross

I like to think of this work as a drawing. Perhaps a Paleolithic graphism, because it evokes the most primitive way of drawing – a line of paint on an earth surface.

During a strike, I went out with a group of school friends to photograph the outskirts of the city.

We decided to stop in an almost deserted area near Santo Amaro, where a newly opened avenue cut through a rugged area among curves, holes and large hills. It was a wall of earth that looked good to paint. A part of it, with the earth in horizontal bands, worked exactly like a stair, by which one could go up and down freely.

I took advantage of that to draw zigzag lines on it, like the steps of a stair.

The observed thing (hill/earth steps) and the drawn thing (lines/scheme), almost on the same scale, resonated with each other. An urban design.

Carmela Gross



Frente/ Front



Verso/ Back

Dora Longo Bahia
Yeremi da série Fuga
2019
230 x 128 cm
acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]



Frente/ Front



Verso/ Back

Dora Longo Bahia
Celia da série Fuga
2019
230 x 128 cm
acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]

Dora Longo Bahia

Fuga / Fugue

Imagens de pinturas abstratas escondem um retrato – invisível a olho nu – de uma mulher com uma criança. Algumas delas foram obrigadas a deixar seus países devido a conflitos políticos ou catástrofes naturais, outras pertencem aos grupos mais suscetíveis de se tornarem vítimas de violência no Brasil.

Para revelar as pinturas escondidas, Longo Bahia desenvolveu um aplicativo de realidade aumentada para telefones IOS e Android.

Images of abstract paintings hide a portrait – invisible to the naked eye – of a woman with a child. Some of them were forced to leave their countries due to political conflicts or natural disasters, others belong to the groups most susceptible to becoming victims of violence in Brazil.

To reveal the hidden paintings, Longo Bahia has developed an augmented reality application for IOS and Android phones.



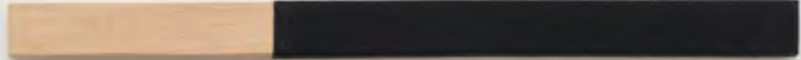
Cinthia Marcelle
DiaNoite [DayNight]

2019

222 x 475 x 6 cm

tecido, tinta, sarrafo, cadarço

[fabric, paint, battens, shoelace]



Cinthia Marcelle

DiaNoite

Em DiaNoite, Cinthia Marcelle propõe uma contagem do tempo a partir da seleção de materiais: tecido, tinta, sarrafo e cadarço. O trabalho é formado por 12 módulos com 6 camadas de tecido industrialmente estampado com 60 listras pretas sobre fundo branco. As listras pretas são cobertas pela tinta branca. A mesma medida linear de listras cobertas é rebatida com o cadarço preto que cobre segmentos de sarrafos que se acumulam gradualmente sobre cada módulo.

O movimento do relógio de Marcelle reflete o tempo do labor empregado na realização manual de cada peça em operações de subtração e adição.

In DayNight, Cinthia Marcelle proposes a time count from the selection of materials: fabric, paint, timber batten and shoelace. The piece consists of 12 modules with 6 layers of industrially patterned fabric with 60 black stripes on white background. The black stripes are covered gradually by white paint. The same linear measure of covered stripes is transferred to black shoelace which covers segments of battens that accumulate piece by piece over each module.

The movement of Marcelle's clock reflects the time of labor used in the manual realization of each piece in subtraction and addition operations.

Marcelo Moscheta

O tempo

2018

56 x 52 x 17

impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Awagami Kozo Thick White 110 gr, madeira e corpo de prova

[impression with pigmented mineral ink on Awagami Kozo Thick White 110 gr, paper, wood and concrete sample]

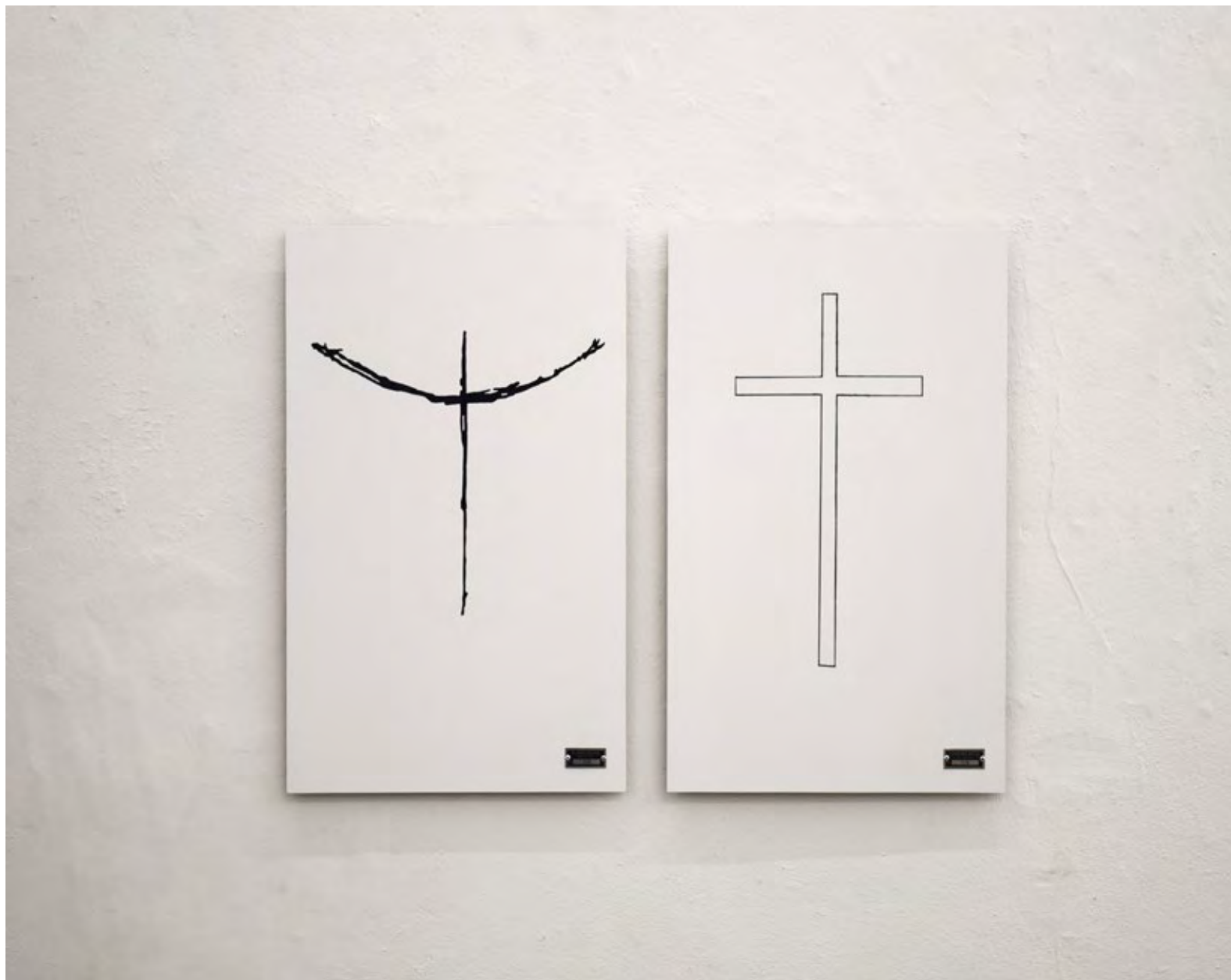


Marcelo Moscheta

O tempo

A fricção entre o impulso criador da natureza e os processos de arranjo do homem aparece em *O Tempo*, 2018. Uma página de enciclopédia teve trechos de seus textos apagados, dando ao texto remanescentes um caráter diferente do tom científico original. A página traz uma natureza brutal, como erupções vulcânicas. De sua moldura, surge acoplado a ela, uma plataforma que sustenta um elemento processado a partir da natureza, um corpo de prova (concreto).

The friction between the creative impulse of nature and the processual arrangements of man becomes evident in *The Time*, 2018. In the piece, a page from an encyclopedia had excerpts of its text erased, giving it a different character from the erstwhile scientific tone. It is a page that brings an image of a brutal nature, with eruptions from volcanoes. Attached to its frame, a platform supports an element processed from nature, a concrete sample.



Clara Ianni

Encruzilhada

2016

60 x 42 cm

impressão com tinta pigmentada mineral e placa de aço com impressão UV sobre papel

Hahnemühle Photo Rag 308 gr

[mineral pigmented ink] and steel plate with UV print on Hahnemühle Photo Rag 308g paper]

Clara Ianni

Encruzilhada

O trabalho consiste na aproximação entre a Santa Cruz da Primeira Missa (1500) e o Plano Piloto de Brasília (1957), feito por Lúcio Costa.

Partindo do dito popular no qual “encruzilhada” significa não saber o que fazer ou que decisão tomar, o trabalho evoca o lugar onde se cruzam dois ou mais caminhos. Baseando-se neste signo da cruz, que no campo do desenho se traduz no cruzamento entre duas linhas, o trabalho avizinha dois momentos fundamentais da história oficial brasileira. O primeiro, a missa que é considerada o marco para o início da História do Brasil, descrita por Pero Vaz de Caminha em Carta a El-Rei D. Manuel; e o segundo, a criação, através do Plano Piloto, da moderna capital brasileira, Brasília. Colocando esses dois elementos lado a lado, o trabalho se coloca como uma dúvida, e interroga a noção de progresso e repetição, tanto no aspecto formal, quanto na dimensão política, expressa pelos eventos políticos a que essas formas se referem.

The work consists in the approximation between the Holy Cross of the First Mass in Brazil (1500) and the Pilot Plan of Brasilia (1957), made by Lúcio Costa.

Starting from the popular saying in which “crossroads” means not knowing what to do or what decision to make, the work evokes the place where two or more paths intersect. Based on the sign of the cross, which in the field of drawing is translated into a crossing between two lines, the work approximates two fundamental moments in Brazilian official history. The first, the mass that is considered the mark for the beginning of the History of Brazil, described by Pero Vaz de Caminha in Letter to King D. Manuel; and the second, the creation, through the Pilot Plan, of the modern Brazilian capital, Brasília. Putting these two elements side by side, the piece proposes a doubt, and questions the notion of progress and repetition, both in the formal aspect and in the political dimension, expressed by the political events to which these forms refer.



Ana Maria Tavares

Fotogrametria Hemisférica I (Barcelona/São Paulo)

2018

71 x 307 x 7,6 cm

mármore, aço inox, acrílico, plástico, alumínio, madeira, sistema de iluminação

[marble, stainless steel, acrylic, plastic, aluminum, wood, lighting system]





Ana Maria Tavares
Rotações infinitas
2018
71 x 307 x 7,6 cm
Galeria Vermelho

Ana Maria Tavares

Fotogrametria Hemisférica I (Barcelona/São Paulo)

Tavares estabelece um diálogo com Mies van der Rohe e o Pavilhão Barcelona desenhado por ele. A artista conjuga alguns dos materiais usados por van der Rohe com gestos, materiais e formas costumazes de sua própria produção. Em Fotogrametria Hemisférica (Barcelona/ São Paulo), 2018, ela cria uma conexão entre a cidade espanhola do prédio de Mies van der Rohe e a cidade aonde ela própria vive e trabalha.

Unindo materiais como o Travertino, chapas frisadas de aço inox de cores cambiantes e mármore verde, Tavares cria campos pictóricos que propõe uma rotação entre as obras de van der Rohe, de Niemeyer e a sua. Além da organização modular característica de alguns de seus trabalhos, ela incrustou no mármore verde diversas lentes por onde se pode ver retroiluminados, planos da Oca que o arquiteto Oscar Niemeyer projetou para o Parque do Ibirapuera, em São Paulo.

Tavares establishes a dialogue with Mies van der Rohe and his Barcelona Pavilion. The artist incorporates some of the materials used by van der Rohe with her own personal gestures, choice of materials and artistic strategies. In Fotogrametria Hemisférica (Barcelona / São Paulo), 2018, she creates a connection between the Spanish city of van der Rohe's building and the city where she lives and works.

Juxtaposing materials such as Travertino rock, pleated stainless-steel plates of shifting colors and green marble, Tavares creates a pictorial field that rotates between van der Rohe's work, Oscar Niemeyer's and her own. In addition to the modular organization characteristic of some of her work, she has embedded the green marble with several lenses through which one can see backlit computer drawings of the interior of the Oca building that Niemeyer designed for the Ibirapuera Park in São Paulo.



Ana Maria Tavares
Disjunção Prismática III
2019
81,5 x 122 x 8 cm
aço inox, mármore e alumínio
[stainless steel, marble and aluminum]

Ana Maria Tavares

Disjunção prismática III

Disjunção prismática III faz parte de uma série de trabalhos que tem como eixo central o conceito de rotação de arquiteturas autorais criando um diálogo com os arquitetos Adolf Loos (1870–1933), Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) e Oscar Niemeyer (1907–2012). Tavares se utiliza de materiais e acabamentos presentes nas obras desses arquitetos para criar relações modulares típicas de sua produção.

Prismatic disjunction III is part of a series of works that has as its central axis the concept of rotation of authorial architectures creating a dialogue with the architects Adolf Loos (1870–1933), Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) and Oscar Niemeyer (1907–2012). Tavares uses materials and finishes present in the works of these architects to create modular relationships typical of her own production.



Cadu

Tratores da Roma X Pistões do Méier VII

2018

71 x 307 x 7,6 cm

óleo e grafite sobre chapa de alumínio

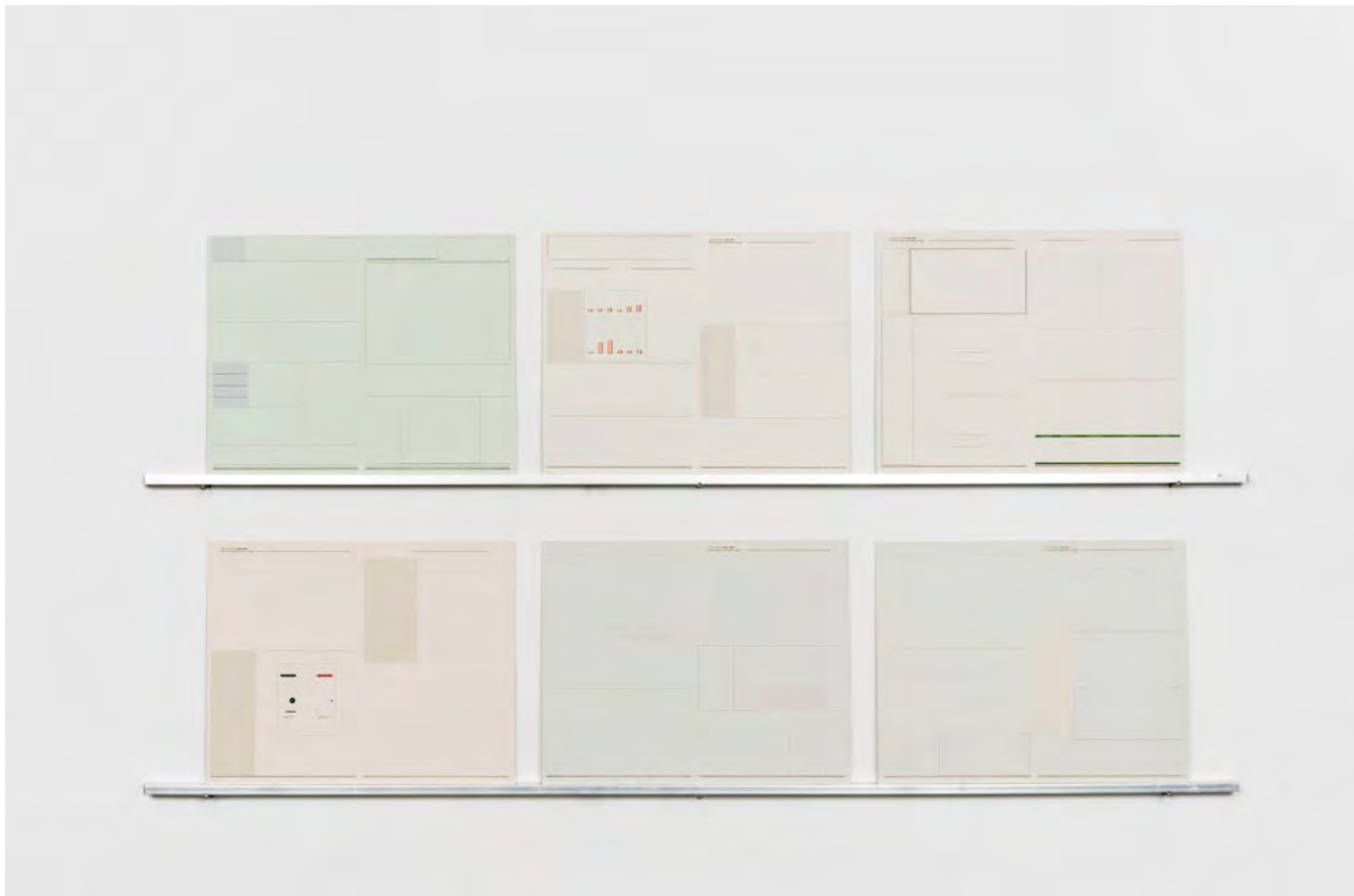
[oil and graphite on aluminum sheet]

Cadu

Tratores da Roma X Pistões do Méier

Em sua nova série de pinturas sobre chapas de alumínio, Cadu parte de nomes de times de futebol que disputariam um campeonato entre funcionários de concessionárias de automóvel no Rio de Janeiro para realizar um estudo de tensão entre mancha e geometria e entre pintura e desenho.

In his new series of paintings on aluminum plates, Cadu starts with names of soccer teams that would dispute a championship between employees of car dealerships in Rio de Janeiro to conduct a study of tension between stain and geometry and between painting and drawing.



Marcelo Cidade

Tentativa de apagar o cotidiano 17/07/2018

2018

130 x 237,5 cm

tinta acrílica sobre jornal, placas de alumínio e barras de alumínio

[acrylic paint on newspaper, aluminum plates and aluminum bars]

Marcelo Cidade

Tentativa de apagar o cotidiano

Esta série vem de uma prática diária de pintura sobre jornais locais. Cidade apaga as notícias e as imagens dos periódicos, deixando em evidência rastros geométricos. Linhas de diferentes cores, tamanhos e formas surgem e gráficos perdem sua função original arranjando-se em novas diagramações. Os apagamentos cotidianos são feitos por via de um ato ordinário de trabalho prático de desconstrução estética da informação.

This series is a daily practice of painting on local newspapers. Cidade erases the news and the images from the periodicals, leaving in evidence geometric traces. Lines of different colors, sizes and shapes arise and graphics lose their original function by arranging themselves in new patterns. The daily erasures are made by means of an ordinary act of practical work of aesthetic deconstruction of information.



Edgard de Souza

Colher lambe colher 4

2019

4 x 19 x 4 cm + 3,5 x 19 x 4 cm

prata

[silver]

Edgard de Souza

Colher lambe colher 4

A pulsão de vida inserida em objetos do cotidiano é uma prática recorrente na obra de Edgard de Souza e aparece na série de colheres que o artista vem desenvolvendo. Os objetos foram esculpidos rigorosamente por Edgard a partir de toras de madeiras e, aqui, foram fundidas em prata. Em Colher lambe colher a prata ganha vida e feições humanas e, em dupla, parecem servir uma à outra voluptuosamente. O tamanho e o material das peças aproximam os objetos daqueles do uso cotidiano e tem o potencial de envolver o espectador - que poderia leva-las à boca - em sua malícia

The surge of life drive embedded in everyday objects is a constant in Edgard de Souza's oeuvre and becomes evident in the series of spoons the artist have been developing. The objects were meticulously sculpted from wood logs and, here, they were cast in silver. In Spoon licks spoon the silver comes to life with human features and, in a pair, seem to serve each other voluptuously. The size and material of the pieces bring the objects closer to those of daily use and has the potential to envelop the viewer - who could lead them to the mouth - in their malice



Edgard de Souza

R34

2018

100 x 130 cm

linha de algodão sobre linho

[cotton thread on linen]

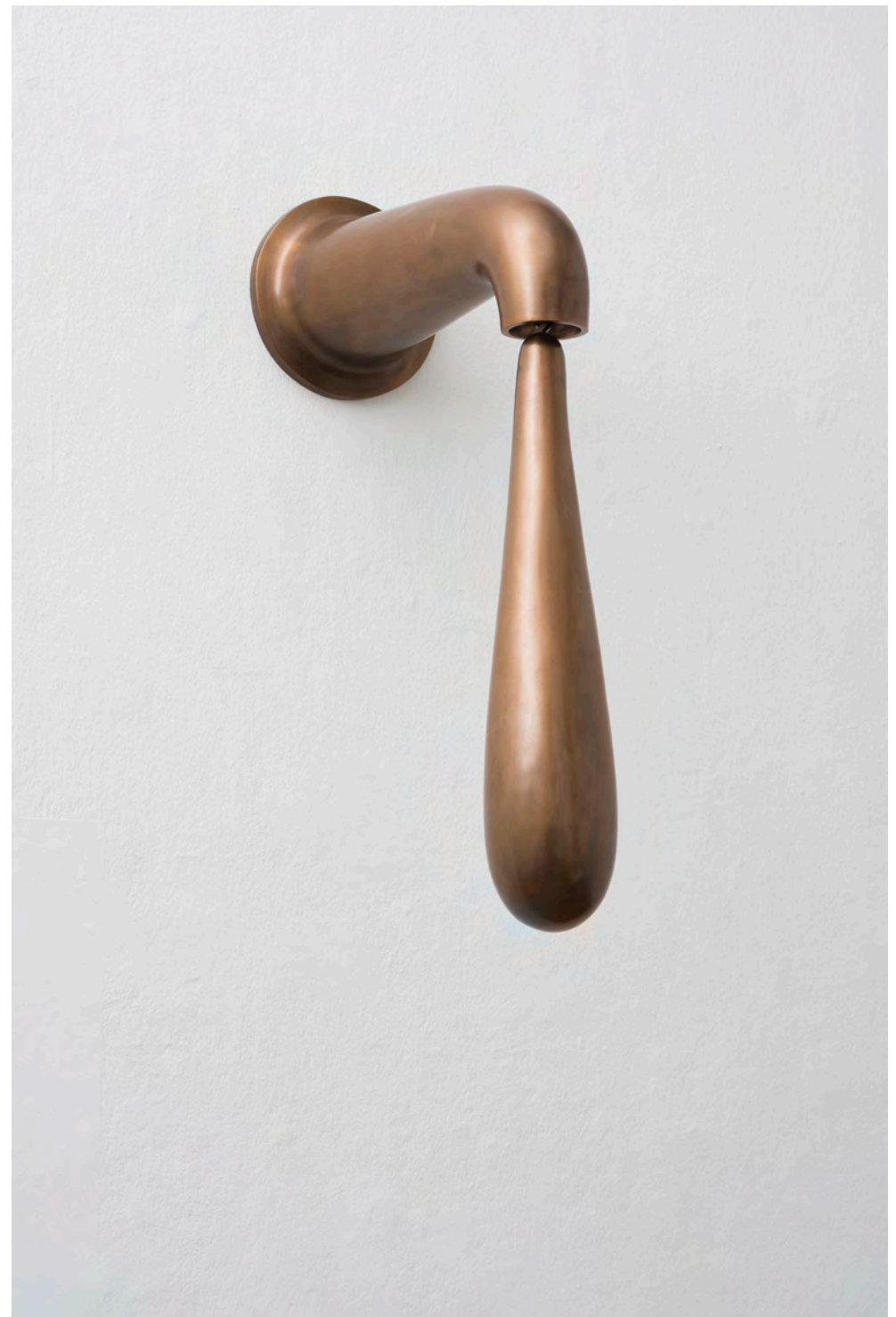
Edgard de Souza

R series

Os bordados de Edgard de Souza podem ser erráticos como rabiscos, ou pontuais, como se formassem infecções sobre o tecido. Em comum, eles carregam o volume construído a partir do acúmulo de material, chegando a formar protuberâncias que parecem escorrer do plano, rompendo o bidimensional.

Edgard de Souza's embroideries can be as erratic as scribbles - or punctual - as if they formed infections on the fabric. In both cases, they have in common the evidencing of the volume constructed from accumulation of material forming protuberances and thus breaking the bi-dimensional.

Edgard de Souza
Torneira
2018
100 x 30 x 57 cm
bronze
[bronze]



Edgard de Souza

Torneira

'Torneira' (2018) integra uma série de torneiras de proporções agigantadas que de Souza vem produzindo desde os anos 1990. Da peça em bronze de pátina dourada flui uma grande gota, que se assemelha às esculturas de 'gotas' feitas pelo artista com referência às secreções humanas. A obra faz parte do grupo de trabalhos que conjugam sua pesquisa em torno do ambiente doméstico e dos movimentos do corpo inserido nessa esfera.

'Faucet' integrates a series of faucets of gigantic proportions that de Souza has been producing since the 1990s. From the bronze piece of golden patina flows a large drop, which resembles the sculptures of 'drops' made by the artist with reference to human secretions. The work is part of the group of works that combine his research around the domestic environment and the movements of the body inserted in this sphere.



Edgard de Souza
Sem título
2003
12 x 12 x 12 cm
mármore estatuário
[statuary marble]

Edgard de Souza

Sem título

“O nariz sempre foi um problema que não dá para esconder, eterniza-lo em pedra e bronze é uma espécie de superexposição e valorização do trauma. Também é uma brincadeira com as estátuas antigas que perdem os seus narizes, neste caso só sobrou ele.

Meu dentista moldou o meu nariz e produziu o modelo em gesso que foi reproduzido em mármore estatuário, em Pietrasanta na Itália (vizinho a Carrara) onde existem muitos estúdios, Michelangelo já era um frequentador. Esse tipo de mármore sempre foi muito apreciado por não ter veios e por ter um grão muito fino, já foi exaurido e hoje só é possível encontrar pequenos pedaços totalmente brancos sem veios.”

Edgard de Souza

“The nose has always been a problem that cannot be hidden, to eternalize it in stone and bronze is a kind of overexposure and appreciation of trauma. It is also a joke with the old statues that lose their noses, in this case it is the only remain.

My dentist shaped my nose and produced the model in plaster that was reproduced in statuary marble, in Pietrasanta, Italy (close to Carrara) where there are many studios, Michelangelo was already a goer. This type of marble has always been very appreciated for not having veins and for having a very fine grain, it has already been exhausted and today it is only possible to be found in small pieces of totally white, without veins.”

Edgard de Souza

Iván Argote
Sem título, da série Antipodos
2018
39 x 22 x 16 cm
bronze e aço
[bronze and steel]



Iván Argote

Antipodos

Iván Argote estava trabalhando no filme “As Far as We Could Get” quando se deparou com o caráter antípoda que poucas cidades no globo carregam quando se situam em lugares diametralmente opostos em relação ao planeta. Argote mergulhou na história para encontrar a origem do termo (que etimologicamente significa ‘com os pés opostos’), e ele descobriu que os primeiros geógrafos gregos usaram a palavra em 300 a.C.

O significado original do conceito foi transformado e enriquecido ao longo dos séculos, como evidenciado pelos ícones presentes na Enciclopédia Ilustrada de 1493, onde os habitantes das cidades antípodas em relação ao território europeu eram retratados como seres defeituosos, às vezes com pés para trás. Argote decidiu responder a essas imagens com pequenas estatuetas de bronze que, com os pés invertidos, se colocam voltadas ao espectador enquanto parecem debochar de sua condição “icônica” com gestos e poses desafiadores, de menosprezo ou de zombaria.

Iván Argote was working on the film “As Far as We Could Get” when he came across the antipodal character that few cities in the world carry when they are in diametrically opposed places to the planet. Argote plunged into history to find the origin of the term (which etymologically means ‘with opposing feet’), and he discovered that the earliest Greek geographers used the word in 300 BC.

The original meaning of the concept was transformed and enriched over the centuries, as evidenced by the icons present in the Illustrated Encyclopedia of 1493, where the inhabitants of the cities antipodes towards the European territory were portrayed as defective beings, sometimes with the feet facing backwards. Argote decided to respond to these images with small bronze statuettes that, with their feet inverted, stand facing the spectator while they seem to mock their “iconic” condition with gestures and poses of challenging, scorn or mockery.



Guilherme Peters

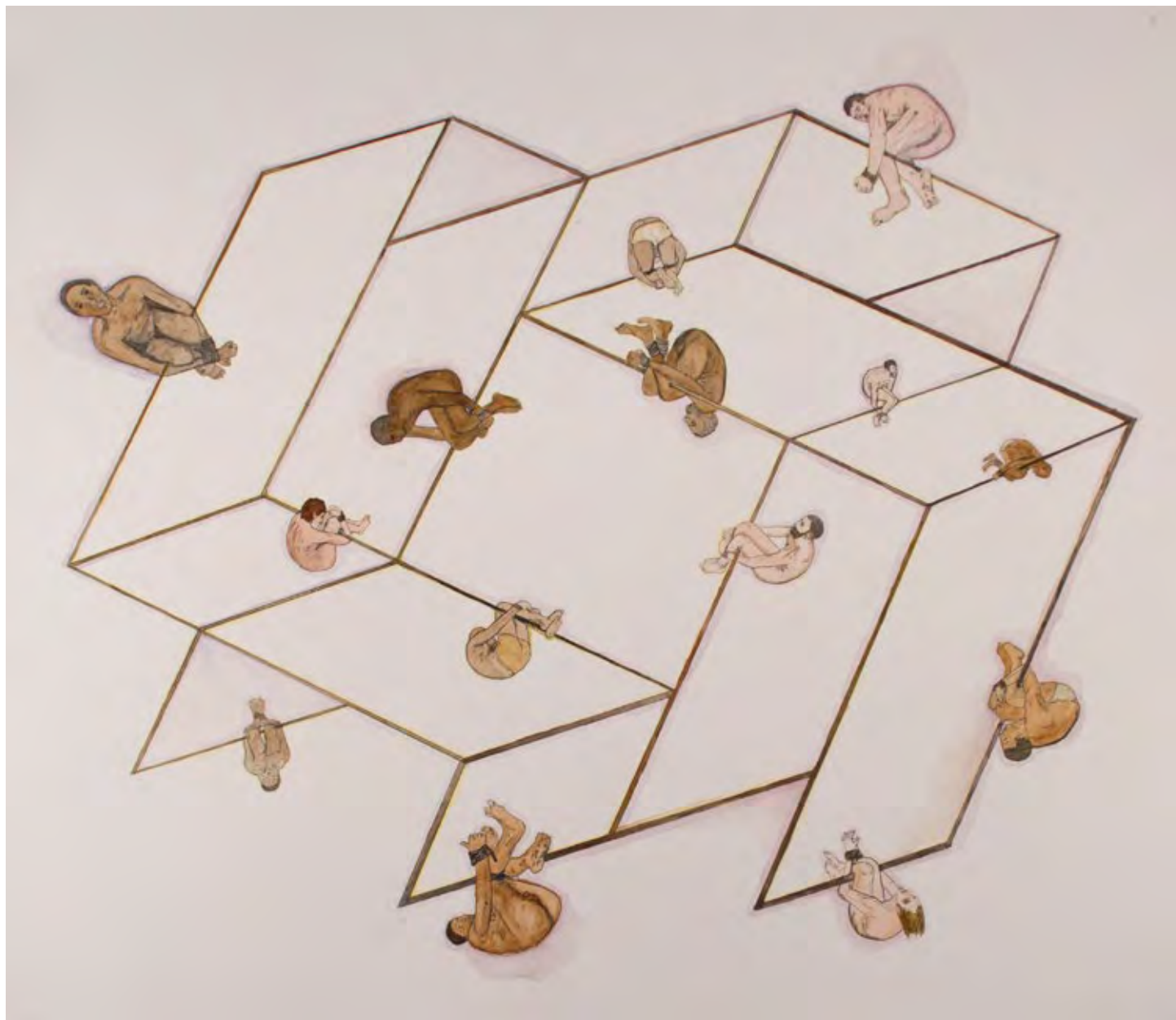
Ustra vive 3

2018

60,5 x 71 cm

aquarela e grafite sobre papel Fabriano

[watercolor and graphite on Fabriano paper]



Guilherme Peters

Ustra vive 4

2018

60,5 x 71 cm

aquarela e grafite sobre papel Fabriano

[watercolor and graphite on Fabriano paper]

Guilherme Peters

Ustra vive

Na série Ustra vive, aquarelas de matriz construtiva são permeadas por imagens de corpos sofrendo tortura no 'pau de arara'. O método de tortura foi amplamente utilizado durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). A técnica consiste em uma barra de ferro atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho do torturado, sendo o 'conjunto' colocado entre duas mesas, para que o corpo da vítima fique pendurado a cerca de 20 ou 30 centímetros do solo.

Observando a recente polarização política no Brasil e a celebração, por parte de algumas figuras, do primeiro militar condenado pela Justiça Brasileira pela prática de tortura durante a ditadura, Carlos Alberto Brilhante Ustra, Guilherme Peters inspirou-se no samba ufanista 'Aquarela do Brasil' (1939) para retratar seu país. Peters contrapõe a memória sombria do país com a abstração geométrica típica de meados do século XX, onde a dissociação entre a obra artística e a representação figurativa da realidade imperava.

In the Ustra lives series, watercolors of constructive matrix are permeated by images of bodies suffering torture in the 'woodpecker'. The torture method was widely used during the Brazilian military dictatorship (1964-1985). The technique consists of an iron rod between the tied knuckles and the knee fold of the tortured, the 'set' being placed between two tables, so that the body of the victim is hung about 20 or 30 centimeters from the ground.

Noting the recent political polarization in Brazil and the celebration by some figures of the first military man condemned by the Brazilian Justice for the practice of torture during the dictatorship, Carlos Alberto Brilhante Ustra, Guilherme Peters was inspired by the nationalistic samba 'Aquarela do Brasil' (1939) to portray his country. Peters contrasts the country's gloomy memory with the geometric abstraction typical of the mid-twentieth century, where the dissociation between the artistic work and the figurative representation of reality prevailed.



Lia Chaia

Mãos

2017

51,76 x 70 cm

impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Canson Rag Photographique 310 gr

[printing with pigmented mineral ink on Canson Rag Photographique 310 gr paper]

Lia Chaia

Mãos

A obra de Lia Chaia transita por diferentes suportes, como fotografia, vídeo, performance, instalação e intervenções urbanas. Entre as questões de seu interesse, estão as percepções e vivências do cotidiano, como a permanente tensão entre cultura e natureza, que integra um processo de reflexão sobre a maneira como a natureza vem sendo apropriada pelos padrões da cultura urbana. Chaia também se interessa por pensar e perceber como o corpo reage aos estímulos e rupturas do mundo contemporâneo.

The work of Lia Chaia moves through different languages such as photography, video, performance, installation and urban interventions. Among the issues of her concern are the perceptions and experiences of everyday life, as the permanent tension between culture and nature, part of a process of reflection on the way nature has been appropriated by the standards of urban culture. Chaia is also interested in thinking and understanding how the body reacts to stimuli and breaks of the contemporary world.



Motta & Lima

Roda gigante - da série Entreter

2018

280 x 262 x 120 cm

aço carbono com pintura eletrostática a pó, fitas de led RGB endereçáveis,
controlador e fonte

[carbon steel with electrostatic powder coating, RGB addressable tapes,
controllers and source]



Motta & Lima
Entreter
2018
Farol Santander
São Paulo, Brasil

Motta & Lima

Entreter

“Entreter” apresenta um conjunto de esculturas, inspiradas nas atrações de um parque de diversões em Brasília. Ao todo, são sete peças feitas de estruturas metálicas, LEDs e controladores, que compõem um parque em uma escala 5:1.

Desprovidos de suas funções originais, os objetos perdem seu sentido e se reconfiguram, reduzidos ao desenho de seu elemento luminoso, como ornamento. Ao propor o deslocamento de um parque de diversões para o ambiente artístico, Motta & Lima questionam a função da arte como atividade recreativa.

“Entreter” presents a set of sculptures, inspired by the attractions of an amusement park in Brasilia. In all, there are seven pieces made of metal structures, LEDs and controllers, which make up a park on a 5: 1 scale.

Deprived of their original functions, the objects lose their meaning and are reconfigured, reduced to the design of their luminous element, as ornament. When proposing the displacement of an amusement park to the artistic environment, Motta & Lima question the function of art as a recreational activity.



Nicolás Robbio
Diagrama
2015
92 x 131 x 56 cm
latão e vidro
[brass and glass]

Nicolás Robbio

Diagrama

O trabalho de Nicolas Robbio procura, através de linhas, cortes e sobreposições, reformular a estrutura de objetos comuns. Diagramas, contornos e vazios formam um repertório infinito de “notas sobre objetos cotidianos”.

Nicolas Robbio's oeuvre seeks, through lines, cut outs, and overlaps, to reframe the structure of common objects. Diagrams, outlines and voids form an endless repertoire of “notes on the everyday objects”.



André Komatsu

Vértice

2014

300 x 800 x 800 cm

ferro, aço galvanizado e verniz

[iron, galvanized steel and varnish]



OpenSpace - André Komatsu

Vértice

Em meio às celebrações de seus 15 anos, a SP-Arte anuncia a estreia de um novo setor curado por Cauê Alves. O OpenSpace rompe com o formato clássico dos estandes e leva trabalhos de arte para o lado de fora do Pavilhão, no Parque Ibirapuera.

*

“[...] André Komatsu efetua sua leitura particular de dispositivos urbanos de sinalização produzindo algo situado entre placa e outdoor, duas chapas metálicas que juntas formam um X, vazadas pelas palavras DREITA e ESQUERDA. O embaralhamento de duas direções a um só tempo espaciais e políticas sinalizam a confusão da vida política brasileira. [...]”

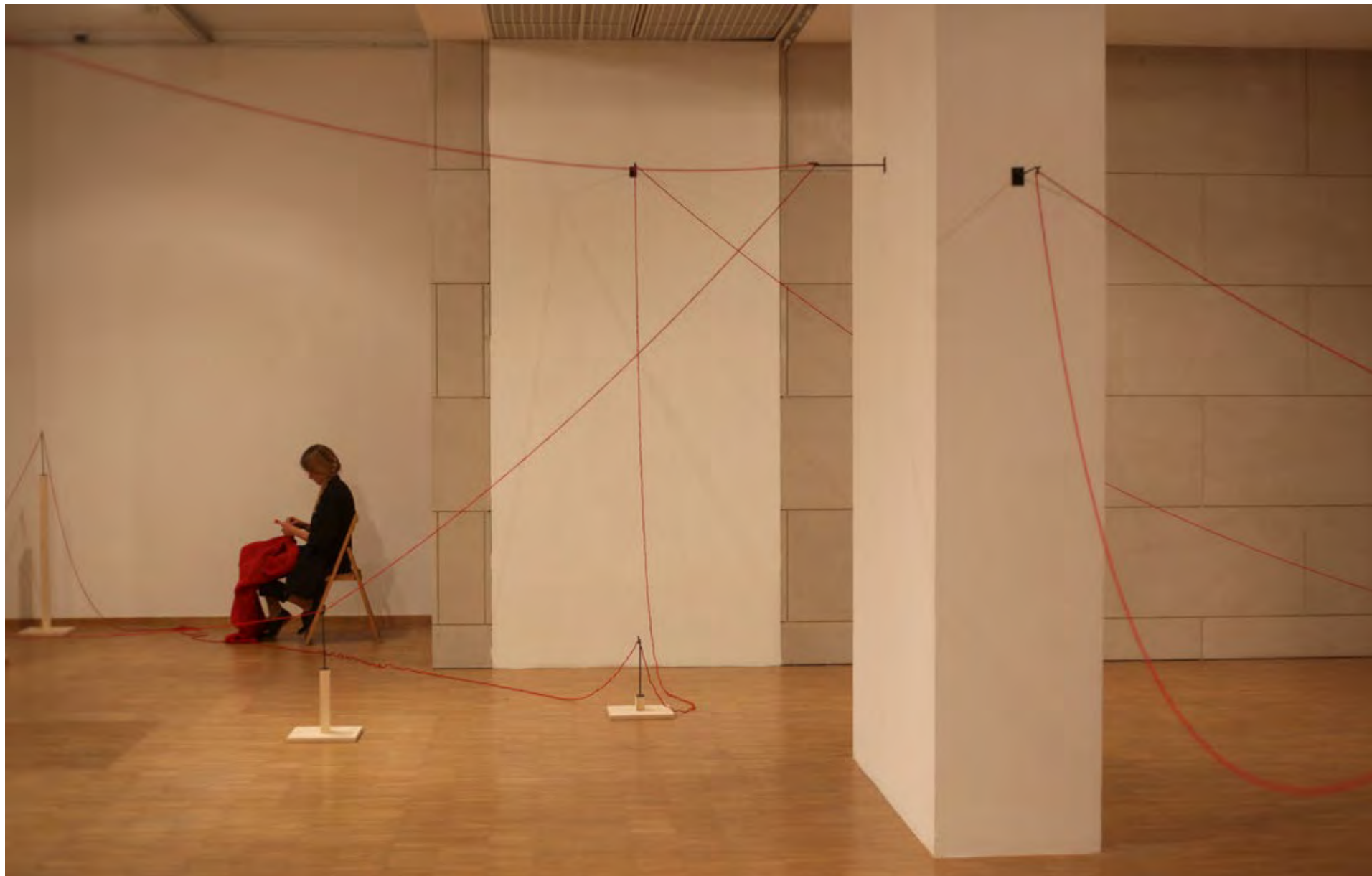
Trecho de Experimentando espaços 2, de Agnaldo Farias

In the midst of the celebrations of its fifteen years, SP-Arte announces the debut of a new sector curated by Cauê Alves. The OpenSpace breaks with the classic format of the booths and takes artwork to the outside of the Pavilion, in the Ibirapuera Park. Curated by Cauê Alves.

*

“[...] André Komatsu makes his private reading of urban signaling devices by producing something between sign and billboard, two metal plates that together form an X, empty by the words RIGHT and LEFT. The shuffling of two directions, at once spatial and political, signals the confusion of Brazilian political life. [...]”

Excerpt from Experimenting Spaces 2, by Agnaldo Farias



Cadu
Clotho
2015
peça de longa duração [long duration piece]



Setor Performance – Cadu

Clotho

Pela primeira vez, desde sua criação em 2015, o setor de performances da SP-Arte contará apenas com obras de artistas representados por galerias que participam da feira regularmente; todas as ações estarão à venda, sendo que uma delas será adquirida pela SP-Arte 2019 e doada para o acervo da Pinacoteca de São Paulo. O time curatorial da Pinacoteca, liderado pelo alemão Jochen Volz, escolherá entre os seis trabalhos a obra que irá para o acervo da instituição. Curadoria de Marcos Gallon

*

“Clotho” (2015), de Cadu, surgiu durante uma residência artística realizada pelo artista em Nowy Sacz, na Polônia, em 2015.

Na Sp-Arte 2019, Clotho será encenada por dois homens com idade média de 30 anos. Na ação, duas peças de crochê no formato de cilindros agigantados com altura igual a de cada um dos intérpretes, serão interligadas por vários metros de fio vermelho e posicionados em lados opostos do pavilhão. O fio que liga uma estrutura à outra, estará em constante movimento pois será impulsionado pelos pontos de crochê que, para construir a peça precisa desfazer paulatinamente a peça oposta. Ou seja, para a manutenção dos ciclos, cada um dos performers precisará subtrair parte da estrutura gêmea em poder do outro, e, ao mesmo tempo, ceder parte da sua em um processo cíclico de usurpação e de oferta. Segundo Cadu, “Clotho, umas das três Moiras, manipuladora da Roda da Fortuna e detentora do destino de mortais e deuses batizou a obra.”

For the first time, since its inception in 2015, SP-Arte’s performance sector will only feature works by artists represented by galleries that participate in the fair regularly; all the actions will be for sale, one of which will be acquired by SP-Arte 2019 and donated to the São Paulo Pinacoteca collection. The curatorial team of the Pinacoteca, led by the German Jochen Volz, will choose among the six works the piece that will go to the collection of the institution. Curated by Marcos Gallon

*

Cadu’s “Clotho” (2015) was developed during an artist’s residence in Nowy Sacz, Poland, in 2015.

At Sp-Arte 2019, Clotho will be staged by two men with an average age of 30 years. In the action, two pieces of crochet in the shape of giant cylinders with equal height of each of the interpreters, will be interconnected by several meters of red wire and positioned on opposite sides of the pavilion. The thread that connects one structure to the other will be in constant motion because it will be driven by the crochet points that, in order to construct the piece, must gradually undo the opposite piece. That is, for the maintenance of cycles, each performer will need to subtract part of the twin structure of the other, and at the same time give up part of his in a cyclical process of usurpation and supply. According to Cadu, “Clotho, one of the three Moiras, manipulator of the Wheel of Fortune and holder of the fate of mortals and gods baptized the work.”

VERMELHO

Rua Minas Gerais, 350
01244 010
São Paulo, Brasil

galeriavermelho.com.br
+55 11 3138 1520
cristina@galeriavermelho.com.br