



UMA COISA COMPLETA A OUTRA

Fernanda Gomes

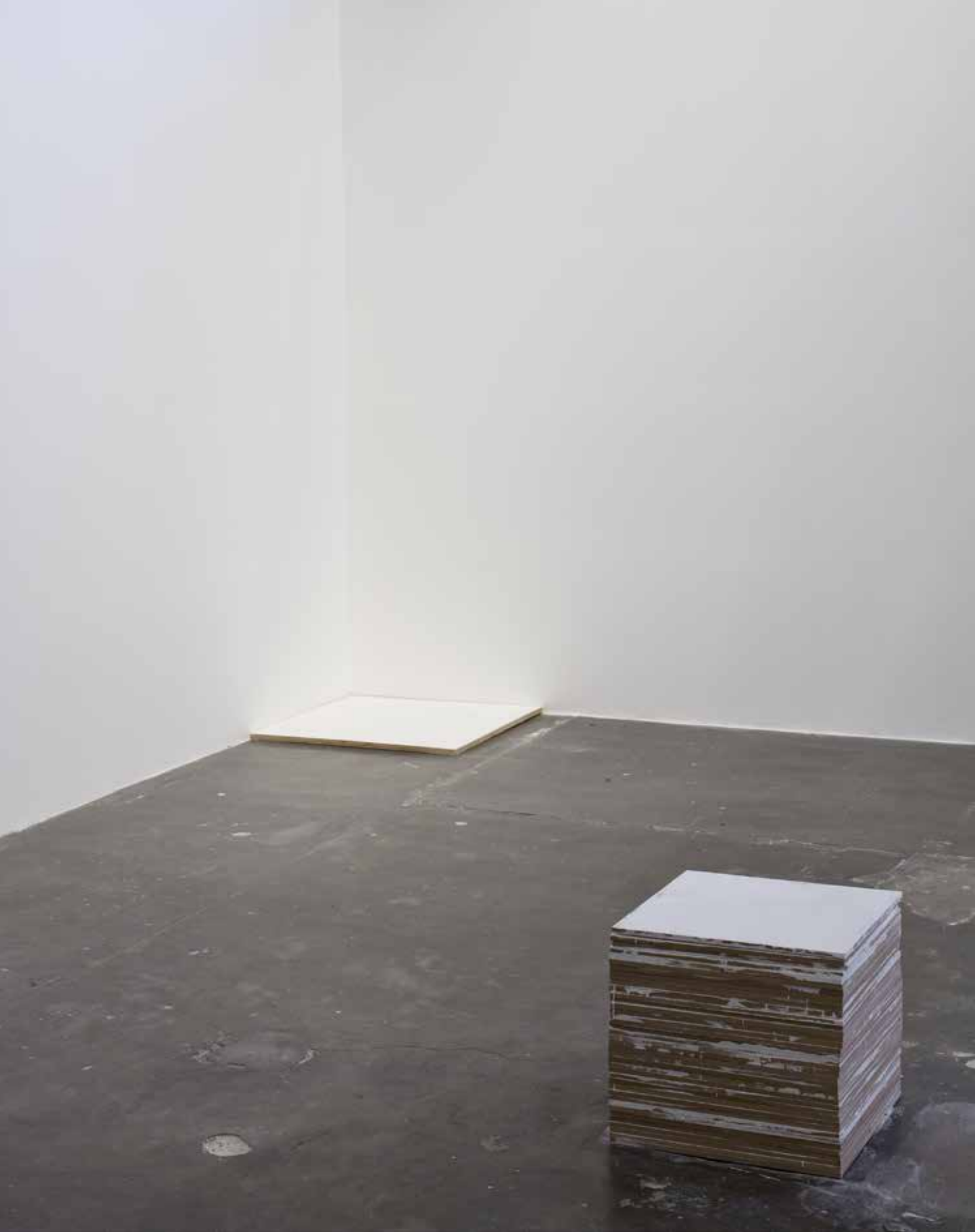
Entrevista de Fernanda Gomes a Arte&Ensaio – com participação de André Vechi, Lisette Lagnado, Livia Flores, Luciano Montanha e Maria Luisa Tavora – no ateliê da artista, em Copacabana, em 29 de janeiro de 2016.

André Vechi *Quero aproveitar a presença da Lisette e começar perguntando sobre o Panorama 33. Sempre que olho o trabalho da Fernanda em fotografia e tendo visto o trabalho ao vivo, eu penso na relação do fotográfico que não dá conta. Como você relaciona a fotografia com seu trabalho?*

Fernanda Gomes Meu trabalho é especialmente resistente à fotografia. Muita coisa desaparece, ou aparece de uma forma totalmente diferente. É desagradável, mas acaba sendo bastante interessante, afirma que a presença continua sendo uma grande questão. É uma ilusão tentar ver qualquer obra de arte em fotografia. As fotos do MAM não pretendem dar conta da exposição, mas conseguem capturar algo da sua essência. Pat Kilgore fotografa meu trabalho desde 1999. É um fotógrafo excepcional, com envolvimento e olhar muito particulares, materializa uma visão surpreendente das coisas.

Lisette Lagnado *Eu tinha visto a exposição da Fernanda no MAM. O Panorama discutia uma nova série para um Museu de Arte Moderna e construções arquitetônicas, e chegamos nessa possibilidade de colocar esse ensaio do Pat. O meu entendimento naquela exposição do MAM foi de uma verdadeira ocupação de uma artista dialogando com a arquitetura. Eu queria que a exposição inteira do MAM viesse. Para mim não era fotografia propriamente, era outra discussão. Inicialmente eu a convidei para fazer a luz. Acho que a Fernanda poderia ser uma artista que trabalharia junto com o curador não trazendo, necessariamente, um objeto, mas pensando o dispositivo expositivo. Toda vez que eu vou ver uma exposição sua, eu acho que você está mais interessada em pensar a exposição do que pensar o objeto. Não sei se você concorda.*

FG Não concordo. Estou interessada em pensar no maior espectro possível. São muitas frequências, do espaço até esses objetos sem lugar, que quase anulam a ideia de espaço. Sempre estive muito interessada na autonomia do objeto. Mas você tocou num ponto muito interessante: a luz, que raramente é considerada em sua real importância, tanto por arquitetos como por designers, artistas e curadores. Parece que fizemos um retrocesso; as antigas pinacotecas tinham uma luz perfeita, difusa. Luz natural, porque era a única possível, filtrada por um tecido branco. Sou fascinada por esse tipo de arquitetura, feita a partir da luz, como a de ateliê de pintura, com janelas imensas viradas para o norte, ou industrial, com aproveitamento máximo da luz natural. A tecnologia superdesenvolvida da luz artificial ainda é muito inferior; a arquitetura atual tem ignorado a luz como questão primordial, a partir da qual tudo deveria



ser pensado, especialmente em se tratando de um museu ou galeria. Sempre tive muita vontade de lidar com isso também fora das minhas exposições, pensando a luz na arquitetura.

AV *A luz obviamente tem um papel fundamental no seu trabalho. Tanto que muitas vezes a luz é o trabalho, ela desenha com o trabalho. Na Bienal isso ficou muito explícito.*

FG Sempre começo uma exposição fazendo a luz, é a primeira coisa. Na Bienal a situação era muito rica de possibilidades, além da farta luz natural, tinha sol entrando, varrendo aquilo tudo. Pensei todo o projeto a partir da luz e da arquitetura. Quis utilizar a luz natural, a projeção solar direta, e diversos tipos de luz artificial. A iluminação geral da exposição fiz junto com o iluminador, o Samuel (Betz), e era diferente da luz que ele concebeu para a Bienal. Usei luz halógena, considerada antiquada, mas que me agrada bastante. Projetei uma sala com teto de tecido, para criar aquela luz passando através, completamente equilibrada, que é a minha favorita. E fiz uma obra com projeção de luz sobre tela, que quase ninguém percebeu, ficou sutil demais no contexto. Desenvolvi frequências muito variadas. Tudo feito ali, em uma ideia de economia radical, com algumas poucas coisas que trouxe de casa ou comprei, alguns elementos em madeira, mas principalmente aproveitando os refugos da construção dos painéis.

Livia Flores *Esse pensar as condições do trabalho tem muito a ver com essa ideia de economia pensada com a raiz da casa, do oikos, mas também como dispositivo, providência, tudo aquilo que você arranja visando a determinado objetivo. Uma espécie de administração geral. Acho interessante também esse movimento, esse desejo de habitar o lugar, esse trânsito entre casa e museu.*

Maria Luisa Tavora *Quando ela diz que o objeto é importante também, eu penso que esse espaço não é só um lugar.*

FG Tudo é importante. Lugar e espaço são noções muito distintas e podem ser complementares. As coisas estão todas interligadas. Nossa cultura nos fez desenvolver uma forma deficiente de pensar, como se para compreender as coisas tudo tivesse que ser estratificado, classificado. Mas a observação mais direta dos fatos é outra. Não há separação entre um objeto que pode ser usado e um que não pode ser usado. Tento aceitar a natureza das coisas. Tem sempre outra perspectiva para se olhar alguma coisa. Vou tentando por todos os lados, mesmo quando parece contraditório ou disperso demais, tenho a sensação de que seria mais uma ideia de complementaridade entre aparentes contradições. Uma coisa completa a outra.

LL *Várias vezes durante a montagem no MAM, observei você pedindo aos mediadores que, se acontecesse alguma coisa, eles não consertassem.*

FG Isso foi durante a exposição mesmo, durante a montagem eu estava sozinha. Ali também não havia mediadores, mas o que se chamava antes de guardas de museu, hoje nem sei mais como se chama. Só se acontecesse algo irreversível que seria para deixar intocado. Quando as coisas eram simplesmente deslocadas, por acidente, eles colocavam de volta. E eles sabiam melhor do que eu onde estavam as coisas. [risos] Meu projeto inicial era continuar trabalhando, mas falhei. Desde 98 fiz algumas tentativas de continuar trabalhando depois que a exposição era inaugurada. Falhei em todas elas. Quando a exposição está pronta, tudo se configura de uma forma tão precisa que é impossível modificar, a não ser que eu

refaça tudo. É uma dinâmica em que as coisas encontram seus lugares, suas relações. Se tirar isto vou ter que tirar aquilo, e imagino que sucessivamente desfaria tudo, e faria outra exposição.

AV *Mas você fala também, principalmente nessa exposição do MAM, de um limite do corpo, um momento em que a exposição estava pronta justamente porque você não conseguia ir adiante.*

FG O limite do corpo determinava só o fim de cada jornada, que durava geralmente umas seis horas, durante seis semanas, todos os dias. Depois a exposição ficou cinco meses. Eu continuava a ir porque eu tinha um ateliê maravilhoso lá. Esvaziei minha casa com transporte de mudança, cuidadoso mas normal, sem embalagens especiais. Queria uma exposição com orçamento mínimo, sem patrocinador. A exposição só tinha o nome do artista na entrada, sem logotipos, sem texto de parede. Foi uma exposição feita também com a intenção de afirmar que é possível sim fazer coisas quase sem dinheiro. Porque sempre a grande desculpa é o dinheiro. O sistema de exposições hoje se tornou caro demais, o que cria inúmeros problemas, das mais diversas ordens. E ainda sobrou dinheiro, do orçamento modestíssimo de 20 mil reais. A exposição foi feita com 13.800 reais, incluindo fotografia, texto, folheto, a edição de um pequeno múltiplo, e a cerveja do coquetel. Claro, a Automática trabalhou de cortesia. [risos] Eu não gastei nada para fazer aquilo, a não ser a minha melhor energia. Quis fazer sem seguro, sem burocracia, risco meu. Foi importante fazer daquela maneira, com muita alegria e liberdade.

LL *Você se sentiria confortável se pensássemos a construção desse trabalho um pouco como o Schwitters faz o Merzbau? A sensação é de que seu trabalho vai crescendo, como se ele, pouco a pouco, a expulsasse do espaço. Daí eu chego e você diz que aqui não é mais a sua casa.*

FG E de fato eu fui expulsa. [risos] Estava ficando difícil viver com essa quantidade de coisas, eu já não cabia mais aqui. Preciso de espaço vazio. Agora tenho outro estúdio aqui na esquina, onde estou morando. Mas já estou ficando sem espaço lá também. Mas lá não tem muito acúmulo, trago tudo que está sobrando para cá. Schwitters para mim é um grande amor. É incrível como o *Merzbau*, que foi destruído duas vezes e só conhecemos através de poucas e precárias fotos, pode nos inspirar tanto! Mas o que faço é bastante diverso; não é uma obra única, são conjuntos flexíveis de obras autônomas. É antes de tudo meu ambiente doméstico, ainda que às vezes pareça mais com um ambiente selvagem, onde as coisas crescem sem controle!

LL *Eu vim para cá também pensando numa conversa que acho impossível reiterarmos, que é a percepção que certos comentadores têm do seu trabalho, de que você tem um trabalho formalista ou uma tendência formal.*

FG Não tem nada de formalista, tem tudo de formal. Entendo forma como constituição. Como imaginar desenvolver uma linguagem visual prescindindo da forma? Seria como falar de alma sem corpo. Mas essas palavras todas falham em expressar a natureza das coisas. Refletem séculos de pensamentos estratificados. Ao mesmo tempo, pensamos com essas palavras. Se fossem outras palavras, pensaríamos diferente. Tenho grande interesse pela linguagem verbal, mas sinto que faltam palavras, cada dia mais. Uma prova simples desse fato: se você fala mais de uma língua, sabe que existem palavras em uma língua que não existem em outra. Os verbos ser e estar, que expressam uma questão filosófica importante, não

se diferenciam em inglês e francês. O que me espanta é como conseguimos pensar com a falta de tantas palavras. Uma resposta agradável é que existe a linguagem visual, muito mais livre, e que tem como lastro um legado fabuloso de mais ou menos 40 mil anos. É como se tudo isso só nos trouxesse mais condições de desenvolver linguagens, abrindo mais e mais possibilidades.

AV *São linguagens universais, porque na palavra, de um idioma para outro tem essa falta, e no visual não.*

FG Na linguagem visual também há necessidade de um vocabulário. Ver é um aprendizado como outro qualquer. Conversei uma vez com uma pessoa que não conseguia ver dois tons de branco. Fiquei muito impressionada e perguntei: nunca reparou que existem infinitos tons? Ela ficou ainda mais impressionada do que eu. Sugeri: então chega em casa, pega uma folha de papel, um envelope, um lençol, duas camisas, um pedaço de papel higiênico, coloca um ao lado do outro. Você vai ver tantos brancos quantos objetos tiver. Até hoje não sei se ela fez a experiência. Mas quantas pessoas estão dispostas a se dedicar a ver, afinal? Olhar para ver, talvez seja algo cada dia mais raro. Ver as coisas é um aprendizado infinito. Escuto muito: por que não há cor no seu trabalho? Acho estranhíssimo, é evidente que a cor é fundamental, eu lido com a cor obsessivamente! É uma paleta tão específica, que domina mesmo os objetos ditos comuns.

Luciano Montanha *Na Bienal de São Paulo, quando eu descobri a sua exposição, é como se eu tivesse passado para o lado do avesso; para mim, era um espaço de silêncio, de descobertas e não era mais um espaço verbal.*

FG Percebo e penso um espaço real. Ver o que está ali, sem se deixar obliterar pela convenção. Por exemplo fingir que não se vê a tomada na parede. É ignorada como se não fosse um objeto, uma forma, algo que está ali. Não tenho essa habilidade. [risos] A Bienal de 94 tinha painéis com fita na emenda da madeira. Era mais visível que a própria junção, muito tosco. Impossível ignorar. Eu olhava, acabava achando engraçado. Aí comecei a enrolar aquela fita, transformando em coisa de fato, escultura. Espaço neutro não existe. Qualquer parede tem uma materialidade que fala da sua constituição. Como aceitar as falhas do mundo, tantas!, e conseguir encontrar a beleza que há nisso? E ao mesmo tempo acolher o que é rejeitado, quase sempre pelas piores razões. Por que tudo tem que ter uma ideia de novo e perfeito? Parece que é sempre para evitar o pensamento da morte. O consumismo e tantas outras misérias cada dia mais assentadas na nossa cultura vêm da recusa de uma reflexão sobre a morte.

LL *A morte é uma questão para você?*

FG Acho que para todos nós, inevitavelmente. Nós estamos morrendo todo dia, e vendo os outros, e as coisas, desaparecendo. Nossos mundos estão morrendo antes de nós, com uma rapidez cada dia maior. É difícil pensar na morte, mas necessário para viver plenamente, com integridade e toda beleza possível. Também é difícil pensar na vida, e mais ainda sem poesia. Quando você observa a morte numa floresta, é a morte mais linda que se possa imaginar. O ciclo da vida aparece como harmonia e beleza. Todos acham lindo o outono, mas ninguém acha bonito um ser humano velho, especialmente se for mulher. O que é um grande erro, uma incapacidade de ver, de conceber a beleza. Apesar de vivermos em uma cultura

que promove um massacre ético e estético, na arte vamos teimosamente levando adiante esse desejo de resgatar a beleza, de propor outras formas de beleza.

LF *Ou de descobrir beleza no lixo. Porque eu olho para este objeto aqui e acho incrível. Que forma escultórica maravilhosa! Não dá para saber o que é, mas certamente é um dejetivo. Essa operação é também uma operação econômica, no sentido de um dejetivo que vai mudando, que vai sendo recuperado e transportado para outros devires.*

FG Sim! Eu olho isso como um objeto extremamente precioso. Sem dúvida foi uma linda árvore. É maciço, é madeira pesada. Tem uma forma misteriosa, estranha, que alguém desenhou e trabalhou. E depois a ação do tempo deu um acabamento mais suave. Mas foi considerado uma coisa desprezível. Estava no lixo, como muito do que está aí, tantas riquezas ignoradas.

LL *Então tem um processo de seleção.*

FG É claro! Tem uma seleção precisa. As coisas nos atraem e repelem. Percebo a estética como materialização da ética. Tudo está interligado. As coisas são reflexo das ações humanas, num âmbito plural e extenso. A condição poética está latente no prosaico, basta querer desenvolver. O prazer da dimensão estética é quase como o prazer da gula. Quem gosta de comer encontra prazeres intensos em coisas simples. Tenho também essa espécie de gula visual, uma visibilidade extremamente aguçada e que também é fonte de muita indignação. É revoltante sair na rua, nessa paisagem urbana violenta e feia, ver o horror dessa cultura materializado em seus objetos. Tenho que procurar a beleza para escapar do desconforto e da tristeza. Quando eu ando na rua, funciono como um bicho que vai caçando ocorrências estimulantes, ricas em beleza. Olhar o céu, as árvores, tudo o que puder aliviar o olhar dessas grades medonhas, dessa desarquitectura pretensiosa e onipresente, dos carros horrendos, e tanto mais, os letreiros vulgares, o desprezo pelo espaço público, a sujeira, essa nossa realidade terrível, fruto da injustiça, da falta de cultura e educação.

LL *A primeira vez que vi uma imagem de um trabalho seu, era um que você retoma em Serralves na área externa. É uma instalação em que você vai puxando os fios. Eu queria que você desse uma situada em relação a esses trabalhos que são feitos na floresta.*

FG O primeiro trabalho que eu fiz na natureza, em exposição, foi no Museu do Açude.

LL *Eu publiquei esse texto em 89, eu acho.*

FG Foi em 95. Minha primeira exposição foi na Galeria Macunaíma, na Funarte, em 88. Nessas duas primeiras exposições eu levava as obras e ficava montando sozinha na galeria. Já era uma questão, a montagem, e muito importante fazer sozinha. A galeria era mínima, e mesmo assim parecia vazia. Essa primeira montagem foi estranha, mas no final fiquei feliz com o resultado. A segunda foi angustiante, porque eu senti que as coisas perdiam algo essencial quando eu tirava de casa e levava para a galeria. Eu não sabia como fazer para restabelecer a relação orgânica que elas tinham com o espaço em que tinham sido feitas.

LL *Você está falando de individual ou coletiva?*

FG Individual, na 110 Arte Contemporânea, em 90. Levei as obras que eu mais gostava e tentei continuar a fazer lá algumas coisas mais precárias como tantas que eu fazia em casa. Coisas que eu chamava de anotações, não considerava trabalhos. Mas me pareceu forçado, desisti. Fiz uma exposição com obras totalmente independentes, talvez a única que tenha feito assim. Foi importante perceber a exposição como uma obra em si, um conjunto coeso. Mas tudo faz parte da mesma investigação, as dispersões... São tantos aspectos, tantos ângulos por que se pode olhar, e eu tento não reduzir. Preciso desenvolver vários caminhos simultâneos ao longo de muito tempo. Cada vez que eu avanço um pouco em arrumar as coisas, vou achando mais coisas, uma quantidade de trabalhos inacabados...

LL *Mas essas anotações elas podem entrar em novas composições?*

FG Sim, mas muita coisa deixa de existir quando é desmontada, pela própria natureza da coisa. Ou coisas feitas na parede, ou em detalhes da arquitetura, precisariam de muitas adaptações para continuar a existir. Uma coisa simples fica complicada, aí deixa de me interessar, prefiro desfazer.

MLT *Qual o sentimento que você tem então quando faz isso?*

FG O que mais me horroriza é a possibilidade de que as obras sejam desvirtuadas da sua natureza. Certas obras não têm condições de existir dignamente sem minha assistência. Prefiro destruir. Há um sentimento de alegria, de liberdade em realmente se livrar das coisas. Por outro lado também me dá pena. Mas é isso, é a morte. De toda arte que se faz, o que se preserva de fato? O *Merzbau* foi destruído e sobrevive, mesmo com tentativas de remontagens...

LL *As remontagens...*

FG Não acredito nas remontagens. Para mim, o *Merzbau* existe mais fiel a si mesmo naquelas fotos precárias, mais do que em remontagens. Já vi uma remontagem, detestei.

AV *No futuro, quando não houver mais Fernanda Gomes, vai ser apenas a fotografia?*

FG Muitas obras prescindem perfeitamente da minha presença, só precisam de boa luz e algum espaço. Mas tenho a sensação de que estou apenas começando, e que o melhor ainda está por vir. Estou começando a fazer conjuntos passíveis de remontagens, com luz e espaço construídos. E também estou começando a me preparar para morrer, gosto de pensar que posso ter ainda uns 30 anos para dar um jeito nesta bagunça. Vamos ver. Mas por mais que se deixe tudo muito bem organizado não há muita possibilidade de controle. E do jeito que vai, provavelmente antes do propalado fim da arte o futuro será o fim da raça humana, para alívio do planeta. E talvez sobre alguma escultura antiga, pinturas em cavernas.

LF *É um movimento congruente com o seu gesto de chegar num museu com quase nada e construir toda uma exposição a partir do que você encontra na reserva técnica. Eu acho interessante pensar esse lado, desse uso dos materiais que fazem parte desse repertório do museu.*

FG E muitas vezes com essa ideia de economia máxima. Fiz algumas que eram crimes perfeitos, sem deixar traços. Fiz uma exposição inteira só com objetos do museu, que depois voltaram para o depósito. No MAM também várias coisas foram assim. Eu produzo muito, não preciso salvar tudo. Às vezes des-



carto errado, posso perceber logo depois, ou nem isso. As falhas são muitas no processo, muitas obras se perdem. Milhares de obras se perderam, dos grandes mestres. Sinto que realmente temos que fazer muito, para poder desenvolver uma pesquisa.

LL *Como é que você dá por acabado um trabalho?*

FG Quando olho e não consigo alterar mais nada. Quando se configura um mistério evidente, simples, mas que ainda me intriga. Esta escultura, por exemplo, eu já tentei tirar daí duas vezes, mas fica sempre aí, há sete anos, exatamente onde foi feita. Preciso que fique ainda aí. Esta aqui eu chamo de haste bailarina, ainda brinco bastante com ela.

LL *Então ela não está pronta?*

FG Prontíssima. Só que depois de pronta, preciso conviver com algumas obras por muito tempo, porque, sem alterar o que está aí, inevitavelmente a perspectiva vai se alterando. Percebo que alguma coisa é porque já olhei muito para ela. Isso acontece nas exposições de uma forma estranha, porque é o oposto. Faço e exponho imediatamente. Ritmos muito variados. Convivo aqui com vários momentos do trabalho, que continuam na minha cabeça. Agora tenho outro apartamento, do tamanho deste, que também é todo tomado, a não ser o quarto em que eu durmo. Aqui é o acúmulo. Lá são as coisas que eu seleciono daqui e levo, como se eu estivesse viajando. Quando viajo eu alugo apartamento, ateliê provisório. Lá parece também um ateliê de viagem, leve, muito agradável.

LL *E você não tem trabalho de colegas?*

FG Adoraria, mas não posso me dar a esse luxo de ter uma casa de colecionador, eu preciso viver no ateliê. E preciso sempre de mais espaço. Mesmo agora, com dois apartamentos, está longe de ser o bastante. Mas tenho algumas obras sim, gosto de ter algumas coisas por perto, é como um carinho.

AV *Fernanda, você costuma não dar títulos para seus seus trabalhos. Mas agora há pouco, você falou em um apelido. Eles existem sempre?*

FG Não, raramente.

LL *A exposição na Luisa tinha um título, não é?*

FG Nunca fiz exposição com título. Em uma exposição na Luisa o convite era uma obra, um múltiplo que era uma bolacha de cerveja com um pequeno texto. Parêntesis com três pontos, como supressão de citação. Não tinha palavra, só sinais.

LF *Eu me lembro de uma imagem que era um dicionário com um travesseiro em cima. A imagem desse trabalho parece muito interessante para pensar o seu trabalho, esse gesto de silenciamento. Todas as palavras disponíveis estão na linguagem, entretanto, existe um travesseiro que dorme as palavras.*

FG Silêncio também é uma palavra, e pode ser bastante eloquente.

LL *Eu queria que você voltasse um pouco ao trabalho na floresta.*

FG Para mim aquele trabalho é mais do que um trabalho. Eu fiz no Museu do Açude...

LL *E em Serralves.*

FG O primeiro era bem diferente. Uma trama irregular feita com um fio de pipa, só para ter o chão alçado, as folhas caídas em suspensão. Na estrutura seguinte, a rede de suspensão era para o corpo do observador. Mais do que olhar aquilo como uma escultura, eu queria oferecer o conforto de uma rede para deitar e, naquele tempo mais demorado, perceber melhor o que estava ali. Favorecer uma contemplação da natureza em outra perspectiva, olhando o céu e a trama das árvores. Sem negar a importância do resultado, o melhor era estar ali, fazendo aquilo. Outro movimento, outro pensamento.

AV *Num certo momento, você fala que museu não é uma situação ideal. Existe uma situação ideal? qual seria?*

FG Adoraria construir um espaço, para trabalhar e viver. Um núcleo mínimo, para ir ampliando aos poucos. Escolher o terreno, projetar e construir junto com um arquiteto, pensar luz, proporção, ritmo, circulação, materiais, acabamento, móveis, utensílios, jardim, tudo! Isso seria o mais próximo do ideal para mim. Mas difícil imaginar viver algo ideal na vida. E se existisse não se teria mais o que fazer, seria a imobilidade, a morte. A vida é falha, essa falta de lugar. E quando eu penso no espaço do museu, casa, ateliê, natureza, vejo que o que une esses espaços todos, é uma percepção de espaço real. E o que seria esse espaço real? seria onde se está plenamente, em consonância com o espaço mental?

LL *Quando estávamos falando do sem título e você falou da importância e, ao mesmo tempo, da insuficiência da linguagem, me vieram então títulos como Tetéia, Droguinha da Mira, e que eu acho que seu trabalho é isso também. É essa relação com o seu próprio fazer que tem essa dimensão lúdica, mas que também tem uma espécie de maravilha, de humildade em relação ao trabalho. É uma operação, como nomear uma família de coisas que você fez. Poderia ser um título...*

FG O ideal mesmo seria eliminar essa questão. [risos] Sem título seria uma condição de autonomia da coisa em relação à palavra. Essas coisas nem são exatamente pintura, escultura, desenho, ou seja, coisa seria uma designação mais precisa, na sua imprecisão. Objeto também não me parece agradável, talvez seja uma palavra muito objetiva. [risos] Estas coisas prescindem de classificação ou título, hierarquias. São o que são, estão ali como estão. Precisam de silêncio, para acentuar a amplitude da linguagem plástica. Precisamos desconfiar de cada palavra, evitar que a palavra se sobreponha à coisa. Melhor deixar a emoção sem nome, deixar que a perplexidade se instale.

LF *O nome estancaria o fluxo que aquela coisa pode transitar.*

FG Sim, prefiro seguir a natureza das coisas. O silêncio é libertador.

pag 6: sem título, 2014, madeira, tinta. 32 x 16 x 8cm
pags 8, 17, 18, 19, 20, 21: Bienal de São Paulo, 2012
pags 22, 23, 24, 25: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012
pag 14: sem título 2014, fio de linho, tubo de alumínio, tinta. 30 x 0,5 x 30cm















