

08.05 > 11.08.2018

Fragmentos do real

Rodrigo Moura

Para começar de algum lugar, caberia antes de mais nada apontar a natureza inquieta que percebo na pintura de Fábio Miguez na última década e meia em que a observei mais de perto. É como se, de maneira lenta e consciente, o artista tivesse colocado em dúvida uma série de pressupostos de sua própria prática, trazendo-a para searas se não estranhas a ela, ao menos inesperadas.

Em 2002, na exposição homônima na galeria 10,20 x 3,60, em São Paulo, Miguez levou sua pintura (que já havia ganhado contornos mais geométricos) para fora da tela, com planos transparentes de vidro e nacos de forma-cor no espaço. O espectador podia percorrer a exposição como se andasse numa pintura e o branco dos quadros tivesse se transformado no próprio espaço. Esse gesto teve algumas implicações nas obras seguintes. Por um lado, o espaço vazio das pinturas se tornou mais denso, com as massas cromáticas se destacando de maneira mais evidente e conferindo, por isso, um caráter mais diagramático à composição. Outro desdobramento se deu como uma implosão do espaço, em obras tridimensionais que assumem a feição de maletas (*Valises*), intrincados e diminutos complexos arquitetônicos de planos verticais e horizontais que se rebatem e complementam, podendo ser reconfigurados. A inclusão de palavras como campos autônomos de informação nessas obras também cria novas possibilidades de leituras intersemióticas, o texto assumindo um papel importante na interação das partes.

Em 2012, Miguez publica o livro *Paisagem zero*, em que reúne sua produção fotográfica, dando pistas da relação de sua pintura com a representação do real. Produzidas desde meados dos anos 1990, essas imagens são como uma espécie de campo auxiliar da prática em pintura, começando com registros sistemáticos de efeitos atmosféricos do nevoeiro sobre o mar e de ondas quebrando nas pedras no litoral de Ubatuba (*Deriva I, Mar Virado*, 1993-95), que lembram suas pinturas mais fluidas da mesma época, chegando até a

fragmentos arquitetônicos nos espaços de suas exposições e vistas de suas próprias obras no ateliê (*Deriva VII - Paisagem Zero*, 2008-2012). Sobre elas, Miguez escreve: “no fim, tudo é paisagem”.

Nos *Atalhos* (2011-em processo), algo parecido com esta formulação “tudo é paisagem” acontece. Essa grande série de pinturas em pequeno formato, que à altura da escrita deste texto já somam mais de 170 obras, condensa de modo pujante a produção recente de Miguez. As pequenas dimensões dão conta de uma prática quase diária de pintura, desocupada dos empenhos de tempo dos quadros de grande formato que o artista continua a produzir. Aqui ele isola determinados elementos de sua obra, criando pequenas unidades de linguagem que se singularizam em cada quadro para depois se repetirem em subséries de variações formais e cromáticas. Nesses quadrinhos, há também uma certa dose de experimentação em relação à superfície, quase como se fossem demonstrações das técnicas domadas ao longo dos anos e empregadas na sua obra.

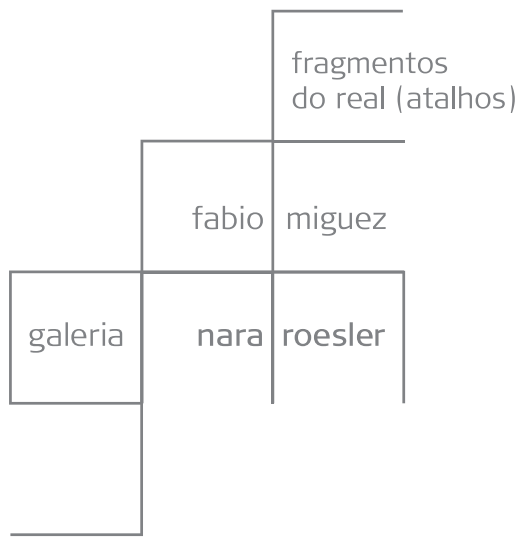
Se por um lado, parece claro que as pequenas pinturas não são estudos, elas não deixam de alimentar uma relação direta com as grandes telas. Curiosamente, essa relação não é de hierarquia, mas antes de complementaridade – um elogio ao pequeno formato, onde os desafios surgem e desaparecem em tempos breves e sem a gravidade reservada aos processos temporais expandidos.

Muitas dessas pinturas guardam relação direta com a história da arte; recortam e ecoam partes de quadros de Piero della Francesca, Alfredo Volpi e Henri Matisse, não exatamente como citações, mas antes como pequenas paródias. Outras remetem a situações pictóricas casuais encontradas em elementos arquitetônicos, como casarios (que não deixam de reverberar os artistas citados acima), pedras rejuntadas, muros de tijolos. A articulação dessas referências é o que torna possível uma relação híbrida entre a figuração e a abstração, singular nesse corpo de obra. Porém, o cânone abstracionista comparece mais como referência cultural do que exatamente uma linhagem à qual ele se filie.

Montadas em linha, no encontro de umas com as outras, as pinturas formam sentenças e, em conjunto, dão conta de sua grande vocação sensorial no uso variado de cores, texturas, formas e movimentos. A maneira ideal de vê-las é nesse grande grupo, revisitando os elementos ao longo do tempo e experimentando as sucessivas interrupções, como numa grande tira de filme. Levando a pesquisa pictórica de Miguez para outro lugar, elas se apresentam menos como espaços pictóricos idealizados do que como fragmentos do real.

* Texto produzido originalmente para a exposição *Fragmentos do Real (Atalhos)*, ocorrida de 10 de Março a 26 de Maio de 2018 no Instituto Figueiredo Ferraz (IFF), Ribeirão Preto.

Rodrigo Moura (Belo Horizonte, 1975) é editor e crítico de arte, foi curador do Instituto Inhotim (Brumadinho, MG) e do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte e hoje é curador-adjunto de Arte Brasileira no Museu de Arte de São Paulo - MASP.



Fragments of the Real

Rodrigo Moura

To start somewhere, first I should point out the unsettled nature I perceive in the paintings of Fabio Miguez over the past decade-and-a-half during which I have followed it from up close. It is as though the artist had slowly and consciously put in question several assumptions from his own practice, thereby taking it to realms which, if not alien, are unexpected to say the least.

In 2002, for the eponymous exhibition at São Paulo's 10,20 x 3,60 gallery, Miguez led his painting (which had by then already taken on more geometrical contours) outside the canvas, with transparent glass planes and bits of shape-color in space. Viewers were able to traverse the exhibition as if they were walking inside a painting, and the whites in the pictures had transformed into the space itself. This gesture had a few implications in the works that followed. On the one hand, the empty spaces in his paintings grew denser, the chromatic masses standing out more evidently and giving compositions a more diagrammatic character. Another (literal) development came in the form of an implosion of space, in briefcase-shaped 3D pieces (Valises), intricate, diminutive architectural complexes of reconfigurable vertical and horizontal sliding and folding planes that bounce off and complement each other. The addition of words as fields of autonomous information in these works also creates new intersemiotic reading possibilities, the text assuming an important role in the interaction of the parts.

In 2012, Miguez published the book *Paisagem zero* [Zero Landscape], a compilation of his photographic work that provides clues as to the diffuse connections between his paintings and the representation of the real. Created since the mid-1990s, these images are like an auxiliary field to his painting practice, starting off with systematically-taken pictures of the atmospheric effects of fog over the ocean, and waves breaking on rocks along the Ubatuba coast (*Deriva I, Mar Virado*, 1993-95), reminiscent of his more fluid

paintings from that period and culminating with fragments of architecture from the venues he exhibited in and pictures of his own works in the studio (*Deriva VII - Paisagem Zero*, 2008-2012). Regarding those, Miguez writes: "in the end, all is landscape."

In *Atalhos* (2011-ongoing), something akin to this "all is landscape" assertion takes place. This extensive series of small paintings, which at the time of writing this text exceeds 200 works, is a vibrant condensation of Miguez' recent output. The small-sized paintings evince a near-daily painting practice liberated from the extended time requirements of the large-sized pictures the artist continues to produce. Here, he isolates certain elements of his work, creating small units of language that are unique to each painting – and then repeat themselves in subseries of formal and chromatic variations. These small pictures also feature some experimentation in relation to surface, displaying and recombining techniques mastered over the years.

If on the one hand it seems clear that the small paintings aren't studies, they still sustain a direct connection with the large canvases. Oddly enough, this connection is not hierarchical, but complementary – a praise of the small format, where challenges come and go, short-lived, without the gravitas of expanded temporal processes.

Many of these paintings refer directly to art history; they slice up and echo parts of pictures by Piero della Francesca, Alfredo Volpi and Henri Matisse, not exactly as quotations, but rather as humored comments on their sources. Others hark back to pictorial situations found in vernacular architectural elements, like façades of houses (which in a way also reverberate the artists mentioned above), surfaces of grouted stone, brick walls. The articulation of those references is what enables a hybrid relationship between figuration and abstraction that's unique to this body of work. However, the geometric abstraction canon appears here more as a cultural reference than a lineage to which the work is affiliated.

The linearly-arranged paintings form sentences where they meet, and as a group they convey a great sensory vocation in their varied use of colors, textures, forms and movements. The ideal way to look at them is within this big group, revisiting elements over time and experiencing the successive interruptions, like a long strip of film.

Bringing Miguez's pictorial research to a different place, they present themselves less as idealized pictorial spaces than as fragments of the real.

*Text originally written for exhibition *Fragmentos do Real (Atalhos)*, held from March 10 to May 26, 2018 at Instituto Figueiredo Ferraz (IFF), Ribeirão Preto, Brazil.

Rodrigo Moura (Belo Horizonte, 1975) is an editor and art critic. He was curator of the Inhotim Institute (Brumadinho, MG) and of the Pampulha Art Museum in Belo Horizonte and is currently assistant curator of Brazilian Art at the São Paulo Museum of Art (MASP).