

3 + 1

18 Maio 2022

Robyn Brentano & Andrew Horn, Carlos Bunga,
Spencer Finch, General Idea, Kapwani Kiwanga,
Eric N. Mack, Joseph del Pesco e Johnny Pootoogook
Curadoria de Rui Mateus Amaral
18.05.22 – 25.06.22
Inauguração 18h – 21h, 18.05.22

Spencer Finch (n.1962, Connecticut, EUA)
Sky Over Coney Island (November 26, 2004, 12:47 pm. Southwest View Over the Cyclone), 2004
Balões, hélio e fio e tijolo
Dimensões gerais variáveis; cada balão, diâmetro 27.94 cm

No dia 26 de Novembro de 2004, Spencer Finch conduziu um carro cheio de balões azuis em direção à ponta sudoeste de Brooklyn, noutros tempos tida como o “recreio do mundo”, para registar o céu sobre Coney Island. Os balões tinham variados tons de azul, e um balão podia conter até quatro diferentes tons em camadas, e eram cheios para perfazer vários tamanhos. Segurando um a um sobre o céu por cima da centenária montanha russa de madeira Cyclone, Finch encontrou eventualmente a combinação perfeita: “um balão violeta ultramarino dentro de um balão de azul cobalto cheio até às 11 polegadas”. Embora de cada vez que são expostos os balões possam ser agrupados por escalas que vão “do bouquet à nuvem flutuante”, Finch pede que cada balão seja da mesma cor e tamanho escolhidos por ele às 12.47 da tarde, há quase 20 anos. Para que a sua aparência seja sempre plena, os balões voltam a ser cheios à medida que perdem o ar.

Olhando para *Sky Over Coney Island* é fácil imaginar os balões a balançar com a brisa da beira-mar, a serem puxados pela mão de Finch como se quisessem ir ter com o céu e voar com as nuvens. E *Sky Over Coney Island*, não só carrega essa memória do céu do meio dia mas também o eco de toda a atividade que se passa em baixo. Evoca os gritos de alegria e terror dos passageiros enquanto a barulhenta Cyclone os leva para cima e para baixo, e de volta outra vez. Os balões trazem-nos memórias de infância de parques infantis, das jgajogas dos jogos de carnaval e dos gritos de celebração (ou lágrimas de desilusão) por causa dos peluches ou dos peixes em sacos de plástico. Ainda assim, tal como os céus e as suas cores em constante mudança, a peça *Sky Over Coney Island* enfatiza a efemeridade desses momentos. São apenas uma sugestão contida dentro dos balões enquanto estes balançam à mínima brisa, vulneráveis a rebentarem à mínima pressão.

Carlos Bunga (n. 1976, Porto, Portugal)
Homeless #4, Homeless #5 2021
Acrílico em prova cromogénica, emoldurada
30 X 40 cm cada

Carlos Bunga é nómada e pintor. Esta combinação faz com que a sua prática artística esteja em constante expansão e adaptação à medida que o artista se move pelo mundo,

galeria@3m1arte.com
www.3m1arte.com

respondendo a condições arquitectónicas, ambientais e sociopolíticas diferentes. Os seus materiais centrais são simples: cartão encontrado localmente, fita-cola de embalar, e tinta de pintar paredes. Bunga trabalha esses materiais meticulosamente, transformando-os em maquetes de arquitetura *site-specific* que à escala 1:1 revelam horizontes e rotas alternativas. A mistura de pigmentos (e nos últimos tempos, flora) que o artista aplica às suas estruturas, dá-lhes a ação e a vitalidade do seu próprio corpo, assim como impressões da natureza e os efeitos de envelhecimento do tempo. Esta maneira de trabalhar permite a Bunga “acrescentar, subtrair, multiplicar, restaurar, ou acelerar a temporalidade”, como ele diz. No fim das suas exposições, Bunga regressa às peças para as destruir, para os seus elementos serem reciclados ou descartados, limpando o local para que seja imaginado pela próxima pessoa. O que fica dos seus trabalhos é a documentação, e as histórias que são passadas pelas pessoas que as viveram.

As pinturas recentes de Bunga oferecem um novo contraponto às suas peças tridimensionais em processo. Enquanto expressa “um certo nível de angústia por causa da bidimensionalidade da pintura”, o artista acrescenta que “ao mesmo tempo, não quer perdê-las de vista”. As pinturas em *18 Maio 2022* são compostas de tinta de acrílico aplicada a fotografias de terra, que cresceu demais, fazendo referência à indiferença que o mundo natural tem às fronteiras, à propriedade, e à lógica humana. Movido pelas flutuações e irreverência do meio ambiente, Bunga dirige a tinta através da superfície da fotografia, misturando gestos e cores de forma fluída. Ao refletir a energia dos seus pensamentos interiores e da atmosfera, o artista urge que se faça “a eliminação do ponto de vista único”, questionando em vez disso, “as perspectivas oblíquas, onde o olhar se mistura com múltiplos pontos de vista complexos”. De forma semelhante, o significado de *Homeless*, ligado de forma pessoal e abrangente à vida e à arte de Bunga (se for possível separá-las), está sempre aberto, estendendo-se a povos, geografias, climas e estados de espírito.

Joseph Del Pesco (n.1975, Delaware, EUA)
All for the Want of a Whisper, 2017
Impressão de Inkjet sobre papel 120gsm
(7x) 30.48 x 45.2 cm cada

Esta peça de Joseph Del Pesco é composta por uma série de sete cartazes dispostos em pilhas para serem levados pelo público. Com a tipografia a branco a contrastar delicadamente sobre um fundo cinzento, os cartazes contêm um texto adaptado

Largo Hintze Ribeiro 2E-F, 1250 – 122 Lisbon
Portugal +351 210 170 765

3 + 1

de um velho provérbio, *For the Want of a Nail*, que faz um aviso: os desejos e os erros que parecem simples podem ter consequências graves. A forma como Del Pesco rescreve o provérbio, eleva a sua pertinência, integrando-o em reflexões contemporâneas sobre geopolítica, sociologia e ambiente. Poético tanto no conteúdo como no design, os cartazes tornam-se um presente com um sentido especial e um convite ao público. Podem ser colados à parede, afixados a um poste, ou estarem dobrados dentro da mala para reemergirem como lembrete na próxima vez que formos à procura das chaves.

Embora os sete cartazes conttenham o mesmo texto, os seus fundos têm tons diferentes de cinzento. Cada cinzento foi encontrado no céu da Ilha do Fogo no Canadá. Del Pesco levantou as amostras Pantone ao céu para encontrar as variações das nuvens e do nevoeiro que passam pela ilha. Organizados numa gradação, os sete cartazes mostram uma evolução subtil que ecoa a estrutura de reacção em cadeia do provérbio, em aceleração até sobraem poucos ou nenhum cartaz. Do mesmo modo, as pilhas de cartazes não são reabastecidas, desaparecendo a diferentes ritmos, mas depois reaparecendo em contextos novos, variados e múltiplos.

Eric N. Mack (n. 1987, Maryland, EUA)
Bodice, 2022

Poliéster plissado, papel, barbante e alfinetes
Dimensões variáveis

As peças de Eric N. Mack usam cobertores, lenços, lençóis, roupa, tecido e chapéus de chuva. Alguns destes artigos são tratados com tinta antes de serem montados, outros são deixados nas condições em que foram encontrados. Usando fios, Mack começa então a transformar os seus materiais em fabricações mercuriais que são onduladas a partir do tecto ou interseam suavemente as linhas do espaço, criando um lugar de novas perspectivas onde o público pode navegar pela abstracção. Em termos de história de arte, o trabalho de Mack emerge das inovações espaciais e pictóricas de Sam Gilliam e Joe Overstreet, entre outros. A sua maneira de pintar, diz ele, “está relacionada com o resolver antagonismos que tenho relativamente ao suporte”. De facto, os elementos da pintura—cor, linha, forma, e textura—são tão essenciais para Mack como para outros pintores abstractos, embora os seus métodos e materiais primários também sejam usados na moda, nos têxteis, na cenografia, na arquitetura, e na vida do dia-a-dia.

Desta maneira, as pinturas de Mack são *pesadas* apesar de flutuantes. As suas citações são, para além de pessoais, segundo o artista, uma espécie de equipagem que tem a intenção de preparar a pintura para enfrentar as suas muitas supostas mortes. Na sua visão, a fusão da pintura com outras categorias e com o quotidiano foi o que tornou a sobrevivência deste suporte possível. Hoje, floresce. E assim, enquanto cada uma das suas pinturas é desembalada e fixa para nós as vermos, talvez possamos experienciar algo que parece ser uma peça de roupa larga, um toldo ou uma tenda—uma pintura *en plein air*.

Trabalhando quase sempre no local, as peças de Mack são uma forma de abraço, marcas de um lugar, de um povo, de um dia.

General Idea (ativos 1967-1994. Viveram em Toronto e Nova Iorque)

GENERI©, 1992

Balão boPET personalizado, impresso a vermelho, amarelo e preto; ficha com título (fotocópia em cartão) dentro de capa plastificada.

Capa: 29.5 x 23 cm; balão cheio: 25 x 65 x 25 cm

Edição de 250, assinada e numerada

Publicado por Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona

General Idea era um colectivo artístico sediado em Toronto e Nova Iorque, composto por Felix Partz (1945–94), Jorge Zontal (1944–94), e AA Bronson (n.1946). O grupo foi fundado em 1969, o ano dos motins de Stonewall. Ao longo de 25 anos, os General Idea produziram um corpo de trabalho diversificado, no qual as edições e os múltiplos tiveram um papel significativo. Os seus trabalhos fazem referência à história da arte, à sexualidade, à cultura popular, aos meios de comunicação em massa, e ao mito à volta do próprio grupo. Os General Idea começaram por fazer peças sobre o HIV em 1987, o ano em que Ronald Reagan finalmente proferiu a palavra “AIDS” num discurso público. Foi também o mesmo ano em que Andy Warhol morreu. Uma das maiores contribuições do grupo para o discurso da arte foi o seu ativismo. Entre 1987 e 1994, produziram inúmeras instalações e edições ligadas à epidemia. Partz e Zontal morreram de doenças relacionadas com o HIV em 1994, momento em que o colectivo deixou de existir.

GENERI© faz parte de um grupo peças distinto composto por balões de duas cores, cheios com hélio, em forma de comprimido, que cobrem o tecto. Este trabalho fez parte de uma instalação maior em 1992 no Centre d'Art Santa Mònica, em Barcelona, que incluía 3000 balões no total. Esta peça, feita de balões bem cheios e suspensos por cima das nossas cabeças, já foi descrita como “urbanismo no ar”. Os balões levam o olhar do público para cima como se, tal como as nuvens, a sua forma pudesse mudar ou algo pudesse cair do céu. Estes trabalhos representam um momento crucial na crítica que o grupo fez ao governo e à sua falta de acção, e às falsas promessas da indústria farmacêutica. Do mesmo modo, eles personificam a esperança desse período, assim como as suas tristezas.

Os General Idea continuam influentes pela maneira como reinterpretaram o que veio antes—nomeadamente o Modernismo, a Pop Arte, e o Minimalismo—para fins políticos e glamorosos. Estes balões fazem referência a *Silver Clouds* (1966), a instalação de Andy Warhol e do engenheiro Billy Klüver, dando continuidade ao aspecto lúdico da obra. Afinal, balões em geral continuam a ser associados a festividades e deslumbramento. Ir buscar estes sinais culturais para abordar questões políticas atuais, os comprimidos—enormes, inchados, e brilhantes—mostra o quanto as rotinas médicas podem ser incómodas, e também refletem a procura desesperada por uma cura.

3 + 1

Eventualmente, os balões perdem a sua vivacidade mas não se voltam a encher. Acabam por vagar em direção ao chão, às vezes vários ao mesmo tempo. A peça é participativa e os espetadores são convidados a levar um desses balões caídos. Este trabalho, entre outros, fez parte da longa e influente campanha dos General Idea, para trazer visibilidade à epidemia da Sida.

Kapwani Kiwanga (n.1978, Ontário, Canada)

Flowers for Africa: Angola, 2020

Arranjo de flores e vaso de cerâmica

(Protocolo de montagem e *display*, que inclui iconografia de arquivo para guiar a reconstrução de um arranjo escultórico feito de ramagem e flores)

Dimensões variáveis

No projeto, *Flowers for Africa*, Kapwani Kiwanga desafia floristas locais a recriar arranjos encontrados em imagens de arquivo de comemorações da independência de África. Para fazer a manifestação de cada peça, é apenas fornecida à florista uma fotografia. Sendo instruídas a replicar o arranjo floral o mais próximo possível, com base em materiais encontrados localmente, no período da exposição. Claro que alguns elementos são historicamente precisos enquanto outros são interpretações. Ao chamar à atenção para o décor periférico destas cenas históricas, Kiwanga abre espaço às experiências e histórias africanas que foram omitidas dos arquivos convencionais. Que pensamento está por trás destes arranjos feitos na altura? Quem mais observava para além dos oficiais a dar apertos de mão? As flores e a folhagem são elevadas a testemunhas, e as suas contínuas recomposições invocam o passado, e “o entusiasmo presente durante o período de independência (...) e os sonhos pan-africanos”, nota Kapwani, de maneira a serem consideradas de outras perspectivas.

Os bouquets de *Flowers for Africa*, contudo, são tão transitórios como o passado que invocam. Embora de início frescas e perfumadas, as flores murcham e secam durante o tempo da exposição—as cores vivas viram castanhos, os talos orgulhosos ficam encurvados e caem, os aromas florais mudam-se para a terra e entram em decadência. “Estes momentos são reativados com a perfeita noção que nunca se poderia regressar a esses tempos; esse tempo passou”, afirma Kiwanga. “Vamos atrás para depois andar para a frente. Estas questões de temporalidade, são muito não-lineares e desenvolvem-se, andam para a frente e para trás, dobram-se... na minha maneira de ver não existe um teleologia, não existe um ponto final universal”.

Johnny Pootoogook

(n.1970, Ikerasak, Kinngait, Nunavut, Canadá)

Shaman, 2019

Grafite, lápis de cor, tinta sobre papel

76 x 58.5 cm

Shaman, 2018

Grafite, lápis de cor, tinta sobre papel

63.8 x 91.4 cm

galeria@3m1arte.com

www.3m1arte.com

A prática de Johnny Pootoogook cresce a partir da rica história artística de Kinngait (chamada antigamente de Cape Dorset), uma aldeia em Nunavut, no Canadá. Muitos artistas desta comunidade vibrante são nomes reconhecidos a nível local e internacional, como por exemplo, Annie Pootoogook (1969–2016) e Shuvina Ashoona (n.1961). O pai de Pootoogook, Kananginak Pootoogook (1935–2010), era membro do povo Sikusalingmiut, e um bem sucedido gravador, assim como uma figura influente que ajudou a desenvolver o futuro artístico da sua comunidade. Em meados do século XX, depois de se mudar de Ikerasak para Kinngait, o pai de Pootoogook teve um papel central na fundação dos estúdios Kinngait, a seção dedicada às artes da cooperativa de esquimós de West Baffin. A organização centra-se na produção, promoção, e comercialização de arte Inuíte, que continua a ser a fonte principal de rendimento desta comunidade e um modo de preservar o conhecimento Inuíte. Os artistas Inuíte utilizam desenho, gravura, escultura em pedra e têxteis, e os temas que exploram nesses suportes são diversos. Algumas das peças oferecem visões pessoais do ártico e dos costumes Inuíte, outras, desde meados do século, fazem crítica de forma mais aberta, mostrando as transições entre um modo de vida nômade e um novo modo de vida imposto pelos colonos europeus. Estas, e outras histórias, são expressas através de ilustrações de paisagens, vida selvagem, figuras mitológicas e fantásticas, retratos, cerimónias, e eventos diários.

Os desenhos de Pootoogook são também variados, feitos com perícia, alma e humor, e incluindo os títulos dentro dos próprios desenhos. A prática de Pootoogook distingue-se pelo interesse em palavras compostas—duas coisas opostas que se juntam para formar um novo com significados alternados. Em *A Kite in Nunavut*, o jogo de palavras do título, e a parecença com um pássaro achatado com rabo de andorinha, livre de qualquer conjectura terrestre, invoca tanto uma ave de rapina a deslizar sem esforço no céu como um papagaio de brincar em bom ritmo, enquanto alguém o segue em terra. No primeiro de dois desenhos *Shaman*, de 2019, uma figura ajoelha-se no chão, cabeça baixa, braços esticados sobre um tambor (*qilaut*) e um baqueta (*qatuk*) com a qual “os espíritos são chamados” durante uma cerimónia. A postura Shaman varia entre a oferta espiritual e a preparação para a elevação. Uma coisa curiosa nos desenhos é o cabelo branco da figura que também faz de casaco de um pássaro. Ao olhar mais de perto, as linhas de cabelo internas da figura, desenham uma imagem aérea de um pássaro dirigindo-se a norte. No segundo desenho, *Shaman*, de 2018, a figura é mostrada a meio de uma passada, o movimento do vento no seu cabelo é como um segundo par de asas que reflete as longas penas que emergem dos seus braços. Estas visões de transformação são comuns em desenhos Inuíte, frequentemente representados por seres híbridos. O shaman, uma figura poderosa e resiliente na cultura Inuíte, acredita-se que “se transforma numa altura de necessidade”, adoptando as capacidades de diferentes aves e mamíferos para sobreviver a circunstâncias hostis.

Largo Hintze Ribeiro 2E-F, 1250 – 122 Lisbon
Portugal +351 210 170 765

3 + 1

Robyn Brentano (1943, NY, EUA) & Andrew Horn (1952 - 2019, NY, EUA)

Cloud Dance, 1980

Música de Michael Galasso

Poesia de Christopher Knowles

Leitura por Arby Ovanessian

16mm filme transferido para HD, som

Duração 13:09 min

Corealizado por Robyn Brentano e Andrew Horn, *Cloud Dance*, é um filme íntimo e fascinante. Andy de Groat (1947-2019), bailarino, é seguido no filme enquanto improvisa movimentos para a câmara por entre a escultura-tecelagem da artista Lenore Tawney (1907-2007), intitulada *The Four-Armed Cloud* (1978-79). Semelhante a outros trabalhos da sua série *Cloud*, a escultura de Tawney é uma experiência espacial composta de milhares de fios de linho individualmente tratados e suspensos. Cada elemento é preso de forma rigorosa, formando uma estrutura translúcida e flutuante que brilha e balança com o vento, por mais subtil e pedestre que seja a fonte. Como ela mesma o colocou, “Por vezes penso no meu trabalho como sendo respiração”.

Respondendo à escultura de Tawney—à sua leveza e geometria—De Groat tece o seu corpo de forma intuitiva pela escultura como se fosse uma fibra ele mesmo. Os seus movimentos tomam a forma e a atitude de um papagaio à solta, uma turbina de vento, um balão à deriva, uma folha a rodopiar, um cata-vento a girar. Tirando partido da sua própria experiência como bailarinos, Brentano e Horn, guiam a câmara de forma intuitiva como um parceiro na dança, seguindo os movimentos espontâneos de De Groat. O seu sentido cinestésico de improvisação estende-se também à montagem de *Cloud Dance*. Ao ligar movimentos de acordo com o seu fluxo de energia em vez de cronologicamente, a montagem do filme coreografa uma “cine-dança” que é inteiramente distinta do que o que ocorreu em tempo real. *Cloud Dance* não capta apenas uma performance—cria uma. Completada pela improvisação de Michael Galasso (1949-2009) no violino, “Sun Music”, e a poesia de Christopher Knowles (lida por Arby Ovanessian), *Cloud Dance* convida o sujeito e o espetador do filme: “ponha-se a dançar, ponha-se a dançar, ponha-se a dançar, ponha-se a dançar, ponha-se a dançar, ponha-se a dançar”.

Rui Mateus Amaral, Maio, 2022

Tradução: Susana Pomba

Carlos Bunga é representado por Vera Cortes, Lisboa, Portugal

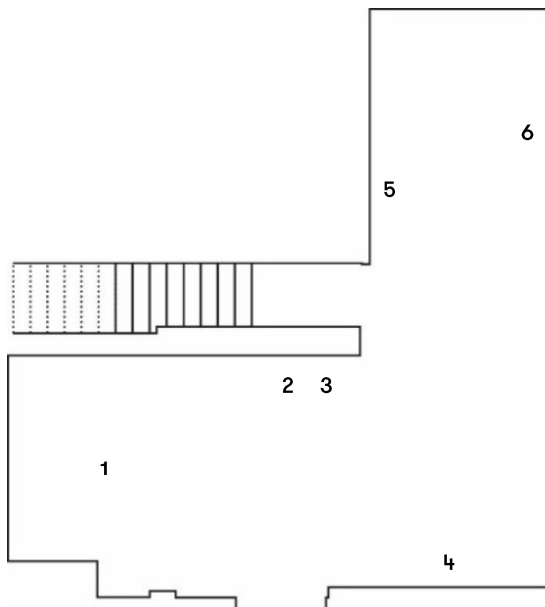
Spencer Finch é representado por Lisson Gallery, Londres, UK

Eric N. Mack é representado por Morán Morán Gallery, Los Angeles, EUA

Kapwani Kiwanga é representada por Galerie Poggi, Paris, França. Flowers for Africa: Angola, 2020, cortesia de Coleção Eugene Fu

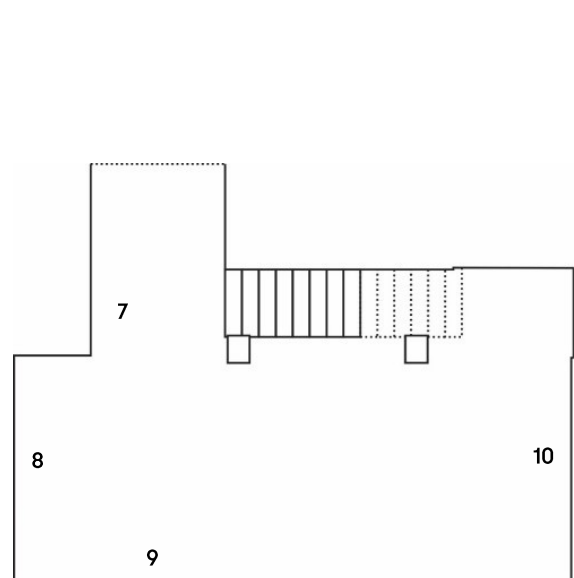
Johnny Pootoogook é cortesia de Daniel Faria Gallery, Toronto, Canadá

GALERIA 1



1. Spencer Finch
- 2 & 3. Carlos Bunga
4. Joseph Del Pesco
5. General Idea
6. Eric N. Mack

GALERIA 2



7. Kapwani Kiwanga
- 8 & 9. Johnny Pootoogook
10. Robyn Brentano & Andrew Horn

galéria@3m1arte.com
www.3m1arte.com

Largo Hintze Ribeiro 2E-F, 1250 - 122 Lisbon
Portugal +351 210 170 765