

ME
TE
O
RO
LÓ
G
I
C
A

AN
GE
LA

DE
TA
NI
CO

RA
FA
EL

LA
IN

Ministério da Cidadania e
Porto Seguro apresentam

AN
GE
LA
DE
TANINICO
RA
FALANIN

ME
TE
O
RO
LÓ
GI
CA

CURADORIA RODRIGO VILLELA

PATROCÍNIO



Lei de Incentivo à
CULTURA



PORTO
SEGURO

PARCERIA



ASSOCIAÇÃO
PRÓ-DANÇA
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA



SÃO PAULO
COMPANHIA DE
DANÇA



GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO

APOIO CULTURAL



PINACOTECA
DE SÃO PAULO

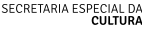


Fundação Leal Rios

REALIZAÇÃO



ESPACO CULTURAL
PORTO SEGURO



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

TABLE OF CONTENTS

6	METEOROLOGICAL ANGELA DETANICO AND RAFAEL LAIN Rodrigo Villela
8	POETIC PATHWAYS FROM A POINT OF VIEW Alexia Tala
	WORKS
92	BETWEEN YESTERDAY AND TOMORROW SILENT WATERFALL
94	FROM LUZ TO PARAÍSO ULYSSES
96	TIMESQUARE METEOROLOGICAL
98	CLOUDS OF SÃO PAULO 28 MOONS
100	WAVE WHITE SQUARE
102	WHITE NOISE THE SEAS OF THE MOON (LUNAR MARIA)
104	THE QUADRATURE OF THE CIRCLE
106	SOMETHING IS OUT OF ORDER COURSE
108	POETIC AUDACITY Angela Detanico, Rafael Lain and Regina Silveira
120	INTERVIEW WITH L.C. VINHOLES
136	ABOUT THE ARTISTS
138	ABOUT THE AUTHORS

SUMÁRIO

7	METEOROLÓGICA ANGELA DETANICO E RAFAEL LAIN Rodrigo Villela
9	PERCURSOS POÉTICOS DE UM PONTO DE VISTA Alexia Tala
	TRABALHOS
93	ENTRE ONTEM E AMANHÃ CACHOEIRA DO SILÊNCIO
95	DA LUZ AO PARAÍSO ULYSSES
97	TIMESQUARE METEOROLÓGICA
99	NUVENS DE SÃO PAULO 28 LUAS
101	ONDA QUADRADO BRANCO
103	RUÍDO BRANCO MARES DA LUA (LUNAR MARIA)
105	A QUADRATURA DO CÍRCULO
107	ALGUMA COISA ESTÁ FORA DA ORDEM PERCURSO
109	AUDÁCIA POÉTICA Angela Detanico, Rafael Lain e Regina Silveira
121	ENTREVISTA COM L.C. VINHOLES
137	SOBRE OS ARTISTAS
139	SOBRE OS AUTORES

METEOROLOGICAL

ANGELA DETANICO AND RAFAEL LAIN

What is it that characterizes us as humans? The knowledge accumulated for millennia? The enhanced use of language? The works by duo Angela Detanico and Rafael Lain dialogue with decisive aspects of the human repertoire, such as the concepts of space and time, and the knowledge built from the observation of and experimentation on natural phenomena. Meticulous researchers, the artists constantly seek to work with and emphasize systems of representation, be it through the creation of new codes or with resource to historical repertoires from linguistics, literature or geography.

This exhibition intends to recreate a microcosm of poetical experimentation and interpretation of the world. By proposing a delimited space, the artists allude to Japanese gardens, these elaborate small-scale representations of the world, replete with symbols and history. Moreover, they observe the concept that characterizes all gardens: the never-ending task of rebuilding an environment which is in relation with nature, but without its possible threats, thus allowing all to be somehow in contact with sensitive knowledge, as much present in aesthetics as in science.

Angela Detanico's and Rafael Lain's (DL's) production is a great example of the effort made by artists to slow down, observe and reflect, including in this process an invitation to be utterly attentive to the constructive mechanism of knowledge itself: language. Working together since 2001, the duo has been dedicated to plastically investigate translation devices or, as poet Augusto de Campos would put it, devices of "reimagination", approaching and manipulating the forms that codify our sensory experience. Their practice allies, in artistic labor, diverse knowledge, tools and intuitions from the areas of linguistics and design – respectively Angela's and Rafael's original fields of education.

The starting point for much of DL's production is the written word, or yet the system on which it is based: the alphabet. The duo's work is characterized by extreme rigor and freedom. By engaging with key-issues and themes from literature and astronomy, DL review the constitutive notions of time, geography, belonging and point of view – to name a few of the most striking ones. Accustomed to look at the world from a different angle – the artists have migrated to France almost 20 years ago and have participated in projects in countries from South and North America, Asia and Europe –, they have transformed displacement into poetic practice.

Constantly willing to establish dialogues, study and communicate – essential skills to our time –, DL start this exhibition based on particles as minute as pixels ("Cachoeira do Silêncio", *Silent Waterfall*), pass by different movements, as in "Ulysses" and the very own "Meteorológica" (*Meteorological*), until they reach movement in itself, with the series of hitherto unseen performances that compose the work "Quadrado Branco" (*White Square*), realized in collaboration with São Paulo Companhia de Dança, with artistic direction by Inês Bogéa and choreography by Ricardo Gali.

By reflecting upon the notions of belonging and time, by raising geopolitical questions that involve the demarcation of territories by means of language and knowledge, such crucial elements for humanity, Angela Detanico and Rafael Lain design courses, projects and utopias. And they uncover the arbitrariness and fragility of our relationship with the world.

RODRIGO VILLELA curator

METEOROLÓGICA

ANGELA DETANICO E RAFAEL LAIN

O que nos caracteriza como humanos? O conhecimento acumulado por milênios? O uso aprimorado da linguagem? Os trabalhos da dupla Angela Detanico e Rafael Lain dialogam com aspectos decisivos do repertório humano, como as concepções de espaço e de tempo, e os saberes constituídos a partir da observação dos fenômenos naturais e de sua experimentação. Pesquisadores meticolosos, os artistas procuram constantemente trabalhar com os sistemas de representação e evidenciá-los, por meio tanto da criação de novos códigos quanto do recurso a repertórios históricos da linguística, da literatura ou da geografia.

Esta exposição procura recriar um microcosmo de experimentação poética e de leitura de mundo. Ao propor um espaço delimitado, os artistas remetem aos jardins japoneses, essas elaboradas representações do mundo em menor escala, repletas de símbolos e de história. E ainda seguem o conceito que caracteriza todo jardim: a incessante tarefa de constituir um ambiente de relação com a natureza sem as ameaças que ela possa trazer, permitindo a todos entrar em contato, de alguma maneira, com o conhecimento sensível, presente tanto na estética quanto na ciência.

A obra de Angela Detanico e Rafael Lain (DL) é um grande exemplo do empenho de artistas em desacelerar o passo, observar, refletir, incluindo no processo o convite a uma total atenção ao próprio mecanismo de construção do conhecimento: a linguagem. Trabalhando de forma conjunta desde 2001, a dupla tem se dedicado a investigar plasticamente dispositivos de tradução ou, como diria o poeta Augusto de Campos, de "reimaginação", abordando e manipulando formas de codificação de nossa experiência sensível. Sua prática alia, no fazer artístico, saberes, ferramentas e intuições vindas dos campos da linguística e do design, lugares de origem e formação de Angela e Rafael, respectivamente.

Boa parte da produção de DL tem como ponto de partida a palavra escrita ou, ainda, seu sistema de base, o alfabeto. A obra da dupla é caracterizada por extremo rigor e liberdade. Ao trabalhar com questões-chave e temas da literatura e da astronomia, DL reveem noções constitutivas de tempo, geografia, pertencimento e ponto de vista – para ficar nas mais marcantes. Acostumados a olhar para o mundo sob outros prismas – os artistas migraram para a França há quase 20 anos e participaram de projetos em países das Américas do Sul e do Norte, da Ásia e da Europa –, eles transformam deslocamento em prática poética.

Numa disposição contínua de colocar-se em diálogo, estudar e comunicar – faculdades essenciais a estes tempos – DL iniciam esta exposição baseando-se em partículas ínfimas como os *pixels* ("Cachoeira do Silêncio"), passam por movimentos distintos, como em "Ulysses" e na própria "Meteorológica", até chegar ao movimento em si, na série de performances inéditas que compõem a obra "Quadrado Branco", realizada em parceria com a São Paulo Companhia de Dança, com direção artística de Inês Bogéa e coreografia de Ricardo Gali.

Ao refletir sobre as noções de pertencimento e de tempo, ao levantar questões geopolíticas que envolvem a demarcação de territórios, por meio da linguagem e do conhecimento, elementos tão cruciais para a humanidade, Angela Detanico e Rafael Lain desenharam percursos, projetos e utopias. E põem a descoberto a arbitrariedade e a fragilidade de nossa relação com o mundo.

RODRIGO VILLELA curator

POETIC PATHWAYS FROM A POINT OF VIEW

ALEXIA TALA

This text was written while talking to artists in the middle of the Atacama Desert, as we performed multiple exploratory tours and nights of observation of the moon, the Milky Way and the stars. It could not only be thought of as an analytical text of work, but had to be conceived as a path in itself, this time within its own territory—the exhibition at Espaço Cultural Porto Seguro. Therefore, the intention is to go through it and take time to reflect on what is shown, creating reading lines for the works.

As we enter the room, the noise of the waterfall captures us and then the visuality of the work, a series of colors falling at a certain speed on a diagonal wall in the room, as a gush of something we don't know yet. The first intervention of this show by the duo Angela Detanico and Rafael Lain anticipates that the exhibition is proposed as an experience, and the relation among the concepts of order, form and movement should remain in our head.

The next work, "From Luz to Paraíso" (2019), brings us other questions and a general idea of the path, of movements in space that are transformed into matter. This is the sculptural shape of the itinerary that goes from Luz to Paraíso subway station, in the city of São Paulo. As the exhibition's second host, the work focuses on two issues: the proportion and the notion of course, both fundamental to the duo's operations.

Proportion, a central operation in the works of Detanico and Lain, is what determines the relation between the order and shape of the objects and images they propose. On the other hand, titles often give us the key to what we see, whispering us a clear and therefore satisfactory entry into understanding it completely. In this second work in particular, we are faced with a displacement converted to "spatial volume" that can only be followed along the way and focuses on proportion as the main operation. "Timesquare" (2015) is the most literal and perfect visualization of what I say, four perfectly placed wall clocks, two above and two below, with their hands forming a perfect square.

Applying this principle to the whole of the exposition, we must begin by saying something about the title, from which at least two things unfold upon entering the set of works that compose it. The first is about how we will approach it in a sensible sense. *Meteorologica* [Meteorology], living up to its title, is an "atmospheric" exhibition. This is clear when we enter the rooms that house the installation. Lights, shadows, words and shapes, usually monochromatic, appearing and disappearing, evaporating and condensing, at a speed that necessarily refers to a slower and more attentive perception of the phenomena we are invited to contemplate. Everything moves in it, and whatever does not move somehow refers to movement.

PERCURSOS POÉTICOS DE UM PONTO DE VISTA

ALEXIA TALA

Este é um texto que se gesta conversando com artistas no meio do Deserto do Atacama, com quem realizamos múltiplos passeios exploratórios e noites de observação da lua, da Via Láctea e das estrelas. Não podia ser pensado apenas como um texto analítico de sua obra, mas tinha que ser concebido como um percurso em si, desta vez dentro de seu próprio território – a exposição no Espaço Cultural Porto Seguro. Então, a intenção é percorrer e deter o pensamento naquilo que se exhibe, para gerar linhas de leitura para suas obras.

Entrando na sala, o ruído da queda d'água nos captura e, em seguida, a visualidade da obra, uma série de cores que caem a uma certa velocidade em uma parede diagonal na sala, como um jorro de algo que ainda não sabemos o que é. A primeira intervenção desta mostra da dupla Angela Detanico e Rafael Lain antecipa que a exposição se propõe como uma experiência, e a relação entre os conceitos de ordem, forma e movimento deverão se manter em nossa cabeça.

A peça seguinte, "Da Luz ao Paraíso" (2019), nos traz outras questões e uma ideia geral de trajeto, de movimentos no espaço que se transformam em matéria. Trata-se da forma escultórica em escala do itinerário que vai da estação de metrô Luz até o metrô Paraíso, na cidade de São Paulo. Como segunda anfitriã da exposição, a obra faz com que nos concentremos em duas questões: a proporção e a noção de percurso, ambas fundamentais nas operações da dupla.

A proporção, uma operação central nas obras de Detanico e Lain, é o que determina a relação entre a ordem e a forma dos objetos e imagens que eles propõem. Os títulos, por outro lado, muitas vezes nos dão a chave para aquilo que vemos, nos sussurram uma entrada evidente e, portanto, satisfatória na compreensão do todo. Nesta segunda obra em particular, estamos diante de um deslocamento convertido em "volume espacial", que só pode ser seguido por meio do percurso e nos concentra na proporção como a operação principal. "Timesquare" (2015) é a visualização perfeita e mais literal daquilo que digo, quatro relógios de parede perfeitamente colocados, dois em cima e dois embaixo, com seus ponteiros formando um quadrado perfeito.

Aplicando este princípio à totalidade da exposição, devemos começar dizendo algo sobre o título, do qual se desdobram pelo menos duas coisas ao se entrar no conjunto de obras que a compõe. A primeira tem a ver com a forma como vamos enfrentá-la em um sentido sensível. *Meteorológica*, fazendo jus ao nome, é uma exposição "atmosférica". É o que fica claro quando entramos nas salas que abrigam as instalações. Luzes, sombras, palavras e formas, em general monocromáticas, que aparecem e desaparecem, que se evaporam e se condensam, a uma velocidade que necessariamente se refere a um tipo de percepção mais lenta e mais atenta dos fenômenos que somos convidados a contemplar. Nela tudo se move, e o que não se move, remete de alguma forma ao movimento.

Even the glazed ramp that leads to the second floor was interposed with a black adhesive curtain on the glass, cut by thin transparent fringes that let in the light, or rather let fringes of moving urban space in. It is a seemingly abstract drawing, but by now we can guess that it responds to an order and that the sequential cuts are not by chance—it is a Detanico and Lain-style alphabet that spells the same word “*Meteorologica*.” As our walking body progresses, the fringing intermittence is appreciated, producing a subtle kinetic effect, but one that significantly dialogues with the entire sample.

The second question is the kind of things that many of the works contain or represent, the universe of objects and the sense of knowledge to which they refer. It is, again on the notion of course, of references to the sky. The works are composed of visible, literal and metaphorical forms, which we can establish by observing and experiencing elements of the sky and derived phenomena.

However, *Meteorologica* is not necessarily an exposition about the sky, but, as I said, about the ways of knowing it. The proportional relation of the forms and the application of the geometry that we see in the works—and which “From Luz to Paraíso” anticipated us—leads us directly to the main text that served as a motivation, or rather a catalyst for the artists—*Meteorology*, written by Aristotle. The speculative principles around the elements of the earth and the universe, their conformation and their phenomena were fundamental in these works, according to conversations with them. And how it translates into work is deeply interesting.

Philosophical and literary references are very present in the trajectory of the works of Detanico and Lain; yet, the point has to do with how these references, rather than justifying one or the other operation, that is, more than an input, it works from a sensible tune. By this I mean, the fact that the use of a given text acts as a kind of empathy in the way of seeing the reality that its authors have and not so much in correspondence with such content. In this sense, of conciliation and complicity, we understand the constructive character, and even the translation that we usually see in their works.

In the case of Aristotle, the way this sensible-constructive relationship is generated, we have already found it in the First Principles, in which two essential words are exposed to think this exposition: geometry and correspondence. The treatise on the sky—despite its long extension and sometimes the dispersion of its contents—has an internal relation to these principles, the relation among the parts is given according to “a few physical-geometric postulates.” These fundamental assumptions set out how the principle of motion governs all bodies, how simple bodies are, and what their types of motion are (circular/rectilinear). In the fifth principle, Aristotle defines, as commented in the contemporary introduction to the book, that “there is a necessary correspondence between simple movements and simple bodies: each simple movement must correspond, by nature, to a simple body.”

We see in this group of works-installations the principle of correspondence. However, in each of them elements that complete the first principles are added, through a guide that is being deciphered: the use of forms with the letters and the translation of forms of relation between the variants man (body) and universe. Three works are clear in this regard. In “Ulysses” (2017), the

Até mesmo a rampa envidraçada que leva ao segundo andar foi interposta com uma cortina adesiva preta sobre o vidro, cortada por finas franjas transparentes que deixam passar a luz, ou melhor, deixam entrar franjas em movimento de espaço urbano. É um desenho aparentemente abstrato, mas a esta altura já podemos adivinhar que ele responde a uma ordem e que os cortes em sequência não são feitos por acaso – trata-se de um alfabeto ao estilo Detanico e Lain, que escreve a mesma palavra “meteorológica”. À medida que nosso corpo que caminha avança, aprecia-se a intermitência das franjas gerando um sutil efeito cinético, mas que dialoga significativamente com toda a amostra.

A segunda questão é o tipo de coisas que várias das obras contêm ou representam, o universo de objetos e o sentido do conhecimento ao qual elas se referem. Trata-se, seguindo novamente a noção de percurso, de referências ao céu. As obras são compostas por formas visíveis, literais e metafóricas, que podemos estabelecer observando e experimentando elementos do céu e fenômenos derivados.

Mas *Meteorológica* não é necessariamente uma exposição sobre o céu, mas, como dizia, sobre as maneiras de conhecê-lo. A relação proporcional das formas e a aplicação da geometria que vemos nas obras – e que justamente “Da Luz ao Paraíso” nos antecipava – nos leva diretamente ao texto principal que serviu de motivação, ou melhor, de catalisador para os artistas – *Meteorologia*, de Aristóteles. Os princípios especulativos em torno dos elementos da terra e do universo, sua conformação e seus fenômenos foram fundamentais nessas obras, de acordo com as conversas mantidas com eles. E como isso se traduz em trabalho é profundamente interessante.

As referências filosóficas e literárias estão muito presentes na trajetória dos trabalhos de Detanico e Lain; no entanto, o particular tem a ver com a forma como essas referências, mais do que servir de justificativas para uma ou outra operação, isto é, mais que um insumo, funcionam a partir de uma sintonia sensível. Com isso, refiro-me ao fato de que o uso de determinado texto atua como uma espécie de empatia na maneira de ver a realidade que seus autores têm e não tanto na correspondência com tal conteúdo. Nesse sentido, de conciliação e cumplicidade, é que entendemos o caráter construtivo, e até mesmo de tradução que costumamos ver em suas obras.

No caso de Aristóteles, a forma como essa relação sensível-construtiva é gerada, já a encontramos nos Princípios Fundamentais, no qual duas palavras essenciais são expostas para pensar esta exposição: geometria e correspondência. O tratado sobre o céu – apesar da longa extensão e, às vezes, da dispersão dos conteúdos – guarda uma relação interna com esses princípios, a relação entre as partes é dada de acordo com “uns poucos postulados físico-geométricos”. Nesses pressupostos fundamentais, estabelece-se o modo como o princípio de movimento rege todos os corpos, e como os corpos são simples e quais são seus tipos de movimento (circular/retilíneo). No quinto princípio, Aristóteles define, como se comenta na introdução contemporânea do livro, que “há uma correspondência necessária entre movimentos simples e corpos simples: a cada movimento simples deve corresponder, por natureza, um corpo simples”.

Vemos exemplarmente neste grupo de obras-instalações o princípio da correspondência. No entanto, em cada uma delas são adicionados elementos que completam os princípios

presence of the body is evident and literal. A walking man made of words moves. We notice that the words change with the rhythm of his steps. They are the pages, equivalent to the change in each movement. In “28 Moons” descriptions of Galileo’s *Sidereus Nuncius* (first impressions of the sky after a telescope) appear and disappear into a lunar form. In a similar exercise, in “Clouds of São Paulo” the words correspond to a poem by Oswald de Andrade—they are hazy and barely distinguishable, as if they were clouds that crumble over time. Once again, the pace is serenely slow. Here we return to Aristotle: “For Aristotle, the very idea of nature is inseparable from the pair of correlative motion-rest concepts. And it is in the treatise on heaven, no doubt, that he deeply theorizes. Assuming, on the other hand, that it is not purely *a priori*, although it is, as it were, a generalization of the most recurrent aspects of experience.”

Matching the appearance and disappearance of words now with the sound element, the work “Lunar Seas” (2018) presents itself as an instance that emphasizes, in its conditions, the experiential character of these works. A totally dark room highlights the circles that form in a simulation of drops falling on white stones. Each drop projected on each stone corresponds to the letter of a word that abstractly writes the names of the moon’s seas: *Mare Nubium*, *Mare Fecunditatis*, *Mare Nectaris*, *Mare Cognitum*, *Mare Humorum*... The lights and half-lights are forming and fading, complemented by the different low and treble sounds, depending on whether they are consonants or vowels. The feeling it produces is almost hypnotic. These forms hide a specific calculation of a system we don’t see, except as what could be rain puddles. The multiple coincidence of the elements coexists peacefully, always under calculation, determines the centrality of this work within the exhibition.

In it, the elements are reconciled in our exploration of the exhibition we have already accumulated: the very idea of the path, proportion, deceleration of perception and, what is fundamental in the works that follow, writing. Up to this point, we already know that the relation of correspondences occurs through the forms of knowledge. The work centralizes the drops as the minimum unit in order to name the moon as a maximum unit, thus accumulating the rain from the minimum units to configure a word transformed into sensible experience. In this scenario, we are given a situation to literally read the sky. We are readers of the moon’s seas through the simultaneous sensations of sound, light and shape transformation.

In the following group of works, the duo focuses more on the word. Words are units that remind us of one principle: the human scale. Reminding us of men who watched, looked and wrote. This goes further in a work that incorporates the performative element. A 1950s Japanese concrete poem by Kisatono Katue is screened over “White Square”; in addition to gaining movement, this poem is temporarily interposed and translated into body language through performances. Its geometrical figures are projected and move inside a white cube, where the spectator has to go with its own movement, besides the interaction produced on the performers’ movements in front of these projections, so that the image passes from the wall to the body, getting the experience of a moving translation. The result brings us back to the principle of correspondences from a strictly poetic dimension, that is, forms in the void that refer to nothing but themselves. The presence of the body in this work, then, is always subordinated to the question of correspondences. As I was saying, if in “Lunar Seas” the matrix of correspondences for the purpose of translation was more

fundamentais, por meio de um guia que vai sendo decifrado: o uso de formas com as letras e a tradução de formas de relação entre as variantes homem (corpo) e universo. Três obras são claras a esse respeito. Em “Ulisses” (2017), a presença do corpo é evidente e literal. Um sujeito caminhando, feito de palavras, se move. Notamos que as palavras mudam ao ritmo de seus passos. São as páginas, equivalentes à mudança em cada movimento. Em “28 Luas”, descrições do livro *Sidereus Nuncius*, de Galileu (primeiras impressões do céu após um telescópio) aparecem e desaparecem, fazendo uma forma lunar. Em um exercício semelhante, em “Nuvens de São Paulo” as palavras correspondem a um poema de Oswald de Andrade – são nebulosas e mal se distinguem, como se fossem nuvens que se desfazem ao longo do tempo. Mais uma vez, o ritmo é de serena lentidão. Aqui voltamos a Aristóteles: “Para Aristóteles, a própria ideia de natureza é inseparável do par de conceitos correlativos movimento-reposou. E é no tratado sobre o céu, sem dúvida, em que ele teoriza com maior profundidade. Pressuposto, por outro lado, que não é puramente apriorístico, mas consiste, por assim dizer, em uma generalização dos aspectos mais recorrentes da experiência”.

Fazendo coincidir o aparecimento e o desaparecimento das palavras agora com o elemento sonoro, a obra “Mares de Lua” (2018) se apresenta como uma instância que enfatiza, em suas condições, o caráter experiencial destas obras. Uma sala totalmente escura dá destaque aos círculos que se formam em uma simulação de gotas que caem sobre pedras brancas. Cada gota projetada em cada pedra corresponde à letra de uma palavra que escreve abstratamente os nomes dos mares de lua: *Mare nubium*, *Mare fecunditatis*, *Mare nectaris*, *Mare cognitum*, *Mare humorum*... As luzes e meias-luzes vão se formando e apagando, complementando-se com os diferentes sons mais graves e agudos, conforme se trate de consoantes ou vogais. A sensação que isso produz é quase hipnótica. Essas formas escondem um cálculo específico de um sistema que não vemos, exceto como aquilo que poderiam ser poças de chuva. A coincidência múltipla dos elementos convive de forma pacífica, sempre sob o cálculo, determina a centralidade dessa obra dentro da exposição.

Nela, os elementos se conciliam em nossa exploração da exposição que já acumulamos: a própria ideia de percurso, proporção, desaceleração da percepção e, o que é fundamental nas obras que seguem, a escrita. Até este ponto, já sabemos que a relação das correspondências se dá por meio das formas de conhecimento. A obra centraliza as gotas como a unidade mínima, a fim de nomear a lua como uma unidade máxima, acumulando assim a chuva das unidades mínimas para configurar uma palavra transformada em experiência sensível. Neste cenário, nos é dada uma situação para poder literalmente ler o céu. Somos leitores dos mares da lua através das sensações simultâneas de som, luz e transformação de formas.

No grupo de obras que se segue, a dupla se concentra mais na palavra. As palavras são unidades que nos lembram um princípio: a escala humana. Lembrando-nos de homens que observaram, que olharam e que escreveram. Isso vai além em uma obra, que incorpora o elemento performático. Em “Quadrado Branco”, um poema concreto japonês de Kisatono Katué, dos anos 1950, é projetado; além de ganhar movimento, esse poema é temporariamente interposto e traduzido em linguagem corporal por meio de performances. Suas figuras geométricas são projetadas e se movem dentro de um cubo branco, onde o espectador tem que seguir com seu

clearly exposed, here the artists focus on the word unity and the geometric forms. The point, I intuit, has to do with getting closer to the act of reading, and even more specifically, to the reader.

Returning to the first work, “Waterfall of Silence” (2019), in order to also condense, in a representative way, the issues described so far, indicates the problem of perception. I therefore consider it to be a very complex work and for that reason we return to the beginning. An image of a moving waterfall, or rather its equivalent, is made by stretching pixels from an actual image of a waterfall captured in Kyoto, Japan, accompanied by sound. Sound is a very important constitutive formal element in several of this duo’s works. Sometimes present, sometimes referred to, as with movement, sound generates its own rhythmic geometries, or subtle presence. The impossible waterfall of silence leads us quickly to the reference of concrete music, whose premise we see summarized in John Cage’s mythical work *4’33”*. This work exposed to the world a denaturalization of listening and the impossibility of silence in a meditative experience. On the other hand, the optical and sound effect, added to the paradox of the title, leads us to a perceptive experience again.

On this perceptual principle depends one of the questions that unifies the thinking of Merleau-Ponty, a highly relevant author for these themes—the matter of time. Time itself is imperceptible when we think of the ‘objective world.’ Objective world means the other of the limited world of subjective individual perception. As finite beings, we are nothing but space-time limitation. This is the definition of the individual: one’s only point of view. Merleau-Ponty reflects on this: “It is often said that in the same things the future is not yet, the past is no more, and the present is no more than a limit, so that the time crumbles.” Poetically, the author soon summarizes: “The objective world is too full for time to fit. The past and the future, by themselves, withdraw from being and go through the side of subjectivity to seek in it, not some real support, however, on the contrary, a possibility of not being that fits their nature.”

Is the exhibition to these receptive experiences motivated by this game of physical correspondence an attempt to make us notice the time? A call to reflect and dwell on one’s perception? As Merleau-Ponty explains, perception is symbolic and plastic, although we receive our movements from our sensory limitations, we also do so with an “unlimited openness to the world.” As the history of abstraction shows, art can be part of its pedagogical dimension for art: “It is necessary,” says Merleau-Ponty, “for the subject to be present in the whole world, but from a certain viewpoint.”

The landscapes generated by Angela and Rafael involve an always constructive exercise. A way of viewing reality physically and visually arranged. Something like an essay on science and concrete philosophy that plays with the elements to guide us and disorient us about the perception of things. To generate this oscillation between recognizing and not knowing, these works mainly use scale hopping. They urge us to travel through our body in space and then return to it. As Merleau-Ponty said, it is in this sense that it collaborates with being absolutely present from a point of view. This movement is our perceptive challenge, and shapes are there as tools to reach it.

“Something is out of order” (2018) places us in the here and now, brutally taking us out of the clouds, moons, and poems to lead us into “this world.” Graphic correspondence disintegrates

próprio movimento, além da interação produzida sobre os movimentos dos performers em frente a essas projeções, de forma que a imagem passe da parede ao corpo, obtendo a experiência de uma tradução em movimento. O resultado nos leva novamente ao princípio das correspondências a partir de uma dimensão estritamente poética, isto é, formas no vazio que não remetem a nada além de si mesmas. A presença do corpo nessa obra, então, está sempre subordinada à questão das correspondências. Como dizia, se em “Mares de Lua” se expunha mais claramente a matriz de correspondências com a finalidade de tradução, aqui os artistas se centram na unidade palavra e as formas geométricas. O objetivo, intuo, tem a ver com o fato de nos aproximarmos daqui por diante do próprio ato de leitura e, especificamente, do leitor.

Voltando à primeira obra, “Cachoeira do Silêncio” (2019), no intuito de também condensar, de forma representativa, as questões até aqui descritas, indica o problema da percepção. Considero, portanto, que se trata de uma obra muito complexa e, por esse motivo, voltamos ao começo. Uma imagem de uma cachoeira em movimento, ou melhor, seu equivalente, é elaborada a partir do estiramento de *pixels* de uma imagem real de uma cachoeira capturada em Kyoto, no Japão, acompanhada de som. O som é um elemento formal constitutivo muito importante em várias das obras desta dupla. Às vezes presentes, outras referido, como acontece com o movimento, o som gera suas próprias geometrias rítmicas, ou presença sutil. A cachoeira impossível do silêncio nos leva rapidamente à referência da música concreta, cuja premissa vemos resumida na obra mítica *4’33”*, de John Cage. Essa obra expôs ao mundo uma desnaturalização da escuta e da impossibilidade do silêncio em uma experiência meditativa. Por outro lado, o efeito óptico e sonoro, somado ao paradoxo do título, nos leva a uma experiência novamente de ordem perceptiva.

Desse princípio perceptivo depende uma das questões que unifica o pensamento de Merleau-Ponty, um autor altamente relevante para esses temas – a questão do tempo. O tempo em si é imperceptível quando pensamos no “mundo objetivo”. Mundo objetivo aqui significa o outro do mundo limitado da percepção individual subjetiva. Como seres finitos, não somos nada além de limitação espaço-temporal. Essa é a definição do indivíduo: seu único ponto de vista. Sobre isso, Merleau-Ponty reflete: “Muitas vezes se diz que, nas mesmas coisas, o futuro ainda não é, o passado não é mais, e o presente, a rigor, não é mais do que um limite, de modo que o tempo desmorona”. Poeticamente, o autor logo resume: “O mundo objetivo está cheio demais para que o tempo caiba. O passado e o futuro, por si mesmos, retiram-se do ser e passam pelo lado da subjetividade para procurar nela, não algum apoio real, mas, ao contrário, uma possibilidade de não ser que se encaixa em sua natureza”.

Será a exposição a essas experiências receptivas, motivadas por esse jogo de correspondências físicas, uma tentativa de nos levar a fazer notar o tempo? Um chamado para refletirmos e nos determos na própria percepção? Como Merleau-Ponty explica, a percepção é simbólica e plástica, embora recebamos nossos movimentos a partir de nossas limitações sensoriais, também fazemos isso com uma “ilimitada abertura para o mundo”. Tal como mostra a história da abstração, esta pode ser, para a arte, parte de sua dimensão pedagógica: “É necessário”, diz Merleau-Ponty, “que o sujeito esteja presente na totalidade do mundo, mas a partir de um certo ponto de vista”.

geography, decomposing the world map to create an alphabet and then writing the title sentence with these world fractions. But this work must be understood in relation to the next, thought incisively as the penultimate of the course. "White noise" (2007) transports us to an awareness of the perception of what happens and what we do not see, showing the limitations of the perception of the human scale and its impossibilities. Just as we do not perceive, for example, the movement of the earth, we do not perceive the disappearance of the Amazon Forest. Again, the principle of correspondence, commented above, both works work together and empower each other. In this regard they show us the progressive degradation of the Amazon Forest until the abstract image returns. The decision to exhibit these works is extremely important. It is an ancient work that is still relevant and quite urgent; it presents itself thinking about the context of Brazil today and the government's measures regarding exploration in the Amazon territory, among other things, that is, a referential expansion of the real in the field of the abstract.

And back in the outer light in the courtyard is a large-scale metal structure, a kind of geometric serpentine that functions as lines in space, a sculpture that obeys a calculation of measurements according to the letters of the word "*Percurso*" [Pathway] (2019), which is also the title of the work. "P" is a measure, "E" is another measure, "C" is another different measure, each letter is given a number of centimeters. The work is a path through the letters of the word "*percurso*." The self-referencing of the work, shrewdly presented, closes the exhibition, returning to the same principle as "From Luz to Paraíso."

From word to figure, to landscape, and with it back to human scale, "*Percurso*" ends a journey through the already announced forms of correspondence of the universe, all mutable abstractions thought from precise logic. Leaving this path, we are back in the urban space, with all the noise and its own rhythms. Our willingness now to recognize chaos in it or not makes us think about the experience we had. *Metereological* is an exhibition that seeks in us a point of contact with the sensitivity of the understanding of our experiential space. A model of the world under patterns of correspondence inspired by those who have seen the world as a simple place and whose simplicity is livable and sensitive to the body on our scale, there we only surrender to it as what we are: "points of view."

As paisagens geradas por Angela e Rafael envolvem um exercício sempre construtivo. Uma maneira de ver a realidade física e visualmente disposta. Algo como um ensaio de ciência e filosofia concreta que brinca com os elementos para nos orientar e desorientar sobre a percepção das coisas. Para gerar essa oscilação entre reconhecer e desconhecer, essas obras usam, sobretudo, os saltos de escala. Elas nos impelem a viajar por nosso corpo no espaço e, depois, retornar a ele. Como dizia Merleau-Ponty, é nesse sentido que colabora com estar presente na totalidade a partir de um ponto de vista. Esse movimento é nosso desafio perceptivo, e as formas estão ali como ferramentas para alcançá-lo.

"Alguma coisa está fora da ordem" (2018) nos situa no aqui e agora, nos tira brutalmente das nuvens, luas e poemas para nos levar a "este mundo". A correspondência gráfica desintegra a geografia, decompondo o mapa-múndi para criar um alfabeto e, na sequência, escrever com essas frações de mundo a frase de seu título. Mas essa obra deve ser entendida em relação com a próxima, pensada incisivamente como a penúltima do percurso. "Ruído branco" (2007) nos transporta para uma consciência da percepção daquilo que acontece e do que não vemos, mostrando as restrições da percepção da escala humana e de suas impossibilidades. Assim como não percebemos, por exemplo, o movimento da terra, não percebemos o desaparecimento da Amazônia. Novamente, o princípio da correspondência, comentado acima, ambas as obras funcionam juntas e se potencializam. Eles, com relação a isso, nos mostram a degradação progressiva da Amazônia até que a imagem abstrata retorne. A decisão de expor essas obras é extremamente importante. Trata-se de uma obra antiga que ainda é relevante e bastante urgente; ela se apresenta pensando o contexto do Brasil de hoje e as medidas do governo diante da exploração no território amazônico, além de outras coisas, isto é, uma expansão referencial do real no campo do abstrato.

E de volta à luz exterior, no pátio, há uma estrutura metálica em grande escala, uma espécie de serpenteio geométrico, que funciona como linhas no espaço, é uma escultura que obedece a um cálculo de medidas de acordo com as letras da palavra "Percurso" (2019), que também é o título da obra. "P" é uma medida, "E" é outra medida, "C" é outra medida diferente, a cada letra é atribuído um número de centímetros. A obra é um percurso pelas letras da palavra "percurso". A autorreferência da peça, astutamente apresentada, fecha a exposição, voltando ao mesmo princípio de "Da Luz ao Paraíso".

Da palavra à figura, à paisagem e, com ela de volta, à escala humana, "Percurso" termina um trajeto pelas formas já anunciadas de correspondência do universo, todas abstrações mutáveis pensadas a partir de lógicas precisas. Saindo de todo esse percurso, terminamos no espaço urbano, com todo o barulho e seus ritmos próprios. Nossa vontade agora de reconhecer nele um caos ou não nos faz pensar sobre a experiência que tivemos. *Meteorológica* é uma exposição que busca em nós um ponto de contato com a sensibilidade do entendimento de nosso espaço experiential. Um modelo do mundo sob padrões de correspondência inspirados naqueles que viram no mundo um lugar simples e cuja simplicidade é vivível e sensível pelo corpo em nossa escala, ali nós somente nos entregamos a ela como aquilo que somos: "pontos de vista".

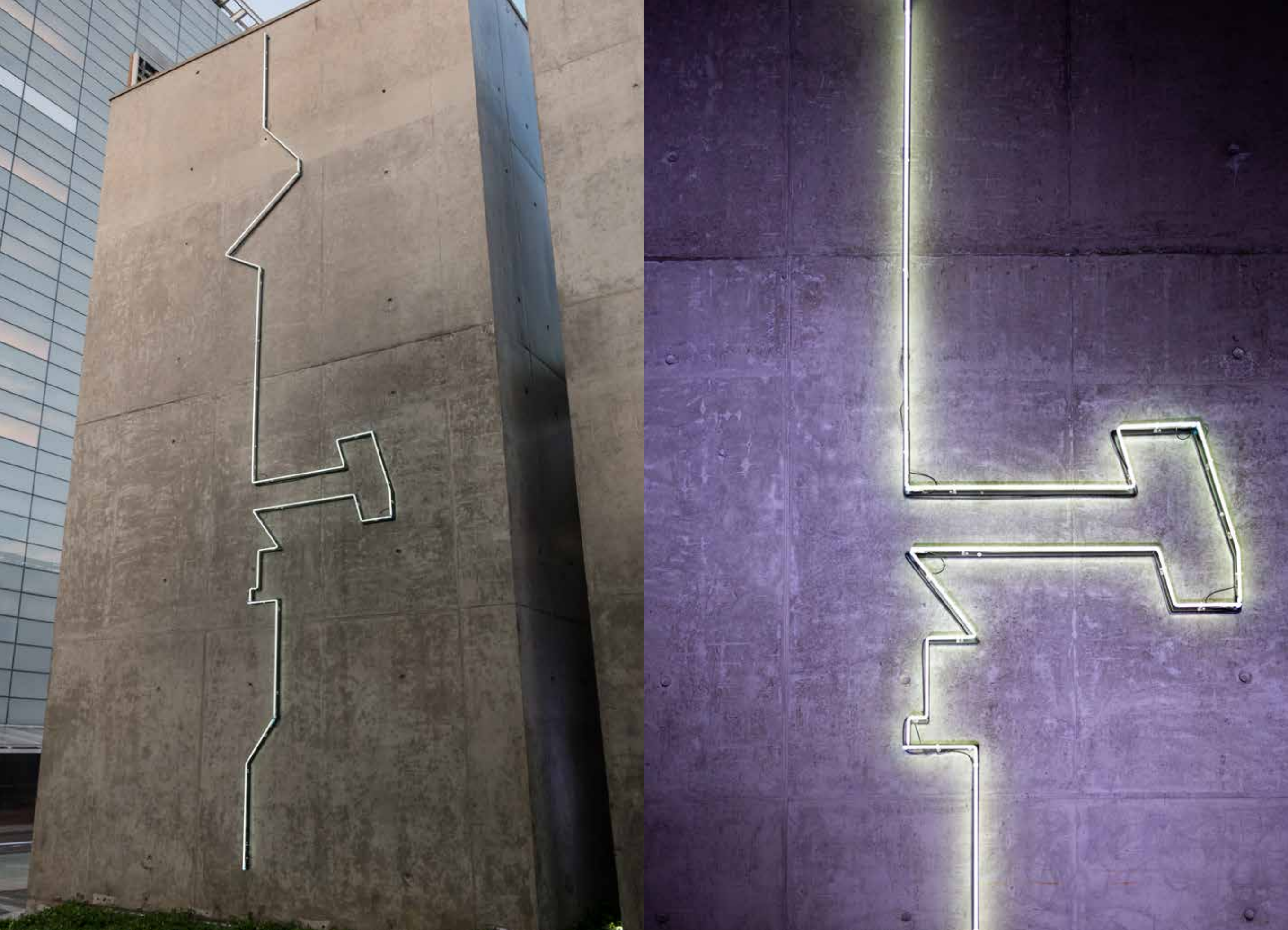


ANGELA DETANICO E RAFAEL LAIN
METEOROLÓGICA
19.01.19 — 07.04.19 EXPOSIÇÃO GRATUITA
Até às 18h00, das 10h às 17h
Ingresso: gratuito, das 10h às 17h

SECRETARIA DE CULTURA
PORTO ALEGRE

MUSEU DE ARTE MODERNA

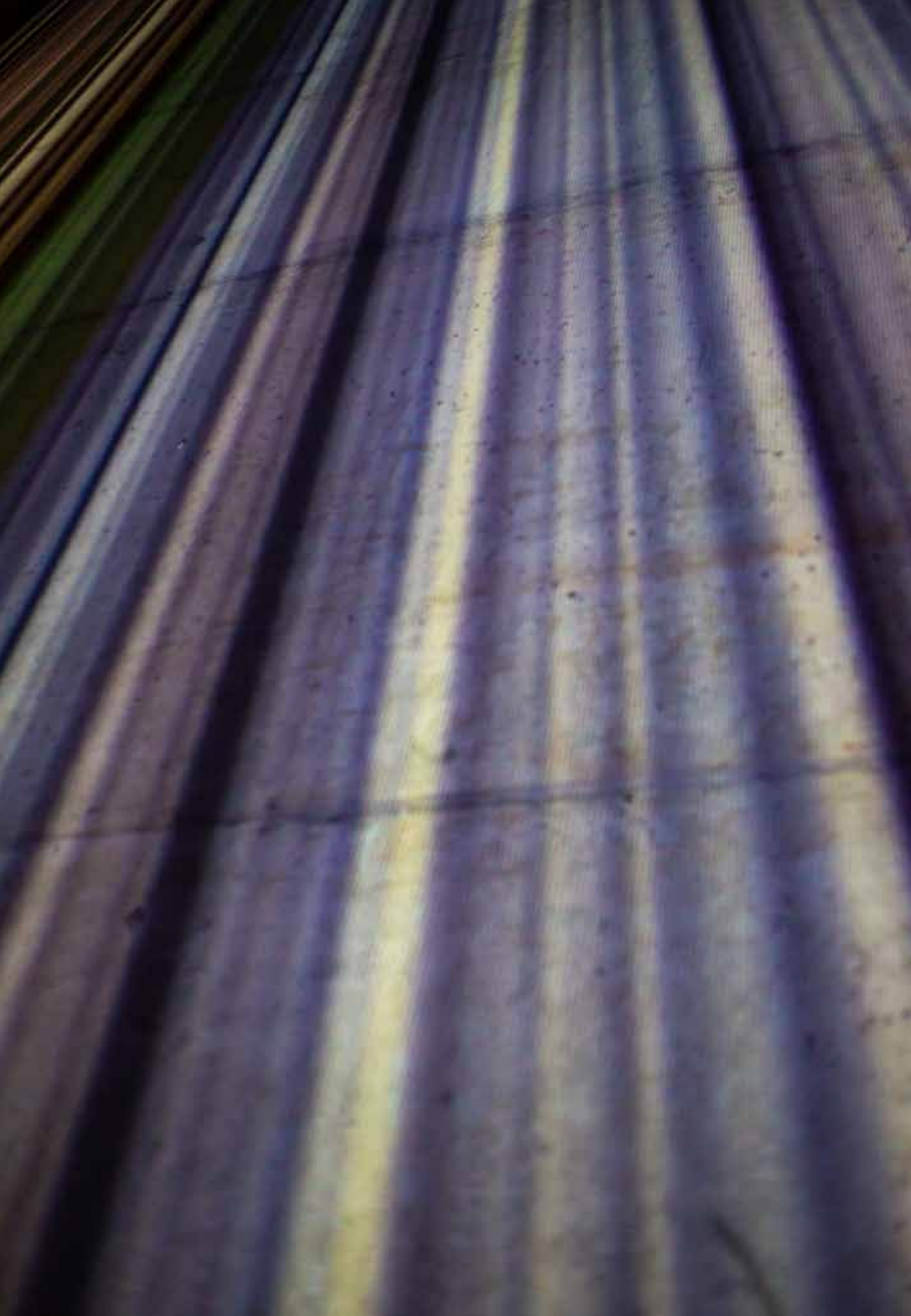
610

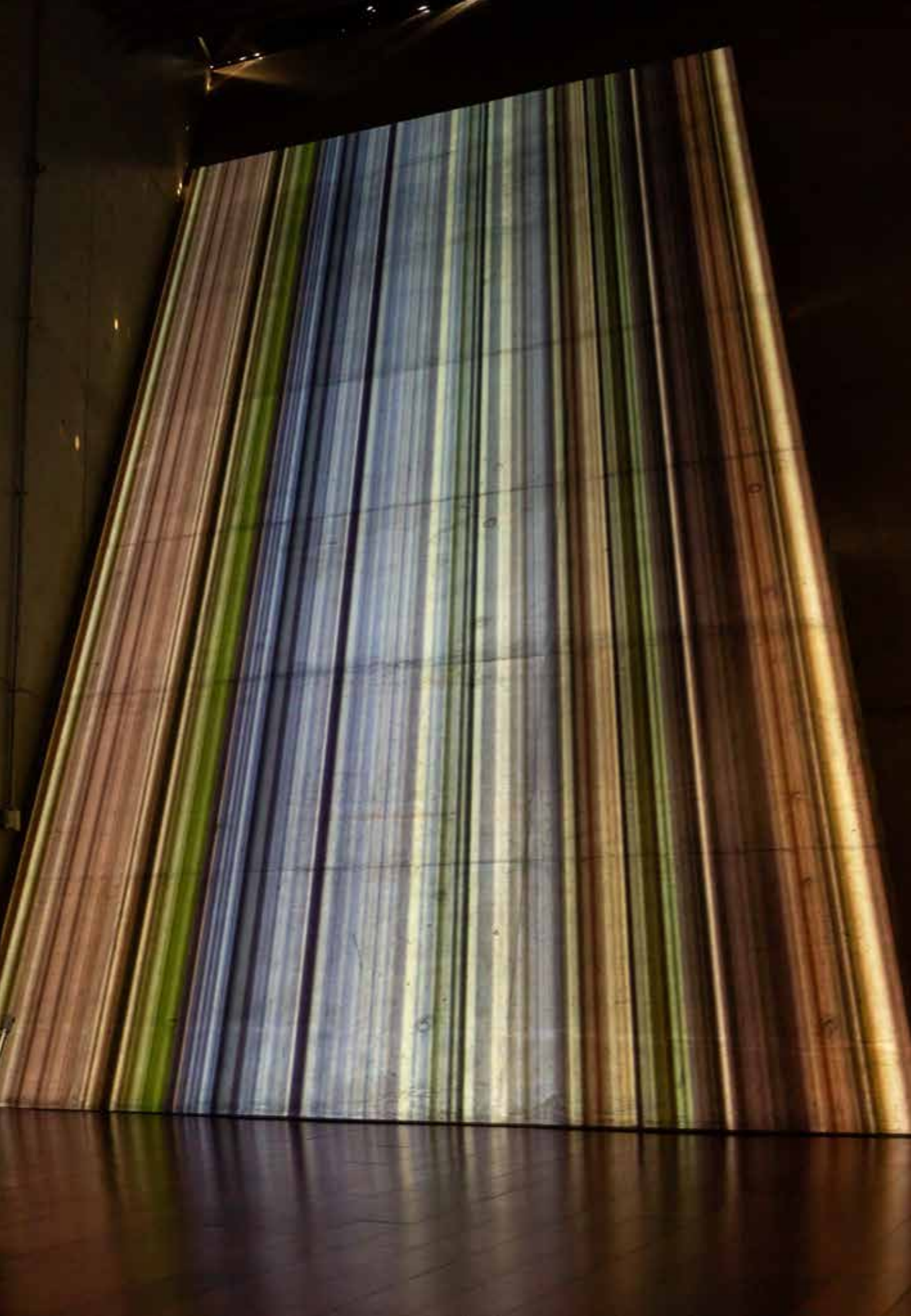


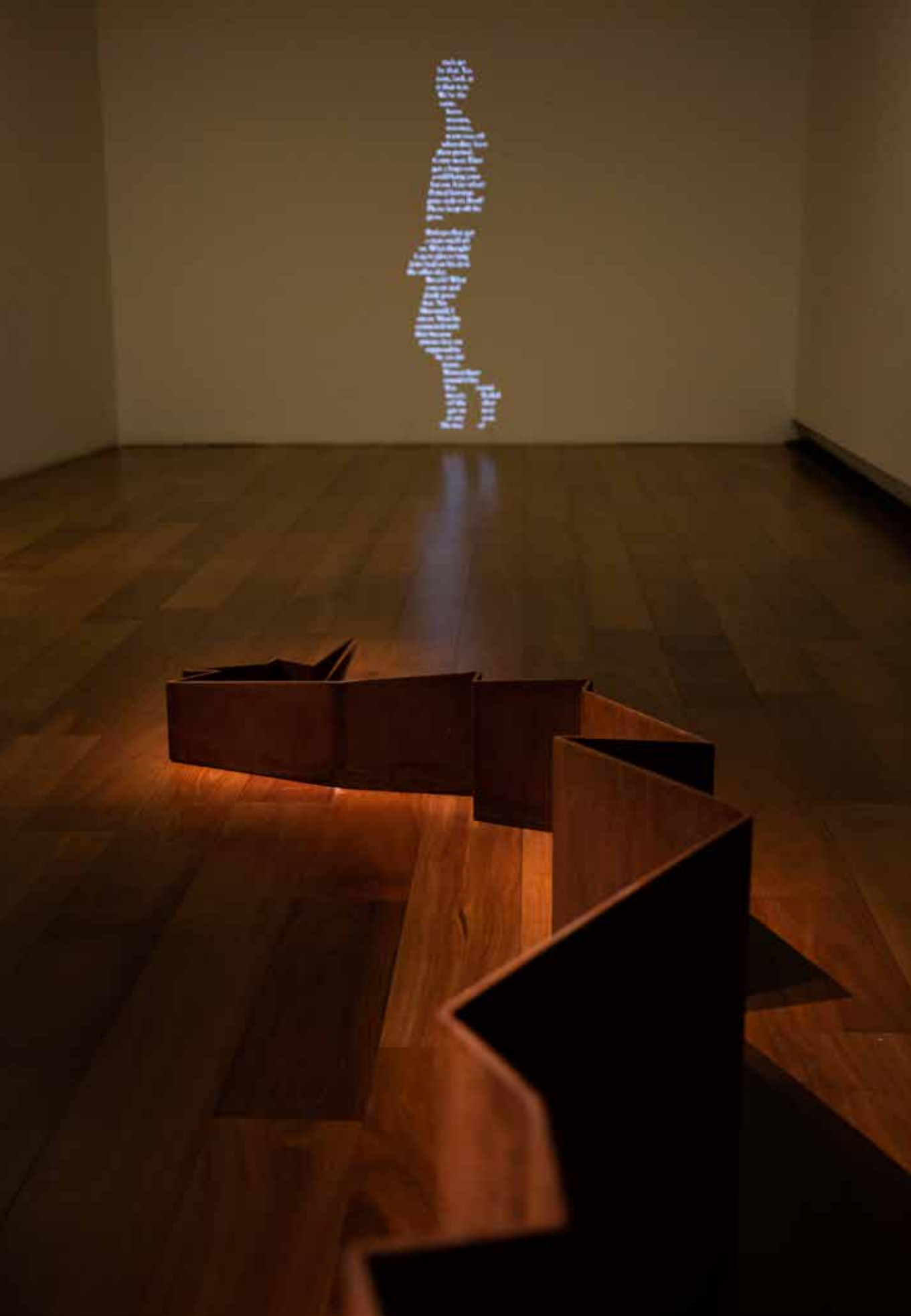












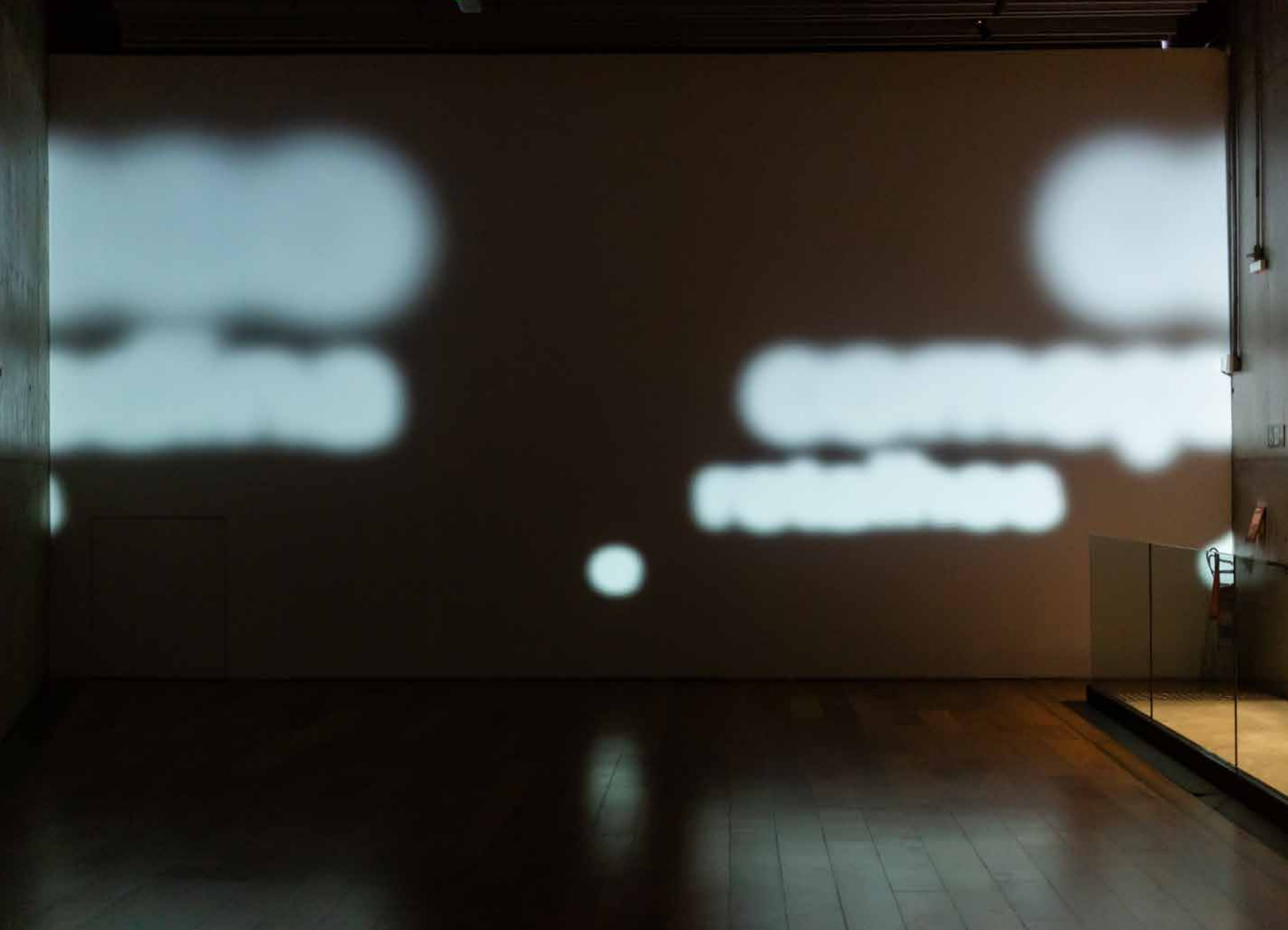




foresee
him partici-
pating in
their musical
and artistic
conver-
sations
during the
festivities of
the Christmas
season, for choice,
causing a slight flut-
ter in the dovescotes of
the fair sex and being
made a lot of by ladies
out for sensation, cases of
which, as he hap-
pened to know, were on
cord—in fact, without giving
show away, he himself once
time, if he
to, could easily
Added to which
course would be
pecuniary emolu-
by no means to be
sneered at, going
in hand with his tu-
tion fees. Not, he pa-
renthesised, that for the
sake of filthy lucre he need
necessarily embrace the
lyric plat-
form as a
walk in
lengthy
time, in the
direc-
tion of
beyond
may and
more
and
tally it
tained
reflec-
his digni-
smallest and it
turned in

pened
re-
the
upon
cared
have
of
the
ment
hand
embrace the
form as a
life for any
space of
But a step
required
time it was
yet or
both
tarily
men
con-
no
tion on
ry in the
often
un-





continued

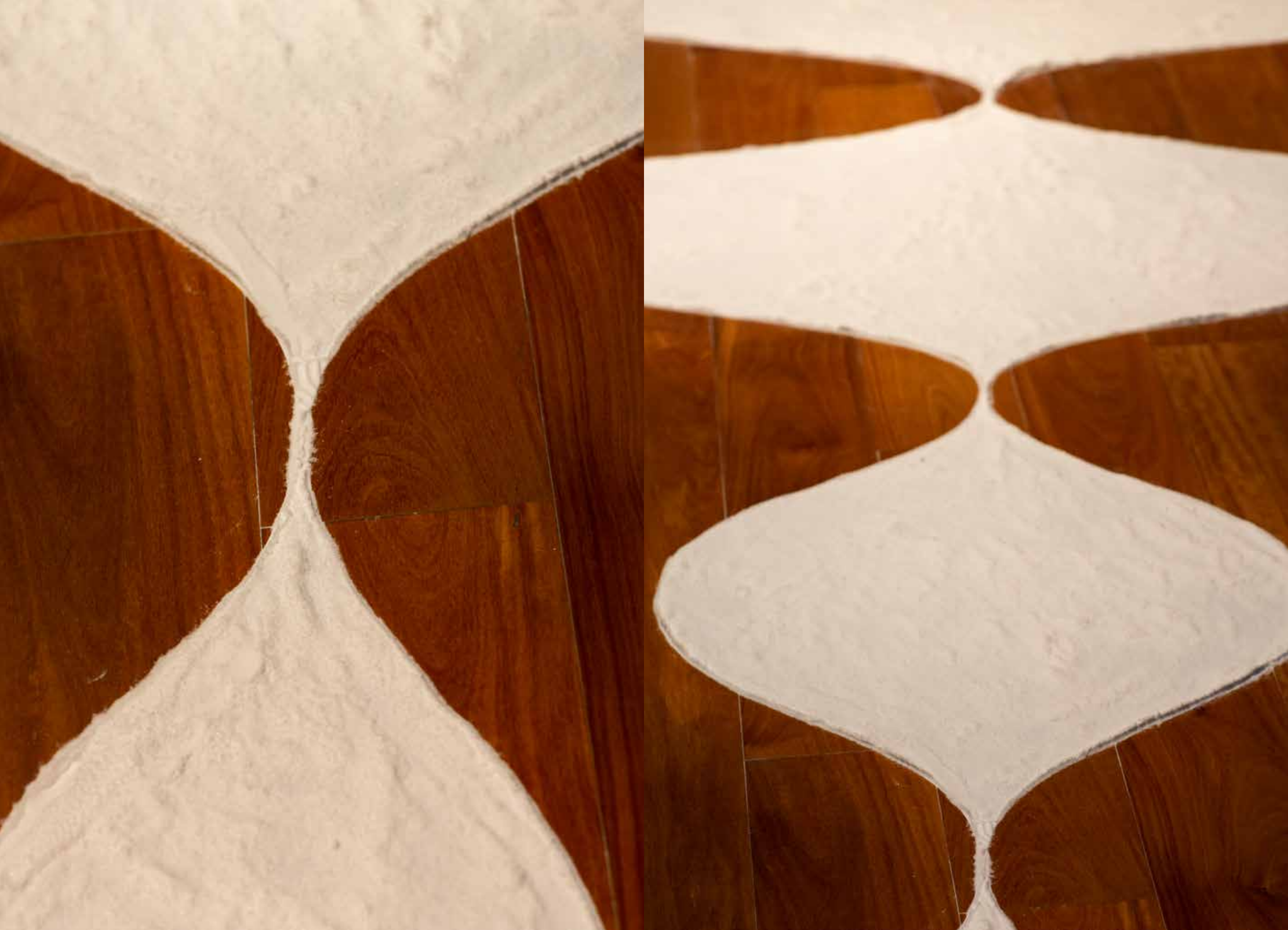
não é
verdade que na
terra, antes de nos
ver do sol, quando a
sombra ainda cobre as
planícies, os cumes dos mon-
tes mais elevados estão lumi-
nados pelos raios solares? e que
após um curto intervalo de tempo
a luz se espalha, iluminando as
partes médias e mais largas desses
montes? e, por fim, quando o sol já
se levanta, não se juntam as lumi-
nações das planícies e das colinas
umas às outras? na lua, todavia, este
contraste entre as elevações e as
depressões parece exceder em muito
a desigualdade do relevo terrestre.
entretanto, não quero de maneira
nenhuma passar em silêncio um
facto digno de atenção, que
observei quando a lua avançava
para a primeira quadratura,
um enorme golfo tenebroso,
com efeito, situado para o
lado do corno inferior,
insinuava-se na parte
luminosa.





primeiro,
se as proeminências e
depressões no corpo lunar estives
sem espalhadas apenas ao longo da
periferia circular que delimita o hemisfério
visto por nós, então a lua poderia, sem dúvida, e
deveria mesmo, mostrar-se-nos numa forma análoga
a uma roda dentada, isto é, delimitada por uma linha
erizada e sinuosa. se, contudo, não houvesse apenas uma
única cadeia de proeminências distribuídas apenas ao longo
de uma única circunferência, mas antes muitas filas de
montanhas, com as suas lacunas e sinuosidades, dispostas ao
longo do circuito externo da lua - e estas não apenas no hemisfério
visível mas também do outro lado (mas perto da fronteira entre os
hemisférios) - então o olho, vendo de longe, não poderia de modo
algum distinguir entre proeminências e depressões. pois os
intervalos entre os montes dispostos num mesmo círculo ou numa
mesma cadeia estão escondidos pela interposição de fila após fila
de outras proeminências; e isto especialmente se o olho do
observador estiver localizado numa mesma linha com os cumes
dessas elevações. assim, na terra, os cumes de muitas
montanhas situadas próximas umas das outras parecem estar
dispostos numa superfície plana se o observador estiver
muito longe e situado na mesma altitude. assim também,
num mar encapelado, as cristas elevadas das ondas
parecem estender-se num mesmo plano, muito
embora, entre as ondas, haja muitas cavas e
golfos tão fundos que não apenas as quilhas
mas também os convés, os mastros
e as velas de navios grandes
ficam ocultos





BRANCO

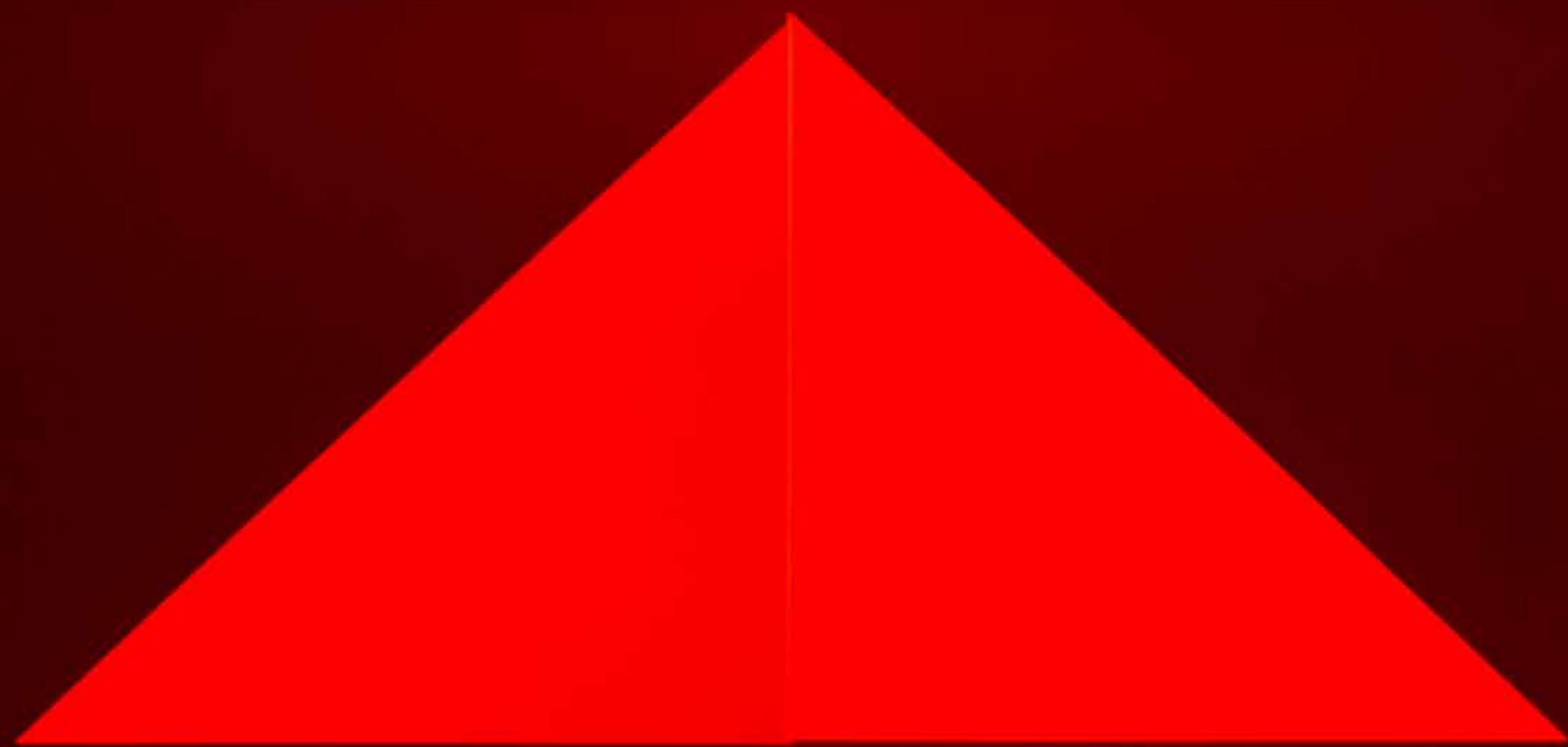
QUADRADO

DENTRO

DO

DO TRIÂNGULO





O CILINDRO VERDE

ERA



VENTO

PRETO



黄いろい四角

は

黒い

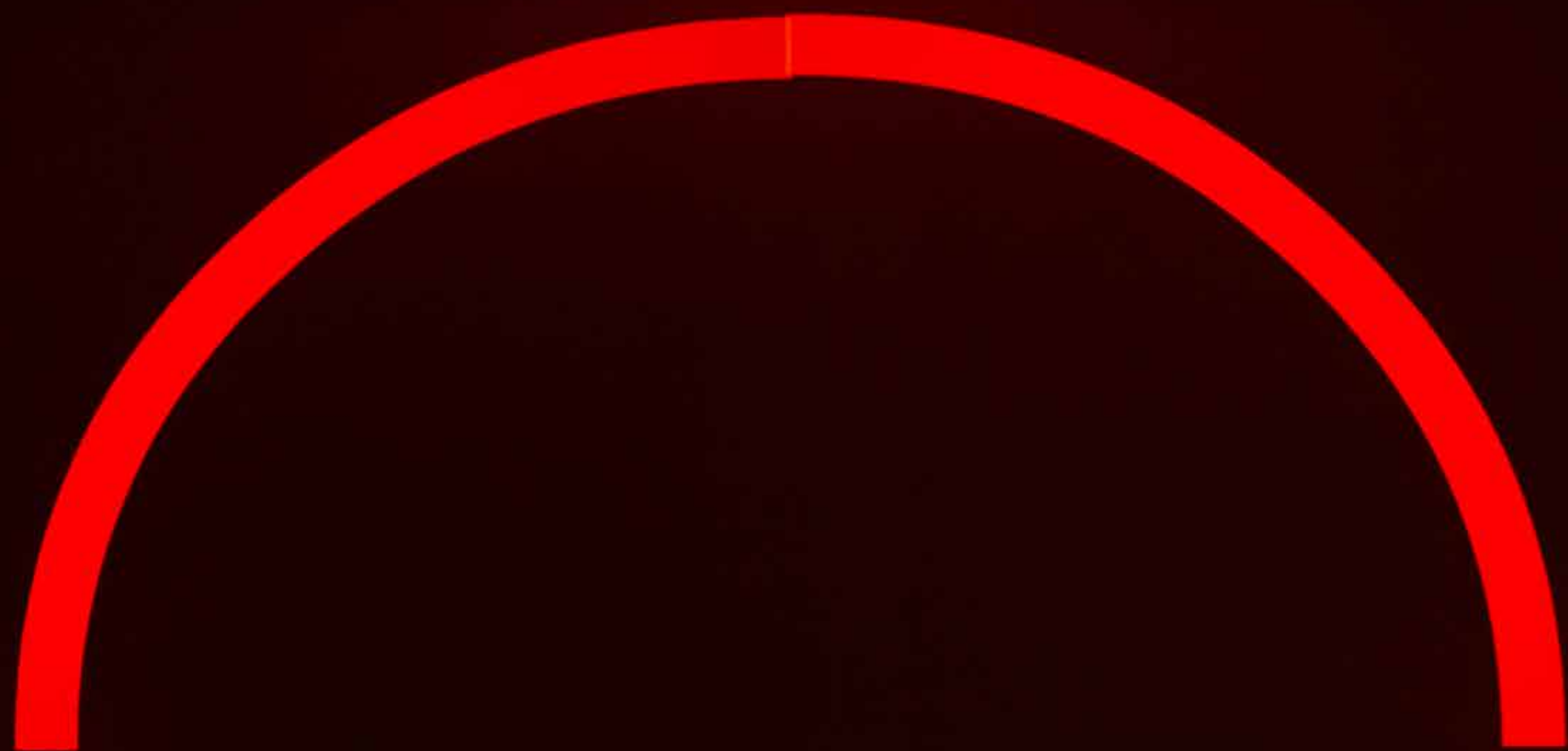
孤独であつた

O QUADRADO

AMARELO

ERA

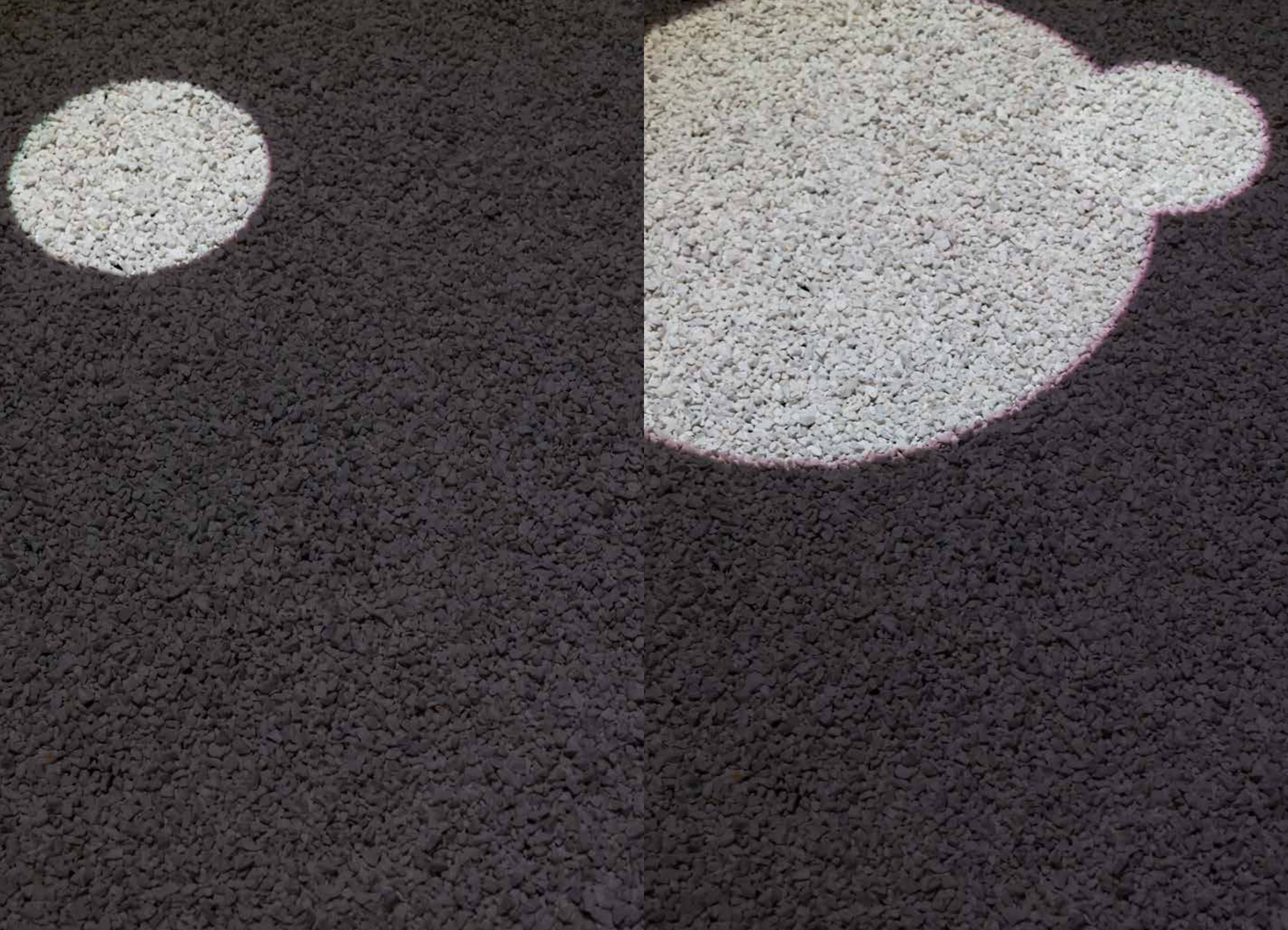
SOLIDÃO PRETA













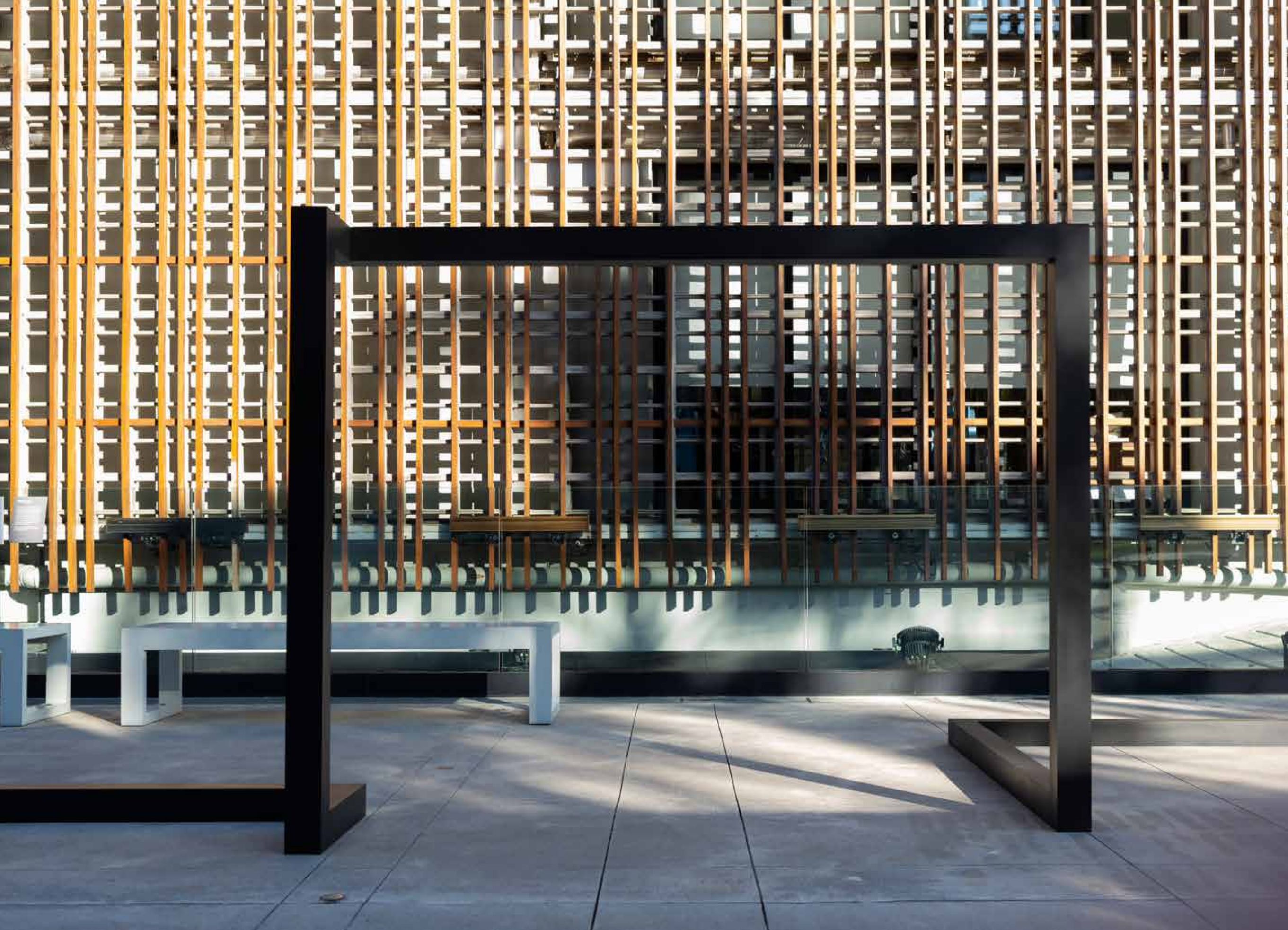


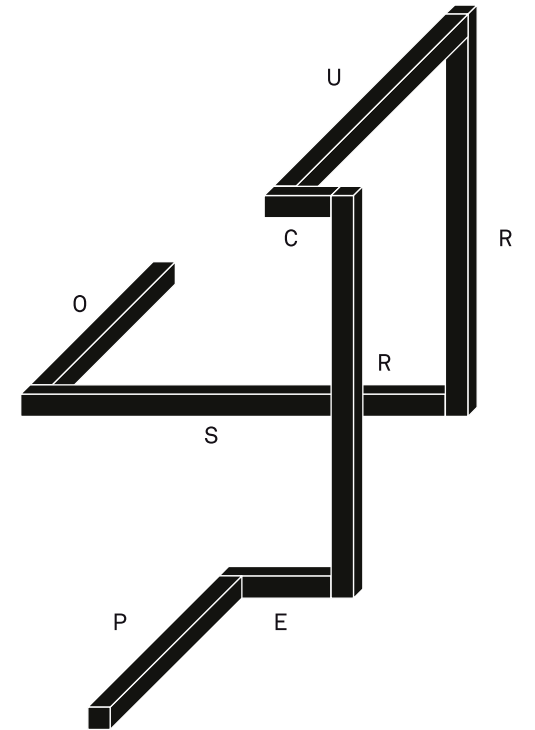
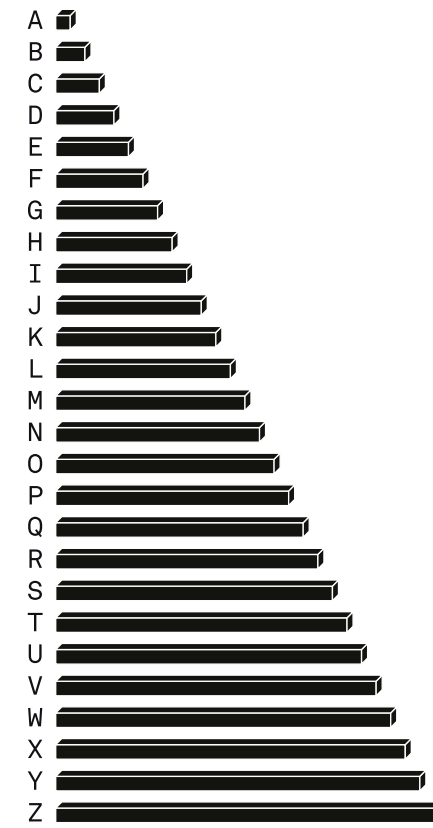
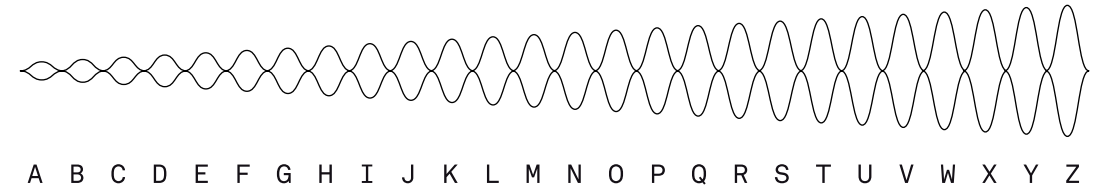
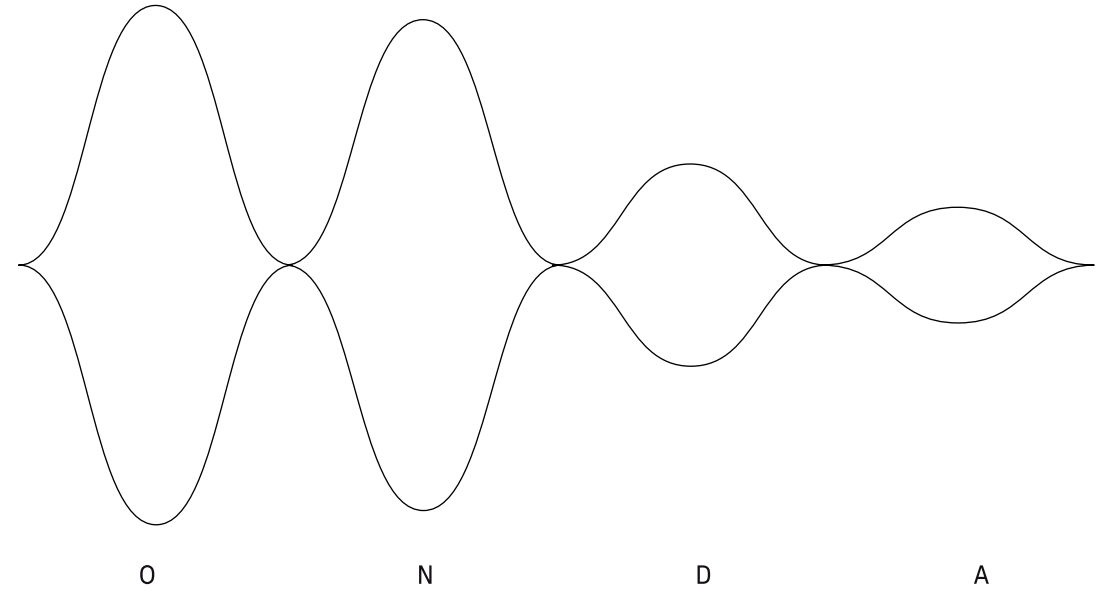
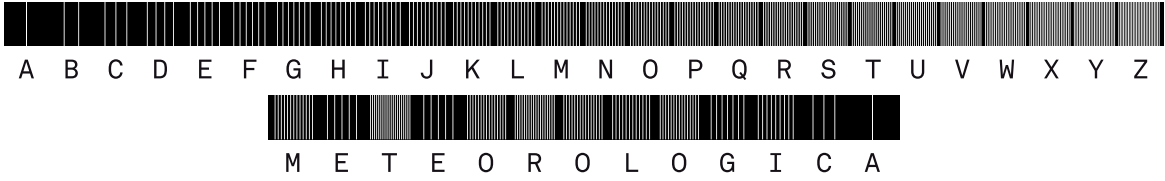












BETWEEN YESTERDAY AND TOMORROW

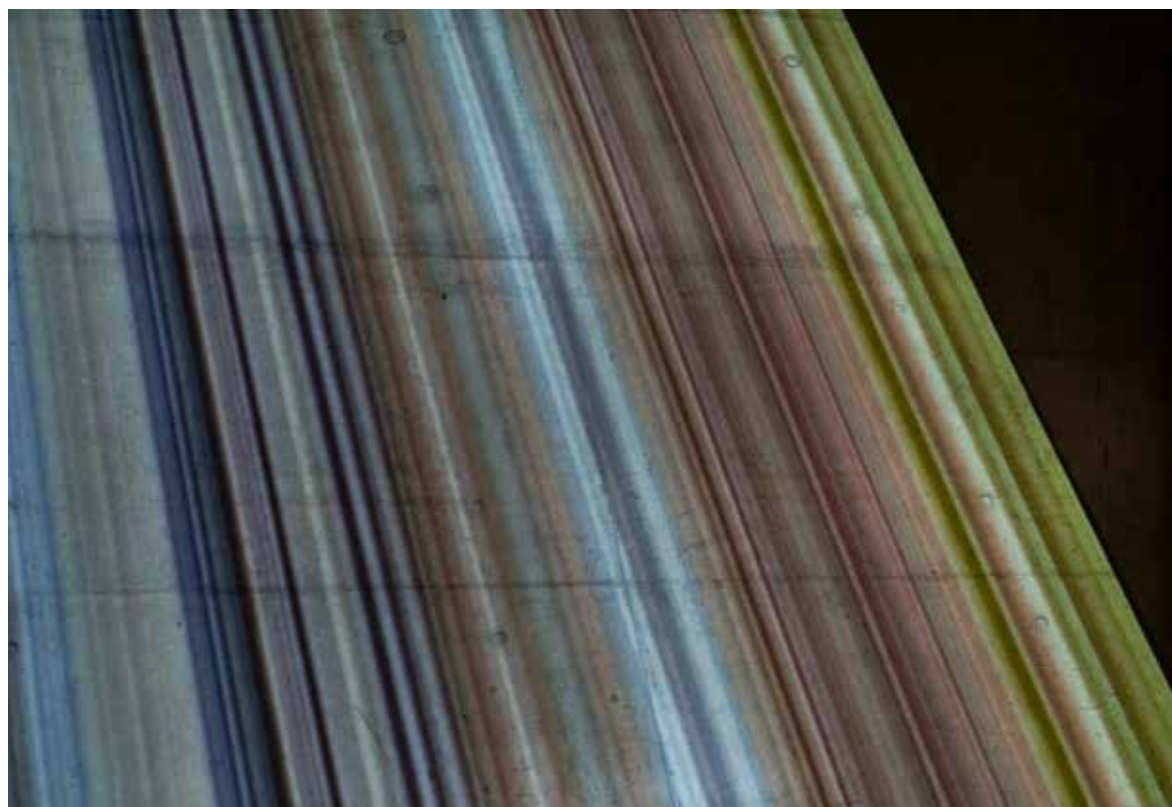
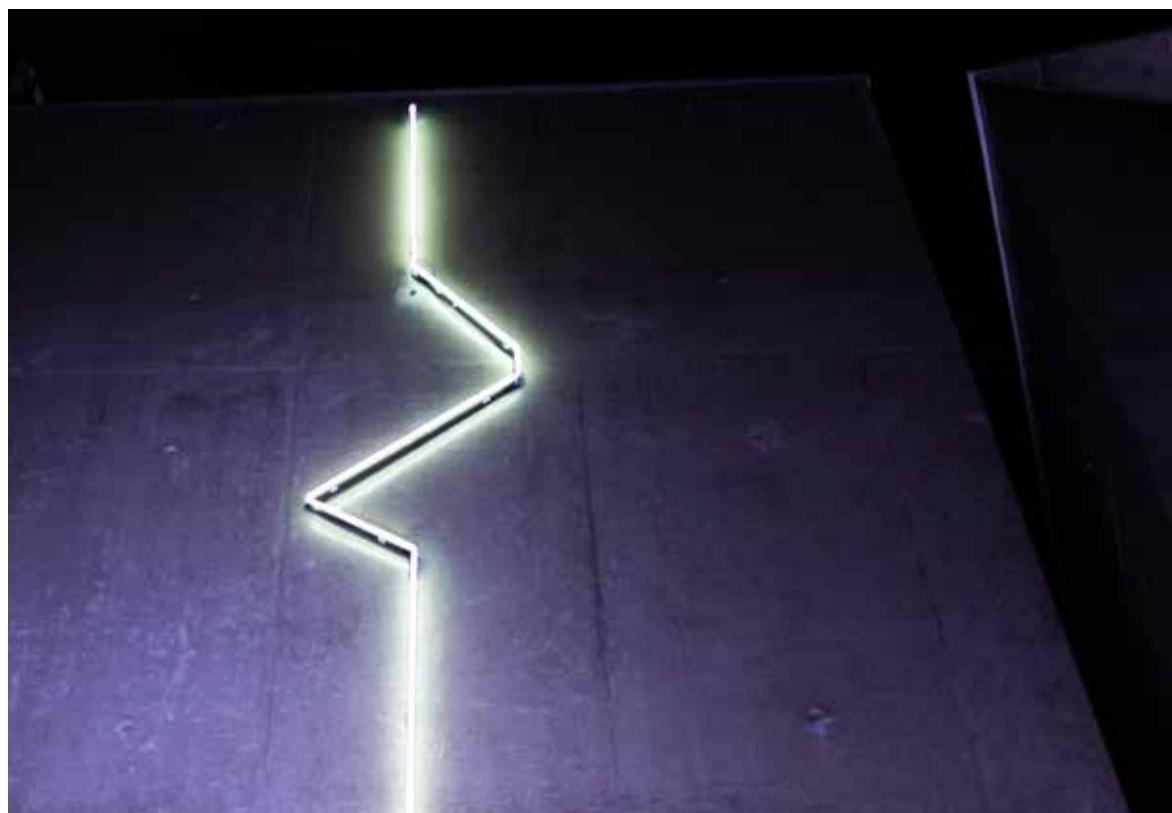
2019 (hitherto unseen) | White neon

The irregular geometric design of this large neon installation draws attention: it is the graphic record, turned three-dimensional by the duo, of the International Date Line (IDL), an arbitrary demarcation that establishes the beginning and end of each calendar day on Earth, created to separate East and West of the planet. When crossing this imaginary line situated on the Pacific Ocean, between the American and Asian continents and cutting through Oceania, one passes automatically from one day to the other: if one crosses the line from east to west, the calendar day passes from today to yesterday; if it is from west to east, today becomes tomorrow. The irregular shape of the IDL, abstracted in its form by the installation, highlights a double arbitrariness: the adoption of the time zone system – a division of the terrestrial globe established for time and space orientation –, and also the fact that political questions involving islands on that area resulted in the zigzagged tracing of the meridian.

SILENT WATERFALL

2019 (hitherto unseen) | Video, color and sound

On the surroundings of the Japanese city of Kyoto, there is a small waterfall known as the Silent Waterfall, or the Waterfall With No Sound (Otonashi no Taki). The legend goes that around the year 1100, a monk called Ryonin, when practicing shomyo – a kind of Buddhist singing – near the waterfall, reached such perfection that his voice and the sound of water became one, originating its name. The artists visited the waterfall and heard of its story during an artistic residency in town. Departing from a photograph taken at the location, the duo worked on the figure digitally, “elongating” the pixels and producing frames that, when animated, grant movement and chromatic variation to the fixed image. The varied colors – which, on the original photo, are “attached” to the subject – are thus accentuated. The aesthetical experience is completed with the sound of the original waterfall, manipulated by the duo.



ENTRE ONTEM E AMANHÃ

2019 (inédita) | Neon branco

Nesta grande instalação de neon, chama atenção o desenho geométrico irregular: é o registro gráfico, tridimensionalizado pela dupla, da Linha Internacional de Data (LID), traçado arbitrário que estabelece o início e o fim do dia civil na Terra, criada para separar o leste do oeste no planeta. Ao se cruzar esta linha imaginária situada no Oceano Pacífico, entre o continente americano e o asiático, cortando a Oceania, passa-se automaticamente de um dia para o outro: se for do leste para o oeste, de hoje passa-se a ontem no calendário; se for do oeste para o leste, de hoje para amanhã. O desenho irregular da LID, abstraído em sua forma pela instalação, evidencia uma dupla arbitrariedade: além da adoção do sistema de fuso horário – uma divisão do globo terrestre estabelecida para a orientação no tempo-espaço –, questões políticas envolvendo ilhas na região fizeram com que esse meridiano assumisse um traçado ziguezagueante.

CACHOEIRA DO SILÊNCIO

2019 (inédita) | Vídeo, cor e som

Nos arredores da cidade japonesa de Kyoto existe uma pequena queda d’água conhecida como Cachoeira Silenciosa, ou Cachoeira sem Som (Otonashi no Taki). Conta a lenda que por volta do ano 1100 um monge chamado Ryonin, ao praticar shomyo – um tipo de canto budista – perto da cachoeira, atingiu tal perfeição que sua voz e o som da água se tornaram uma coisa só, dando origem ao nome. Os artistas conheceram a cachoeira e a história durante uma residência artística na cidade. A partir de uma fotografia tirada no local, a dupla trabalhou digitalmente a figura, “alongando” os pixels e produzindo quadros que, em uma animação, conferem movimento e variação cromática à imagem fixa. As diferentes cores, que na fotografia original estão “coladas” ao assunto, ganham aqui evidência. A experiência estética é completada pelo som da cachoeira original trabalhado pela dupla.

FROM LUZ TO PARAÍSO

2019 (hitherto unseen) | Weathering steel

Sculpture in steel that traces a graphic route between the two São Paulo neighborhoods that are included in the title. The configuration of the work follows the topography of an itinerary that is also affective: the two artists' walking path of choice around places that they like or that they keep in memory since the time they lived in São Paulo.

The variation in height of the sculpture (that has a perceptible inclination) corresponds to the uphill walk from the Luz area, which is lower, towards the plateau where the neighborhood of Paraíso and Paulista avenue are located.

ULYSSES

2017 | Animation, silent
Collection Lambert

An animation created from the 732 pages of the book *Ulysses* (1922), by James Joyce (1882-1941). The words combine with one another and give shape to a human silhouette that seems to walk. The story advances with every step of the character – the sequence of steps follows the sequence of phrases. The silhouette form was created by the artists from studies on the movement of the human figure made by French Étienne-Jules Marey (1830-1904), one of the first to put photography to this usage and a contemporary of Joyce's. The graphic and linguistic journey allude to that of Leopold Bloom's, the book's protagonist that, throughout 18 hours in a day of 1904, walks the streets of Dublin.



DA LUZ AO PARAÍSO

2019 (inérita) | Aço patinável

Escultura em aço que traça um percurso gráfico entre os dois bairros paulistanos que formam o título. A obra configura-se conforme a topografia de um trajeto que é também afetivo, opção de caminhada dos dois artistas por lugares de que gostam ou que guardam na memória desde o tempo em que viveram em São Paulo.

A variação de altura da escultura, que tem uma inclinação perceptível, corresponde à subida da região da Luz, mais baixa, em direção ao planalto onde se situam o bairro do Paraíso e a avenida Paulista.

ULYSSES

2017 | Animação, silêncio
Coleção Lambert

Uma animação construída com as 732 páginas do livro *Ulysses* (1922), de James Joyce (1882-1941). As palavras se combinam e dão forma a uma silhueta humana que parece caminhar. A história avança a cada passo da personagem – a sequência de passos acompanha a sequência de frases. A forma da silhueta foi criada pelos artistas a partir dos estudos do movimento da figura humana feitos pelo francês Étienne-Jules Marey (1830-1904), um dos primeiros a usar a fotografia para esta finalidade e contemporâneo de Joyce. A jornada gráfica e linguística alude à de Leopold Bloom, protagonista do livro, que, ao longo de 18 horas de um dia em 1904, transita pelas ruas de Dublin.

TIMESQUARE

2015 | Four stainless steel clocks,
engine, plastic and glass
Collection Pinacoteca do Estado de São Paulo

In this sculptural installation, the hands of four clocks appear in perpendicular formation, composing a square of time. With its suspended, dislocated and ephemeral equilibrium, the work points to time as an inseparable element from space – it is only possible to comprehend the notion of time in space, and vice-versa. In parallel, it plays with the name of the famous square, a commercial symbol of New York City.

METEOROLOGICAL

2019 (hitherto unseen) | Black
self-adhesive vinyl

The construction of this piece departs from a writing system, invented by the artists for this exhibition, that makes reference to the movement of rain. Each letter of the alphabet corresponds to a rainfall index, represented by a bar of determined thickness. The resulting graphic pattern corresponds to the word “Meteorological”, which titles the show and alludes to the homonymous treatise by Greek philosopher Aristotle (384 BC–322 BC). On the text, the Athenian thinker discusses theories about planet Earth and natural phenomena, such as elements and climatic events. The willingness to observe the world and nature to, from that, create theories, explanations, and then techniques and procedures that assist us to live is one of the central points both of science and artistic labor, which can be understood as fruit and fruition of aesthetic knowledge, originated from the senses. Installed on Espaço Cultural’s glass catwalk, the work is an invitation to look at the world and, also, to the artificiality of theories and systems that we built to interact with it.



TIMESQUARE

2015 | Quatro relógios em aço, motor,
plástico e vidro
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Nesta instalação escultórica, os ponteiros dos quatro relógios aparecem em formação perpendicular, compondo um quadrado do tempo. Em equilíbrio efêmero, suspenso e deslocado, a obra aponta para o tempo como elemento inseparável do espaço – só é possível compreender a ideia de tempo no espaço, e vice-versa. Paralelamente, faz chiste com o nome da famosa praça, símbolo comercial de Nova York.

METEOROLÓGICA

2019 (inérita) | Vinil adesivo preto

Esta peça é construída a partir de um sistema de escrita – inventado pelos artistas para esta exposição – que faz referência ao movimento das chuvas. Cada letra do alfabeto corresponde a um índice pluviométrico, representado por uma barra de espessura determinada. O padrão gráfico obtido corresponde à palavra “Meteorológica”, que dá título à mostra e faz alusão ao tratado homônimo do filósofo grego Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). No texto, o pensador ateniense discute teorias sobre o planeta Terra e os fenômenos naturais, como os elementos e as ocorrências climáticas. A disposição de observar o mundo e a natureza para a partir disso construir teorias, explicações e, em seguida, técnicas e procedimentos que nos ajudem a viver é um dos pontos centrais tanto da ciência quanto do fazer artístico, que pode ser entendido como fruto e também fruição do conhecimento estético, proveniente dos sentidos. Posicionada na passarela de vidro do Espaço Cultural, a obra é um convite a olhar para o mundo e também para a artificialidade dos sistemas e teorias que construímos para interagir com ele.

CLOUDS OF SÃO PAULO

2019 (hitherto unseen) | Video, black and white, silent

Projection of an excerpt from poem “Estelário” (Stellarium), by Oswald de Andrade (1890-1954), where the words, more or less out of focus, allude to the shape of clouds. The poem is part of the novel *Memórias Sentimentais de João Miramar* (Sentimental Memories of João Miramar) (1924), a milestone of Brazilian modernism and one of Oswald’s most celebrated books. The work explores the relation with the world mediated by language and literature, with their codes and narratives.

Stellarium

The hopeful heart hoped

Bright beginning of city night

Large snips of clouds

And two living stars

Train rolled with my star

Embroidering the fabricating life

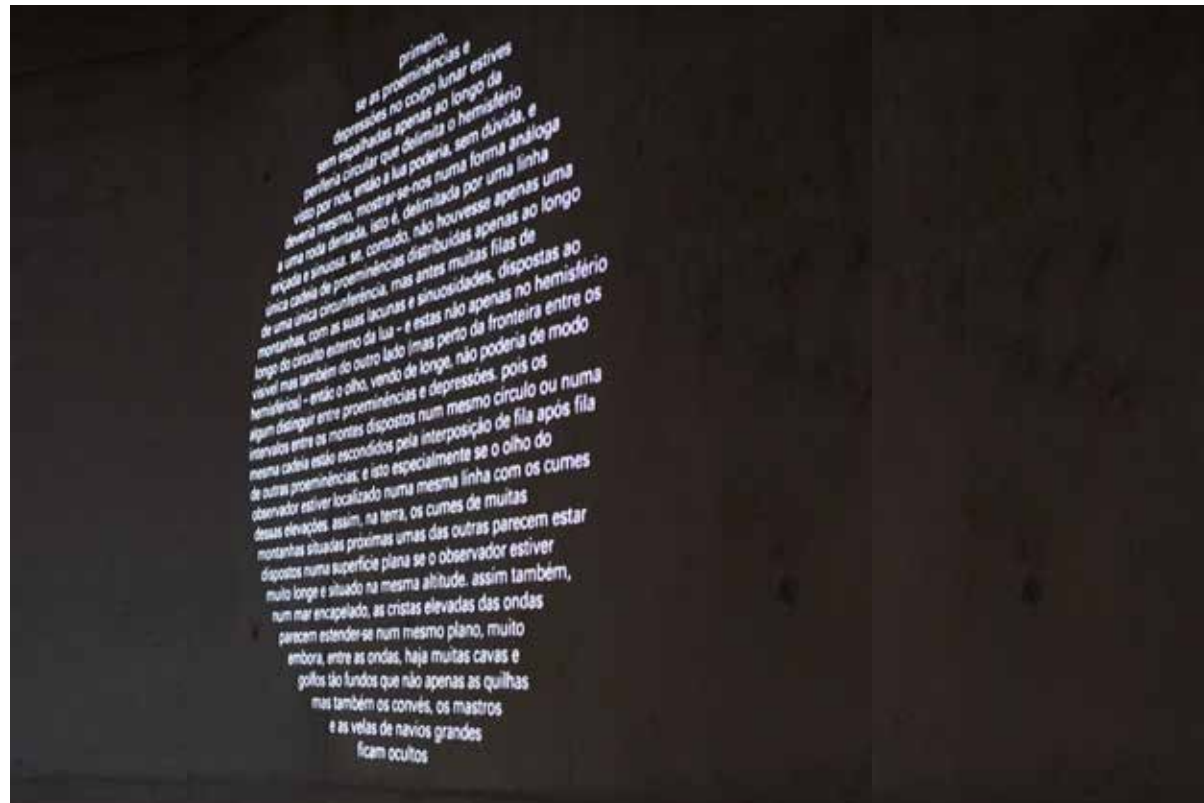
From Brás to Luz



28 MOONS

2014 | Video, black and white, silent, 28 minutes
Collection Françoise et Jean-Philippe Billarant

The animation comprises 28 hypothetic nights, created through the presentation of a 24-page excerpt from the booklet *Sidereus Nuncius* (The Sidereal Messenger), by Galileo Galilei (1564-1642). Published in Venice in 1610, it is the first scientific treatise based on astronomical observations of the Moon and stars realized with aid of a telescope, and it is considered to be the founding work of modern astronomy. Other than the scientific feat, Galileo’s emotion draws the attention of the artists, as he was aware that the Moon was being seen on that manner for the very first time in the history of mankind. The animation corresponds to the 28 days of the lunar cycle: the video is 28 minutes long and is divided in 28 parts of equal duration. The larger the amount of text per minute, the less readable each excerpt is, alluding, on the one hand, to the fleeing character of observation, and, on the other, to the effort that any activity of this nature requires.



NUVENS DE SÃO PAULO

2019 (inérita) | Vídeo, preto e branco, silêncio

Projeção de trecho do poema “Estelário”, de Oswald de Andrade (1890-1954), em que as palavras, mais ou menos desfocadas, remetem à forma das nuvens. O poema faz parte do romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), marco do modernismo brasileiro e um dos livros mais celebrados de Oswald. A obra explora a relação com o mundo mediada pela linguagem e pela literatura, com seus códigos e suas narrativas.

Estelário (92)

Coração esperançava esperançoso

Começo claro da noite cidadina

Retalhos grandes de nuvens

E duas estrelas vivas

Trem rolava com minha estrela

Bordando a vida fabricadora

Do Brás à Luz

28 LUAS

2014 | Vídeo, preto e branco, silêncio, 28 minutos
Coleção Françoise et Jean-Philippe Billarant

A animação passa por 28 noites hipotéticas, construídas por meio da apresentação de um trecho do livreto *Sidereus Nuncius* (“Mensageiro Sideral”), de Galileu Galilei (1564-1642), de 24 páginas. Publicado em Veneza em 1610, foi o primeiro tratado científico baseado em observações astronômicas da Lua e das estrelas realizadas com um telescópio, e é considerado a obra que fundou a astronomia moderna. Para os artistas, além do feito científico, chama atenção a emoção de Galileu, que sabia estar vendo a Lua daquela forma pela primeira vez na história da humanidade. A animação corresponde aos 28 dias do ciclo lunar: o vídeo tem 28 minutos e é dividido em 28 etapas de igual duração. Quanto maior a quantidade de texto por minuto, menos se consegue ler totalmente cada trecho, a exemplo do caráter fugidio da observação, de um lado, e do empenho que toda atividade dessa natureza requer, de outro.

WAVE

2010 | Text set in waveform, salt

Collection Fundação Leal Rios (Lisbon)

This peace begins with yet another writing system invented by the duo, one that progresses from the smallest unit (“A”) to the biggest (“Z”). Recorded on the floor with salt grains, it is at once a sculpture and the word that provides its title. Working on a metalinguistic level, the new code is characterized by waves of different lengths: the letter “A”, for example, is a short wave, a little sigh; the letter “Z”, the last of the alphabet, is, by its turn, a wider, elongated wave. In the work, four curves give body the word “wave”. The salt is like a memory, a concrete residue that makes reference to sea water, a symbol of movement. Each time that this ephemeral peace is recreated in a different country, its form is reshaped according to the local language.

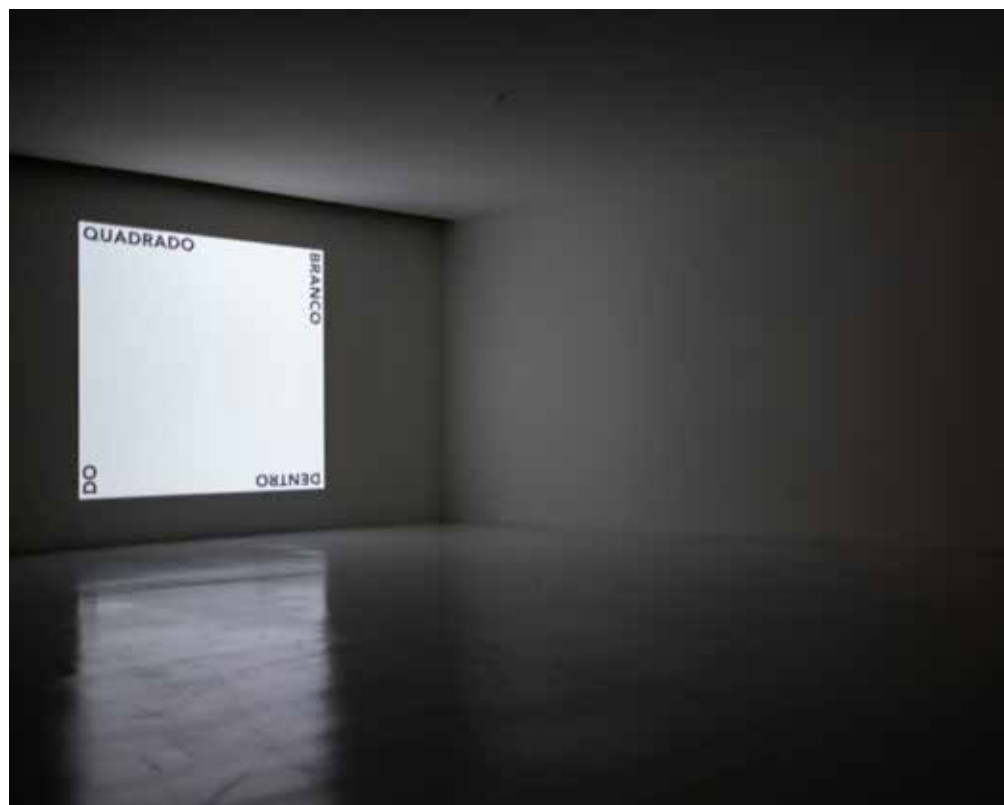
WHITE SQUARE

2010 | Moving translation of the poems “Monotonous space”, “Un autre poème” and “White gestalt”, by

Kitasono Katue, 7 minutes

Initially conceived in Japan as a performance that unites visual arts and dance, this work has its starting point in three poems by Kitasono Katue (1902–1978). This important artist from Japanese 20th century avantgardes helped to introduce Dadaism and Surrealism in his country, and was also a Bauhaus legatee.

Keeping in mind the proportions and movement of the body, the work aims to recuperate the human scale in extremely economic and geometric shapes – in correspondence with the graphic and synthetic aspects of Kitasono’s poetry. The proposal is that the shapes, presented on the animation, dance, be it by themselves, as an independent video, or as part of a larger composition, when dancers participate. Elements from Japanese culture associated with others from European Modernism (such as geometric forms that echo Malevich’s abstract art, and ideograms), are resignified on an entirely white space. Concrete colors, basic colors, are related by the poet to everyday objects. A key factor for the construction of Concretism in literature, ideograms from Far East cultures have a dual role – both as image, drawings, and as textual signs.



ONDA

2010 | Palavra em forma de ondas, sal

Coleção Fundação Leal Rios (Lisboa)

Esta peça parte de mais um sistema de escrita inventado pela dupla, progredindo da menor unidade, A, à maior, Z. Registrada no chão com grãos de sal, é ao mesmo tempo uma escultura e a própria palavra que lhe dá título. De forma metalinguística, o novo código é caracterizado por ondas de diferentes comprimentos: a letra A, por exemplo, é uma onda curta, um pequeno suspiro; já a letra Z, última do alfabeto, é uma onda mais larga, longilínea. Na obra, quatro curvas concretizam a palavra onda. O sal é como uma memória, um resíduo concreto que faz referência à água do mar, símbolo de movimento. Cada vez que esta obra efêmera é apresentada em um país, sua forma é refeita de acordo com a língua local.

QUADRADO BRANCO

2010 | Tradução em movimento dos poemas “Espaço

monótono”, “Un autre poème” e “Gestalt do branco”, de

Kitasono Katue, 7 minutos

Inicialmente concebida no Japão como uma performance que une artes visuais e dança, esta obra parte de três poemas de Kitasono Katue (1902-1978). Esse importante artista das vanguardas japonesas do século XX ajudou a introduzir o dadaísmo e o surrealismo naquele país, além de ser legatário da Bauhaus.

O trabalho, realizado tendo em vista as proporções e o movimento do corpo, procura recuperar a escala humana em formas extremamente econômicas e geométricas – em correspondência com as características sintéticas e gráficas da poesia de Kitasono. A proposta é que as formas apresentadas pela animação dancem, seja por si sós, como um vídeo independente, seja em uma composição maior, quando os bailarinos participam. Elementos da cultura japonesa mesclados a outros provenientes do modernismo europeu, entre formas geométricas que ecoam o abstracionismo de Malevich e ideogramas, são resignificados no espaço inteiramente branco. Cores concretas, cores básicas, são postas pelo poeta em relação a elementos do cotidiano. Fator central na construção do concretismo na literatura, os ideogramas das culturas do Extremo Oriente têm dupla função – de imagem, desenho, e de signo textual.

WHITE NOISE

2006 | Video, sound, 4 minutes

Video presented by the artists at the 52nd Venice Biennale (2007). The artwork begins with a satellite-made photographic image of the Amazon Forest that is gradually erased, taken over by white dots until it vanishes. At the same time, the “white noise” (term used to designate sounds that human ears cannot distinguish as carriers of meaning, or whose source cannot be identified) grows in volume.

THE SEAS OF THE MOON (LUNAR MARIA)

2018 | Video installation, sound, black and white, white pebbles

This video installation takes place in a completely dark room, on which names as Sea of Tranquility, Sea of Serenity and Sea of Islands are projected as expanding points of light over white pebbles, according to yet another language system created by the artists. The terms designate basaltic plains on the lunar surface that, for having the appearance of dark spots when seen from Earth, were thought for a long time to be constituted of water – hence the term “sea”. As drops, small beams illuminate the circles, enunciating each of the “seas”, at the same time that they allude to Japanese gardens of the Zen Buddhist tradition. Each of the seas has a typical sound, which, when added to the others, create a timeless environment, distant, lunar.



RUÍDO BRANCO

2006 | Vídeo, som, 4 minutos

Vídeo apresentado pelos artistas na 52ª Bienal de Veneza (2007). A obra parte de uma imagem fotográfica da Floresta Amazônica feita por satélite, que vai sendo apagada gradualmente, tomada por pontos brancos, até desaparecer. Ao mesmo tempo, aumenta o volume do “ruído branco”, termo usado para designar sons que o ouvido humano não consegue distinguir como portadores de significado ou cuja fonte não pode ser identificada.

MARES DA LUA (LUNAR MARIA)

2018 | Videoinstalação, som, preto e branco, pedriscos brancos

Numa sala toda escura acontece esta videoinstalação na qual nomes como Mar da Tranquilidade, Mar da Serenidade e Mar das Ilhas são projetados, na forma de pontos de luz que se expandem, sobre círculos de pedriscos brancos, em mais um sistema de linguagem criado pelos artistas. Os termos designam planícies basálticas da superfície lunar que, por terem a aparência de manchas escuras quando vistas da Terra, durante muito tempo foram consideradas formadas por água – por isso o termo “mar”. Como gotas, pequenos feixes iluminam os círculos, enunciando cada um dos “mares”, ao mesmo tempo que remetem aos jardins japoneses da tradição zen-budista. Cada um dos mares tem um som característico, que, somado aos demais, cria um ambiente sem tempo, distante, lunar.

THE QUADRATURE OF THE CIRCLE

Choreographic installation
from January 25 to February 2

A series of performances by São Paulo Companhia de Dança, with choreographic design by Ricardo Gali and artistic direction by Inês Bogéa, for the installation "Quadrado branco" (White Square), by Angela Detanico and Rafael Lain.

Once developed, the choreographic installation continued to be worked upon throughout the period of presentations. The process approximated classic and contemporary dance techniques to Detanico's and Lain's interpretation of Kitasono Katue's oeuvre and involved in-depth studies of the poems by the Japanese artist.

Artistic direction: Inês Bogéa –
São Paulo Companhia de Dança
Choreographic conception:
Ricardo Gali
Creating interpreters: Paula Alves
and Matheus Queiroz
In collaboration with Angela
Detanico and Rafael Lain



A QUADRATURA DO CÍRCULO

Instalação coreográfica
de 25.1 a 27.2

Uma série de performances da São Paulo Companhia de Dança, com criação coreográfica de Ricardo Gali e direção artística de Inês Bogéa, para a instalação "Quadrado branco", de Angela Detanico e Rafael Lain

Depois de desenvolvida, a instalação coreográfica continuou sendo trabalhada durante todo o período das apresentações. O processo aproximou técnicas clássicas e contemporâneas da dança à leitura de Detanico e Lain sobre Kitasono Katue, além de ter se debruçado sobre os próprios poemas do artista japonês.

Direção artística: Inês Bogéa –
São Paulo Companhia de Dança
Concepção coreográfica:
Ricardo Gali
Intérpretes criadores: Paula Alves
e Matheus Queiroz
Em colaboração com Angela
Detanico e Rafael Lain

SOMETHING IS OUT OF ORDER

2019 (hitherto unseen) | Mural painting

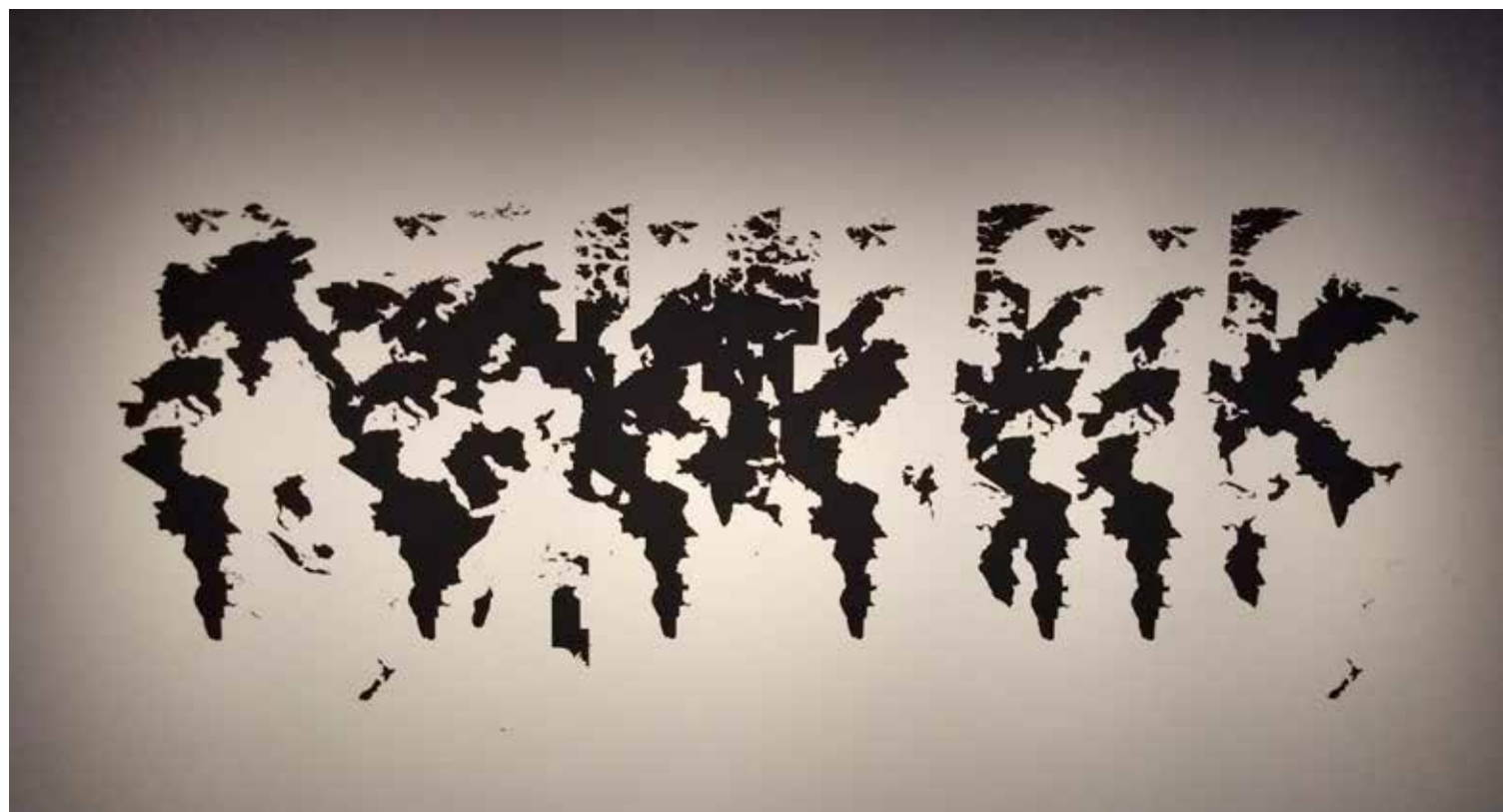
On this mural painting, the phrase that titles the work appears in writing according to the TimezoneType system. Created in 1802 by North-American astronomer and physicist Nathaniel Bowditch (1773-1838), the code associates a letter of the alphabet to each of 24 time zones on the Globe. The work results in a new world map, a mixture of familiarity and strangeness with the cartographic representation of planet Earth, pointing once again to the arbitrariness of the systems that interpret our reality.

COURSE

2019 (hitherto unseen) | Metallic structure painted black

“Percurso” (Course) can be seen as an abstract, geometrical sculpture. However, each of its composing rods corresponds to a character of the Portuguese word “percurso” (course) in an invented code that associates each letter of the alphabet to a segment of a determined length: a 10 cm rod corresponds to an “A”; a 20 cm one, to a “B”; a 30 cm one, to a “C”; and so forth. It is, then, possible to see the sculpture and also to “read” it. But when one can “read” it, they cannot simply “see” it any longer, as much as one cannot only focus on the word, whilst ignoring its drawing in space...

Thus, we stand before an experience that intertwines form and language in a larger composition.



ALGUMA COISA ESTÁ FORA DA ORDEM

2019 (inérita) | Pintura mural

Nesta pintura mural, a frase que dá título à obra aparece escrita segundo o sistema timezonetype. Criado em 1802 pelo astrônomo e físico norte-americano Nathaniel Bowditch (1773-1838), o código associa uma letra do alfabeto a cada um dos 24 fusos horários do globo. Na peça, o resultado é um novo mapa-múndi, em uma mescla de familiaridade e estranhamento com a representação cartográfica do planeta Terra, novamente apontando para a arbitrariedade dos sistemas de interpretação da realidade.

PERCURSO

2019 (inérita) | Estrutura metálica, pintura preta

“Percurso” pode ser vista como uma escultura abstrata, geométrica. No entanto, cada haste que a compõe corresponde a um caractere da palavra “percurso”, em um código inventado que associa cada letra do alfabeto a um segmento de determinado tamanho: uma haste de 10 cm corresponde a “A”, uma de 20 cm a “B”, uma de 30 cm a “C” e assim por diante. Ou seja, é possível ver a escultura e também “lê-la”. Mas, quando se pode “ler”, já não se pode simplesmente “ver”, ao mesmo tempo que não é possível se fixar apenas na palavra, ignorando seu desenho no espaço...

Estamos, assim, diante de uma experiência em que forma e linguagem se entrelaçam em uma composição maior.

POETIC AUDACITY

On the occasion of the exhibition *Metereológica* [Meteorologic], the duo Angela Detanico and Rafael Lain (DL) had this long-distance conversation with artist Regina Silveira (RS), whose work they follow as admirers. Find below this dialogue between the three of them and their poetic exchanges.

DL Regina, what a happy coincidence this alignment of planets of us having simultaneous exhibitions in the center of São Paulo in the beginning of 2019. In *Up There*¹ you made an immersive installation that alternates between day and night, two different moments of a sky that is at times a sidereal, profound darkness, inhabited by planets/rocks, and at others a hugeness lit up in light blue, daytime, where clouds pass by. In a few minutes, the work accomplishes a condensation of time and space that goes from an intangible, cosmic distance, to the proximity of a daily experience of reality in a sunny morning.

At the same time, a few blocks from there, through codes and texts, the cosmic sky and the landscape sky gain shape in our exhibition *Metereológica*, finding their points of departure and arrival in a stroll through the natural world. This way, drops of light fall composing the names of the lunar maria, as well as words in the shape of clouds that follow Oswald² on his route between the neighborhoods of Brás and Luz, in São Paulo. For us, the experience of reality, whether cosmic or mundane, involves reading the world through scientific and artistic knowledge systems, such as astronomy and literature, and transmitting such readings through codes, in some sort of writing of the world. In a certain way, the cosmos joins our work also in the original Greek sense, that of organizing and unscrambling the world, not devoid of harmony and beauty.

In some of your previous works, you had already approached the relation of the spectator with the cosmic space and the passage of time. Could you speak about this interest of yours for these issues, which we can observe in works like *Observatório* [Observatory] or *1001 Dias* [1001 Days]?

RS For a very long period, my major interest when envisaging images – most of them within the family of shadows, marks, traces (indexical signs, in the unbeatable classification of Peirce)³ – was focused in representation and the experience of space, in a restricted sense, that is, the space understood as a visual field, with a strong dependency of the point of view. The dimension of time relied only on the displacements of the own observer, when looking to or going through images built in perspective, to experiment sorts of virtual “disassemblings,” distortions, and anamorphoses. The whole included in the most comprehensive paradigm of the politics of representation, so as to ponder about how images can mediate our relation with the world.

¹ The exhibition took place at Farol Santander São Paulo, from January 22nd to May 22nd, 2019. ² Oswald de Andrade (São Paulo, 1890-1954) was a writer, essayist, and playwright, one of the names behind the Modern Art Week of 1922, and author of consecrated works like *O Rei da Vela* (1937), among others. ³ Charles Sanders Peirce (1839-1914) was an American pedagogue, scientist, and linguist, responsible for establishing crucial criteria for language studies, such as sign, object, and interpretation.

AUDÁCIA POÉTICA

Por ocasião da exposição *Metereológica*, a dupla Angela Detanico e Rafael Lain (DL) fizeram essa conversa à distância com a artista Regina Silveira (RS) de quem são admiradores. Abaixo, segue o diálogo a três e suas trocas poéticas.

DL Regina, que feliz coincidência este alinhamento de planetas, nossas exposições simultâneas no centro de São Paulo, no começo de 2019. Você realiza em *Up There*¹ uma instalação imersiva que alterna noite e dia, dois momentos de um céu que é ora escuridão sideral e profunda, habitada por planetas/pedras, ora imensidão que se ilumina em azul claro, diurno, onde passam nuvens. Em poucos minutos, a obra realiza uma condensação de tempo e espaço que vai de uma distância intangível, cósmica, até a proximidade da experiência cotidiana da realidade em uma manhã de sol.

Ao mesmo tempo, a alguns quarteirões dali, através de códigos e textos, o céu cósmico e o céu paisagem tomam forma em nossa exposição *Meteorológica*, como pontos de partida e chegada de um passeio pelo mundo natural. Assim, gotas de luz caem compondo os nomes dos mares da lua, e palavras em forma de nuvens acompanham Oswald² do seu trajeto do Brás à Luz, em São Paulo. Para nós, a experiência da realidade, cósmica ou cotidiana, passa pela leitura do mundo através dos sistemas de conhecimento científicos e artísticos, como a astronomia e a literatura, e pela transmissão destas leituras pelos códigos, em uma escritura de mundo. De uma certa maneira, o cosmos entra em nossa obra também no sentido original grego, de organização, de ordenação, do mundo, não desprovido de harmonia e beleza.

Em trabalhos anteriores você já havia tratado da relação do espectador com o espaço cósmico e com a passagem do tempo. Você poderia falar um pouco desse seu interesse por essas questões, que podemos ver em obras como “*Observatório*” ou “*Mil e um dias*”?

RS Durante muito tempo meu interesse maior ao imaginar imagens – a maioria dentro da família das sombras, marcas e vestígios (signos indiciais, na imbatível classificação de Peirce),³ esteve focado na representação e na experiência do espaço, num sentido restrito, isto é, o espaço entendido como campo visual, com forte dependência do ponto de vista. A dimensão do tempo estava confiada apenas aos deslocamentos do próprio observador, olhando ou percorrendo imagens construídas em perspectiva, para experimentar espécies de “desmontagens” virtuais, distorções e anamorfoses. Tudo dentro do paradigma mais abrangente da política da representação, para refletir sobre os modos como as imagens podem mediar nossa relação com o mundo. Mas a exploração do tempo, tal como está implicado nas narrativas visuais dessas sucessões de imagens ficcionais que remetem

¹ A mostra aconteceu no Farol Santander São Paulo, de 22/1 a 22/5/2019. ² Oswald de Andrade (São Paulo, 1890-1954) foi escritor, ensaísta e dramaturgo, um dos responsáveis pela Semana de Arte Moderna de 1922, e autor de obras consagradas, como *O Rei da Vela* (1937), entre outras. ³ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi pedagogo, filósofo, cientista e linguista americano, responsável por estabelecer critérios fundamentais para os estudos da linguagem, tais como signo, objeto e interpretação.

Yet, the exploration of time, as implied in the visual narratives of these successions of fictional images remitting to the cosmos, would only come much later, with the arrival of the millennium, along with other changes that I was able to promote in my work within the same poetic axis of light/shadow. I must highlight that, in my case, these narratives of and about time do not descend from a specific set of knowledge, but proceed from simple repertoires of cosmic images long dreamt of and accumulated in my visual memory.

In the first video installations, the images carrying the signification connected with time are precisely the planets/rocks, originally built through digital means, in the form of virtual, giant, porous spheres.

The first ones were part of a dance scenery, where they interacted with the dancers of the Anita Cheng Dance company, when the group presented at Joyce Soho, New York, in 2001. In that context, the spheres/planets were virtually rolling on the walls, always supported by the floor and sometimes addressing a so-called infinite, paradoxically placed in the footer of the scenery. The following year, I rebuilt these spheres for the video installation Lunar, once again with the infinite indicated by the spinning of spheres/planets with disparate timing, when they significantly diminished in size, without ever leaving the footer of the exhibition space. I believe my recurring questions on space-time (the flowing of time, the time that passes, I would simply say), could already be understood from the presence and the slowness of the spheres in Lunar, and, moreover, of this infinite suggested in the backdrop.

Many of these spheres/planets showed up again in my work at a later point: whether fixed or in movement, in skylights or inside of wells, and always approached as fictional visualities that inhabit unexpected, unknown, infinite spaces: phantasmagorical planets?

Also, the recreation of day as a supposedly more natural image/landscape, composed by clouds and blue skies alternating with the night, as in the video 1001 Dias and later in Up There, are part of a similar reflection about time, which I have also carried out based on fixed images – as those of Entrecéu [Intersky], some sort of imaginary interval of clouds amid an extensive exhibition space, in search of an effect of suspension for the spectator.

The possible bridge between our poetic conjectures about the cosmos passes, in a first moment, by that which these images have in common: none of them descend from seizures of the natural, and they have all been built based on careful codifications, even if from different provenances. To imagine images and give them appearance and physicality, whichever are the means, always implies passing by the tight web of codification – without it, there is no language.

The differences between our cosmic images, I believe, can establish richer relations, and, among those, the most important ones lay on the type of sign we use, as well as its composition and thickness.

In Up There, the visual sign is preponderant and dense, in the sense of having a single “substance”: both planets/rocks and pictorial clouds are decidedly substantive and circumscribed as to what

ao cosmos só chegou muito depois, com o milênio, ao lado de outras mudanças que pude promover em meu trabalho, dentro do mesmo eixo poético, o da luz/sombra. Preciso salientar que essas narrativas no tempo e sobre o tempo, em meu caso não descendem de conhecimentos específicos mas provém de repertórios simples, de imagens cósmicas longamente sonhadas e acumuladas, em minha memória visual.

Nas primeiras vídeo-instalações, as imagens que carregam a significação conectada ao tempo são justamente os planetas/pedras, em sua origem construídos digitalmente, na forma de esferas virtuais, gigantes e porosas.

Os primeiros fizeram parte de um cenário de dança, onde interagiam com os bailarinos do grupo Anita Cheng Dance, quando o grupo se apresentou no Joyce Soho, em NY, 2001. Ali as esferas/ planetas rolavam virtualmente nas paredes, sempre apoiadas no chão e por vezes se dirigiam a um suposto infinito, paradoxalmente colocado no rodapé do cenário. No ano seguinte, reconstruí essas esferas para a vídeo-instalação “Lunar”, com o infinito mais uma vez indicado pelo giro de duas esferas/ planetas, em tempos dispares, quando elas diminuíam significativamente de tamanho, sem sair do rodapé do espaço expositivo. Acredito que minhas perguntas recorrentes sobre o espaço-tempo (diria simplesmente sobre os fluxos do tempo, o tempo que passa), já podiam ser depreendidas da presença e lentidão das esferas em Lunar e, sobretudo, deste infinito sugerido no fundo da sala.

Muitas dessas esferas/planetas compareceram depois em meu trabalho: fixas ou em movimento, em claraboias ou dentro de poços, e sempre como visualidades ficcionais que habitam espaços inesperados, desconhecidos e infinitos: planetas fantasmagóricos?

Também a recriação do dia, como imagem/paisagem supostamente mais “natural, composta por nuvens e céus azuis alternando com a noite, tal como comparece no vídeo “1001 Dias” e depois em “Up There”, são parte de reflexão similar sobre o tempo, que por vezes exerci também com base em imagens fixas – como as de “Entrecéu”, uma espécie de intervalo imagético de nuvens no meio de um extenso espaço expositivo, na busca de um efeito de suspensão para o espectador.

A possível ponte entre nossas conjecturas poéticas sobre o cosmos passa primeiro por aquilo que essas imagens tem em comum: nenhuma descende de capturas do natural e todas foram construídas com base em cuidadosas codificações, mesmo de diferentes procedências. Imaginar imagens e lhes dar aparência e fisicalidade, nos meios que forem, sempre implica passar pela trama fechada da codificação – sem ela não existe linguagem.

Já as diferenças entre nossas imagens cósmicas creio podem estabelecer relações mais ricas, e dessas, as mais importantes estão no tipo de signo que usamos, sua composição e espessura.

Em “Up There” o signo visual é preponderante e denso, no sentido de ter uma única “substância”: tanto os planetas/pedras como as nuvens pictóricas são decididamente substantivos e circunscritos, quanto ao que pretendem referir e significar. Devem dizer aquilo mesmo que apontam no mundo, sem necessidade de legendas – diria linguagem visual em estado puro.

they intend signify and refer to. They must say exactly what they point in the world, without requiring captions – visual language at its pure state, I would say.

However, the ground is that of artificiality: the multiplied planet is always the same (only its virtual distance, position, and size change), and the clouds in the deep blue of the horizon are appropriations of the pictorial tradition, without anchors to photographs or other captures of the real. In an equal manner, the soundtrack was composed by fabricated sonorities, adjusted to each of the planets/rocks. The bet is that the effect of apparition – and a certain feeling of displacement – end up surfacing and are able to provoke the desired interpretation.

On their turn, the images alluding to the cosmos in the exhibition Metereológica are much more complex and condensed signs, since each of these lunar or cosmic landscapes operate not only in the streak of a sufficient visibility, ensuing from a concrete yet refined essentialness, but they constitute themselves in a true piling up of vectors of signification originating from the several fields of knowledge that are at the basis of their creation. And it is precisely this crossing by diverse codes, whether they have a motivation or are poetically arbitrary, that explains the potency of these works. With the invention leveraged by the possible translations and exchanges between signs, they are still extremely renovating in the materialization of ideas, by making use of diverse and new means, with a healthily hybrid nature. Visual poetry at its pure state?

DL The pieces articulate themselves in a game of scales and displacements. Incommensurate planets and clouds are compacted, redimensioning the space.

In your artistic landscape, insects become gigantic, tiny cars leave huge traces in the facade of a building, the shadows are bigger than the objects, even though the objects themselves are not there. Such logic inversions render us as stupefied as Alice⁴ trying to understand which cookie produces which effect. In our case, this exchange takes place between text and image, the limits between categories confuse themselves, drops fall, clouds pass, yet something is always written, a given code builds a certain image. As a hypertrophy of senses.

This game of contrasts and paradoxes, a certain degree of disorientation, cross the history of art. The perspective is not an illusion, it is a way of codifying one dimension in another (the third one in the second one), bringing the city to the inside of the picture. Inversely, in public works, the displacement is that of the experience of a work of art to a space outside of the museum, making it part of the urban landscape. The invention in art implies a process of breaking expectations?

RS To think about our set of works as landscapes is quite interesting, and it certainly helps detecting, as a whole, these operations of breaking the logic, making exchanges, and assembling paradoxes, which seem to sustain much of these works,

Let us observe my landscapes: when I started to make small-scale models to confer some sort or permanence to the ephemeral works

⁴ Reference to Alice's Adventures in Wonderland (1865), work by Lewis Carroll (1832-98).

Mas o terreno é o da artificialidade: o planeta multiplicado é sempre o mesmo (só muda a distância virtual, sua posição e tamanho), e as nuvens com o azul profundo do horizonte são apropriações da tradição pictórica, sem âncora em fotografias ou outras capturas do real. Igualmente a trilha sonora foi composta por sonoridades fabricadas, ajustadas a cada um dos dos planetas/pedras. A aposta é que o efeito de aparição – e um certo sentimento de deslocamento – compareçam e sejam capazes provocar a interpretação desejada.

De seu lado, as imagens que aludem ao Cosmos na exposição Metereológica são signos bem mais complexos e condensados, dado que cada uma dessas paisagens lunares ou cósmicas opera não apenas na faixa de uma visibilidade suficiente, derivada da essencialidade concreta mais refinada, mas se constitui em verdadeiro empilhamento dos vetores de significação originados nas diversas áreas do conhecimento que estão na base de sua criação. E é justamente o seu atravessamento por códigos diversos, motivados ou poeticamente arbitrários, que explica a potência dessas obras. Com a invenção alavancada pelas possíveis traduções e trocas entre signos, elas são ainda extremamente renovadoras na materialização das ideias, ao lançar mão a meios variados, novos e de natureza saudavelmente híbrida. Poesia visual em estado puro?

DL As peças se articulam em um jogo de escalas e de deslocamentos. Planetas e nuvens, incomensuráveis, são compactados, redimensionando o espaço.

Na sua paisagem artística, insetos se agigantam, carros diminutos deixam rastros enormes na fachada de um prédio, as sombras são maiores do que os objetos, mas os objetos não estão lá. Essas inversões lógicas nos deixam tão estupefatos quanto Alice,⁴ que tenta entender qual biscoito produz qual efeito. No nosso caso, essa troca acontece entre texto e imagem, os limites entre as categorias se confundem, gotas caem, nuvens passam, mas sempre algo está escrito, um determinado código constrói uma dada imagem. Como uma hipertrofia do sentido.

Este jogo de contrastes, de paradoxos, um certo grau de desorientação, atravessam a história da arte. A perspectiva não é ilusão, é uma forma de codificar uma dimensão na outra (a terceira na segunda), trazendo a cidade para dentro do quadro. Inversamente, nas obras públicas, o deslocamento é o da experiência da obra de arte para fora do museu, tornando-a parte da paisagem urbana. A invenção na arte implica um processo de quebra de expectativa?

RS Pensar em nossos conjuntos de obras como paisagens é interessante e certamente ajuda a detectar, como um todo, essas operações de quebrar a lógica, fazer trocas e montar paradoxos, que parecem sustentar muitos desses trabalhos.

Vejamos minhas paisagens: quando comecei a fazer maquetes para dar alguma permanência às obras efêmeras que geralmente fazia pintadas, em ambientes internos, dava à todas exatamente a mesma escala, com a idéia de criar uma espécie de urbanização/mundo, em miniatura. Quando as dimensões cresceram, abandonei este partido da “vara de medir”, mas já nesses primeiros conjuntos de maquetes ficava claro

⁴ Referência a Alice no País das Maravilhas (1865), obra de Louis Carroll (1832-98).

I used to paint in inside spaces, I made all of them exactly in the same scale, with the idea of creating some sort of miniature urbanization/world. When the dimensions grew, I abandoned this position of using a “measuring stick,” but even in this first set of models my recurring resource to displacements was clear, which, back then, used to focus on the perceived space and involved the spectator him/herself, always implied in the geometry of those constructions. Also, the estrangement and defamiliarization (ostranenie) already founded my first uses of the projective distortions of daily objects and several later installations, with shadows whose referents were exchanged or simply devoid of them.

More recently, my narratives with unusual images, those projected in the urban context as well as the fixed ones adhered to diverse architectures, operated in the basis of possible decontextualizations they might arouse. My common and recurring intention was always that of reversing normal perception: after an apparition of this kind, a place should never be the same again...

In the landscape of Metereológica, the “Ulysses” is that kind of apparition – it is a true phantasmagoric ideogram by the synthetic and quite unexpected mixture of so many elements: the photograms (coming from Marey),⁵ made to walk as a silhouette body with an illuminated interior, where Joycean texts (just like the calligrams of Apollinaire)⁶ succeed endlessly... That silhouette/text walking in loop on the dark wall is indeed a quite effective phantasmagory, capable of contaminating with irreality the entire wall and the whole space of the room where it moves.

I would also say that, in the landscape of Metereológica, the paradoxes are implied in each codification that arbitrarily promotes different sizes and positions of the constructed visualities to talk about forest, time zones, trajectories, water flows, and lunar maria. Completely poetic decisions are paradoxical due to their own nature: constructs grafted onto the real. Nevertheless, if there is one work that is paradoxical by excellence in Metereológica, it is Timesquare, with the four clocks paralyzed by their own pointers and “tied” in square form... An impossible figure?

I believe that the break of expectations is a strong piece of information of the poetic invention, but without generalizing... For in works settled in self-reference, the ones where the shape is attached to the meaning, the parameters of invention are different and usually exclude the defied expectation. The break of logic could be placed, as it often is, outside of the work, in the context, in the usage, or even in the place... Something that happens quite often, in situations created – or faced – by some formats of public art.

On its turn, the art that refers to meanings and references generated in the world, or that in which references are already embedded in the very intercrossing of codes and texts – the case of Up There and Metereológica –, in which form and meaning do not superpose each other, there is some respite for deviations where one can generate works settled in the break of

5 [The shape of the silhouette was created by the artists from the movement studies of human figures made by the French Étienne-Jules Marey (1830-1904), one of the firsts to use photography for this purpose, and also a contemporary of James Joyce.] **6** Guillaume Apollinaire (1880-1918) was a French writer and art critic, one of the most important cultural activists of the avant-gardes of the early 20th century. He became known for his graphic poetry without punctuation, for writing manifests, as that of Cubism, as well as for coining the term “Surrealism.”

meu recurso recorrente aos deslocamentos, que no período focavam o espaço percebido e envolviam o próprio espectador, sempre implicado na geometria daquelas construções. Também o estranhamento (ostranenie) e a des-familiarização já fundamentavam meus primeiros usos das distorções projetivas em objetos de uso cotidiano e muitas instalações posteriores, com sombras sem referentes ou com os referentes trocados.

Mais recentemente, minhas narrativas com imagens inusitadas, projetadas no contexto urbano e as imagens fixas aderidas a arquiteturas diversas, operaram na base das possíveis descontextualizações que pudessem provocar. Minha intenção comum e recorrente sempre foi a de reverter a percepção normal: depois da aparição, aquele lugar deveria nunca mais ser o mesmo...

Na paisagem de Metereológica o “Ulysses” é este tipo de aparição – ele é um verdadeiro ideograma fantasmagórico, pela mistura sintética, bastante inesperada, de tantos elementos: os fotogramas (derivados de Marey)⁵, postos a andar como corpo silhuetado com interior iluminado, onde os textos joyceanos, (ao modo dos caligramas de Apollinaire)⁶ se sucedem interminavelmente... Aquela silhueta/texto andando em loop na parede escura é de fato uma fantasmagoria das mais efetivas, com capacidade de contaminar de irreabilidade toda a parede e o ambiente inteiro da sala onde se move.

Também diria que na paisagem de Metereológica os paradoxos estão implicados em cada codificação que promove arbitrariamente tamanhos e posições das visualidades construídas, para falar da floresta, dos fusos, dos percursos, dos fluxos de água e dos mares da Lua. As decisões totalmente poéticas são paradoxais por sua própria natureza: constructos enxertados no real. Entretanto, se há uma obra paradoxal por excelência em Metereológica, é “Timesquare”, com os quatro relógios paralisados por seus próprios ponteiros e “amarrados” em quadrado... uma figura impossível?

Eu creio que a quebra da expectativa é um dado forte da invenção poética, mas sem generalizar... pois em obras assentadas na auto-referência, aquelas em que a forma está colada ao significado, os parâmetros da invenção são outros e geralmente excluem a expectativa contrariada. A quebra da lógica poderia, como muito, estar situada fora da obra, no contexto, no uso, ou mesmo no lugar...o que às vezes acontece, em situações criadas- ou enfrentadas- por alguns formatos de arte pública.

Já a arte que remete a referências e significados gerados no mundo, ou aquela em que as referências estão embutidas no próprio entrecruzamento de códigos e textos – casos de Up There e Metereológica – em que forma e significado não se superpõem, há alguma folga para os desvios onde gerar obras assentadas na quebra de expectativas...

5 [A forma da silhueta foi criada pelos artistas a partir dos estudos do movimento da figura humana feitos pelo francês Étienne-Jules Marey (1830-1904), um dos primeiros a usar a fotografia para esta finalidade e contemporâneo de James Joyce.] **6** Guillaume Apollinaire (1880-1918) foi escritor e crítico de arte francês, um dos mais importantes ativistas culturais das vanguardas do início do século 20. Ficou conhecido por sua poesia gráfica sem pontuação, e por ter escrito manifestos como o do Cubismo e por ter criado a palavra “surrealismo”.

expectations... However, to take this direction is always a matter of poetic choice.

DL Coming back to Earth, we chose two works of an immediate urgency to conclude the exhibition Meteorológica.

“Alguma coisa está fora da ordem” [Something is out of order] is a cartography in which the world presents itself organized or shuffled by the use of language, a cacophonous world that defies knowledges and certainties, articulating itself towards the construction of other image. It is a work that questions the regimes of senses used to describe the world – those are regimes of image and language that end up producing concrete consequences, building reality itself beyond the level of the discourse. As a simple example, so-called policies of right or left orientation, liberal or conservative, produce representations of the world with tangible effects for the decisions that outline reality.

In “Ruído Branco” [White Noise], on the other hand, we reactivate a work presented at the Brazilian Pavilion in Venice, in 2007. In this film, a satellite image of the Amazon Rainforest is erased little by little, with its multiple shades of green gradually disappearing as a white noise, a random sound frequency, increases until it reaches a deafening intensity. With utter sadness we observed that, more than a decade later, this work still witnesses a narrative that not only remains in progress, as it is also accelerated.

“Alguma coisa está fora da ordem” is a remembrance that we are the ones who write the present, and that it is up to all of us to trace the tomorrow. “Ruído branco” imagines the unimaginable, projecting the end of a story that is built day after day through actions and inactions.

Today we clearly experience a war of signs, in which diverse currents fight for space to establish dominant regimes of images and narratives. They are discursive exchanges often disconnected from reality, from the idea or the ideal of truth, attempting to impose absolute senses through simplistic and reductive discourses, thus creating a fertile ground for anachronisms, bigotries, conspiracy theories.

During these times of assertions that void concepts, art can unmake illusions and propose new models of comprehension and representation. We see art as an open field for polyphonies and dissonances, immanently political as it allows to approach the human experience from different perspectives. We would like to know how do you envisage the artistic making in this context of major ideological pressure.

RS In the 1970s, the equation Art=Life, without formalism and focused as much in the political and social scene as in more existential themes, was already moving in a sea of images and media, mixing different languages. The aim was to produce critical insertions that could subvert and put in check the traditional spaces of communication of art, with artistic manifestations of reinforced semantic charge and peculiar modes of circulation, out of the market. Art=Life was decidedly anti-system, often focusing on the art system itself. Now the activism is more flaring, and the political and social

entretanto, tomar esta direção é sempre uma questão de escolha poética.

DL Voltando à Terra, escolhemos para encerrar a exposição Meteorológica duas obras de urgência imediata.

“Alguma coisa está fora da ordem” é uma cartografia em que o mundo se apresenta organizado, ou embaralhado, pelo uso da linguagem, um mundo cacofônico que desafia saberes e certezas, articulando-se para a construção de uma imagem outra. É uma obra que questiona os regimes de sentido com os quais se descreve o mundo – regimes estes, de imagem e de linguagem, que acabam produzindo conseqüências concretas, construindo a realidade mesma para além do nível do discurso. Exemplo simples, políticas ditas de esquerda ou direita, liberais ou conservadoras, produzem representações de mundo com efeitos tangíveis em decisões que desenham a realidade.

Já em “Ruído branco”, reativamos uma obra apresentada no Pavilhão Brasileiro em Veneza em 2007. É um filme onde uma imagem de satélite da floresta Amazônica é apagada pouco a pouco, com seus múltiplos tons de verde desaparecendo gradualmente à medida que um ruído branco, frequência sonora aleatória, aumenta para um volume ensurdecedor. Com tristeza constatamos que, mais de uma década depois, esta obra continua a testemunhar uma narrativa não apenas ainda em curso, mas acelerada.

“Alguma coisa está fora da ordem” é uma lembrança de que escrevemos o presente, e que cabe a todos nós desenharmos o amanhã. “Ruído branco” imagina o inimaginável, projetando o fim de uma história que a cada dia se constrói por meio de ações e inações.

Vivemos hoje, claramente, uma guerra de signos, em que correntes diversas disputam espaço para estabelecerem os regimes de imagens e narrativas dominantes. São trocas discursivas muitas vezes desconexas da realidade, da ideia ou do ideal de verdade, que tentam impor sentidos absolutos por meio de discursos simplistas e redutores, criando terreno fértil para anacronismos, dogmatismos, teorias da conspiração.

Nestes tempos de assertivas que esvaziam conceitos, a arte pode desfazer ilusões e propor novos modelos de compreensão e representação. Vemos a arte como um campo aberto a polifonias e dissonâncias, immanentemente político ao permitir abordar a experiência humana a partir de diferentes ângulos. Gostaríamos de saber como você situa o fazer artístico neste contexto de grande pressão ideológica.

RS Nos anos setenta, a equação Arte=Vida, sem formalismos e com foco tanto na cena política e social como em temáticas mais existenciais, já se movia num mar de imagens e mídias, misturando linguagens. O que estava na mira era produzir inserções críticas que pudessem subverter e por em cheque os espaços tradicionais de comunicação da arte, com manifestações artísticas com carga semântica reforçada e modos peculiares de circulação, fora do mercado. Arte=Vida foi decididamente anti-sistema, com foco muitas vezes no próprio sistema da arte. O ativismo agora é mais acirrado e a cena política e social está muito mais tensa e desigual, em

scene is far more tense and unequal, in global terms; moreover, the mixture of media, images, and discourses increased enormously, and it involves all beings and things. It seems harder each day to detect what are the limits between art and culture, as well as their specific functions.

I always thought that, in art, what is overly factual does not survive – it lacks the leap of language and the poetic audacity that would turn it into art. An art that is stuck to facts will require a lot of captions to be worth in the future... I also believed that good art, even in the attempt of broadening its audience, is never banal, and it surely does not have to be moral or save the world. At the same time, I am still totally convinced that art finds its primal function in the social realm – which is not that of arousing revolutions, but rather that it derives from its major transformative power, capable of building perceptions, and modifying not only the understanding of the world, but also our behavior within the real.

As many artists of my generation, I still consider that one of the best strategies for art to work in the social realm is not necessarily to produce works with political content, but rather to make it circulate outside of the protected spaces – museums, galleries, and collections – so as to attain a broader audience. For this reason, given the several possible modes of operation to undertake diverse strategies, among which are the educational activities I always tried to connect to my work, I have often approached the urban space as a field of action par excellence, inhabited by different repertoires. For me, the challenges of taking art to public spaces have always been how to graft it to the discourses already deployed in the urban fabric, to then superpose it to reality and propose some difference.

With such strong beliefs, I have been operating better in the field of the ephemeral, due to the disastrous fate of some public works for which I expected some permanence. After being confronted with some artworks that are now destroyed or undergoing progressive deterioration, I started to reconsider other strategies for permanent implementations in spaces that are absolutely “unprotected.” One of the most recent initiatives was to share the authorship of graphic motifs for sidewalk drains along with their potential users, i.e., members of the communities settled in occupation areas in the lowlands of the Tietê River, as part of the ZLVótice project. There, in order to solve the incurable lack of care of public art from the part of the authorities, I place all my bets on the belonging: the sidewalks are ours, we made them ourselves and we take care of them...

Lately I have been asking myself if in this project I am doing useful art, according to the terms it is currently understood by some: an art that seeks for new uses in the society, according to circumstances under which a proposal can be retrieved by others, thus replacing authors by users (see Tania Bruguera, in *Reflexões sobre Arte Útil, Select / Ação 42*, São Paulo, autumn 2019). The project seems to be comfortable under this qualification and, for me, in quite personal terms, it is also a comfort to know that useful art does not need to have ideological contents, since what bears an ideology is its own way of inserting itself in the social realm.

Educational and even professionalizing? I hope it to be transforming as well.

termos globais; além disso, aumentou enormemente a mistura de mídias, imagens e falas – que envolvem a tudo e a todos. Parece a cada dia mais difícil detectar quais os limites entre arte e cultura e quais suas funções específicas.

Sempre pensei que, em arte, o demasiado factual não sobrevive – falta o salto da linguagem e a audácia poética que o faria virar arte. Uma arte presa aos fatos vai precisar de muita legenda para valer no futuro... Também acreditei que a boa arte, mesmo na tentativa de ampliar sua audiência, nunca é banal, e com certeza não precisa ser moral nem salvar o mundo. Ao mesmo tempo, continuo totalmente convencida de que a arte tem função primordial no social – que não é a de provocar revoluções, e sim a que deriva do seu grande poder transformador, capaz de construir percepções, modificar o entendimento do mundo e nosso comportamento no real.

Como muitos artistas de minha geração, ainda considero que uma das melhores estratégias para a arte funcionar no social não é fazer obras com conteúdo necessariamente político, mas fazê-la circular fora dos espaços protegidos – museus, galerias e coleções – para atingir um público mais amplo. Por isso, dentro dos muitos modos de operar para assumir estratégias diversas, entre as quais as atividades educativas que sempre tratei de conectar a meu trabalho, me aproximei tantas vezes do espaço urbano, como campo de ação por excelência, habitado por diversos repertórios. Os desafios de levar a arte para espaços públicos, para mim, sempre foram os de enxertá-la nos discursos já implantados no tecido urbano, para se sobrepor ao real e propor uma diferença.

Com essas convicções, tenho operado melhor no terreno do efêmero, pelo destino desastroso de algumas obras públicas para as quais desejava permanência. Frente às que agora estão destruídas ou em progressiva deterioração foi que comecei a reconsiderar outras estratégias para implantações permanentes em espaços totalmente “não protegidos”. Uma das mais recentes foi repartir a autoria de motivos gráficos para calçadas drenantes, com seus potenciais usuários, de comunidades em áreas de ocupação na várzea do Tietê, dentro do projeto ZLVórtice. Ali, para resolver o incurável descuido oficial com a arte pública, tento mudar de ponto de vista e aposto todas minhas fichas no pertencimento: as calçadas são nossas, nós mesmos fizemos e nós mesmos cuidamos...

Ultimamente me pergunto se neste projeto estou fazendo arte útil, nos termos em que é hoje entendida por alguns: uma arte que busca novos usos na sociedade, em circunstâncias nas quais uma proposta pode ser retomada por outros e autores podem ser substituídos por usuários (cf. Tania Bruguera, in *Reflexões sobre Arte Útil, Select / Ação 42*, São Paulo, outono 2019). O projeto parece confortável nesta qualificação, e para mim, em termos pessoais, também é um conforto saber que uma arte útil não precisa ter conteúdos ideologizados, já que o ideologizado é sua própria forma de sua inserção no social.

Educativa e até profissionalizante? Eu espero que transformadora também.



INTERVIEW WITH L.C. VINHOLES

Angela Detanico and Rafael Lain (DL) talk to Luiz Carlos Vinholes (LCV), Brazilian composer, expert in Japanese music and culture.

DL In 1957, you left for Japan to study gagaku, traditional court and Shinto temples music. In addition to your interest in oriental music, were you aware of Japanese avant-garde poetry? Can you tell us a bit about how this adventure started?

LCV In my four years in Sao Paulo I have not heard of Japanese avant-garde poetry, but I had the opportunity to learn about one of the most classic forms of traditional Japanese poetry: *haikai*. About three years before leaving to Tokyo, I was the conductor of a choir made up of family members of the Japanese consulate officials in São Paulo and the economists and bankers Carlos Yoshiyuki Kato and Kunito Miyasaki—founders of the América do Sul Bank (*Nambei Ginko*) in Sao Paulo, in the 1940s—renowned *haikaists* in the Japanese community. Miyasaka developed entrepreneurial activities and, also known as Ikubeshun as a poet, was the creator of the pseudonym Kashimoto Hakuseki for the concretist Pedro Xisto, one of the greatest non-Japanese *haikaists*.

It was during rehearsals of Japanese folklore songs at the Bahia Street house in Sao Paulo that I discovered parameters and terms that paved my way in the world of Japanese poetry: the syllables of the structure of haikai 5-7-5, the *makurakotoba* (pillow words), etc. The 1950s was a time for equally valid experiences. Like the lessons, audition of records and conferences by H. J. Koellreutter, the director of Pró Arte music school, Escola Livre de Música (ELM), about experiences during his 1952 trip to Japan. The attendance of the composer and musicologist Kikuko Kanai, from Okinawa, delegate of Japan at the 7th International Congress of Folklore Music, drawing attention to the uniqueness of the modal scales of Ryukyu Island music and the activities of *noro*, female mediums interpreting the *misozoru* or divine utterances of the gods. The Japanese Art Week, 1955, promoted by the Department of Culture of the Guild of the Faculty of Architecture and Urbanism of USP, with lectures and events on History and Culture, Literature and Art, Music, Architecture, Tea Ceremony and Flower Arrangements. Practical classes and lectures by philosopher and choreographer Masami Kuni, mentor of the then nascent “creative dance,” developing concepts regarding the tensions between approaching and receding bodies in 1957. Tomie Iwami’s commented recital of Japanese instrumental music, *koto*, and Baikyoku, *shakuhachi*. Also in 1957, the exhibition at ELM, organized in partnership with José Luiz Paes Nunes, with early abstract works by Tomie Ohtake, a painter who came up with a new vision of canvas space, undoubtedly marking her place in Brazilian fine arts.

Because I spoke English, Koellreutter made me available to Kikuko Kanai and Masami Kuni during their stays in Sao Paulo, which facilitated our fruitful approach. Possible non-student attendees of the events promoted by ELM drew attention, notably Haroldo and Augusto de Campos, Décio Pignatari, Dora Vasconcelos and Pedro Xisto. Today I can note that at that time, even Haroldo did not know Kitasono, who was first contacted by him in a letter sent on November 7th 1957,

ENTREVISTA COM L.C. VINHOLES

Angela Detanico e Rafael Lain (DL) conversam com Luiz Carlos Vinholes (LCV), compositor brasileiro, especialista em música e cultura japonesas.

DL Em 1957, você parte para o Japão para estudar o gagaku, música tradicional da corte e dos templos xintoístas. Além do interesse pela música oriental, já tinha conhecimento da poesia de vanguarda japonesa? Pode nos contar um pouco como começou essa aventura?

LCV Nos meus quatro anos em São Paulo, não ouvi falar da poesia de vanguarda japonesa, mas tive oportunidade de conhecer uma das formas mais clássicas da poesia tradicional do Japão: o *haikai*. Cerca de três anos antes de embarcar para Tóquio, fui regente de um coral formado por familiares de funcionários do consulado japonês na capital paulista e dos economistas e bancários Carlos Yoshiyuki Kato e Kunito Miyasaki – fundadores do Banco América do Sul (*Nambei Ginko*), em São Paulo, nos anos 1940 –, renomados haikaistas na comunidade japonesa. Miyasaka desenvolveu atividades empresariais e, como poeta conhecido por Ikubeshun, foi o gestor do pseudônimo Kashimoto Hakuseki para o concretista Pedro Xisto, um dos maiores haikaistas em língua não japonesa.

Foi durante os ensaios de canções do folclore japonês na casa da Rua Bahia, em São Paulo, que descobri parâmetros e termos que pavimentaram meu caminho no mundo da poesia japonesa: as sílabas da estrutura do *haikai* 5-7-5, as *makurakotoba* (palavras travesseiro) etc. A década de 1950 foi o tempo de experiências igualmente válidas. Como as aulas, audição de discos e conferências de H. J. Koellreutter, diretor da Escola Livre de Música (ELM) da Pró Arte, sobre experiências da viagem ao Japão de 1952. A vinda da compositora e musicóloga okinawense Kikuko Kanai, em 1954, delegada do Japão no VII Congresso Internacional de Música Folclórica, chamando a atenção para a singularidade das escalas modais da música das Ilhas Ryukyu e das atividades dos *noro*, médiuns femininos interpretando o *misozoru* ou alocuções divinas dos deuses. A Semana de Arte Japonesa, em 1955, promovida pelo Departamento de Cultura do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, com palestras e eventos sobre História e Cultura, Literatura e Arte, Música, Arquitetura, Cerimônia de Chá e Arranjos Florais. As aulas práticas e palestras do filósofo e coreógrafo Masami Kuni, mentor da então nascente “*creative dance*”, desenvolvendo conceitos relativos às tensões entre corpos que se aproximam e se afastam, em 1957. O recital comentado da música instrumental japonesa por Tomie Iwami, *koto*, e Baikyoku, *shakuhachi*. Ainda em 1957, a exposição na ELM, organizada em parceria com José Luiz Paes Nunes, com as primeiras obras abstratas de Tomie Ohtake, pintora que surgia com uma nova visão do espaço da tela, marcando, de maneira indiscutível, seu lugar nas artes plásticas do Brasil.

Por falar inglês, Koellreutter colocou-me à disposição de Kikuko Kanai e Masami Kuni durante suas estadias em São Paulo, o que facilitou proveitosa aproximação. Entre os eventuais frequentadores não alunos dos eventos promovidos pela ELM chamavam a atenção, notadamente, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Dora Vasconcelos e Pedro Xisto. Hoje posso registrar que,

accompanied by a copy of the third *Noigandres* magazine.

DL How did you meet Kitasono Katue?

LCV I met Kitasono in mid-1958. It was a casual meeting at the Fugetsu-do coffee shop in Shinjuku district, where poets and musicians met informally on weekends under the aegis of *Chambre de la Poésie et Musique*. There, among others, I met Shuzo Iwamoto—Kitasono’s partner in creating the group and *VOU* magazine—, Yasuo Fujitomi, Toshihiko Shimizu, Masato Shimizu, Reiko Horiuchi, Kazuko Shirashi, Takahashi Shohachiro, his “disciples” and supporters.

Kitasono’s poem *Monotonia of the Empty Space* (*tanchona kukan*), translated into Portuguese by Haroldo de Campos and José Santana do Carmo, and published in the literary supplement of the newspaper O Estado de S. Paulo, on May 10th, 1958, awoke my curiosity. When I got a copy of the anthology *Reta da Fumaça/La Droite de la Fumée* (*Kemuri no Chokusen*, 1959), gathering Kitasono poems, including *Tanchona Kukan*, I decided to face their translation work, which I finished just in time to present for bilingual reading at the 1964 International Concrete Poetry Exhibition in Tokyo, with the collaboration of the young poet Kyoko Torisawa. The translation of this anthology was the path that allowed me to gain a better understanding of the language of Kitasono.

The monthly events at Fugetsu-do were published in a friendly 25.5x 11.5 cm, half-folded newsletter that featured a poem announcing the month’s exhibit, a selection of records—for audition at last Monday night of each month, with comments from Akiyama Kuniharu—and eventually the 16 mm films presented in the reserved mezzanine. On one occasion I watched a movie produced by Kitasono. The bulletins were published from January 1961 to December 1962. Issue no. 2 featured the only foreign author poem, my concrete poem *de . a .* (1960), at Kitasono’s suggestion and with comment from Masato Shimizu. Another gesture that surprised me and that once again showed a certain openness of Kitasono for concrete poetry was to open the pages of the magazine *VOU* no. 95 for his translation of the *Plano Piloto da Poesia Concreta*. The interest of the Japanese poets and the doubts about Kitasono’s translation led Seiichi Niikuni to present the new translation published in *ASA* magazine no. 3 (1968), drawing on the French text that Pierre Garnier produced and published in *Les Lettres* magazine no. 31 (1963) and collating with the original in Portuguese, with my sporadic collaboration.

Although my relationship with Kitasono was cultivated in a friendly and cordial climate, I always realized that he was an introvert, a quiet and extremely reserved man. Our contact, however sporadic, was enough to arouse mutual interest and trust. I highlight his willingness to collaborate with a text to be displayed on a panel at the Brazilian Concrete Poetry Exhibition at the Tokyo Museum of Modern Art in April 1960. Text that was reproduced in the mini anthology published on *Design* magazine no. 27 (1961). Many times, I received from him, by postcard, an invitation to the meetings he promoted with the poets of his group, while having a cup of tea or coffee along with *black-forest* or apple pie slice. Occasions in which texts and poems were presented and selected for the next issue of *VOU* magazine.

naquela época, nem Haroldo conhecia Kitasono, que foi por ele contatado pela primeira vez em carta datada de 7 de novembro de 1957, acompanhada do exemplar da revista *Noigandres* n. 3.

DL Como você conheceu Kitasono Katuê?

LCV Conheci Kitasono em meados de 1958. Foi um encontro casual no café-confeitaria Fugetsu-do, no bairro Shinjuku, onde poetas e músicos se reuniam informalmente, aos finais de semana, sob a égide de *Chambre de la poésie et musique*. Ali, entre outros, conheci Shuzo Iwamoto – parceiro de Kitasono na criação do grupo e da revista *VOU* –, Yasuo Fujitomi, Toshihiko Shimizu, Masato Shimizu, Reiko Horiuchi, Kazuko Shirashi, Takahashi Shohachiro, seus “discípulos” e simpatizantes.

O poema *Monotonia do espaço vazio* (*tanchona kukan*), de Kitasono, traduzido para o português por Haroldo de Campos e José Santana do Carmo, e publicado no suplemento literário do jornal O Estado de S. Paulo, em 10 de maio de 1958, despertou minha curiosidade. Quando tive em mãos exemplar da antologia *Reta da fumaça/La droite de la fumée* (*kemuri no chokusen*, 1959), reunindo poemas de Kitasono, inclusive o *tanchona kukan*, decidi encarar sua tradução, trabalho que terminei a tempo de apresentar para leitura bilíngue na Exposição Internacional de Poesia Concreta de 1964, em Tóquio, com a colaboração da jovem poeta Kyoko Torisawa. A tradução dessa antologia foi o caminho que me permitiu ter uma melhor percepção da linguagem de Kitasono.

Os eventos mensais no Fugetsu-do eram divulgados em um simpático boletim de uma folha de apenas 25,5x 11,5 cm, dobrada ao meio, que trazia um poema, anunciando a exposição do mês, uma seleção de discos – para a audição na noite da última segunda-feira de cada mês, com comentários de Akiyama Kuniharu – e, eventualmente, os filmes de 16 mm apresentados no reservado mezanino. Em certa ocasião, assisti a um filme produzido por Kitasono. Os boletins foram publicados de janeiro de 1961 a dezembro de 1962. A edição nº 2, exibiu o único poema de autor estrangeiro, meu poema concreto *de . a .* (1960), por sugestão de Kitasono e com comentário de Masato Shimizu. Outro gesto que me surpreendeu e que mais uma vez mostrou certa abertura de Kitasono para a poesia concreta foi o de abrir as páginas da revista *VOU* no. 95 para sua tradução de *Plano piloto da poesia concreta*. O interesse dos poetas japoneses e as dúvidas sobre a tradução de Kitasono levaram Seiichi Niikuni a apresentar a nova tradução publicada na revista *ASA* nº. 3 (1968), valendo-se do texto em francês que Pierre Garnier produzira e publicara na revista *Les Lettres* nº. 31 (1963) e cotejando com o original em português, com minha colaboração esporádica.

Embora meu relacionamento com Kitasono tenha sido cultivado em clima amistoso e cordial, sempre me dei conta de que ele era um homem introvertido, de pouca conversa e extremamente reservado. Nosso contato, ainda que esporádico, foi suficiente para despertar interesse e confiança mútuos. Destaco sua disposição em colaborar com um texto a ser exibido em painel na Exposição da Poesia Concreta Brasileira no Museu de Arte Moderna de Tóquio, em abril de 1960. Texto que foi reproduzido na miniantologia publicada na revista *Design* nº. 27 (1961). Inúmeras vezes, recebi dele, por cartão postal, convite para as reuniões que promovia com os poetas de seu grupo,

On the eve of my transfer to Canada in 1977, I said goodbye to Kitasono at his place of work, the library of the School of Dentistry. We talked for a long time, when Harold was remembered as “our common friend” in his own words. I thanked him for his always valuable expression of appreciation for the work of the Brazilian poets and received from him the copy of the anthology *Shiro no Danpen* (白の破片, 1973), *Fragmentos Brancos*, with the dedication “à monsieur Vinholes, en *hommage sympathique*. Kitasono Katsué le 28 juillet 1977.” From there we went out onto the roof of the building, where his advisor and poet Setsuko Tsuji took the picture of our handshake and last farewell. Tsuji gave me *Ame no Techo* (雨の手帖, 1963), *Apontamentos da Chuva*, anthology with poems from 1959 to 1961.

DL When in Japan we first heard the poem Espaço Monótono read by our friend Takeshi Yazaki, we were struck by the sonic beauty of Kitasono poetry. Also the way he arranges the characters on the page in his books, privileging the empty space, seems to enable a rhythmic, musical reading, in a minimalist sense of the word. How do you, in your privileged position of poet and composer, see sound in Kitasono’s poetry?

LCV It is well known that the Japanese write their texts from top to bottom and from right to left. Specialized studies address this uniqueness, also common to both Chinese and Koreans. It is the way of connecting Heaven to Earth and God to Man, from Reason to Heart. In Japan, almost all avant-garde poets produce their texts following these quasi-ontological parameters. In this regard, Kitasono has not departed from the Japanese tradition, despite exceptions, as in the poem 黒の教会 = *Kuro no Kyokai* = *Church of the Black*, in *VOU* magazine, October 1956. In my view, what Kitasono is singular about— and what can also be seen in poems of those who sympathized with his ideas—is the presence of true *leitmotif*, which catches the eye and that, as objects, create not only a strong visual calling, but also a noticeable and amalgamating sound. I refer to the frequent use of certain nouns and adjectives that dictate a certain rhythm. As an example, I highlight:

四角 = *shikaku* = square,
三角 = *sankaku* = triangle,
晶 = *suisho* = crystal;

and

白 い = *shiroi* = white,
黄 い = *kiroi* = yellow,
黒 い = *kuroi* = black,

present, for example, in poems of the *Kemuri no Chokusen* anthologies = *Reta da Fumaça* (1979), as I already mentioned, and *Blue* = Azul (1969), which now concerns me with their translation.

What draws attention in Kitasono’s poems is the strength of the short, economical, individualized verses suspended at the top of the page, indirectly highlighting the rest, the proportionally huge white space. In my view, Kitasono is a poet of linearity and not spatiality. When reading his poems

enquanto se tomava uma xícara de chá ou café com torta *black-forest* ou *apple pie*. Ocasões em que eram apresentados e selecionados textos e poemas para a próxima edição da revista *VOU*.

Às vésperas de minha transferência para o Canadá, em 1977, fui despedir-me de Kitasono em seu local de trabalho, a biblioteca da Faculdade de Odontologia. Conversamos um bom tempo, quando Haroldo foi lembrado como “nosso amigo comum”, nas palavras dele. Agradei sua sempre valiosa manifestação de apreço pelo trabalho dos poetas brasileiros e dele recebi exemplar da antologia *Shiro no danpen* (白の破片, 1973), *Fragmentos brancos*, com a dedicatória “à monsieur Vinholes, en *hommage sympathique*. Kitasono Katsué le 28 juillet 1977”. Dalí saímos para o terraço do prédio, onde sua assessora e poeta Setsuko Tsuji tirou a foto do nosso aperto de mão e última despedida. Dela ganhei a *Ame no techo* (雨の手帖, 1963), *Apontamentos da chuva*, antologia com poemas de 1959 a 1961.

DL Quando, no Japão, ouvimos pela primeira vez o poema Espaço monótono lido por nosso amigo Takeshi Yazaki, nos chamou atenção a beleza sonora da poesia de Kitasono. Também a forma como ele dispõe os caracteres na página em seus livros, privilegiando o espaço vazio, parece possibilitar uma leitura rítmica, musical, em um sentido minimalista da palavra. Como você, em sua posição privilegiada de poeta e compositor, vê o som na poesia de Kitasono?

LCV É conhecido o fato de que os japoneses escrevem seus textos de cima para baixo e da direita para esquerda. Estudos especializados tratam desta singularidade, comum também aos chineses e coreanos. É a forma de ligar o Céu à Terra e Deus ao Homem, a partir da Razão para o Coração. No Japão, a quase totalidade dos poetas de vanguarda produzem seus textos seguindo esses parâmetros de caráter quase ontológico. Neste particular, Kitasono não se afastou da tradição japonesa, apesar de exceções, como no poema 黒の教会 = *kuro no kyokai* = *Igreja do preto*, na revista *VOU*, de outubro de 1956. A meu ver o que Kitasono tem de singular – e que pode ser visto também em poemas daqueles que simpatizaram com suas ideias –, é a presença de verdadeiros *leitmotif*, que chamam a atenção e que, como objetos, criam não só um forte chamado visual, mas também uma sonoridade perceptível e amalgamante. Refiro-me ao uso frequente de determinados substantivos e adjetivos que ditam um certo ritmo. Como exemplo, destaco:

四角 = *shikaku* = quadrado,
三角 = *sankaku* = triângulo,
晶 = *suisho* = cristal;

e

白い = *shiroi* = branco,
黄い = *kiroi* = amarelo,
黒い = *kuroi* = preto,

presentes, por exemplo, em poemas das antologias *kemuri no chokusen* = *Reta da Fumaça* (1979), já mencionada, e *Blue* = Azul (1969), que ora me ocupa com sua tradução.



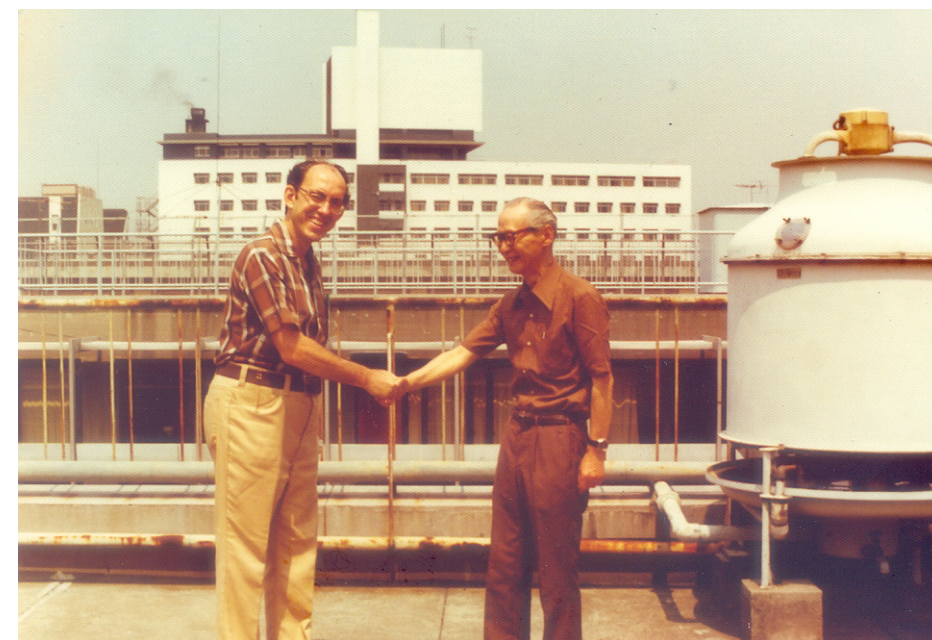
exposição de poesia concreta brasileira no Museu de Arte Moderna de Tóquio, 1960



Seiichi Niikuni e L. C. Vinholes lendo o poema "Servidão de Passagem" de Haroldo de Campos no Sogetsu Kaikan, Tóquio, 1964.



Kyoko Torisawa e L. C. Vinholes lendo poemas de Kitasono Katsue no Sogetsu Kaikan, Tóquio, 1964.



"Às vésperas de minha transferência para o Canadá, em 1977, fui despedir-me de Kitasono em seu local de trabalho, a biblioteca da Faculdade de Odontologia. Conversamos um bom tempo, quando Haroldo foi lembrado como "nosso amigo comum", nas palavras dele. Agradei sua sempre valiosa manifestação de apreço pelo trabalho dos poetas brasileiros e dele recebi exemplar da antologia Shiro no danpen (白の破片, 1973), Fragmentos brancos, com a dedicatória "à monsieur Vinholes, en hommage sympathique. Kitasono Katsue le 28 juillet 1977". Dalí saímos para o terraço do prédio, onde sua assessora e poeta Setsuko Tsuji tirou a foto do nosso aperto de mão e última despedida."

always catches my eye the rhythm created by the preposition *no* = *de*, *da* and *do*, having an agglutinating character.

As for the sound of his verses, note the silence valued by the economy of words, at an almost magical pace in the careful repetition of what is read. Exploring the page space and graphic resources that became available was a task experienced by the generation of poets who consolidated themselves in the second half of the twentieth century. It is important to remember that Seiichi Niikuni and his pioneering anthology *O 音* = ZERO ON = SOM ZERO (1963), with poems from 1960 to 1963 of economic text and word dispersion, creates a kind of constellation in the white space of the page, decidedly harnessed. From this anthology, I translated the first nine poems into English: *Em Favor do Equilíbrio das Flores*, *O Castelo das Crianças*, *O Templo Horiuji*, *O Lago*, *Mulher*, *Sobre a Harmonia das Nuvens e do Céu*, *Parte do Espaço*, *Os Degraus do Vento* e *A Segunda Mão do Relógio*. The poem *O Lago*, in Spanish, was published in Uruguay in Cormoran and Delfin Magazine no. 3 (1966), being Niikuni's first poem publication in all three Americas.

DL Your generation has broken down the barriers among disciplines and cultures, and we can now navigate different ways of seeing and building the world. Our work moves between word, image, sound, but we can only do that today thanks to the work you built throughout the twentieth century. How do you analyze the radical changes that art, poetry and music have undergone over this time? How do you harmonize in your work the different disciplines and cultures you have navigated?

LCV In the course of time everything intertwines and completes itself. I was young when I started to get involved with music as a member of the choir of the São Francisco de Paula de Pelotas Cathedral. There, religious services, masses, novenas, trezens were celebrated in Gregorian, a language that was never part of the grid of materials from conservatories and music schools in Brazil. In Gregorian the word supports the sounds and with it the sounds have a direct connection, a symbiosis, completing each other. In Japan I found parallel with what I learned in my studies, *gagaku*, traditional court music and Shinto temples, with peculiar tuning of instruments and vocalization enriching the notation when sung. In Japan I consolidated the freedom I had discovered in the Gregorian and, although assimilated, the dualities of dualistic thinking, European arts and music are no longer a hindrance. Looks like they amalgamated. The transit in both worlds, the dualisms and the overcoming of these concepts, allowed me to create the *time-space* composition technique (1956), still with valid remnants of the past, and, looking to the future, to glimpse the parameters that made possible the creation of the first Brazilian random songs (1961). Based on respect for diversity, although I feared fragmented specializations from an early age, I believed in dialogue, harmonious coexistence and the validity of the common denominator. Diversity and balance are the permanent teachings that we can appreciate in the free forms and the plurality of the colors of nature that surround us.

As a challenge and boldly, I tried to put new poetry into the urban landscape when I created the “sculpture-poem” and the “garden-poem,” both of November 1962. Designed to be built in

O que chama a atenção nos poemas de Kitasono é a força dos versos curtos, econômicos, individualizados, suspensos no alto da página, destacando de forma indireta o restante, o proporcionalmente imenso espaço branco. A meu ver, Kitasono é poeta da linearidade e não espacialidade. Na leitura de poemas de Kitasono, sempre chama minha atenção o ritmo criado pela preposição *no* = *de*, *da* e *do*, tendo caráter aglutinador.

Quanto à sonoridade de seus versos, nota-se o silêncio valorizado pela economia de palavras, em um ritmo quase mágico na repetição cuidadosa do que é lido. A exploração do espaço da página e dos recursos gráficos que se tornaram disponíveis foi tarefa experimentada pela geração dos poetas que se consolidaram na segunda metade do século XX. É importante lembrar que Seiichi Niikuni e sua pioneira antologia *O 音* = ZERO ON = SOM ZERO (1963), com poemas de 1960 a 1963 de texto econômico e dispersão das palavras, cria uma espécie de constelação no espaço branco da página, decididamente aproveitado. Desta antologia, traduzi para o português os primeiros nove poemas: *Em favor do equilíbrio das flores*, *O castelo das crianças*, *O templo Horiuji*, *O lago*, *Mulher*, *Sobre a harmonia das nuvens e do céu*, *Parte do espaço*, *Os degraus do vento* e *A segunda mão do relógio*. O poema *O lago*, em espanhol, foi publicado no Uruguai, na *Revista Cormoran e Delfin* nº. 3 (1966), sendo a primeira publicação de poema de Niikuni nas três Américas.

DL Sua geração derrubou as barreiras entre as disciplinas e as culturas e podemos hoje navegar por formas diferentes de ver e construir o mundo. Nosso trabalho transita entre palavra, imagem, som, mas só podemos realizar isso hoje graças ao trabalho que vocês construíram ao longo do século XX. Como você analisa as mudanças radicais que a arte, a poesia e a música passaram ao longo desse tempo? Como você harmoniza em seu trabalho as diferentes disciplinas e culturas pelas quais navegou?

LCV No correr do tempo, tudo se entrelaça e se completa. Era jovem quando comecei a envolver-me com música, como membro do coral da Catedral São Francisco de Paula de Pelotas. Ali, os ofícios religiosos, missas, novenas, trezenas eram celebrados em gregoriano, linguagem que nunca fez parte da grade de matérias dos conservatórios e escolas de música do Brasil. No gregoriano, a palavra sustenta os sons e, com ela, eles têm uma ligação direta, uma simbiose, um completando o outro. No Japão, encontrei paralelo com o que aprendi nos meus estudos, o *gagaku*, música tradicional da corte e dos templos xintoístas, com afinação peculiar dos instrumentos e a vocalização enriquecendo a notação quando cantada. No Japão, consolidei a liberdade que descobrira no gregoriano e, embora assimiladas, as dualidades do pensamento dualístico, nas artes e na música de matriz europeia, deixaram de ser empecilho. Parece que se amalgamaram. O trânsito nos dois mundos, dos dualismos e da superação destes conceitos, foi o que me permitiu criar a técnica de composição *tempo-espaço* (1956), ainda com válidos resquícios do passado, e, olhando para o futuro, vislumbrar os parâmetros que viabilizaram a criação das primeiras músicas aleatórias brasileiras (1961). Com base no respeito à diversidade, embora tema as especializações fragmentadoras desde muito cedo, acreditei no diálogo, na convivência harmoniosa e na validade do denominador comum. A diversidade e o equilíbrio são os ensinamentos permanentes que podemos apreciar nas formas livres e na pluralidade das cores da natureza que nos cerca.

1

quadrado branco
dentro do
quadrado branco
dentro do
quadrado amarelo
dentro do
quadrado amarelo
dentro do
quadrado preto
dentro do
quadrado preto
dentro do
quadrado branco
dentro do
quadrado branco

白 い 四 角
の な か い 四 角
の な か い 四 角
の な か い 四 角
の な か い 四 角
の な か い 四 角
の 黄 い ろ い 四 角
の な か い 四 角
の 黄 い ろ い 四 角
の な か い 四 角
の な か い 四 角
の 白 い 四 角

2

branco dentro do
branco dentro do
amarelo dentro do
amarelo dentro do
preto dentro do
preto dentro do
branco dentro do
branco

白
の 中 の 白
の 中 の 黒
の 中 の 黒
の 中 の 黄
の 中 の 黄
の 中 の 白
の 中 の 白

3

vidro
do
bigode do
triângulo do
azul

parasol
do
cavalo do
triângulo do
branco

edifício
da
fumaça do
triângulo do
preto

lenço
da
estrêla do
triângulo do
amarelo

青
の 三 角
の 髭
の ガ ラ ス

白
の 三 角
の 馬
の パ ラ ソ ル

黒
の 三 角
の 煙
の ビ ル デ イ ン グ

黄
の 三 角
の 星
の ハ ン カ チ イ フ

4

quadrado branco
dentro do
quadrado branco
dentro do
quadrado branco
dentro do
quadrado branco
dentro do
quadrado branco

白 い 四 角
の な か い 四 角
の な か い 四 角
の な か い 四 角
の な か い 四 角
の な か い 四 角
の 白 い 四 角

the garden of the International Congress Palace on the shores of Lake Ashi, in Hakone, Japan, by architect Wilson Reis Netto. These poems accompanied by text were published in *Info Japan Pass-Present-Future* magazine, Vol. IX, No. 5 (1963), in *ASA* magazine no. 2 (1976), of the Association for Art Studies, of the group led by Seiichi Niikuni, and also in the Swedish magazine *OEI* #60-61 (2013), after its representatives Cecilia Grönberg and Jonas Magnusson saw the copy of *Info Magazine* in the commemorative show of my 80 years, held at the Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, at Casa das Rosas, in São Paulo.

The “sculpture-poem” or “sun-poem” uses the three letters of the word *s o l* [*sun* in Portuguese]—a symbol in the name and flag of Japan—repeated 12 times, 12 sunbeams—all having in common the letter “*l*” with a height of 10 m, being the axis of a mechanism that disciplines the time of day and months of the year. On the outside of the letter “*s*” would be engraved in bronze the 12 symbols of the eastern zodiac. The twelve “*s*” at about 5 m and the twelve “*o*” at 7 m high, being arranged like the 12 numbers on a watch dial. The lower part of the letters “*s*” and “*o*”—forming the “*so*” of solitude—serving as a bench, built of iron and concrete, inviting rest and dialogue between its patrons and allowing the physical integration of the “sculpture-poem” with the viewer and vice versa; and the 12 triangular spaces created between these letters, serving as a play area for children. Thus, the symbiosis between the deed and the overseer materializes. It would not be too reminiscent also of the 12 color matrices, the 12 notes of the diatonic musical scale, the 12 apostles of Christ and that in Japanese mythology the Creator is seated on 12 sacred cushions and in Korean tradition the world is divided into 12 regions.

In the “garden poem” or “garden of words” I used the phonemes 愛 “ai,” 人間 “nobody” and 灘 “nothing” which in Portuguese and Japanese have opposite semantics (“ai” = expression of pain x love; “nobody” = no person x human being, and “nothing” = absence of anything x open sea, source/base/port of/for everything). The Japanese ideograms and Roman letters corresponding to the first two phonemes, built in concrete, forming large benches, would have their intervals filled with sand as a playground for children. Such benches would rest on the flagstone floor with the ideogram design and the letters of “nothing.” All other spaces in the “garden poem” area, including those between the tiles, would receive dark-colored rolled stones to contrast with the beach sand and the white snowfalls that occur in that region. About this last poem, I record that in the article *No Vienienian Ring of Concrete Poetry*, by poet Pedro Xisto, published in the *Cavalo Azul* magazine n°. 4 (1965), after quoting the statement “the possibility of an integrated city-culture is not unrealistic” by Mike Weaver, part of the article *Concrete and Knectic: The Poem as Functional Object* (IMAGE magazine, 1964), adds: “Brazilian LC Vinholes had already accomplished much of this with his garden poem of Shirahama Beach in Hakone, in Japan.”

For economic and political reasons in Japan, the International Palace of Congress project has not left the paper. The one from Nara left, the one from Kanagawa lost and haven’t left it, as the “sculpture-poem” and the “garden-poem” also lost it. I lost too.

Throughout the twentieth century, the radical changes that art, poetry, and music underwent were a consequence of the almost parallel evolution of human thought and knowledge in all fields

Como desafio e com ousadia, experimentei colocar uma nova poesia na paisagem urbana quando criei o “poema-escultura” e o “poema-jardim”, ambos de novembro de 1962. Previstos para serem construídos no jardim do Palácio Internacional dos Congressos, às margens do Lago Ashi, em Hakone, no Japão, projeto do arquiteto Wilson Reis Netto. Esses poemas acompanhados de texto foram publicados na revista *Info Japan Pass-Present-Future*, Vol. IX, n°. 5 (1963), na revista *ASA* n°. 2 (1976), da Associação para Estudos da Arte, do grupo liderado por Seiichi Niikuni, e, ainda, na revista sueca *OEI* #60-61 (2013), depois que seus representantes Cecilia Grönberg e Jonas Magnusson viram o exemplar da *Revista Info* na mostra comemorativa dos meus 80 anos, realizada no Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, na Casa das Rosas, em São Paulo.

O “poema-escultura” ou “poema-sol” utiliza as três letras da palavra *s o l* – símbolo presente no nome e na bandeira do Japão –, repetida 12 vezes, 12 raios de sol –, todas elas tendo em comum a letra “*l*” com 10 m de altura, figurando como eixo de um mecanismo disciplinador das horas do dia e dos meses do ano. Na face externa da letra “*s*” seriam gravados em bronze os 12 símbolos do zodíaco oriental. Os doze “*s*” com cerca de 5 m e os doze “*o*” com 7 m de altura, sendo dispostos como os 12 números do mostrador de um relógio. A parte inferior das letras “*s*” e “*o*” – formadoras do “*so*” de solidão –, servindo de banco, construídas de ferro e concreto, convidando ao descanso e ao diálogo entre seus frequentadores e permitindo a integração física do “poema-escultura” com o espectador e vice-versa; e os 12 espaços triangulares criados entre essas letras, servindo de área de recreação para crianças. Assim se concretizando a simbiose entre o feito e o feitor. Não seria demasiado lembrar também as 12 matrizes das cores, as 12 notas da escala musical diatônica, os 12 apóstolos de Cristo e que na “mitologia japonesa o Criador está sentado sobre 12 almofadas sagradas e na tradição coreana o mundo está dividido em 12 regiões.

No “poema-jardim” ou “jardim-de-palavras”, utilizei os fonemas 愛 “ai”, 人間 “ninguém” e 灘 “nada” que em português e japonês têm semânticas opostas (“ai” = expressão de dor x amor; “ninguém” = nenhuma pessoa x ser humano; e “nada” = ausência de qualquer coisa x mar aberto, fonte/base/porto de/para tudo). Os ideogramas japoneses e as letras romanas correspondentes aos dois primeiros fonemas, construídos em concreto, formando grandes bancos, teriam seus intervalos preenchidos com areia servindo de *playgroud* para crianças. Tais bancos repousariam sobre o piso de lajotas com desenho do ideograma e das letras de “nada”. Todos os demais espaços da área do “poema-jardim”, inclusive aqueles entre as lajotas, receberiam pedras roladas de cores escuras, para contrastar com a areia da praia e com o branco das nevadas que ocorrem naquela região. Sobre este último poema, registro que no artigo *No ring vienense da poesia concreta*, do poeta Pedro Xisto, publicado na revista *Cavalo Azul* n°. 4 (1965), depois de citar a afirmação “*the possibility of an integrated city-culture is not unrealistic*” (a possibilidade da cultura integrada à cidade não é irreal), de Mike Weaver, parte do artigo *Concrete and knectic: the poem as functional object* (revista IMAGE, 1964), acrescenta: “o brasileiro L. C. Vinholes já realizara boa parte disto com seu poema-jardim da praia de Shirahama, em Hakone, no Japão”.

Por razões econômicas e políticas do Japão, o projeto do Palácio Internacional dos Congressos não saiu do papel. Ganhou o da Província de Nara, perdeu o da Província de Kanagawa, perderam o “poema-escultura” e o “poema-jardim”. Também perdi.

of science. The conquest of space, thanks to man navigating in capsules, created a New World, the sidereal. Fast and easy internet communication has eliminated distances and brought distant ones closer. The differences, whatever they may be, are being bridged. Being aware that times are different and that daily projects must be daily new is the indispensable oxygen for the future of all of us. But most of the solutions sought for today's problems are palliative; material wealth and economic power still dictate the behavior of those who have and want to have. The cycles and the ages are repeated and ours are surely coming to an end. The masses, as well as the elites, do not realize that every minute the minute is approaching when everything comes to an end and only remains history; and that at each moment comes a new moment that begins something that, at some point, will also become history. If renewed and universalized education does not come true, there will be no walking with new steps for those few who will make a difference.

DL In addition to your transdisciplinary work, you also played an important role in promoting Brazilian art abroad, organizing exhibitions such as Brazilian Concrete Poetry at the Tokyo Museum of Modern Art in 1960 and the International Festival of Concrete Poetry at Sogetsu Art Center, in 1964, among others, in a very different time than today. If, on the one hand, when the circulation of information was more restricted the world opened up, how do you see the current situation, where the process seems to be reversed?

LCV I don't have a crystal ball and I dare not believe that I can make considerations about the proposed question. I just want to record what lately, in different ways, catches my eye. When I went to Japan, the trip lasted thirty-three days and today it takes less than two days. In the mid-1950s, my telephone contacts with the Federal University of Bahia were made by appointment twenty-four hours in advance. At the Western store at the 7 de Abril Street in Sao Paulo, and today, from anywhere to anywhere, calls are instant. Enthusiastic I watched the first programs on TV Tupi (1957) and today I am ashamed to be contemporary with almost all of what you see on TV.

From the time I was in Japan from 1957 to 1967, telegrams and postal correspondence took weeks, and today they are just hours or days or are perfectly expendable. In the decades of the last century, with typewriters available, copies were made with carbon paper, and today computers not only store texts in their memories, but also, using attached printers, reproduce as many copies as needed. The banking system has modernized, ending check and endless queues, replaced by self-service units and online payments and transfers. In presidential elections, at least in Brazil, the electronic system dispenses paper ballots and the results are known within hours.

In my childhood and youth, with discipline and respect, masters were valued, students studied and learned, including Latin, and today one does not study or learn, masters are disrespected, and no one is prepared for the pressing challenges of day to day. The generations no longer seem to have age groups and corresponding codes of coexistence. Generally speaking, we still have the conservative, narrow-minded wave feeding backward march, perhaps the result of globalization and misuse of the media and communication. Effective robots replace men who don't know what to do with idleness. How to predict and justify how long the avant-garde yesterday and today will be valid? What reading will future generations make of the inheritance we believe they are

Ao longo do século XX, as mudanças radicais pelas quais a arte, a poesia e a música passaram foram consequência da evolução quase que paralela do pensamento e do conhecimento humano em todos os campos das ciências. A conquista do espaço, graças ao homem navegando em cápsulas, criou um Novo Mundo, o sideral. A comunicação fácil e rápida da internet eliminou as distâncias e aproximou os distantes. As diferenças, quaisquer que sejam, estão sendo superadas. Ter consciência de que os tempos são outros e que os projetos do cotidiano devem ser cotidianamente novos é o oxigênio indispensável ao futuro de todos nós. Mas a maioria das soluções buscadas para os problemas atuais são paliativas; a riqueza material e o poder econômico ainda ditam o comportamento dos que têm e dos que almejam ter. Os ciclos e as eras se repetem e os nossos estão seguramente chegando ao fim. As massas, assim como as elites, não se dão conta de que a cada minuto se aproxima o minuto em que tudo chega ao fim e só permanece sendo história; e que a cada momento chega um novo momento que dá início a algo que, em algum momento, também se tornará história. Se a educação renovada e universalizada não se tornar realidade não haverá caminhada, com novos passos, por aqueles, poucos, que farão a diferença.

DL Além de seu trabalho transdisciplinar, você também teve um papel importante na divulgação da arte brasileira no exterior, organizando exposições como a de poesia concreta brasileira no Museu de Arte Moderna de Tóquio, em 1960, e o Festival Internacional de Poesia Concreta no Sogetsu Art Center, em 1964, entre outras, em um momento bastante distinto do atual. Se por um lado, a circulação da informação era mais restrita o mundo se abria, como você vê a situação atual, em que o processo parece se inverter?

LCV Não jogo búzios nem tenho bola de cristal e não me atrevo a acreditar ser capaz de tecer considerações à respeito da pergunta proposta. Pretendo apenas registrar o que nos últimos tempos, de maneiras diversas, chama minha atenção. Quando fui para o Japão, a viagem durou trinta e três dias e hoje leva menos de dois dias. Em meados da década de 1950, meus contatos telefônicos com a Universidade Federal da Bahia eram feitos com hora marcada com antecedência de vinte e quatro horas. Na loja da Western, na Rua 7 de Abril, em São Paulo, e hoje, de qualquer lugar para qualquer lugar, as ligações são instantâneas. Entusiasmado, assisti aos primeiros programas da TV Tupi (1957) e hoje me envergonho de ser contemporâneo da quase totalidade do que se vê na TV.

No período em que fiquei no Japão de 1957 a 1967, os telegramas e a correspondência postal levavam semanas e hoje são apenas horas ou dias ou são perfeitamente dispensáveis. Nas décadas do século passado, com as máquinas de escrever disponíveis, as cópias eram tiradas com papel carbono e hoje os computadores não só guardam os textos em suas memórias, mas também, valendo-se das impressoras acopladas, reproduzem quantas cópias forem necessárias. O sistema bancário se modernizou, acabando com o cheque e as intermináveis filas, substituídas por unidades de autoatendimento e pagamentos e transferências on-line. Nas eleições presidenciais, pelo menos do Brasil, o sistema eletrônico dispensa as cédulas em papel e os resultados são conhecidos em poucas horas.

leaving behind? Will Europe and the West that has followed it for centuries continue to occupy the landscape of knowledge, culture and the arts, or will new actors in the developing world take up space that they have long awaited?

Until the mid-1950s, avant-garde Brazilian poets, including concretists, were unaware of Japan's avant-garde poets, and today they not only know each other, but also study what resulted in their origins and what they did with them, their new ideas and left as a legacy. There is still much to do. There is hope to be done. Myself, what will I do from now on? Get to work.

Na minha meninice e juventude, com disciplina e respeito, os mestres eram valorizados, os alunos estudavam e aprendiam, inclusive o latim, e hoje não se estuda, não se aprende, se desrespeita os mestres e não se está preparado para os prementes desafios do dia a dia. As gerações parecem não mais ter faixas etárias e correspondentes códigos de convivência. Generalizando, temos ainda a onda conservadora, tacanha, alimentando marcha retrógrada, talvez resultado da globalização e do mau uso dos meios e comunicação. Os robôs eficientes substituem os homens que não sabem o que fazer com o ócio. Como prever e justificar até quando as vanguardas de ontem e de hoje terão validade? Qual a leitura que as gerações futuras farão da herança que a elas acreditamos estar deixando como legado? A Europa e o Ocidente que a seguiu durante séculos continuarão a ocupar o cenário do saber, da cultura e das artes ou novos atores do mundo dito em desenvolvimento passarão a ocupar espaço que, há muito, por eles espera?

Até meados da década de 1950, os poetas brasileiros de vanguarda, incluindo os concretistas, não sabiam da existência dos poetas de vanguarda do Japão, e hoje não só se conhecem mutuamente, mas também estudam o que resultou em suas origens e o que fizeram com suas novas ideias e deixaram como legado. Há ainda muito o que fazer. Há esperança que se faça. Eu mesmo, o que farei daqui em diante? Mãos à obra.

ABOUT THE ARTISTS

Angela Detanico and Rafael Lain have been working together since 1996. A semiologist and a graphic designer, born respectively in 1974 and 1973 in Caxias do Sul (RS), they live and work in Paris. Their largely conceptual works blend graphs, texts, sounds and videos, often imbued with scientific, mathematical and literary references.

“We only state that a work happens when both are very appropriate to a certain process, and that goes through very intense dialogues and discussions. It is a research that is born of curiosity for the world. We research to try to cope with the world we live in through art,” says Detanico. “Even if it is an artistic practice, the course is really philosophical,” adds Lain.

In 2002, the duo participated in an artistic residency in the French capital, at Palais de Tokyo. Two years later, they won the Nam June Paik, one of the most prestigious international awards. In the same year, in 2004, Angela and Rafael participated in the São Paulo Biennial, a feat that was repeated in the next two editions, in 2006 and 2008. In the meantime, in 2007, they represented Brazil at the 52nd Venice Art Biennale.

Still in Paris, they began a collaborative project with two Kyoto choreographers, which earned the couple some seasons in Japan, and consequently the participation in biennials and exhibitions throughout the Asian country, giving them a certain intimacy with Japanese culture, something that is reflected today in its production and, more specifically, in the show *Meteorológica*.

“The exhibition began to take shape after our visit to the cultural venue. The gaps, which for many might sound like a challenge, allowed us different points of view and suggested a topography for the idea we had in mind, that of building an artificial landscape, rationalizing the natural environment, like a Japanese garden.” says Lain.

In Brazil, the couple has participated in a series of group exhibitions, such as *Ready Made in Brazil* (2017), at Centro Cultural Fiesp, in São Paulo; and *Manifesto Gráfico* [Graphic Manifesto] (2017), at Espaço Cultural Porto Seguro itself. Among the individual, a series of them in Galeria Vermelho, which represents them; and *Alfabeto Infinito* [Infinite Alphabet] (2013), held at the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre.

www.detanicolain.com

SOBRE OS ARTISTAS

Angela Detanico e Rafael Lain trabalham juntos desde 1996. Semiologista e designer gráfico, nascidos respectivamente em 1974 e 1973, em Caxias do Sul (RS), moram e atuam em Paris. Seus trabalhos, em grande parte conceituais, mesclam gráficos, textos, sons e vídeos, quase sempre imbuídos de referências científicas, matemáticas e literárias.

“A gente só diz que um trabalho acontece quando os dois se apropriam muito de determinado processo, e isso passa por diálogos e discussões muito intensos. É uma pesquisa que nasce da curiosidade pelo mundo. Pesquisamos para tentar dar conta do mundo em que a gente vive por meio da arte”, afirma Detanico. “Mesmo que seja uma prática artística, o percurso é realmente filosófico”, completa Lain.

Em 2002, a dupla participou de uma residência artística na capital francesa, no Palais de Tokyo. Dois anos depois, venceu o Nam June Paik, um dos mais prestigiados prêmios internacionais. No mesmo ano, em 2004, Angela e Rafael participam da Bienal de São Paulo, feito que se repete nas duas edições seguintes, em 2006 e 2008. Nesse meio tempo, em 2007, representaram o Brasil na 52ª Bienal de Arte de Veneza.

Ainda em Paris, a dupla deu início a um projeto de colaboração com dois coreógrafos de Quioto, o que rendeu ao casal algumas temporadas no Japão, e, consequentemente, a participação em bienais e exposições pelo país asiático, dotando-os de certa intimidade com a cultura japonesa, algo hoje refletido em sua produção e, mais especificamente, na mostra *Meteorológica*.

“A exposição começou a ganhar forma depois de nossa visita ao espaço. Os desníveis, que para muitos poderiam soar como um desafio, nos permitiram diferentes pontos de vistas e sugeriram uma topografia para a ideia que tínhamos em mente, a de construção de uma paisagem artificial, da racionalização do ambiente natural, tal qual um jardim japonês”, afirma Lain.

No Brasil, o casal já participou de uma série de exposições coletivas, a exemplo de *Ready Made in Brazil* (2017), no Centro Cultural Fiesp, em São Paulo; e *Manifesto Gráfico* (2017), no próprio Espaço Cultural Porto Seguro. Entre as individuais, uma série delas na Galeria Vermelho, que os representa; e *Alfabeto Infinito* (2013), realizada na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.

www.detanicolain.com

METEOROLÓGICA | ANGELA DETANICO E RAFAEL LAIN

CATÁLOGO | CATALOGUE

EDITOR **Rodrigo Villela**
DESIGNER **Lila Botter**
VERSÃO PARA O INGLÊS | ENGLISH VERSION **Cícero Oliveira, Daniel Lhūman (Audácia Poética | Poetic Audacity)**
REVISÃO | PROOFREADING **Cícero Oliveira**
TRATAMENTO DE IMAGEM | IMAGE TREATMENT
Motivo | Jorge Bastos
FOTOS DA EXPOSIÇÃO EM SÃO PAULO | PHOTOS
OF THE EXHIBITION IN SÃO PAULO **Fábio Furtado**
TEXTOS SOBRE AS OBRAS | TEXTS ABOUT THE WORKS
Fábio Furtado, Rodrigo Villela

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

CURADORIA | CURATORSHIP **Rodrigo Villela**
PRODUÇÃO E COORDENAÇÃO GERAL | PRODUCTION AND
GENERAL COORDINATION **Casaplanta**
MONTAGEM | ASSEMBLE **Install Produtora de Arte**
PROJETO DE ILUMINAÇÃO | LIGHT DESIGN **Design da Luz**
ASSESSORIA DE IMPRENSA | PRESS OFFICE **A4&Holofote**
EQUIPAMENTOS AUDIOVISUAIS | AUDIOVISUAL EQUIPMENT
Fusion Áudio
CENOGRAFIA | SCENOGRAPHY **Cenotech**
AUDIOGUIA | AUDIOGUIDE **Estúdio Zut**
PRODUÇÃO DE OBRAS DE ARTE | ARTWORK
CONSTRUCTION **Maurizio Zelada, Lee Dawkins**
("Luz ao Paraíso", "Percurso"), Neon 3 Seasons
("Entre hoje e amanhã")
EQUIPAMENTOS DE ILUMINAÇÃO | LIGHTING EQUIPMENT
Santa Luz
TRANSPORTE DE OBRAS DE ARTE | TRANSPORTATION **FINK**
GRÁFICA E IMPRESSÃO | PRINTING GRAPHIC MATERIALS
Watevision
PESQUISA CURATORIAL | CURATORIAL RESEARCH
Fábio Furtado, Pedro França
REVISÃO DE TEXTOS | PROOFREADING **Cícero Oliveira**
VIAGENS | TRAVEL **Atelier Turismo**
AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS **Pinacoteca do Estado Fundação Leal Rios Galeria Martine Aboucaya**

PERFORMANCES ARTÍSTICAS | PERFORMANCES
QUADRADO BRANCO
PARCERIA | PARTNERSHIP **São Paulo Companhia de Dança**
Associação Pró-Dança – Organização Social de Cultura
Governo do Estado de São Paulo - Secretaria de Cultura
DIREÇÃO ARTÍSTICA | ARTISTIC DIRECTOR **Inês Bogéa**
COREOGRAFIA | CHOREOGRAPHY **Ricardo Galli**

ESPAÇO CULTURAL PORTO SEGURO

DIREÇÃO GERAL E EXECUTIVA | GENERAL
AND EXECUTIVE DIRECTOR **Rodrigo Villela**
EDITORIAL E COMUNICAÇÃO | EDITORIAL
AND COMMUNICATION **Fábio Furtado**
DESIGN **Lila Botter**
ASSESSORIA DE IMPRENSA | PRESS OFFICE
Adriana Balsanelli
REDE SOCIAIS | SOCIAL MEDIA **Vinicius Brito**
PROGRAMAÇÃO | PROGRAMMING **Felipe do Amaral**
ASSESSORIA INSTITUCIONAL | INSTITUTIONAL ADVISORY
Guga Queiroga
PRODUÇÃO | PRODUCTION **Marcos Miranda,**
Rodrigo Lourenço, William Keri
OPERAÇÕES | OPERATIONS **Elisa Matos**
COORDENAÇÃO EDUCATIVO | EDUCATIONAL
COORDINATION **Ana Karen Dybwad, Nádía Bosquê**
(assistente | assistant)
EDUCADORES | EDUCATORS **Clara Zamith, Fernando**
Carvalho, Giovanni Fernandes, Sansorai Oliveira
ATELIÊS | WORKSHOPS **Pedro Campanha, Mayara Polizer**
ADMINISTRATIVO | ADMINISTRATION **Rafael Souza**
CONSULTORES | CONSULTANTS **Gustavo Seraphim,**
Helena Kavaliunas

INSTITUTO PORTO SEGURO
Roberto Santos
Renata Aguiar
Cesar Pedro
Mariana Conti



PATROCÍNIO
SPONSORSHIP



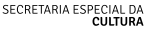
PARCERIA
PARTNERSHIP



APOIO CULTURAL
CULTURAL SUPPORT



REALIZAÇÃO
UNDERTAKING



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Bibliotecária responsável: Aline Grazielle Benitez CRB-1/3129

D761m Detanico, Angela
1.ed. Meteorológica Angela Detanico e Rafael Lain =
Meteorological Angela Detanico e Rafael Lain /
Angela Detanico, Rafael Lain; tradução de Daniel
Lühman; [Curador] Rodrigo Villela. – 1.ed. – São Paulo:
Espaço Cultural Porto Seguro, 2019.
144 p.; il.; 18 x 26 cm.

ISBN: 978-85-5961-07-7

1. Arte – contemporânea. 2. Catálogo de arte. I. Lain, Rafael.
II. Lühman, Daniel. III. Villela, Rodrigo. IV. Título.

CDD 709.05

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte: contemporânea
2. Catálogo de arte

