

Check Mate(s)

Oscar Murillo

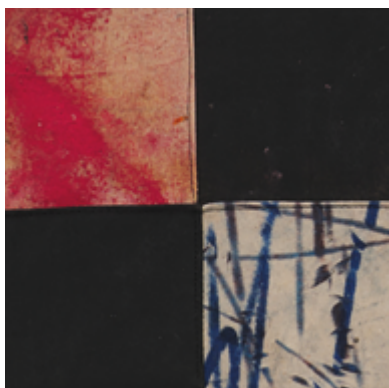
in conversation with

Leonor Antunes
Emanoel Araujo
Geraldo de Barros
Alighiero Boetti
Lygia Clark
Abraham Cruzvillegas
Sonia Gomes
Cildo Meireles
Rebecca Myles Jones
Hélio Oiticica
Damián Ortega
Lygia Pape
Elisa Sighicelli
Antonio Tarsis

A project by

Mark Godfrey





Check Mate(s)

Oscar Murillo

in conversation with

Leonor Antunes
Emanoel Araujo
Geraldo de Barros
Alighiero Boetti
Lygia Clark
Abraham Cruzvillegas
Sonia Gomes
Cildo Meireles
Rebecca Myles Jones
Hélio Oiticica
Damián Ortega
Lygia Pape
Elisa Sighicelli
Antonio Tarsis

A project by

Mark Godfrey

Casa SP–Arte, São Paulo
aug 31 – sept 20, 2024



Oscar Murillo

(untitled) aesthetic structure, 2013-2024

Mixed media on canvas

95.5 × 111 cm (37 5/8 × 43 3/4 in.)

Check Mate(s)

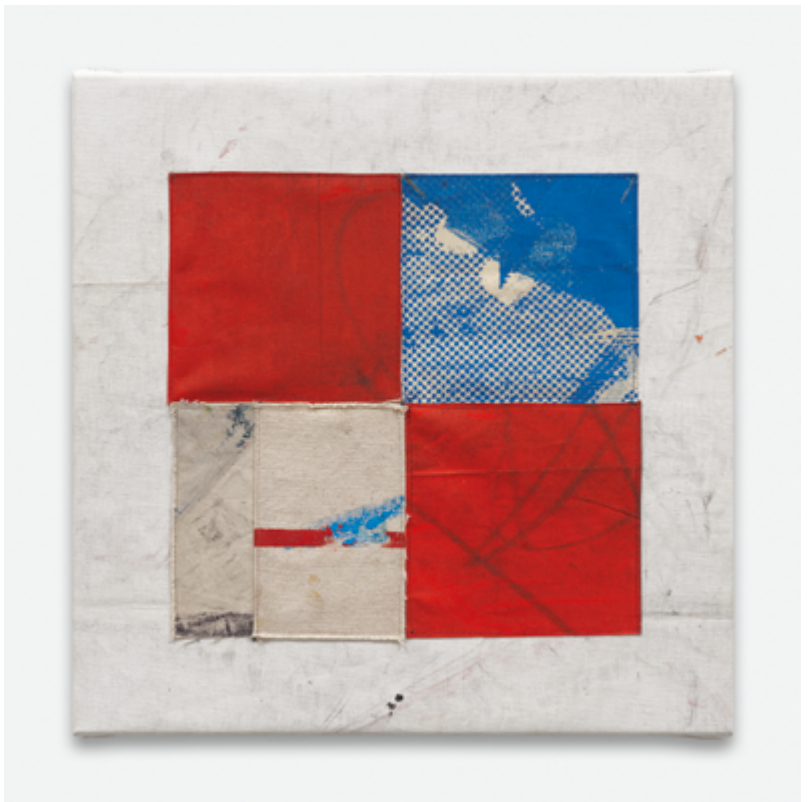
Mark Godfrey

On a visit to his studio in London in 2023, while discussing another group of works, Oscar Murillo showed me a couple of the grid paintings that he had recently completed, which he called *Aesthetic Structures*. These were made with discarded offcuts from previous works from his various series, recycled and arranged into checkerboards, with squares from his black paintings alternating with different coloured and textured units. Despite the initial sense of order, across the surface of these works, the shifts were surprising – some squares were smooth, others encrusted with paint. Some were monochrome, others a mix of colours. I saw printed patterns and looping gestures, scrawls made by rods and oil sticks, and stains and dirt from the studio floor. The pieces of fabric were joined together by stitched seams, but there were also seams running through some individual squares. The overall shapes of the largest paintings were not squares, as one might expect of a checkerboard. These works were slightly wider than tall, with nine units across and eight down. The grids wrapped around stretcher bars, but never smoothly; the sides and edges of these paintings were rounded and bumpy, more like a shoulder than the edge of a minimalist painting.

In her famous essay ‘Grids’ from 1978, the American art historian Rosalind Krauss declared that ‘no form within the whole of modern aesthetic production has sustained itself so relentlessly’ as the grid. Krauss was concerned with a lineage of grid painting that stretched from Piet Mondrian, Kazimir Malevich, and Paul Klee to Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, and Agnes Martin. Looking at Murillo’s works in the studio, this tradition felt largely irrelevant to his practice. Murillo is not concerned

with purity, geometry, and the autonomy of art; nor is he interested in the spiritual and utopian rhetoric that accompanied some of these artists' productions. His grid paintings relate instead to the world of labour, game boards, and barriers; to bodies and our everyday experience of cities and other spaces; to what it means to recycle and improvise with old or found materials. With these ideas in mind, we began to talk about finding a way to exhibit these works in a country with a complex relationship to modernism, and to place them in dialogue with works by other artists, to bring out the different ideas and sensibilities in the practice. The opportunity to make a show in São Paulo presented itself, and with access to a modernist house designed by Flávio de Carvalho (1899–1973) in 1938, the project began.

During my studio visit with Oscar, I spent time looking at the books on his shelves, always a good clue to an artist's passions. While most of the books were in a library/bedroom space, out in the main part of the studio, I saw *The Quilts of Gee's Bend*, published in 2002 by the Museum of Fine Arts in Houston. Gee's Bend is a rural community in Alabama where generations of African American working-class women (their surnames assigned to their great-great grandparents by slave-owning plantation masters) have created quilts to use as blankets and to cover furniture; these began to be shown in museums in the 1970s. The quilts are made from recycled parts of old work clothes. There are recurrent compositional structures that members of the community have handed down over generations and that they deploy in individual ways, and the women improvise with the colours and textures they have to hand. Rebecca Myles Jones's quilt dates from the 1950s. It is assembled in an overall checkerboard pattern, but Myles Jones played against this structure, allowing some slices of fabric to occupy two units of the grid instead of one, for instance, and thereby creating intriguing rhythms of texture



Oscar Murillo

(untitled) aesthetic arrangement, 2013-2024

Mixed media on canvas

40 × 40 cm (15 3/4 × 15 3/4 in.)

and colour and pattern across the grid. Within Casa SP Arte, Myles Jones's quilt lay on a low pedestal, silently dominating the ground floor of the house. It was spread out beneath Leonor Antunes's brass grid *Felice* (2024), conceived (as is the case with much of Antunes's works) as a kind of tribute to a female maker just as unknown as Myles Jones, in this case the Austrian artist Felice Rix-Ueno, who began working in Austria before moving to Kyoto where she became professor of design at the College of Art there.

São Paulo is the city where the Concrete Art Movement took hold in the 1950s, and where artists responded to this growing industrial urban metropolis – as we can see in Geraldo de Barros's 1950 photograph from his *Fotoformas* series. De Barros's image speaks to the dizzying experience of life in an expanding city, with its overlaid images and diagonals breaking the order of a grid. This city and its architecture continue to inspire artists working in photography, such as Elisa Sighicelli, who photographed the city from within Oscar Niemeyer's Copan building (1951–66) through the blue mesh that covers part of its somewhat decaying exterior; this grid breaks apart in places, suggesting the flaws in the modernist vision. Murillo himself grew up in a rural environment in a town surrounded by plantations, a setting somewhat related to Gee's Bend, and spends most of his time in London, another huge metropolis, and his work is very responsive to urban conditions: the grime embedded in some of the materials in his grid works evidences this setting. The grids of twentieth-century cities also inform the works in the show by Damián Ortega and Abraham Cruzvillegas. Ortega took the mosaic tiles from an apartment block constructed in the Narvarte neighbourhood of Mexico City in the 1960s and embedded them in a rough concrete structure formed into a mask. Cruzvillegas's *Blind self-portraits* are accumulations of newspaper cuttings, flyers, and cards

that he overpaints and nails to the wall, forming loose grids that expand out from their centres like the favelas surrounding São Paulo or Mexico City. In *Check Mate(s)*, the red and black of his work rhymed beautifully with the colours of two of Murillo's grids. Cruzvillegas often references the Russian avant-garde, but as he told me during the installation, red and black are also the colours that Mexican workers display on flags when going on strike, and of his late father's favourite football team, Atlas.

In 1959, with the publication of Ferreira Gullar's *Neo Concrete Manifesto*, it became apparent that an emerging generation of Brazilian artists were rejecting the premises of Concrete Art with its emphasis on reason and geometry. Still committed to abstraction, they understood art as necessarily connected to the sensual experience of bodies in spaces. By the late 1960s, these concerns were extremely evident in Lygia Clark's *Sensorial Objects* (1965–), in Lygia Pape's *Divisor* (1968), and in Hélio Oiticica's environment *Eden* (1969), but these ideas were already emerging even in their work of the late 1950s, included in *Check Mate(s)*. Clark's monumental *Contra relevo no. 1* (1958) has one kind of visual identity from the front, a bold flat square, hung as a diamond, one half black, the other divided into black and white. From the side, the geometrical order breaks apart as we understand how the work is constructed from several overlapping wooden planes. In Pape's *Relevos* (1954–56), short square-sectioned blocks of different heights rise from a white plane, and as we pass by these surfaces, with every moment of our movement, and with changing shadow-play, our understanding of the work's composition shifts. Oiticica's *Metaesquemias* (1957–58) were painted on cardboard, a material associated with industry and packing, not with fine art; different length squares and rectangles seem to jostle in a grid, never settling into anything like order, somewhat like bodies



Oscar Murillo

(untitled) aesthetic arrangement, 2013-2024

Mixed media on canvas

40 × 40 cm (15 3/4 × 15 3/4 in.)



Installation view of *if i was to draw a line, this journey started approximately 400km north of the equator*, South London Gallery, UK, September 20–December 1, 2013

moving in a crowd. With their physicality and sensuality, their evocation of people in space, all these works relate to Murillo's treatment of grids.

Another of the artists Murillo admires is the Italian Alighiero Boetti. For Boetti, like Murillo, the checkerboard was not attractive because of its associations with modernist painting. Boetti was interested in games, in magic squares, and in the interplay of order and disorder, a dynamic very much apparent in Murillo's *Aesthetic Structures*. Boetti's 1988 work in *Check Mate(s)* is one of his large *Arazzi*, or 'word squares'. Within the grid, there are several Italian phrases that Boetti collected and invented. All 16 letters long, these phrases fit perfectly into four-by-four grids, but the disorderly and unsystematic profusion of colour makes it challenging to read the work as one would read a newspaper. Murillo has always worked with seamstresses and creates a community of workers in his studio. Boetti's production was somewhat related; he sent canvases from Rome to Afghanistan, and later Peshawar, Pakistan, to be embroidered by communities of Afghan women with whom he had no direct contact. But just as Boetti was comfortable that the colours of the letters in his word squares would be determined by these embroiderers, not by him, so Murillo is happy that decisions about seams in his grid paintings – which, as I have said, are visually prominent in the works – are made by his assistants.

Boetti's first checkerboard works predated his embroidered word squares by a few years: these were sculptures called *Dama* (1968), made of a grid of wooden cubes whose tops were engraved with markings like those on dominoes, effectively boards for fictional games. Murillo also began to make game boards in his show at the South London Gallery in 2013, where, he also used the logo of the Colombian popular beer Poker. One of the works in *Check Mate(s)*, (*untitled*) *The Institute of Reconciliation* (2014–ongoing), is a grid woven from strips

of a deconstructed black flag painting, where Murillo has inserted Poker bottle tops into the weave and scattered others on the floor below. Each bottle top has a heart, diamond, club, or spade from a pack of cards. Playing cards also make their way into one of the small *Aesthetic Arrangements*, which has a printed pattern sourced from the back of a set of cards, and this detail of Murillo's work is a good reminder of how he often incorporates found patterns, materials, and printed material into his art.

This kind of improvisation with found materials is also a feature of the works by Sonia Gomes and Antonio Tarsis in *Check Mate(s)*. A friend gave Gomes a wooden frame with a grid of white, green, and pink cords; she painted and embellished the frame and deconstructed the upper part of the grid, knotting in sections of other materials from old clothes and textiles that had been given to her. Tarsis constructs his wall-sculpture *Untitled (Social Geometry)* (2024) from old matchboxes, objects previously associated (in Brazilian art) with Lygia Clark, who in the early 1960s, turned to these cheap, non-art materials to make gridded abstract sculptures to be manipulated in people's hands. For Tarsis, matchboxes have more layered and painful resonances. Recalling growing up in a favela in the north-east city of Salvador, Tarsis remembered that 'the matchbox was one of several items I collected in my neighbourhood. The area where I lived was basically a crack land where drug users used the matchboxes to store cigarette ashes that they mixed with crack. ... The matchboxes I use are of the Guarany brand, the name of an ancestral Indigenous people, prior to Portuguese colonisation.... My work consists of connecting all these references, subverting the meaning and form of these objects.' Tarsis's work in *Check Mate(s)* is an extraordinarily delicate and subtle composition of faded purples and blues, but as we come to understand his reasons for using his materials, it becomes untenable to appreciate the work as a purely formal and colourful construction.



Oscar Murillo

(untitled) aesthetic arrangement, 2013-2024

Mixed media on canvas

40 × 40 cm (15 3/4 × 15 3/4 in.)



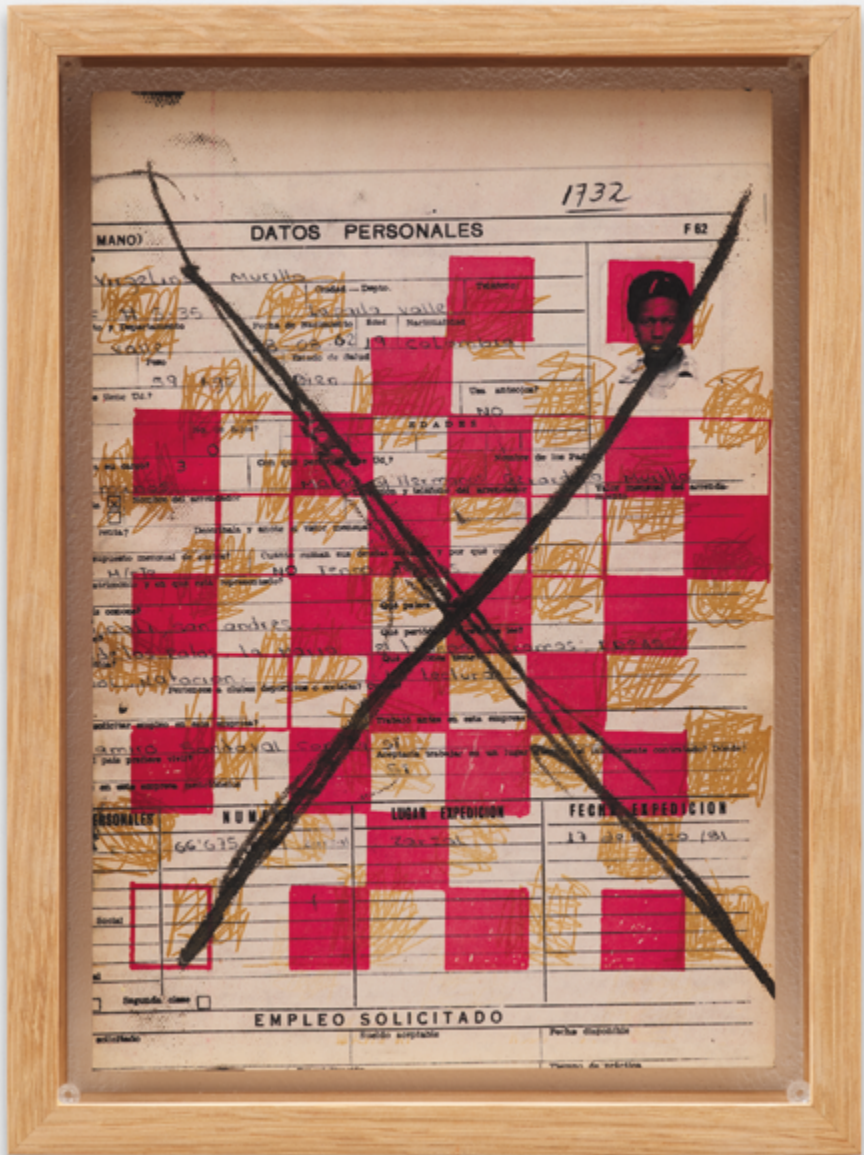
Oscar Murillo

(untitled) aesthetic arrangement, 2013-2024

Mixed media on canvas

40 x 40 cm (15 3/4 x 15 3/4 in.)

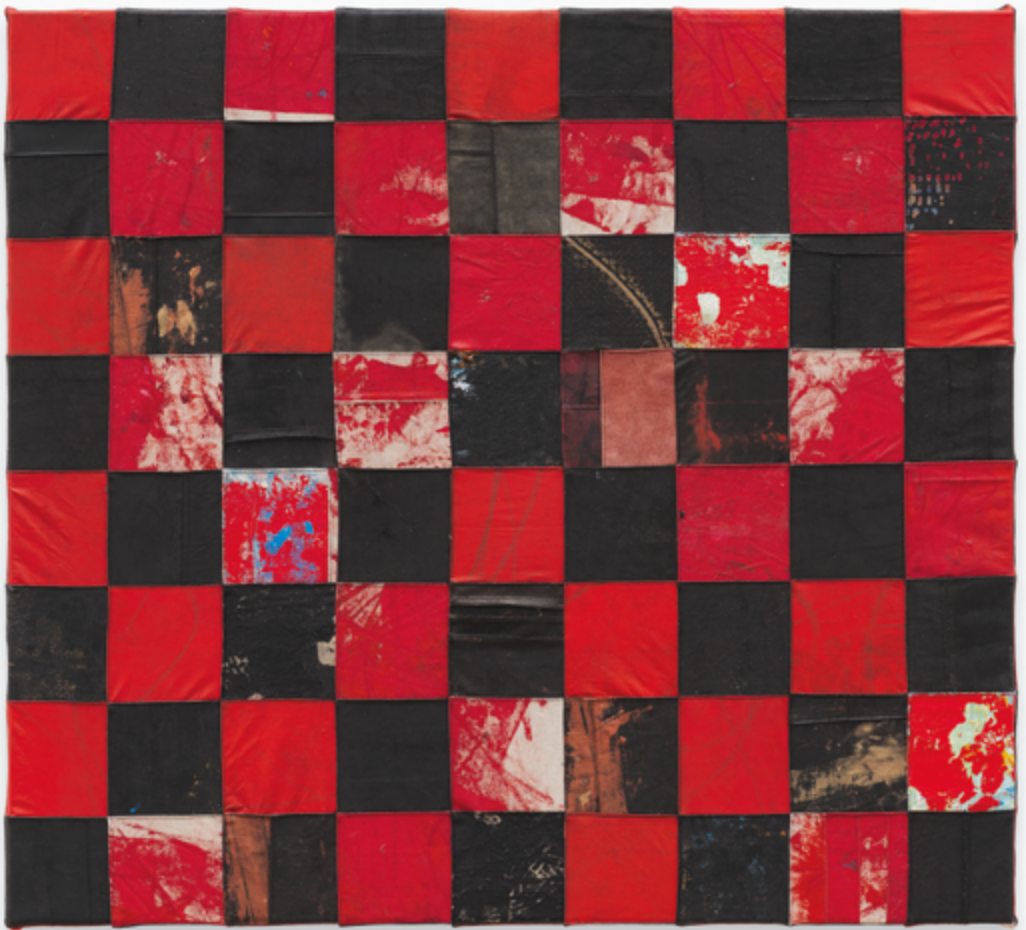
The smallest of Murillo's pieces in the show is a framed sheet of paper where a reproduction of his mother's work registration form is overprinted with a grid of red squares and brown scribbles, the whole sheet then crossed out with a huge mono-printed 'X'. Murillo's mother used to work in a factory in Colombia where locally grown sugarcane was processed into sweets; the grid, scribbles, and black cross on this work call to mind the way working hours are divided and marked in time sheets of factory staff. Murillo has introduced his background in complex ways in



Oscar Murillo

(untitled) empleo, 2014

Pen, pencil, graphite, and carbon on paper in acrylic frame
28.8 × 21 cm (11 3/8 × 8 1/4 in.)



Oscar Murillo

(untitled) aesthetic structure, 2013-2024

Mixed media on canvas

110 × 110 cm (43 1/4 × 43 1/4 in.)



Oscar Murillo

(untitled) The Institute of Reconciliation, 2014-ongoing
Mixed media on canvas, bottle caps
94 × 127 cm (37 × 50 in.) approx.

his projects, and it was no surprise that on his first visit to Brazil in 2014, he was struck by persistent social, economic, and racial inequalities. To mark the end of a residency where instead of making new paintings, he had joined the venue's service team and spent his days cooking and gardening, Murillo gave a speech to invited guests remarking on these conditions. He said that coming into the residency was like 'walking into a high security prison'. These words are spoken in the video *Residency* (2014) included in the exhibition, played on a TV whose black screen reads as a kind of abstraction.

The fraught politics of Brazil are brought into *Check Mate(s)* elsewhere in the show by Tarsis's work, as discussed, but also through the inclusion of Cildo Meireles's early masterpiece *Malhas da Liberdade* (1976–77), made during the dictatorship, where a pane of reinforced glass – itself gridded with metal wire – threads through a lattice made by joining sections of thin welded metal bars. While this work emerged from the artist's interests in combinatorial systems and abstract forms, Meireles was surely alert to the materials used to cage prisoners and to the structures that separated those with economic and political power from those without. Yet he sought to use these materials to create abstract suggestions of freedom. He invented a way of combining vertical and horizontal metal bars so that a complex volume emerged, rather than a flat grid, and then inserted a glass sheet through the gaps in this lattice. As he has remarked, the work is a 'simulation of a grid' rather than an actual grid, because of the space that the glass can fit through, which is much wider than anyone would imagine while looking at the dimensions of the individual squares from the front of the piece. Using materials and forms associated with captivity, he gestured towards a future of freedom that perhaps will never fully arrive.

Emanoel Araujo's *Relevo* is another crucial Brazilian work from this decade, made just two years later in 1979. Like Meireles's work, this is bounded by a rectilinear frame. Here, triangular-sectioned slices of wood form a composition of intersecting diagonals that in *Check Mate(s)* rhyme with the diagonals of De Barros's photograph and Clark's *Contra relevo no. 1*. But diagonals

signified very differently for Araujo, who deployed them to evoke the choppy waves that enslaved Africans crossed on their journey from their homes to European colonies in Brazil and elsewhere. In this, and other works, Araujo used blue and black paint associatively (as Murillo has done elsewhere), but Araujo's blues could also reference the power of Yemayá as much as the waters of the Atlantic. As in Meireles, a dynamic of captivity and resistance is also at work.

Check Mate(s) is an exhibition which reveals the formal, material, conceptual, and political affinities between Murillo's grid works and those of several other artists, but it is also a project which takes seriously the idea of 'mates', of friendship. A chess player declares 'checkmate' to end a game and declare victory over their opponent. In *Check Mate(s)*, there is no equivalent competition, and what made the show most special was the dialogues between Murillo's works and those of the other artists and the meetings that took place during the installation and opening. Abraham Cruzvillegas previously hosted Murillo in his studio in Mexico City, and he and Murillo joyfully recalled this earlier collaboration during the days spent together in São Paulo. Sonia Gomes came to the opening and met Abraham and Oscar; one of the memories I will most cherish from the experience curating the show was introducing them all and the mutual respect and great warmth I witnessed as they embraced.



Abraham Cruzvillegas, Sonia Gomes, and Oscar Murillo at the opening of *Check Mates(s)*, Casa SP-Arte, São Paulo, August 29, 2024

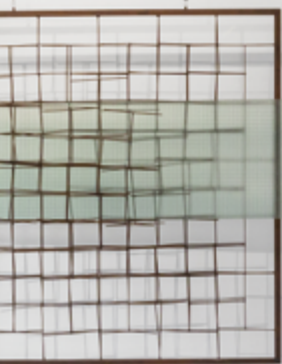
































Leonor Antunes 1972

Felice, 2024

Brass

268 × 84 cm (105 1/2 × 33 1/8 in.)

Leonor Antunes

Leonor Antunes's practice engages with the history and legacies of twentieth-century modernist art, design, and architecture. Through a process of art historical research, she records the dimensions of design features that interest her and uses these measurements as units which can be translated into sculpture. Drawing upon vernacular traditions of craftsmanship from South America and Portugal, her material repertoire includes leather, rope, brass, cork, wood, and rubber. Throughout her research, Antunes has been particularly interested in the work of women practitioners whose artistic contributions have been overlooked. *Felice* is based on a drawing by the Austrian artist Felice Rix-Ueno, an important designer for the Wiener Werkstätte, a workshop affiliated with the Vienna School of Arts and Crafts. Rix-Ueno produced designs for patterned textiles, wallpapers, and enamel works amongst others, before moving to Japan where she became a professor of design at Kyoto College of Art and founded the influential International Design School. Here, Antunes transforms Rix-Ueno's paper grid into a three-dimensional architectural entity; a suspended, web-like structure whose delicacy belies the strength of the metal from which it has been cast.



Emanuel Araujo

Relevo, 1979

Automotive paint on wood

150 × 120 × 23 cm (59 1/8 × 47 1/4 × 9 1/8 in.)

Emanoel Araujo

Emanoel Araujo was a sculptor, curator, art historian, and museum director who founded the Museu Afro Brasil in 2004. As much as he was in dialogue with the artists who revitalised geometric abstraction in Brazil after the 1950s, he also connected the forms and colours of his work to the art of West Africa, particularly after he visited Nigeria for FESTAC (Second Festival of Black Arts and Culture) in 1977, and to the histories and cultural memories associated with the Middle Passage. *Relevo* (1979) was one of the first reliefs he made where the wood was painted in black and blue. In one of his interviews, he related such diagonal, choppy forms to the waves of the oceans that enslaved Africans crossed on their way to the Americas.



Geraldo de Barros 1923-1998

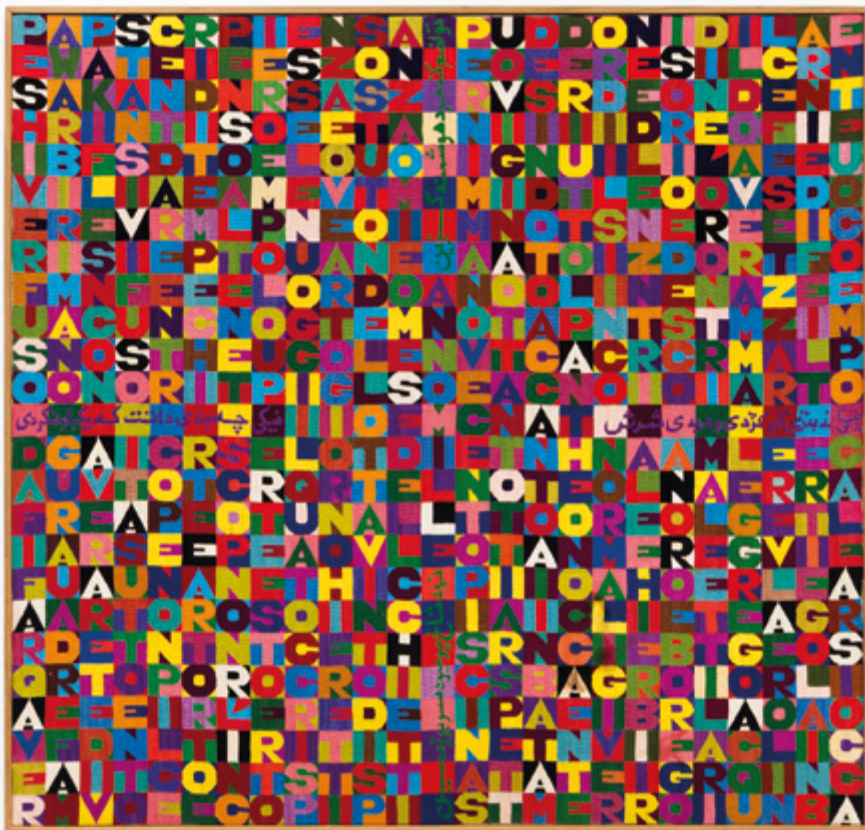
Fotoforma I, 1950

Silver gelatin print on glossy paper

31 × 27.9 cm (12 1/4 × 11 in.)

Geraldo de Barros

Photographer, painter, and designer Geraldo de Barros is best known for his foundational role in the emergence of experimental modernist photography in Brazil. This photograph forms part of the artist's *Fotoformas* ('Photoforms') series: a group of images made between 1949 and 1952 in which the artist created near-abstract compositions of architectural features. As a series, the *Fotoformas* are characterised by de Barros's sophisticated manipulation of the photographic image through a variety of techniques, including cropping, montage, superimposition, multiple exposure, and solarisation. The artist also experimented with variations in the intensity and direction of his light sources in order to achieve different effects. Whilst the original source for this particular photograph appears to have been a series of intersecting steel struts and glass window panels as seen from below, the resultant image functions in abstract terms. Read as a distorted and disrupted grid of sorts, it explores volume and the contrasting qualities of light and shade. Much of de Barros's photography during this time was taken in Brazil, and São Paulo in particular. It captures the growing momentum of a post-war architectural transformation and the sharp geometry of shared modernist forms.



Alighiero Boetti 1940-1994

*Oggi il quarto giorno dell'ottavo mese dell'anno
millenovecentoottantotto, 1988*

Embroidery on canvas

105 × 109 cm (41 3/8 × 42 7/8 in.)

Alighiero Boetti

In 1971, Alighiero Boetti first visited Kabul where he began a lifelong relationship with a community of Afghan embroiderers. Canvases designed in the studio were shipped to Afghanistan where they were laboriously and collaboratively embroidered according to his instructions by women from the Royal School of Embroidery. One of his most prolific series of embroidered canvases was the *Arazzi* or 'word squares'. This example takes the form of a twenty-five by twenty-five grid, where each of the 625 squares contains a single uppercase character. Whilst at first glance it appears as an illogical jumble of letters, reading from top to bottom in four-by-four square blocks reveals a stream of Italian phrases. These include many of Boetti's characteristically philosophical axioms and enigmatic witticisms: some dealing with notions of duality, such as 'ordine e disordine' (order and disorder); and others playing with juxtapositions between words of similar sound and construction but opposite meaning, such as 'incontri e scontri' (meetings and clashes). Whilst Boetti specified the letters and their configuration, his collaborators selected the colours of each design. This co-authorship was furthered by the emergence of Persian script in the 1980s, authored by exiled Afghans residing in Northern Pakistan that Boetti commissioned following the Soviet invasion. Flowing freely across multiple boxes without containment, it undermines the rigidity of the modernist grid.



Lygia Clark 1920-1988
Contra relevo no. 1, 1958
Industrial paint on wood
120 × 120 cm (47 1/4 × 47 1/4 in.)

Lygia Clark

Following training under the architect and painter Roberto Burle Marx, and in the Parisian studio of Fernand Léger, Lygia Clark began her career painting in a geometric abstract style. Around 1958, no longer content to be confined by the traditional parameters of the painted object, she proposed a radical redefinition with the *Contra relevo* ('counter relief') series. In this example, a square has been tilted diagonally to form a diamond, and is characterised by a predominantly black surface with a white triangle on its lower right side. Whilst it appears from a distance as a single façade, lateral viewing reveals its three-dimensionality: what appear to be painted lines are in fact physical divisions between different planes, each with its own volumetric depth. The subtlety of this disjuncture between positive and negative space is heightened by the starkness of the monochromatic palette. By physically protruding outwards into the space of the viewer – and requiring them to move around the object in order to comprehend its full volume – the work demands a level of active participation. Clark furthered this exploration of the relationship between artwork and the body in her later *Bichos*, often translated as 'critters'; hinged aluminium sculptures which viewers were invited to physically manipulate.



Abraham Cruzvillegas 1968

Blind self-portrait chewing a knackwurst sausage in a house made mustard pretzel while drinking a large Pearlsnap pilsner at Easy Tiger, confused about choosing between Selena, Daniel Johnston or Willie Nelson, after finishing reading a little book on local history, recommended by LG, enjoying a great promenade by Laguna Gloria with HP, JH, EC and JL, not being able to imagine such an amazing surprise at the Texas Roller Derby -suggested by AM-, buying all possible souvenirs with NL, BZ and DE, for family and friends, hoping to use one of the bowls made with MCB with sweaty hands, burnished with industrially made shoe shine paint containers, not so traditional, but still useful, she says, after being taught by V, in Patamban, Michoacán..., 2019

Black and red acrylic paint on newspaper clippings, cardboard, photographs, drawings, postcards, envelopes, tickets, vouchers, letters, drawings, posters, flyers, cards, recipes, napkins, and steel pins on wall

Variable dimensions (installation of 174 pieces)

Abraham Cruzvillegas

This sprawling, deconstructed grid is fabricated from individual scraps of paper collected by Abraham Cruzvillegas in different places over time. Each has been retained for the role it has played in allowing the artist to make sense of the world around him: newspaper clippings that he finds shocking or surprising; heart-warming letters and postcards; tickets to exhibitions visited; or napkins with memories of enjoyable meals attached. Having finalised his selection, Cruzvillegas painted each piece of paper in a single colour – here, red and black in a clear reference to Russian constructivism – and pinned them to the wall. Space is left between each geometric shape, creating an abstract composition reminiscent of a sprawling urban metropolis. The extended title of this work makes reference to attractions in the vicinity of The Contemporary Austin, Texas, where the work was exhibited in 2019, such as the historic villa Laguna Gloria and the bakery and beer garden Easy Tiger. It is part of the artist's *Blind self-portrait* series: so-called on account of the fact that each work functions as an accumulation of information about the artist that the viewer cannot see.



Sonia Gomes 1948

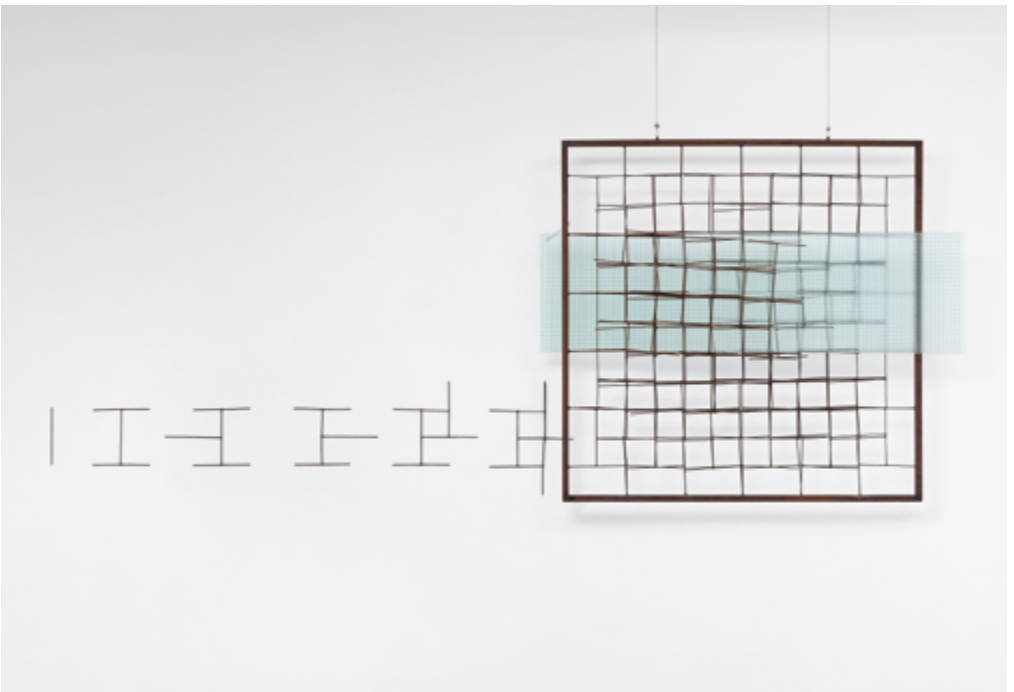
Tear II, 2023

Wooden frame, nails, strings, zipper, and lace

54 × 54 × 7 cm (21 1/4 × 21 1/4 × 2 3/4 in.)

Sonia Gomes

Afro-Brazilian artist Sonia Gomes was born in the municipality of Caetanópolis in Minas Gerais, an important region for the Brazilian textile industry. She was exposed to a myriad of textiles from a young age, leafing through the catalogues of factory samples that proliferated in the house of her wealthy father and using them in play with her dolls. ‘I liked to feel the fabrics,’ she recalled, ‘I thought they were beautiful, I liked the smell.’ Since that time, Gomes has developed a practice in which she combines found and gifted fabrics – each with a history and prior purpose of its own – with materials such as furniture, wire, and driftwood. In *Tear II*, Gomes nails strips of fabric, lengths of thread, and a dismantled zip to the perimeter of a wooden frame which she uses as a loom; weaving warp and weft to create knots, braids, and a partial grid. Through this process of interlacing and entanglement – tying, threading, and twisting the fibres – the artist creates a juxtaposition between delicacy and tension. Seen in the context of its title, *Tear II* has a corporeal presence, suggesting a wound that has been sutured and repaired.



Cildo Meireles 1948

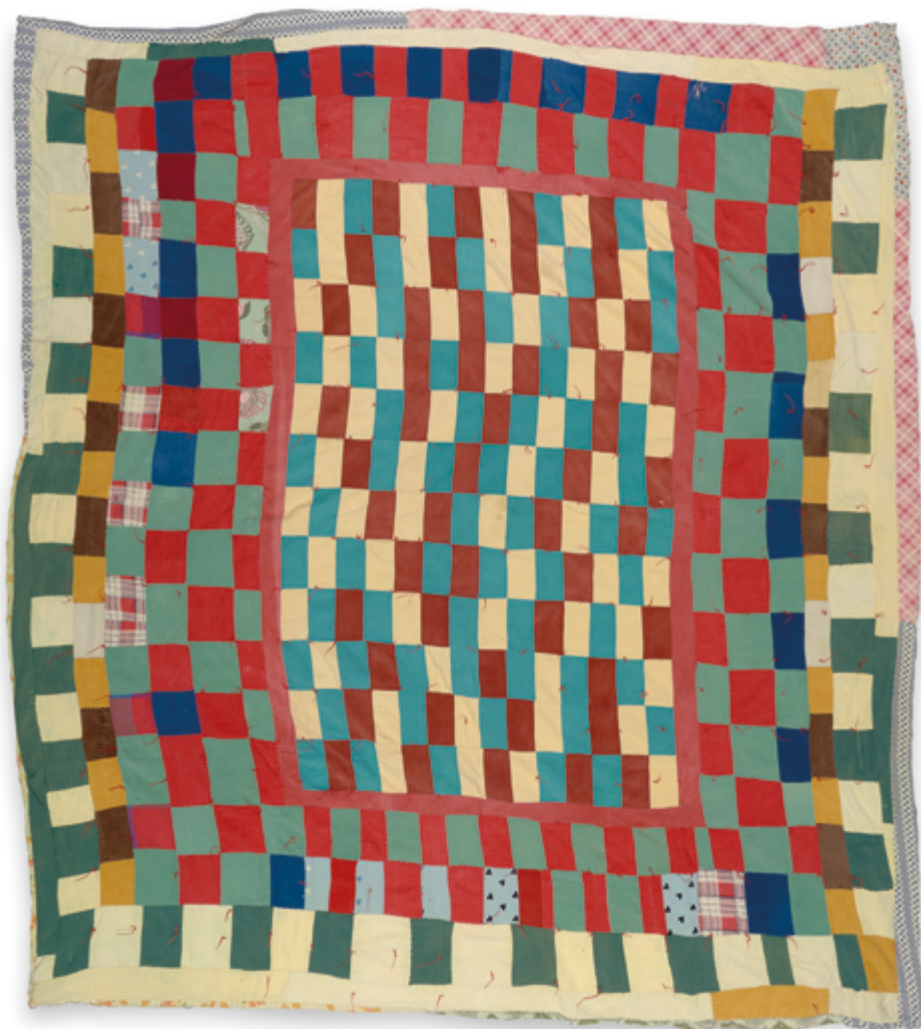
Malhas da Liberdade, 1976

Metal, glass

120 × 120 cm (47 1/4 × 47 1/4 in.)

Cildo Meireles

Malhas da Liberdade ('Meshes of Freedom') began as a doodle in a notebook belonging to the Brazilian conceptual artist Cildo Meireles. He drew a line and then another one that crossed it, and so on; using the way in which each module intersected the previous one as a means of determining the placement of the next. By using the same linear element repeatedly in this manner, Meireles formed a reticulated grid pattern theoretically capable of extending indefinitely in volume across a single plane. It followed the mathematical principle of expansion to infinity, without formal limits, as defined by the American mathematician Mitchell Feigenbaum in his studies of chaos theory. Shortly after his experiments on paper, Meireles commissioned local fishermen to fabricate his gridded mesh formation from cotton thread. A second one was produced using paper, before he turned to the metal mesh seen in this example, which restricts a sheet of glass on both sides. The artist has long been interested in the social and political connotations of his materials. With an evocative title, this work – fabricated under Brazil's military dictatorship (1964–85) – suggests the subtle and liminal potential for freedom under conditions of repression and coercion.



Rebecca Myles Jones c. 1896-1986

Center medallion— stacked bricks with checkerboard frame, 1950s

Cotton and corduroy

215.9 × 193.04 cm (85 × 76 in.)

Rebecca Myles Jones

Rebecca Myles Jones was a quilter from Gee's Bend, an isolated African American community located in a remote bend of the Alabama River. Gee's Bend has long been home to an intergenerational group of quilt-making women, whose work is renowned for its highly original abstract language. Following the collapse of cotton prices in the 1920s and 1930s, life was hard in this rural community. Women fabricated textiles as bed coverings and to provide warmth in uninsulated homes, and did not consider themselves artists nor conceive of their quilts as art objects. Working with limited means, Jones sewed objects such as this one from remnants of sun-faded work clothes, feed sacks, and other discarded fabric scraps. Her fabrication process involved tearing fabric into strips which she then assembled, or 'pieced', together to make complex configurations of shape and colour. Whilst the appearance of Gee's Bend quilts has prompted comparisons with the formal language of modernist painting, this isolated community drew on its own environment for inspiration. An act of everyday necessity was transformed into an opportunity for creative self-expression and a respite from rural labour and child-rearing.



Hélio Oiticica 1937-1980
Metaesquema no. 4016, 1957
Gouache on cardboard
50 × 61 cm (19 1/2 × 24 in.)



Hélio Oiticica 1937-1980
Metaesquema #157, c. 1958
Gouache on cardboard
30 × 33.5 cm (11 3/4 × 13 1/4 in.)

Hélio Oiticica

Hélio Oiticica's aesthetic philosophies were informed by his education in European modernism and his training under the influential painter Ivan Serpa. He began experimenting with geometric abstraction during the mid-1950s and was particularly interested in Paul Klee and Piet Mondrian, whose work he had seen at the 2nd São Paulo Biennial in 1953. He joined the Grupo Frente in July 1955 which opposed the figurative nationalism of popular Brazilian painting. Between 1957 and 1958, Oiticica's pursuit of non-representation led him to produce a new body of gouaches. The *Metaesquema* paintings – whose title translates as 'meta-structure' – are composed of geometric cardboard shapes applied to a neutral, unprimed base in different configurations. The structure of the *Metaesquema* evokes the modernist notion of the grid, with shapes replicated, flipped, and reversed to form compact compositions in what the artist has described as an 'obsessive dissection of space'. And yet, the forms' subtly skewed proportions (sometimes parallelograms, rather than rectangles) and placement on the page (shapes often slanting away from those adjacent to them, rather than lining up cleanly) simultaneously deconstruct and undermine the framework's authority.



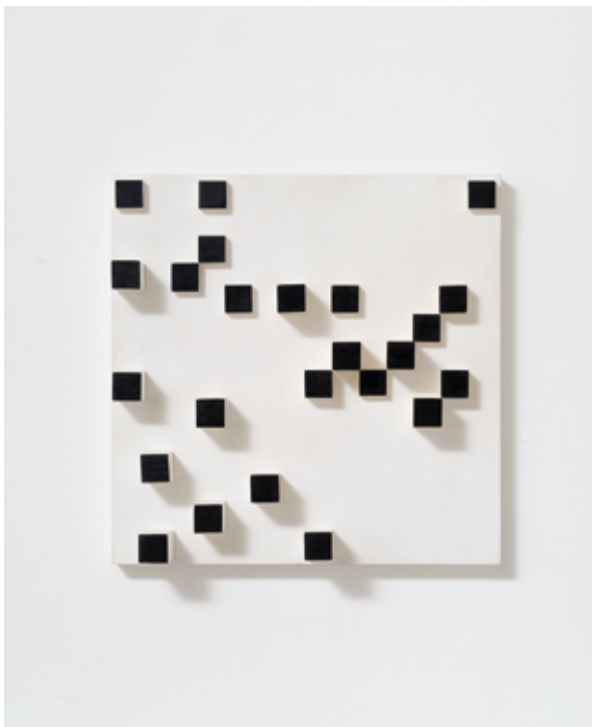
Damián Ortega 1967

Cara de Narvarte, 2022

Styrofoam, cement, Venetian mosaic, and leather cord
37 × 30 × 28 cm (14.57 × 11.81 × 11.02 in.)

Damián Ortega

Mexican-born Damián Ortega began his career as a political cartoonist and has retained all of his wit, playfulness, and incisive capacity for critique in his conceptually-driven artistic practice. This work – whose title translates as ‘Narvarte’s Face’ – is part of a series of sculptural masks that Ortega created in 2022 as a cathartic response to the Covid-19 pandemic. Fabricated from found and unexpected materials – many of which are specific to everyday Mexican life – they function both as socio-political critiques and thoughtful self-reflections. The Venetian mosaic tiles used in *Cara de Narvarte* reference architecture from the Narvarte neighbourhood of Mexico City: a formerly rural area that underwent considerable urban development in the 1950s and 1960s. Specifically, they are based on a multi-story apartment building constructed in the 1960s, whose modulated façade is characterised by a proliferation of square and rectangular windows and balcony openings that create a geometric grid of positive and negative space. With their vivid colours, the mosaic tiles also evoke the murals painted by Juan O’Gorman on the exterior of Narvarte’s most recognisable architectural landmark, the building of the Secretaría de Comunicaciones y Transporte.



Lygia Pape 1927-2004
Sem título (da série Livro dos Caminhos II), 1963-1976
Acrylic and latex on wood each
40 × 40 × 9 cm
(15 3/4 × 15 3/4 × 3 1/2 in.) each

Lygia Pape

Lygia Pape's experimental, multidisciplinary practice encompasses painting, printmaking, sculpture, installation, film, and performance. Following her formal training at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro in the early 1950s, where she became affiliated with the Grupo Frente, Pape explored woodblock printing, overlapping geometric and linear elements to produce compositions that explored the interplay between positive and negative space. In later years, as she further questioned the two-dimensional conventions of the picture plane, she fabricated reliefs in which geometric forms physically protrude from the support as dynamic objects in space. In the examples here, Pape combines a white wooden support with twenty-four individual cubes and rectangular prisms that have been painted black on their front edge. Each of these extends a different distance from the surface of the support, creating a progression from shallow to deep akin to an inverted, jumbled group of stepping stones. The visual effect of Pape's deconstructed grid – a passageway of sorts, in the context of the series title, which translates as 'Book of Paths' – is heightened by the starkness of the monochromatic palette.



Elisa Sighicelli 1968

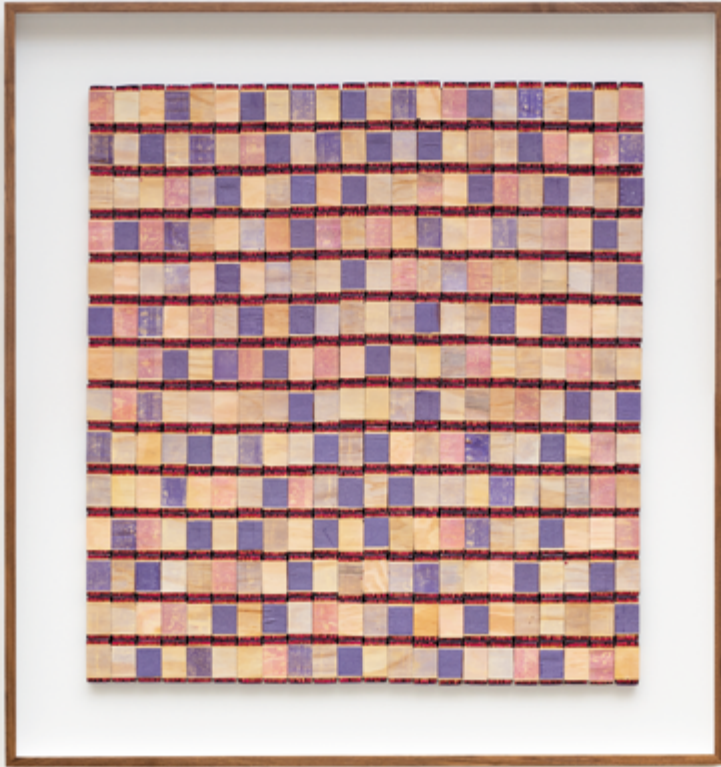
Copan (20), 2024

Photograph printed on satin

160 × 140 cm (63 × 55 1/8 in.)

Elisa Sighicelli

In her lens-based practice, Elisa Sighicelli consistently challenges the limits and capabilities of the photographic medium. She often adopts unusual standpoints or chooses to prioritise seemingly minor details, offering up different perspectives and transforming the ordinary into the extraordinary. This photograph is from an eponymous series which takes as its subject the Edifício Copan in São Paulo; a vast, modernist architectural triumph whose sinuous curved façade is celebrated as one of the city's most important landmarks. Whilst many have photographed this iconic building, however, Sighicelli does so from an unusual and unfamiliar perspective. Rather than focusing on the building itself, she instead places her camera behind the protective net which covers its exterior – installed to prevent loose fragments of mosaic from falling on passersby – revealing instead what can be viewed from within its shrouded walls looking out. As the camera focuses on the mesh in the foreground, the buildings beyond are blurred. Through this use of the protective net as a lens, Sighicelli creates a powerful juxtaposition between clarity and obscurity and imposes a modernist grid on the São Paulo cityscape.



Antonio Tarsis 1995
Sem título (Social Geometry), 2024
Matches and matchboxes
80 × 80 cm (31 1/2 × 31 1/2 in.)

Antonio Tarsis

Born and raised in a favela in Salvador, Antonio Tarsis turned to artmaking at the age of fourteen as a coping strategy following the death of his mother. Whilst he did not have the means to purchase paint or canvas, he began to collect found materials during his wanderings through the streets. Foremost amongst these was the matchbox; littered in vast quantities by local drug users and predominantly Guarany-branded with its signature purple interior. 'The different shades of purple of each one caught my attention,' Tarsis has explained, 'they varied according to the exposure to sunlight, to rain, to the open sky. They were unique tones, a kind of natural painting'. In his work, Tarsis meticulously inverts the form of each matchbox, working with scalpels, tweezers, and scissors in a labour-intensive process, before arranging them into monochromatic collages. Whilst the formal appearance of these checkerboard grids is reminiscent of both Brazil's modernist history of geometric abstraction and pared-down landscapes, the cultural specificity of the Guarany matchbox remains critically important, speaking to the complex precariousness of a broader socio-historical context.

Texts by Hannah Johnston

Xeque-mate(s)

Mark Godfrey

Durante uma visita ao seu estúdio em Londres em 2023, enquanto discutia outro grupo de obras, Oscar Murillo me mostrou alguns dos quadros de “grids” que ele havia recentemente completado, os quais ele chamou de *Aesthetic Structures (Estruturas estéticas)*. Estes foram feitos com restos descartados de trabalhos de suas várias séries anteriores que foram reciclados e organizados em tabuleiros de xadrez, com quadrados de pinturas pretas se alternando a quadrados de cores e texturas diferentes. Apesar da sensação inicial de ordem, as mudanças na superfície dessas obras eram surpreendentes – alguns quadrados eram lisos, outros incrustados de tinta. Alguns eram monocromáticos, outros uma mistura de cores. Notei reproduções de padrões e gestos curvilíneos, rabiscos feitos por varas e bastões de óleo, manchas e sujeira do chão do estúdio. Os pedaços de tecido se uniam por costuras, mas também haviam costuras atravessando alguns quadrados individuais. As formas gerais das maiores pinturas não eram quadrados, como poderia se esperar de um tabuleiro de xadrez. Essas obras eram ligeiramente mais largas do que altas, com nove unidades na horizontal e oito na vertical. Os *grids* envolviam as barras dos chassis, mas nunca de forma suave; os lados e bordas dessas pinturas eram arredondados e irregulares, mais parecidos com um ombro do que com a borda de uma pintura minimalista.

Em seu famoso ensaio 'Grids' de 1978, a historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss declarou que 'nenhuma forma dentro de toda a produção estética moderna sustentou-se tão incansavelmente' quanto o grid. Krauss observava uma linhagem de pintura que se estendia de Piet Mondrian, Kazimir Malevich e Paul Klee a Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly e Agnes Martin. Ao olhar para as obras de Murillo no estúdio, essa tradição me parecia amplamente irrelevante para sua prática. Murillo não se preocupa com pureza, geometria e a autonomia da arte; nem está interessado na retórica espiritual e utópica que acompanhava a produção de alguns desses artistas. Ao contrário, suas pinturas se relacionam com o mundo do trabalho, tabuleiros de jogos e barreiras; com corpos e nossa experiência cotidiana de cidades e outros espaços; com o que significa reciclar e improvisar materiais antigos ou encontrados. Com essas ideias em mente, começamos a falar sobre encontrar uma maneira de exibir essas obras em um país com uma relação complexa com o modernismo e colocá-las em diálogo com obras de outros artistas, para destacar as diferentes ideias e sensibilidades. A oportunidade de fazer uma exposição em São Paulo surgiu e, com acesso a uma casa modernista projetada por Flávio de Carvalho (1899–1973) em 1938, o projeto começou.

Durante minha visita ao estúdio de Oscar, passei um tempo olhando os livros em suas prateleiras, sempre uma boa pista sobre as paixões de um artista. Enquanto a maioria dos livros estava em um espaço de biblioteca/quarto, na parte principal do estúdio, vi *The Quilts of Gee's Bend*, publicado em 2002 pelo Museum of Fine Arts de Houston. Gee's Bend é uma comunidade rural no Alabama onde gerações de mulheres afro-americanas da classe trabalhadora (com seus sobrenomes atribuídos aos seus bisavós pelos senhores de escravos) têm criado colchas para o uso como cobertores ou para cobrir móveis; essas mesmas colchas começaram a ser exibidas em museus na década de 1970. As colchas são feitas a partir de partes recicladas de antigas roupas de trabalho. Existem estruturas composicionais recorrentes que os membros da comunidade transmitiram ao longo das gerações e que eles utilizam de maneiras individuais, e as mulheres improvisam com as cores e texturas que têm à disposição. O quilt de Rebecca Myles Jones é datado da década de 1950. Ele é construído em um padrão geral de tabuleiro de xadrez, mas Myles Jones jogou contra essa estrutura, permitindo que alguns pedaços de tecido ocupassem duas unidades do grid em vez de uma, criando ritmos interessantes de textura, cor e padrão ao longo da peça. Dentro

da Casa SP–Arte, a colcha de Myles Jones aparece em um baixo pedestal, silenciosamente dominando o andar térreo da casa. Ela se apresenta sob o grid de latão *Felice* (2024) de Leonor Antunes, concebida (como é o caso de muitas das obras de Antunes) como uma espécie de tributo a artistas mulheres tão desconhecida quanto Myles Jones, neste caso a artista austríaca Felice Rix-Ueno, que começou a trabalhar na Áustria antes de se mudar para Kyoto, onde se tornou professora de design no College of Art local.

São Paulo é a cidade onde o movimento de Arte Concreta se consolidou na década de 1950, e onde os artistas responderam a essa crescente metrópole industrial urbana – como podemos ver na fotografia de 1950 de Geraldo de Barros, da série *Fotoformas*. A imagem de De Barros fala da experiência vertiginosa da vida em uma cidade em expansão, com suas imagens sobrepostas e diagonais quebrando a ordem de uma grade. Esta cidade e sua arquitetura continuam a inspirar artistas que trabalham com fotografia, como Elisa Sighicelli, que fotografou a cidade a partir do interior do edifício Copan (1951–66) de Oscar Niemeyer através da tela azul que cobre parte de seu exterior um tanto deteriorado; a grade se desintegra em alguns lugares, sugerindo as falhas na visão modernista. Murillo, por sua vez, cresceu em um ambiente rural em uma cidade cercada por plantações, cenário parecido à *Gee's Bend*, porém passa a maior parte do seu tempo em Londres, outra grande metrópole. Nota-se em seu trabalho uma grande sensibilidade às condições urbanas: a sujeira incorporada em alguns dos materiais de suas obras em *grid* evidencia esse ambiente. Os *grids* das cidades do século XX também influenciam as obras de Damián Ortega e Abraham Cruzvillegas, presentes na exposição. Ortega retirou os azulejos de um bloco de apartamentos construído no bairro de Narvarte, na Cidade do México, na década de 1960, e os incorporou em uma estrutura de concreto bruto formando uma espécie de máscara. Os *Auto-retratos Cegos* de Cruzvillegas são acumulações de recortes de jornais, panfletos e cartões os quais ele pinta e prega na parede, formando *grids* soltos que se expandem a partir de seus centros, como nas favelas ao redor de São Paulo ou Cidade do México. Em *Check Mate(s)*, o vermelho e o preto de seu trabalho rima perfeitamente com as cores de dois dos grids de Murillo. Cruzvillegas frequentemente faz referências ao avant-garde russo, mas, como me contou durante a instalação da exposição, o vermelho e o preto também são as cores que os trabalhadores mexicanos exibem em bandeiras quando entram em greve, e também do time de futebol favorito de seu pai, o Atlas.

Em 1959, com a publicação do *Manifesto Neoconcreto* de Ferreira Gullar, tornou-se evidente que uma geração emergente de artistas brasileiros estava rejeitando os pressupostos da arte concreta, com sua ênfase na razão e na geometria. Ainda comprometidos com a abstração, eles entendiam a arte necessariamente em conexão com a experiência sensorial dos corpos nos espaços. No final da década de 1960, essas preocupações estavam extremamente evidentes nos *Objetos Sensoriais* de Lygia Clark (1965–), no *Divisor* de Lygia Pape (1968) e no ambiente *Eden* de Hélio Oiticica (1969), mas essas ideias já apareciam em seus trabalhos do final da década de 1950, incluídos em *Check Mate(s)*. Vista de frente, o monumental *Contra relevo no. 1* (1958) de Clark aparece no espaço como um quadrado plano e ousado, pendurado como um losango, metade preto, a outra metade dividida em preto e branco. Vista de lado, a ordem geométrica se desintegra à medida que entendemos como a obra é construída a partir de vários planos de madeira sobrepostos. Nos *Relevos* (1954–56) de Pape, pequenos blocos quadrados de diferentes alturas se elevam sob um plano branco, e conforme movimentamos nosso olhar sob essa superfície, nossa compreensão da composição da obra muda. Os *Metaesquemas* (1957–58) de Oiticica foram pintados em papel cartão, um material associado à indústria e embalagem, e não às artes visuais respeitadas; quadrados e retângulos de diferentes comprimentos parecem se movimentar em um *grid*, nunca estabelecendo-se em uma ordem, um pouco como corpos se movendo em uma multidão. Com sua fisicalidade e sensualidade, e sua evocação de pessoas no espaço, todas essas obras se relacionam com a interpretação dos *grids* por Murillo.

Outro artista que Murillo admira é o italiano Alighiero Boetti. Para Boetti, assim como para Murillo, a atração do tabuleiro de xadrez não se origina de suas associações com a pintura modernista. Boetti estava interessado em jogos, cubos mágicos e na interação entre ordem e desordem, uma dinâmica muito evidente nas *Estruturas Estéticas* de Murillo. O trabalho de Boetti de 1988 incluído em *Check Mate(s)* é um dos seus grandes *Arazzi*. Dentro da composição, há várias frases italianas selecionadas e inventadas por Boetti. Com 16 letras cada, essas frases se encaixam perfeitamente em grids de 4 x 4, mas a profusão desordenada e não sistemática de cores torna a leitura da obra desafiadora. Murillo sempre trabalhou com costureiras e ainda hoje colabora com uma comunidade de trabalhadores em seu estúdio. De certa forma, a produção de Boetti era similar; em sua prática, ele enviava telas de Roma para o Afeganistão e depois para Peshawar, no Paquistão, para serem

bordadas por comunidades de mulheres afegãs com as quais ele não tinha contato direto. Mas assim como Boetti apreciava o fato de que as cores e composições de suas obras fossem determinadas pelas bordadeiras, e não por ele, Murillo também abraça que as decisões sobre as costuras em suas pinturas em *grid* – que, como disse, são visualmente proeminentes nas obras – sejam tomadas por seus assistentes.

Os primeiros trabalhos de Boetti com tabuleiro de xadrez precederam seus quadrados de palavras bordados em alguns anos: eram esculturas chamadas *Dama* (1968), feitas de cubos de madeira cujas partes superiores eram gravadas com marcações semelhantes às de dominós, efetivamente tabuleiros para jogos fictícios. Murillo também começou a fazer tabuleiros de jogos para sua exposição na South London Gallery em 2013 e, na ocasião, ele também usou o logotipo da cerveja popular colombiana Poker. Uma das obras em *Check Mate(s)*, (*sem título*) *The Institute of Reconciliation* (2014–em andamento), é um *grid* feito a partir de tiras de uma pintura desconstruída de uma bandeira preta, onde Murillo inseriu tampas de garrafa de Poker na trama e espalhou outras no chão abaixo à obra. Cada tampa de garrafa tem um coração, um diamante, um trevo ou uma espada de um baralho de cartas. Cartas de baralho também aparecem em uma das pequenas *Aesthetic Arrangements* (*Arrumações estéticas*), que tem um padrão impresso proveniente do verso de um baralho de cartas. Este detalhe do trabalho de Murillo é um ótimo lembrete de como o artista frequentemente incorpora desenhos encontrados e materiais impressos em sua arte.

Esse tipo de improvisação com materiais encontrados também é uma característica dos trabalhos de Sonia Gomes e Antonio Tarsis em *Check Mate(s)*. Uma amiga deu a Gomes um tear de madeira com entrelaces de cordas brancas, verdes e rosas; ela pintou e enfeitou a moldura e desconstruiu a parte superior da mesma, amarrando seções de outros materiais provenientes de roupas antigas e tecidos presenteados a ela. Tarsis constrói sua escultura de parede *Sem título* (*Social Geometry*) (2024) a partir de caixas de fósforos antigas, objetos anteriormente associados (na arte brasileira) a Lygia Clark, que, no início da década de 1960, recorreu a esses materiais baratos e não-artísticos para fazer esculturas abstratas a serem manipuladas nas mãos das pessoas. Para Tarsis, as caixas de fósforos têm ressonâncias mais complexas e dolorosas. Recordando sua infância em uma favela de Salvador, Tarsis lembrou que “a caixa de fósforos era um dos vários itens que eu colecionava no meu bairro. A área onde eu

vivia era basicamente uma terra de crack onde os usuários de drogas usavam as caixas de fósforos para armazenar cinzas de cigarros que misturavam com crack. ... As caixas de fósforos que uso são da marca Guarany, o nome de um povo indígena ancestral, antes da colonização portuguesa.... Meu trabalho consiste em conectar todas essas referências, subverter o significado e a forma desses objetos.” O trabalho de Tarsis em *Check Mate(s)* é uma composição extraordinariamente delicada e sutil de roxos e azuis desbotados, mas, à medida que começamos a entender suas razões para usar este material, torna-se insustentável apreciar o trabalho como uma construção puramente formal e colorida.

A menor das obras de Murillo na exposição é uma folha de papel emoldurada onde uma reprodução do formulário de registro de trabalho de sua mãe está sobreposta com um *grid* de quadrados vermelhos e rabiscos marrons, e a folha inteira está então riscada com um enorme ‘X’ impresso. A mãe de Murillo trabalhou em uma fábrica na Colômbia onde a cana-de açúcar local era processada para a produção de doces; o *grid*, os rabiscos e a cruz preta nesta obra remetem ao modo como as horas de trabalho são divididas e marcadas nas folhas de ponto dos funcionários da fábrica. Murillo introduziu seu passado de maneiras complexas em seus projetos, e não foi surpresa que, em sua primeira visita ao Brasil em 2014, ele tenha se deparado com persistentes desigualdades sociais, econômicas e raciais. Para marcar o fim de uma residência onde, em vez de fazer novas pinturas, ele se juntou à equipe de serviços do local e passou seus dias cozinhando e trabalhando como jardineiro, Murillo fez um discurso para convidados comentando estas condições. Ele disse que entrar na residência foi como “entrar em uma prisão de segurança máxima”. Essas palavras são proferidas no vídeo *Residency* (2014) incluído na exposição, exibido em uma TV cuja tela preta lê-se como uma espécie de abstração.

A complexa política do Brasil é abordada em *Check Mate(s)* pelo trabalho de Tarsis, como já discutido, mas também pela inclusão da obra-prima do começo da carreira de Cildo Meireles, *Malhas da Liberdade* (1976–77), feita durante a ditadura, onde uma placa de vidro reforçado – ela própria gradeada com fios de metal – passa por uma treliça feita unindo seções de finas barras de metal soldadas. Embora essa obra tenha surgido do interesse do artista por sistemas combinatórios e formas abstratas, Meireles certamente estava atento aos materiais usados para aprisionar pessoas e às estruturas que separavam aqueles com poder econômico e político daqueles sem poder. Ainda assim, ele procurou usar esses materiais para criar sugestões abstratas de liberdade. Ele inventou uma

maneira de combinar barras de metal verticais e horizontais de forma que surgisse um volume complexo, em vez de uma grade plana, e então inseriu uma placa de vidro nas lacunas dessa treliça. Como ele observou, a obra é uma ‘simulação de uma grade’ e não uma grade real, pelo espaço que o vidro pode atravessar, que é muito mais largo do que se imaginaria ao olhar frontalmente para as dimensões dos quadrados individuais da peça. Usando materiais e formas associados ao cativoiro, ele sugeriu um futuro de liberdade que talvez nunca chegue plenamente.

Relevo de Emanuel Araujo é outra obra brasileira crucial desta década, feita apenas dois anos depois, em 1979. Assim como o trabalho de Meireles, este é limitado por uma moldura retangular. Aqui, fatias de madeira em seção triangular formam uma composição de diagonais que se cruzam, que em *Check Mate(s)* rimam com as diagonais da fotografia de De Barros e do *Contra relevo no. 1* de Clark. Mas as diagonais significavam algo muito diferente para Araujo, que as utilizava para evocar as ondas irregulares que os africanos escravizados cruzaram em sua jornada quando foram trazidos desde suas casas para as colônias europeias no Brasil e em outros lugares. Em suas obras, Araujo usou tinta azul e preta associativamente (como Murillo fez também em outras pinturas), mas os azuis de Araujo também poderiam se referir ao poder de Yemanjá tanto quanto às águas do Atlântico. Assim como nas obras de Meireles, uma dinâmica de cativoiro e resistência também está em jogo.

Check Mate(s) é uma exposição que revela as afinidades formais, materiais, conceituais e políticas entre as obras em *grid* de Oscar Murillo e as de vários outros artistas, mas também é um projeto que contempla a ideia de “mates”, de amizade. Um jogador de xadrez declara mate para encerrar um jogo e cantar vitória sobre seu adversário. Em *Check Mate(s)*, não há competição análoga. O que torna a exposição extraordinária foram os diálogos entre as obras de Murillo e as dos outros artistas, bem como os encontros que ocorreram durante a montagem e a abertura. Abraham Cruzvillegas já havia recebido Murillo em seu estúdio na Cidade do México, e ele e Murillo lembraram com alegria essa antiga colaboração durante os dias passados juntos em São Paulo. Sonia Gomes compareceu à abertura e conheceu Abraham e Oscar; uma das memórias que mais valorizo da experiência de curar esta exposição foi apresentá-los uns aos outros e o respeito mútuo e a grande cordialidade que testemunhei enquanto estes artistas se abraçavam.

Leonor Antunes*Felice*, 2024

Latão

A prática de Leonor Antunes envolve a história e os legados da arte, design e arquitetura modernista do século XX. Através de um processo de pesquisa histórica da arte, ela registra as dimensões de características de design que a interessam e usa essas medidas como unidades que podem ser traduzidas em escultura. Baseando-se em tradições vernaculares de artesanato da América do Sul e de Portugal, seu repertório material inclui couro, corda, latão, cortiça, madeira e borracha. Ao longo de sua pesquisa, Antunes tem se mostrado particularmente interessada no trabalho de mulheres cujas contribuições artísticas foram negligenciadas. *Felice* é baseado em um desenho da artista austríaca Felice Rix-Ueno; uma designer importante para o Wiener Werkstätte, um ateliê afiliado à Escola de Artes e Ofícios de Viena. Rix-Ueno produziu designs para estampas têxteis, papéis de parede, obras em esmalte, entre outros, antes de se mudar para o Japão, onde se tornou professora de design no Kyoto College of Art e fundou a influente International Design School. Aqui, Antunes transforma o grid de papel de Rix-Ueno em uma entidade arquitetônica tridimensional; uma estrutura suspensa, semelhante a uma teia, cuja delicadeza disfarça a força do metal de que foi fundida.

Emanoel Araujo*Relevo*, 1979

Madeira pintada

Emanoel Araujo foi um escultor, curador, historiador da arte e diretor de museu que fundou o Museu Afro Brasil em 2004. Embora estivesse em diálogo com os artistas que revitalizaram a abstração geométrica no Brasil após os anos 1950, ele também conectou as formas e cores de seu trabalho à arte da África Ocidental, particularmente após visitar a Nigéria para o FESTAC em 1977, e às histórias e memórias culturais associadas ao Trânsito Médio. *Relevo* (1979) foi uma das primeiras relevo que ele fez, onde a madeira foi pintada de preto e azul. Em uma de suas entrevistas, ele relacionou essas formas diagonais e irregulares às ondas dos oceanos que os africanos escravizados cruzaram em seu caminho para as Américas.

Geraldo de Barros*Fotoforma I*, 1950

Reprodução em gelatina prata em papel glossy

O fotógrafo, pintor e designer Geraldo de Barros é mais conhecido por seu papel fundamental no desenvolvimento da fotografia modernista experimental no Brasil. Esta fotografia faz parte da série *Fotoformas* do artista: um grupo de imagens criadas entre 1949 e 1952, nas quais o artista produziu

composições quase abstratas de elementos arquitetônicos. Como série, as *Fotoformas* são caracterizadas pela sofisticada manipulação da imagem fotográfica por Geraldo, através de uma variedade de técnicas que incluem recorte, montagem, sobreposição, exposição múltipla e solarização. O artista também experimentou variações na intensidade e na direção de suas fontes de luz para alcançar diferentes efeitos. Embora a fonte original para esta fotografia em particular pareça ter sido uma série de vigas de aço interseccionadas e painéis de vidro vistos de baixo, a imagem resultante funciona em termos abstratos. Lida como uma grade distorcida e interrompida, ela explora volume e as qualidades contrastantes de luz e sombra. Grande parte da fotografia de de Barros deste período foi feita no Brasil, especialmente em São Paulo. Ela captura o crescente impulso de uma transformação arquitetônica pós-guerra e a aguda geometria de formas modernistas compartilhadas.

Alighiero Boetti

Oggi il quarto giorno dell'ottavo mese dell'anno millenovecentoottantotto, 1988
Bordado em tela

Em 1971, Alighiero Boetti visitou pela primeira vez Kabul, onde começou uma relação duradoura com uma comunidade de bordadeiras afegãs. As telas desenhadas no estúdio eram enviadas para o Afeganistão, onde

eram bordadas laboriosamente e de forma colaborativa de acordo com suas instruções por mulheres da Escola Real de Bordado. Uma de suas séries mais prolíficas de telas bordadas foi a *Arazzi* ou 'quadrados de palavras'. Este exemplo assume a forma de uma grade de vinte e cinco por vinte e cinco, onde cada um dos 625 quadrados contém um único caractere maiúsculo. Embora à primeira vista pareça um emaranhado ilógico de letras, ler de cima para baixo em blocos quadrados de quatro por quatro revela uma série de frases em italiano. Estas incluem muitas das características axiomas filosóficos e trocadilhos enigmáticos de Boetti: alguns lidando com noções de dualidade, como 'ordine e disordine' (ordem e desordem); e outros brincando com justaposições entre palavras de sons e construções semelhantes, mas de significados opostos, como 'incontri e scontri' (encontros e conflitos). Enquanto Boetti especificou as letras e sua configuração, seus colaboradores escolheram as cores de cada design. Essa co-autoria foi ainda mais evidenciada pela inclusão da escrita persa na década de 1980, realizada por afegãos exilados que residiam no norte do Paquistão, aos quais Boetti comissionou o trabalho, após a invasão soviética. Fluindo livremente por múltiplas caixas sem contenção, ela subverte a rigidez da grade modernista.

Lygia Clark

Contra relevo no. 1, 1958

Tinta industrial em madeira

Após seu treinamento com o arquiteto e pintor Roberto Burle Marx, e no estúdio parisiense de Fernand Léger, Lygia Clark começou sua carreira pintando em um estilo abstrato geométrico. Por volta de 1958, não satisfeita em se manter confinada aos parâmetros tradicionais do objeto pintado, ela propôs uma redefinição radical com a série *Contra relevo*. Neste exemplo, um quadrado foi inclinado diagonalmente para formar um losango, caracterizado por uma superfície predominantemente preta com um triângulo branco em seu lado inferior direito. Embora à distância apareça como uma única fachada, a visualização lateral revela sua tridimensionalidade: o que parecem ser linhas pintadas são, na verdade, divisões físicas entre diferentes planos, cada um com sua própria profundidade volumétrica. A sutileza dessa descontinuidade entre o espaço positivo e negativo é acentuada pela rigidez da paleta monocromática. Ao ressaltar fisicamente para fora no espaço do espectador – e exigir que ele se mova ao redor do objeto para compreender seu volume completo – a obra demanda um nível de participação ativa. Clark aprofundou essa exploração da relação entre a obra de arte e o corpo em suas obras posteriores, os *Bichos*; esculturas de alumínio articuladas que convidavam os espectadores a manipulá-las fisicamente.

Abraham Cruzvillegas

Blind self-portrait chewing a knackwurst sausage in a house made mustard pretzel while drinking a large Pearlsnap pilsner at Easy Tiger, confused about choosing between Selena, Daniel Johnston or Willie Nelson, after finishing reading a little book on local history, recommended by LG, enjoying a great promenade by Laguna Gloria with HP, JH, EC and JL, not being able to imagine such an amazing surprise at the Texas Roller Derby -suggested by AM-, buying all possible souvenirs with NL, BZ and DE, for family and friends, hoping to use one of the bowls made with MCB with sweaty hands, burnished with industrially made shoe shine paint containers, not so traditional, but still useful, she says, after being taught by V, in Patamban, Michoacán..., 2019

Tinta acrílica vermelha e preta em recortes de jornal, papelão, fotografias, desenhos, postais, envelopes, ingressos, vales, cartas, desenhos, cartazes, panfletos, cartões, receitas, guardanapos e alfinetes de aço em parede

Essa composição extensa e desconstruída é criada a partir de pedaços individuais de papel coletados por Abraham Cruzvillegas em diferentes lugares ao longo do tempo. Cada um foi conservado pelo papel que desempenhou em ajudar o artista a compreender o mundo ao seu redor: recortes de jornais que ele considera chocantes ou surpreendentes; cartas e postais comoventes; ingressos para exposições visitadas; ou guardanapos com memórias de refeições agradáveis. Após finalizar sua seleção, Cruzvillegas pintou cada pedaço de papel em uma única cor – vermelho e preto em uma clara referência ao construtivismo

russo – e os fixou na parede. Espaços são deixados entre cada forma geométrica, criando uma composição abstrata que remete a uma extensa metrópole urbana. O título estendido desta obra faz referência a atrações nas proximidades do The Contemporary Austin, Texas, onde a obra foi exibida em 2019, como a histórica villa, a Laguna Gloria, e a padaria e jardim de cerveja, Easy Tiger. Faz parte da série de *Autorretratos Cegos* do artista: assim chamada devido ao fato de que cada obra funciona como uma acumulação de informações sobre o artista que o espectador não pode ver.

Sonia Gomes

Tear II, 2023

Moldura de madeira, pregos, cordas, zíper e rendas

A artista afro-brasileira Sonia Gomes nasceu no município de Caetônópolis, em Minas Gerais, uma região importante para a indústria têxtil brasileira. Desde jovem, ela foi exposta a uma infinidade de têxteis, folheando os catálogos de amostras de fábricas que proliferavam na casa de seu pai e usando-os para brincar com suas bonecas. “Eu gostava de sentir os tecidos”, lembrou ela, “eu achava que eram bonitos, gostava do cheiro.” Desde então, Gomes desenvolveu uma prática na qual combina tecidos encontrados e doados – cada um com uma história e propósito anterior próprios – com materiais como móveis, fios e madeira flutuante. Em

Tear II, Gomes prega tiras de tecido, comprimentos de linha e um zíper desmontado ao perímetro de uma moldura de madeira que utiliza como um tear; entrelaçando urdume e trama para criar nós, tranças e um grid parcial. Através desse processo de entrelaçamento e emaranhado – amarrando, passando e torcendo as fibras – a artista cria uma justaposição entre delicadeza e tensão. Visto no contexto de seu título, *Tear II* tem uma presença corpórea, sugerindo uma ferida que foi suturada e reparada.

Cildo Meireles

Malhas da Liberdade, 1976

Metal, vidro

Malhas da Liberdade começou como um rabisco em um caderno pertencente ao artista conceitual brasileiro Cildo Meireles. Ele desenhou uma linha e depois outra que a cruzava, e assim por diante; utilizando a maneira como cada módulo interceptava o anterior como um meio de determinar a colocação do próximo. Ao usar o mesmo elemento linear repetidamente dessa forma, Meireles formou um padrão de grade reticulada que teoricamente é capaz de se estender indefinidamente em volume através de um único plano. Seguiu o princípio matemático de expansão até o infinito, sem limites formais, conforme definido pelo matemático americano Mitchell Feigenbaum em seus estudos sobre

a teoria do caos. Pouco após seus experimentos em papel, Meireles comissionou pescadores locais para fabricar sua formação em rede com linha de algodão. Uma segunda foi produzida utilizando papel, antes de ele voltar para o grid de metal visto neste exemplo, que restringe uma chapa de vidro de ambos os lados. O artista sempre se mostrou interessado nas conotações sociais e políticas de seus materiais. Com um título evocativo, esta obra – fabricada durante a ditadura militar no Brasil (1964–85) – sugere o potencial sutil e liminar para a liberdade sob condições de repressão e coerção.

Rebecca Myles Jones

Center medallion – stacked bricks with checkerboard frame, 1950s
Algodão e veludo cotelê

Rebecca Myles Jones foi uma *quiltmaker* de Gee’s Bend; uma comunidade afro-americana isolada localizada em uma curva remota do rio Alabama. Gee’s Bend tem sido há muito tempo o lar de um grupo intergeracional de mulheres que fazem colchas, cujo trabalho é renomado por seu idioma abstrato altamente original. Após o colapso dos preços do algodão nas décadas de 1920 e 1930, a vida se tornou precária nesta comunidade rural. As mulheres fabricavam têxteis como coberturas de cama e para fornecer calor em casas sem isolamento, e não se consideravam artistas nem

concebiam seus colchas como objetos artísticos. Trabalhando com recursos limitados, Jones costurou objetos como este a partir de retalhos de roupas de trabalho desbotadas pelo sol, sacos de ração e outros fragmentos de tecido descartados. Seu processo de fabricação envolvia rasgar o tecido em tiras, que ela então reunia, ou pregava juntas para fazer configurações complexas de forma e cor. Embora a aparência dos colchas de Gee’s Bend tenha provocado comparações com a linguagem formal da pintura modernista, essa comunidade isolada buscou inspiração em seu próprio ambiente. Um ato de necessidade cotidiana foi transformado em uma oportunidade de auto expressão criativa e uma pausa do trabalho rural e da criação de filhos.

Hélio Oiticica

Metasquema no. 4016, 1957
Guache em cartão

Metasquema #157, c. 1958
Guache em cartão

As filosofias estéticas de Hélio Oiticica foram influenciadas por sua educação no modernismo europeu e por seu treinamento sob a orientação do influente pintor Ivan Serpa. Ele começou a experimentar a abstração geométrica durante a metade da década de 1950 e era particularmente interessado em Paul Klee e Piet Mondrian, cujos trabalhos viu na 2ª Bienal de São Paulo em 1953. Ele se

juntou ao Grupo Frente em julho de 1955, que se opunha ao nacionalismo figurativo da pintura popular brasileira. Entre 1957 e 1958, a busca de Oiticica pela não-representação levou-o a produzir um novo corpo de guaches. Os *Metaesquemas* são compostos por formas geométricas de papelão aplicadas a uma base neutra e em diferentes configurações. A estrutura do *Metaesquema* evoca a noção modernista do grid, com formas replicadas, invertidas e reversas para formar composições compactas a qual o artista descreveu como uma “obsessiva dissecação do espaço”. No entanto, as proporções sutilmente distorcidas das formas (às vezes paralelogramos, em vez de retângulos) e sua disposição na página (formas muitas vezes inclinando-se para longe daquelas adjacentes, em vez de se alinharem de forma clara) simultaneamente desconstróem e minam a autoridade do *grid*.

Damián Ortega

Cara de Narvarte, 2022

Isopor, cimento, mosaico veneziano e cordão de couro

O mexicano Damián Ortega começou sua carreira como cartunista político e manteve toda a sua sagacidade, ludicidade e capacidade incisiva de crítica em sua prática artística conceitual. Esta obra – cujo título se traduz como ‘Rosto de Narvarte’ – faz parte de uma série de máscaras esculturais que Ortega criou em

2022 como uma resposta catártica à pandemia de Covid-19. Fabricadas a partir de materiais encontrados e inesperados – muitos dos quais são específicos da vida cotidiana mexicana – elas funcionam tanto como críticas sociopolíticas quanto reflexões pessoais cuidadas. Os azulejos de mosaico veneziano usados em *Cara de Narvarte* fazem referência à arquitetura do bairro Narvarte, na Cidade do México: uma área que já foi rural e passou por um considerável desenvolvimento urbano nas décadas de 1950 e 1960. Especificamente, estes mosaicos se encontram em um edifício construído na década de 1960, cuja fachada modulada é caracterizada por uma proliferação de janelas quadradas e retangulares e aberturas de varandas que criam uma grade geométrica de espaço positivo e negativo. Com suas cores vivas, os azulejos de mosaico também evocam os murais pintados por Juan O’Gorman na parte externa do marco arquitetônico mais reconhecível de Narvarte, o edifício da Secretaría de Comunicaciones y Transporte.

Lygia Pape

Sem título (da série Livro dos Caminhos II), 1963/76

Acrílico e látex em madeira

A prática experimental e multidisciplinar de Lygia Pape abrange pintura, gravura, escultura, instalação, cinema e performance. Após seu treinamento formal no Museu de

Arte Moderna do Rio de Janeiro no início da década de 1950, onde se associou ao Grupo Frente, Pape explorou a impressão em madeira, sobrepondo elementos geométricos e lineares para produzir composições que exploravam a interação entre espaço positivo e negativo. Nos anos seguintes, ao questionar ainda mais as convenções bidimensionais do plano da imagem, ela fabricou relevos nos quais formas geométricas saem fisicamente do suporte como objetos dinâmicos no espaço. Nos exemplos aqui apresentados, Pape combina um suporte de madeira branco com vinte e quatro cubos e prismas retangulares individuais que foram pintados de preto em sua borda frontal. Cada um deles se estende a uma distância diferente da superfície do suporte, criando uma progressão do raso ao profundo semelhante a um grupo invertido e desordenado de calçadas de pedras. O efeito visual da grade desconstruída de Pape – um tipo de passagem, no contexto do título da série ‘Livro dos Caminhos’ – é acentuado pela rigidez da paleta monocromática.

Elisa Sighicelli

Copan (20), 2024

Fotografia impressa em cetim

Na sua prática, Elisa Sighicelli constantemente desafia os limites e as capacidades do meio fotográfico. Ela frequentemente adota pontos de vista incomuns ou escolhe priorizar detalhes aparentemente menores, oferecendo diferentes perspectivas e transformando o ordinário em extraordinário. Esta fotografia é parte de uma série homônima que tem como sujeito o Edifício Copan em São Paulo; um vasto triunfo arquitetônico modernista cuja sinuosa fachada curva é celebrada como um dos marcos mais importantes da cidade. Embora muitos tenham fotografado este edifício icônico, Sighicelli o faz a partir de uma perspectiva incomum e desconhecida. Em vez de focar no próprio edifício, ela posiciona sua câmera atrás da rede protetora que cobre seu exterior – instalada para prevenir a queda de fragmentos soltos de mosaico sobre os transeuntes – revelando o que pode ser visto de dentro de suas paredes. À medida que a câmera foca na malha em primeiro plano, os edifícios no horizonte ficam desfocados. Através do uso dessa rede protetora como uma lente, Sighicelli cria uma poderosa justaposição entre clareza e obscuridade e impõe um grid modernista sobre a paisagem urbana de São Paulo.

Antonio Tarsis

Sem título (Social Geometry), 2024

Fósforos e caixinhas de fósforos

Nascido e criado em uma favela em Salvador, Antonio Tarsis recorreu à arte aos quatorze anos como uma estratégia para enfrentar a morte de sua mãe. Embora não tivesse os meios para comprar tinta ou telas, começou a coletar materiais encontrados durante suas caminhadas pelas ruas. Entre esses materiais, o mais significativo era o fósforo; disperso em grandes quantidades por usuários locais de drogas e predominantemente da marca Guarany com seu característico interior roxo. “Os diferentes tons de roxo de cada um chamaram minha atenção”, explicou Tarsis, “eles variavam de acordo com a exposição ao sol, à chuva, ao céu aberto. Eram tons únicos, uma espécie de pintura natural.” Em seu trabalho, Tarsis inverte meticulosamente a forma de cada caixa de fósforos, utilizando bisturis, pinças e tesouras em um processo laborioso, antes de organizá-las em colagens monocromáticas. Embora a aparência formal dessas composições em xadrez lembre tanto a história modernista do Brasil na abstração geométrica quanto as paisagens em degradê, a especificidade cultural da caixa de fósforos Guarany permanece criticamente importante, refletindo a complexa precariedade de um contexto sócio-histórico mais amplo.

Oscar Murillo was born in Colombia in 1986 and currently works in various locations. His works and projects have been the subject of solo and two-person exhibitions at institutions worldwide, including the Tate Modern, London (2024), Fundação de Serralves, Porto (2024); WIELS, Brussels (2024); Kunsthalle Wien, Austria (2024); KM21, The Hague (2022); Scuola Grande della Misericordia, Venice (2022); Saint Louis Art Museum, Missouri (2022); Fondazione Memmo, Rome (2021); Aspen Art Museum, Colorado (2019); Kunstverein in Hamburg, Germany (2019); The Shed, New York (2019); chi K11 art museum, Shanghai (2019); and Kettle's Yard, Cambridge, England (2019). Murillo was one of four artists to win the 2019 Turner Prize and received an accompanying exhibition at Turner Contemporary, Margate, England.

Oscar Murillo nasceu na Colômbia em 1986 e atualmente trabalha em vários locais. Suas obras e projetos foram tema de exposições individuais e em dupla em instituições ao redor do mundo, incluindo o Tate Modern, Londres (2024), Fundação de Serralves, Porto (2024); WIELS, Bruxelas (2024); Kunsthalle Wien, Áustria (2024); KM21, Haia (2022); Scuola Grande della Misericordia, Veneza (2022); Saint Louis Art Museum, Missouri (2022); Fondazione Memmo, Roma (2021); Aspen Art Museum, Colorado (2019); Kunstverein em Hamburgo, Alemanha (2019); The Shed, Nova Iorque (2019); chi K11 art museum, Xangai (2019); e Kettle's Yard, Cambridge, Inglaterra (2019). Murillo foi um dos quatro artistas a ganhar o Prêmio Turner de 2019 e recebeu uma exposição correspondente no Turner Contemporary, Margate, Inglaterra.

Mark Godfrey is an independent curator and art historian based in London. Recent projects include exhibitions of the work of Laura Owens (Fondation Vincent van Gogh, 2021) and Jacqueline Humphries (Wexner Center for the Arts, 2021–22), and recent publications include essays on Firelei Báez, Kevin Beasley, Petrit Halilaj, and Faith Ringgold. From 2007 to 2021, he was Senior Curator at Tate Modern, where he curated or co-curated several exhibitions, including *Alibis: Sigmar Polke, 1963–2010* (2014–15), *Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power* (2017), and *Franz West* (2019). He has published two books with Yale University Press, *Alighiero e Boetti* (2013) and *Abstraction and the Holocaust* (2007).

Mark Godfrey é curador independente e historiador de arte baseado em Londres. Projetos recentes incluem exposições do trabalho de Laura Owens (Fondation Vincent van Gogh, 2021) e Jacqueline Humphries (Wexner Center for the Arts, 2021–22), e publicações recentes incluem ensaios sobre Firelei Báez, Kevin Beasley, Petrit Halilaj e Faith Ringgold. De 2007 a 2021, ele foi Curador Sênior na Tate Modern, onde curou ou co-curou várias exposições, incluindo *Alibis: Sigmar Polke, 1963–2010* (2014–15), *Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power* (2017) e *Franz West* (2019). Ele publicou dois livros com a Yale University Press, *Alighiero e Boetti* (2013) e *Abstraction and the Holocaust* (2007).

Hannah Johnston is a writer and researcher, trained at Durham University and University College London and based in Greater London. Between 2012 and 2020, she was Assistant Curator at Tate Modern, London, where she organised exhibitions and displays of the work of Helen Frankenthaler, Richard Hamilton, Georgia O’Keeffe, and Dorothea Tanning, among others. During her tenure at Tate, she produced scholarly texts on works in the collection by a vast range of artists, including Lynda Benglis, Sam Gilliam, Felix Gonzalez-Torres, the Guerrilla Girls, Julie Mehretu, Lorna Simpson, and Hannah Wilke amongst many others. In 2023, she wrote sixty artist texts for the major publication, *Making Their Mark: Art by Women in the Shah Garg Collection* (Gregory R. Miller & Co., 2023). Most recently, she contributed to *In the House of the Trembling Eye*, an exhibition staged by Allison Katz at the Aspen Art Museum, Colorado.

Hannah Johnston é escritora e pesquisadora, formada na Universidade de Durham e no University College London, e baseada na região metropolitana de Londres. Entre 2012 e 2020, foi Curadora Assistente no Tate Modern, Londres, onde organizou exposições e exibições do trabalho de Helen Frankenthaler, Richard Hamilton, Georgia O’Keeffe e Dorothea Tanning, entre outros. Durante seu tempo no Tate, produziu textos acadêmicos sobre obras na coleção de uma vasta gama de artistas, incluindo Lynda Benglis, Sam Gilliam, Felix Gonzalez-Torres, as Guerrilla Girls, Julie Mehretu, Lorna Simpson e Hannah Wilke, entre muitos outros. Em 2023, escreveu sessenta textos de artistas para a publicação importante, *Making Their Mark: Art by Women in the Shah Garg Collection* (Gregory R. Miller & Co., 2023). Mais recentemente, contribuiu para *In the House of the Trembling Eye*, uma exposição realizada por Allison Katz no Aspen Art Museum, Colorado.

Texts:

© Mark Godfrey & Hannah Johnston

Editors:

Maria Emilia Fernandez

Taylor Fisch

Design:

Taller A.M. / Eric León and Alejandro Magallanes

Printer:

Meridian Printing

Photography:

© Oscar Murillo, photos by Tim Bowditch and Reinis Lismanis: cover, 4–17; Photos by Estudio em Obra: 20–35, 46, 50; Courtesy of the artist and kurimanzutto, Mexico City / New York, © Leonor Antunes and kurimanzutto, Mexico City / New York, photo by Estudio em Obra: 36; Courtesy of Simões de Assis, photo by Estudio em Obra: 38; Courtesy of Gomide&Co, photo by Estudio em Obra: 40; Courtesy of Fortes, D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro: 42; Courtesy of Jones Bergamin, São Paulo, photo by Sergio Guerini: 44; Courtesy of the artist and Mendes Wood DM, São Paulo, Brussels, Paris, New York, © Sonia Gomes, photo by Estudio em Obra: 48; Courtesy of Souls Grown Deep Foundation and Alison Jacques, London, © Rebecca Myles Jones / Artists Rights Society (ARS), New York and DACS, London Photo: Stephen Pitkin/Pitkin Studio, Rockford, IL / Art Resource, NY: 52; Courtesy of Gomide&Co, photo by Estudio em Obra: 54 (top); Courtesy of Almeida&Dale, photo by Estudio em Obra: 54 (bottom); Courtesy of the artist and kurimanzutto, Mexico City / New York, © Damián Ortega and kurimanzutto, Mexico City / New York, photo by Gerardo Landa / Eduardo López (GLR Estudio): 56; Courtesy of Gomide&Co, photo by Edouard Fraipont: 58; Courtesy of Galeria Leme, photo by Estudio em Obra: 60; Courtesy of the artist and Fortes, D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro, photo by Eduardo Ortega: 62

© 2024, kurimanzutto

kurimanzutto

in collaboration with

CASA SP—ARTE