

afinidades cromáticas x, 2012 -- botões sobre tela sobre madeira/buttons on canvas on wood -- 155 x 160 cm

**josé patrício**

**resta um  
ana maria maia**

Diminutos, mas abundantes. Em plástico, poliéster, metal, madeira, osso, coco ou em qualquer material resistente, com adornos ou não, os botões são feitos para ajustar o vestuário ao corpo – nos punhos, dorso e cintura, principalmente. A depender de sua distinção formal, podem ter função estética, além de utilitária, sintetizando em si práticas de seu momento histórico que vão das técnicas industriais aos costumes e à moda. Quando costurados a uma roupa, ganham uma “casa” – a pequena abertura no tecido que os permite reter a peça fechada ou, em termos simbólicos, a circunstância de espaço e de tempo que determina sua existência na sociedade.

José Patrício coleciona botões desde 2005. Enquanto a indústria têxtil internacional vive uma grave crise, em que a matéria-prima e o regime de trabalho são sucateados em favor de reduções de custos, o artista garimpa todo tipo de botões, antigos ou novos, em

armarinhos do Recife e das cidades por onde passa – também eles reféns da pasteurização dessa cadeia produtiva. A busca, insistente e sistemática como costuma ser a atividade de Patrício, resulta em uma arqueologia de coleções e tiragens das mais diversas, saídas de raridades que sobram em estoque a botões de baixa qualidade vendidos a granel.

Tudo vale no momento da compra – ou na etapa da coleta, segundo o jargão arqueológico. Os critérios de seleção e organização das peças (ou a metodologia de pesquisa e trabalho) só começam a aparecer no ateliê, depois que todos os botões são lavados e separados por cor. Interessa ao artista combinar padrões e formas diferentes, com a prerrogativa de que tenham uma “afinidade cromática”. Deste modo, sequências lineares de botões de uma mesma cor vão nascendo e sendo costuradas em uma tela de tecido preto de 1,55 por 1,60m. Dividido em um gride de 80 por 80 pequenos

quadrados, este suporte, recorrente em todos os exemplares da série, permite o início de uma dinâmica de montagem em que valem regras matemáticas e também intuição e aleatoriedade.

A combinatória, aliada de Patrício em projetos anteriores feitos com dominós, dados e quebra-cabeça, passa a conviver de forma mais explícita com manifestações da subjetividade humana. O arquivo de 6.400 partes que se apresenta ao final do processo de arrumação e costura dos botões reúne decisões e modos de inúmeros lojistas, do artista-colecionador e da sua equipe de colaboradores. Também reúne dados imponderáveis do encontro e da conversa entre todos eles, ou mesmo dos desencontros e silêncios. Contempla ainda, por fim, escolhas dos fruidores que as obras têm ou virão a ter. Diante do mesmo conjunto posto, a física e a memória afetiva da percepção de cada um guiam percursos e ênfases sempre particulares. Ou seja, apesar de afirmativas em seu rigor ortogonal, as obras de *Afinidades cromáticas* propiciam derivas. Revertam rigidez em errância. Tornam-nos errantes diante de movimentos de cores e formas, diante de antagonismos transitórios e de um infinito descortinado pela persistência, pela imanência.

A leitura especulativa não é convocada apenas devido à abundância de componentes e caminhos nos grides da série. Ela também se dá devido à presença de uma partícula vazia no centro da composição. Encontrado como partido de trabalho quando Patrício começou a investigar arrumações de formas espirais com dominós – cuja estrutura binária e retangular impossibilita o preenchimento de um espaço singular e quadrado ao centro do espiral –, o vazio seguiu interessando ao artista como metáfora de incompletude. Sendo nuclear, expressa uma potência de continuidade que não equivale a um desejo de expansão territorial. Haveria escalas microscópicas e desconhecidas a serem desbravadas na partícula ausente, neste núcleo que não se sabe ser a origem ou o fim da forma.

Este centímetro quadrado é o único território virgem de intervenção do artista e de seus colaboradores.

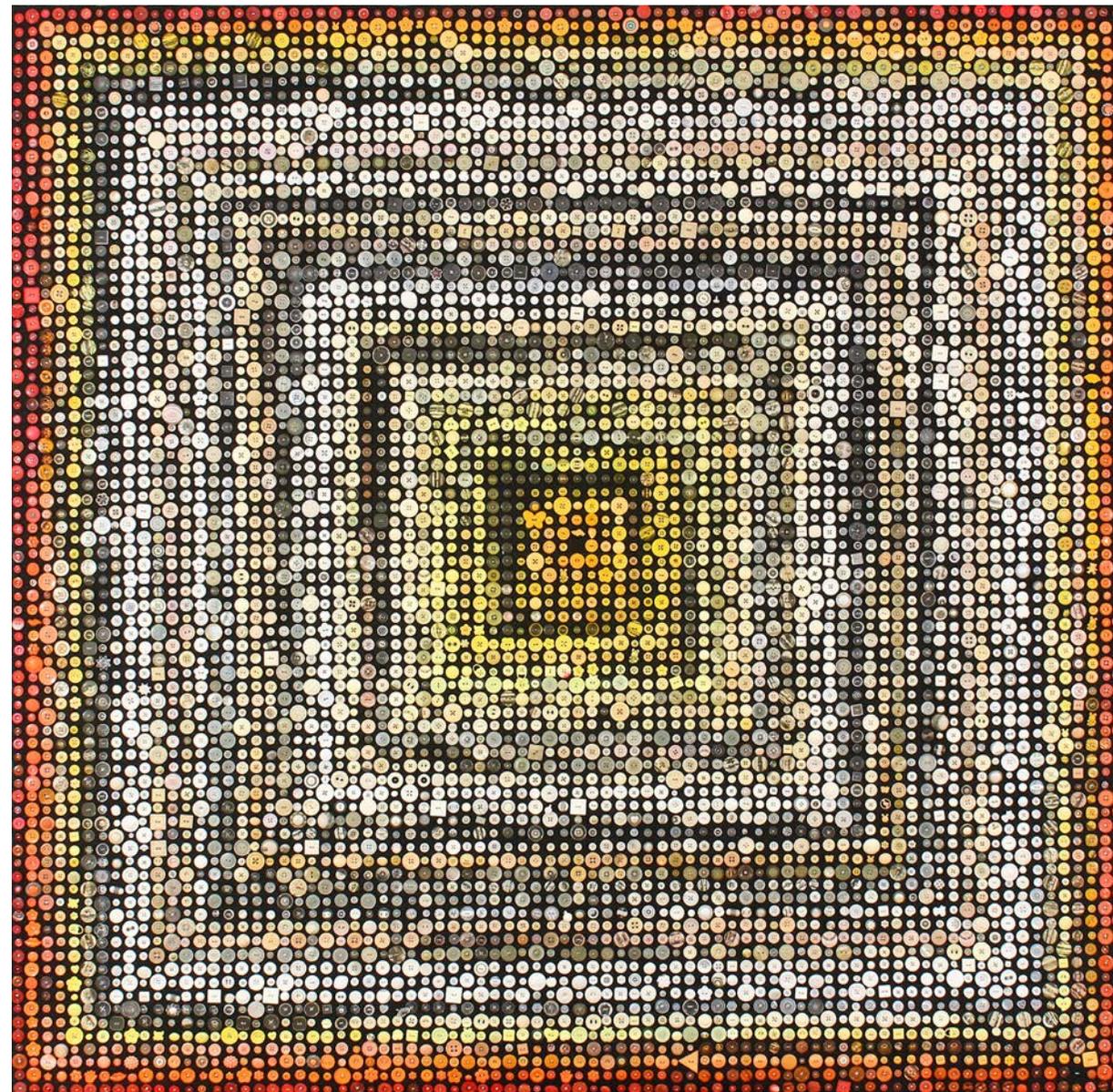
No entanto, talvez fosse mais preciso falar em uma falta de intervenção que é, em si, uma intervenção, dado que se relaciona com elementos do seu entorno, define a si próprio e os define a partir da condição de alteridade. Assim como em *Cruzeiro do Sul*, o ínfimo cubo de pinho com que Cildo Meireles já “preencheu” arquiteturas monumentais, ou mesmo no *Quadrado preto sobre fundo branco* (1918), em que Kazemir Malevich fundiu negação e proposta, o vazio, neste caso, não pode ser desprezado da análise do todo. Pelo contrário, ele é indispensável para que o todo tenha sentido.

Essa dinâmica equivale à do tabuleiro de “resta um”, em que precisa haver uma casa desocupada para que o jogo aconteça. O objetivo é eliminar as peças à medida que elas sobreponham suas vizinhas e alcancem um buraco vazio no seu eixo horizontal ou vertical. Ao final, saem ganhadores aqueles que conseguirem deixar apenas uma peça no meio do tabuleiro, tendo retirado todas as demais. O jogo, assim como as obras de Patrício, chama seu público a enfrentar um desafio posto e a, concreta ou imaginariamente, contornar a falta existencial posta no esquema de partida. Sejamos jogadores – *homo ludens*<sup>1</sup> para Johan Huizinga, participantes<sup>2</sup> para Helio Oiticica –, deixemos a falta trabalhar. A “falta de falta”<sup>3</sup>, na teoria psicanalítica de Jacques Lacan, é geradora da angústia.

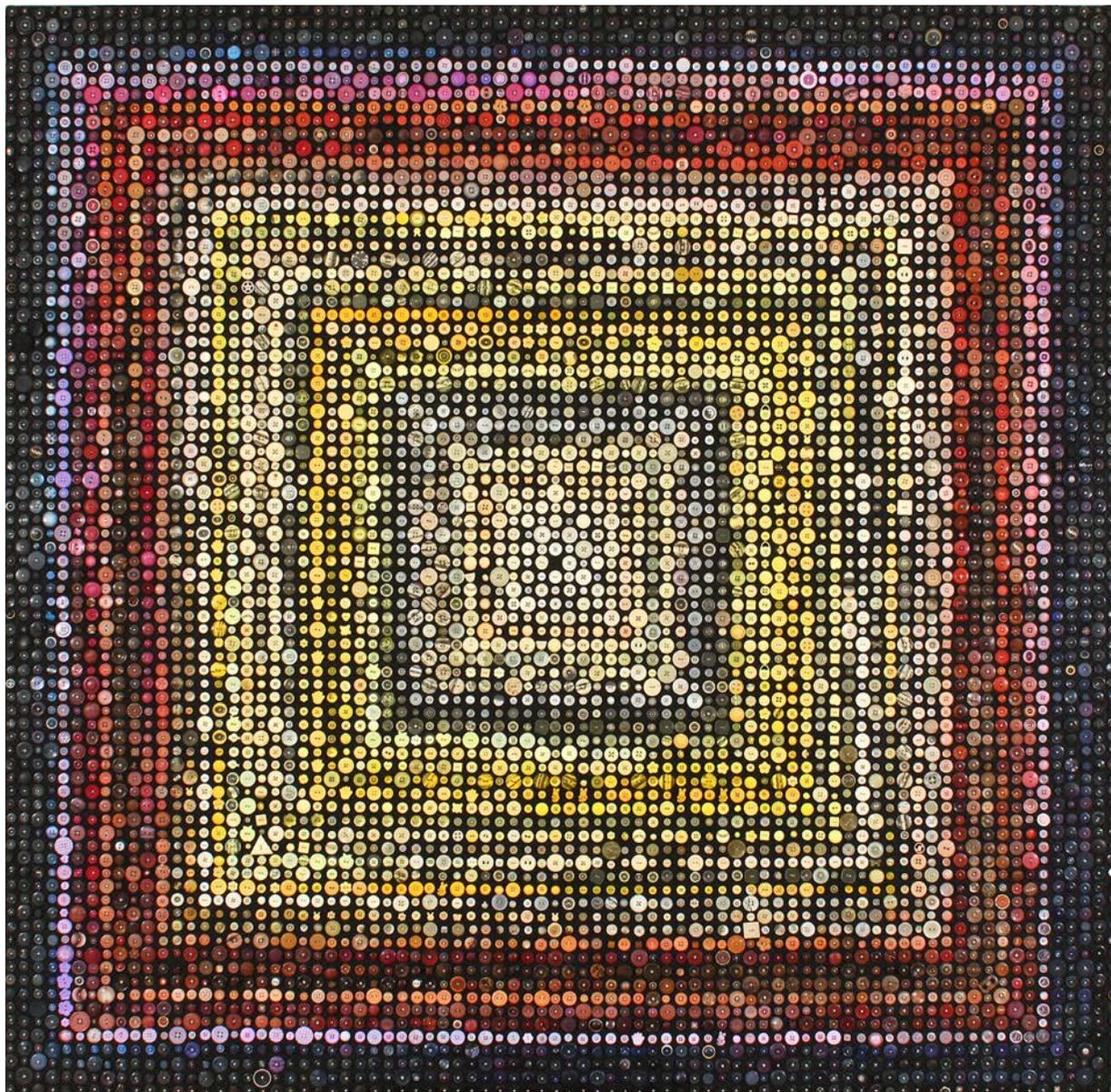
<sup>1</sup> Cf. HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

<sup>2</sup> Cf. OITICICA, Helio. *Posição e programa*. Datiloscrito de julho de 1966. Fac-símile digital em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2>

<sup>3</sup> Cf. LACAN, O Seminário, livro 4: *A relação de objeto*. p. 35.



afinidades cromáticas xi, 2012 -- botões sobre tela sobre madeira/buttons on canvas on wood -- 155 x 160 cm



afinidades cromáticas v, 2012 -- botões sobre tela sobre madeira/buttons on canvas on wood -- 155 x 160 cm

## restam todos

A crise da indústria têxtil não é assunto da pesquisa de Patrício, mas ela certamente a afeta, assim como costumam afetar a arte todos os processos de desmonte e descrença social. Vale configurar uma perspectiva de análise de *Afinidades cromáticas* que extrapole seus processos de criação e fruição no campo da arte e a situe diante de uma conjuntura mais ampla, que envolva fatores políticos e econômicos. Como uma obra pode responder à descrença? Que alternativas ela pode oferecer ao desmonte? Como o artista consegue reverter um imaginário industrial e mobilizar o lugar que ocupa no mercado da arte em favor de um pensamento sobre um regime de produtividade específico, que reflita sobre modos de trabalho e consumo e, por isso, torna-se mais incerto do que o regime fabril?

A contrapelo da tendência produtivista e da lei de obsolescência que justifica o imperativo do novo na sociedade, alguns artistas dedicam suas práticas a resignificar e reinserir todo um repertório descartado. Por nostalgia, talvez, ou por desconfiar das engrenagens de um presente acrítico em sua autocelebração, investem no reconhecimento de uma vocação da arte que nasce da sua capacidade de deflagrar outros meios de produção, iniciar do que parece redundante e estéril e, por isso, não tem mais nenhum valor em outra parte. “Suspeito que precisamos de maior lentidão e inércia. Perto da violência, suspeito que saia tudo do lugar”<sup>4</sup>, afirmou Nuno Ramos recentemente na Folha de São Paulo, jornal pelo qual foi convidado a escrever sobre o contexto atual brasileiro, sobre uma crise ideológica e de representação que explode em manifestações, sobre uma urbanidade, uma cultura de massa e diversas situações de marginalidade que “agridem” das maneiras mais sutis e sofisticadas. O exemplo do artista que,

<sup>4</sup> “Suspeito que estamos”, artigo de Nuno Ramos publicado no Jornal Folha de S. Paulo em 28/5/2014. <http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2014/05/1460999-nuno-ramos-suspeito-que-estamos.shtml>

nesse ensaio circunstancial, se expressa por meio de gestos suspeitos, permite que sejam assumidas a dúvida e a inoperância como linguagem e estratégia de resistência na contemporaneidade.

Essa capacidade de, por meio de gestos inconclusivos e especulativos, “produzir tempo excedente”<sup>5</sup>, ou um tempo não cíclico, a suspeita toma forma de espiral. Negação do pensamento linear e atestado de eternos retornos, essa estrutura permite entendimentos psicanalíticos e historiográficos sobre um vínculo com a origem. Uma tendência ao zero, diria a matemática, para descrever uma parábola que recrudescer depois de ter desenvolvido. O modelo de desenvolvimento na forma espiral elege o núcleo como motriz do movimento e da sua equação de continuidade, para dentro e para fora. A posição dos três primeiros botões de *Afinidades cromáticas* sobre o gride dado se torna seu código de DNA, que segue influenciando comportamentos subsequentes, e se combina com fatores externos, como as decisões de ordens de montagem.

É nessa matriz de comportamento, orientada por um sentido do original que é devedor da origem e não do inédito<sup>6</sup>, que o artista baseia seu garimpo insistente e concatena vestígios de passado que são, eles mesmos, sementes de futuro ou, ao menos, de um presente contracultural e inventivo. Um garimpo que se anuncia na obra de Patrício desde os anos 1990, quando cultivava uma investigação plástica a partir de processos de reciclagem de papel. As espirais de botões elegem uma matéria industrial em transformação (em vias de extinção, se considerada a queda de qualidade do produto têxtil em geral) para prolongar seu ciclo de vida e torná-la evidente diante do predomínio do “made in China”.

A primeira vista dos exemplares da série, ainda de longe, entrega uma camada de informação sobre

<sup>5</sup> Cf. GROYS, Boris. “Camaradas do tempo” in OLIVA, Fernando (org.), Turista / Motorista. São Paulo: Edições SESC – SP, 2010.

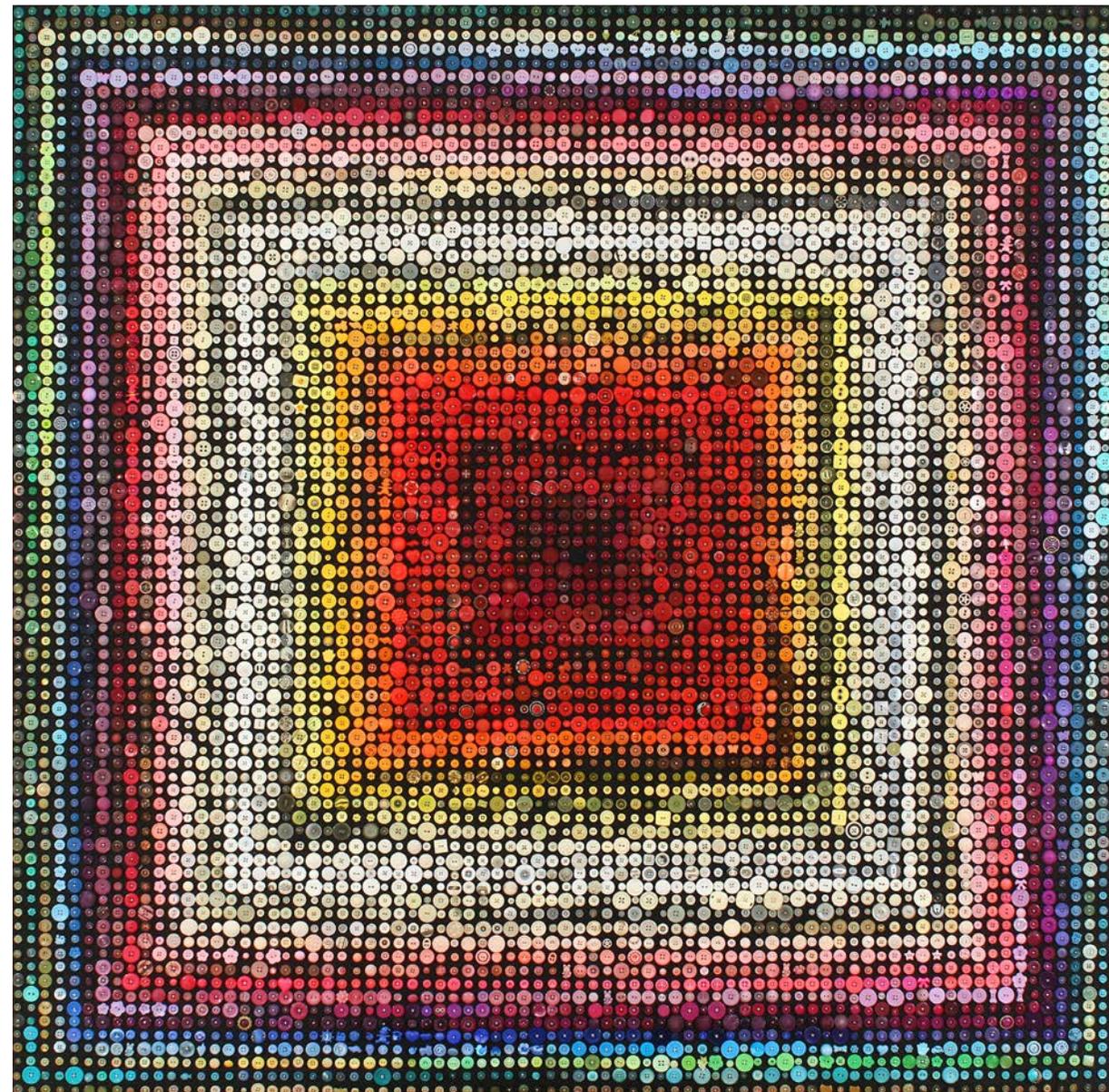
<sup>6</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

uma composição geométrica feita de linhas e cores que criam um efeito de profundidade e adentram o terreno da pesquisa construtiva, relacionando-se assim com a herança concretista brasileira. Ao chegar mais perto, percebe-se que cada ponto cromático é um botão, um objeto indicial, dotado de memória. Sofisticados ou vulgares, antigos ou atuais, raros ou acessíveis, são alcançados em suas singularidades e, a partir daí, permitem o desvio da abstração do todo para se fundar a dimensão figurativa da obra. Nela, o simples instrumento de fechamento de roupas passa a denotar a roupa inteira, seu dono, ações e ambiências, mesmo que nenhuma dessas circunscrições esteja materialmente na obra. Só resta ali a menor parte, trazendo consigo todas as ausências. Articulada a outras semelhantes, cada qual com sua trajetória, constitui um campo conciso, embora abrangente, talvez infinito, de exterioridades.

Como símbolos da cultura manejados pelo artista em sua obra, os botões denotam um processo de “biomorfismo estrutural”, que, segundo Georges Didi-Huberman, corresponde à maneira como “formas inorgânicas são incorporadas às formas orgânicas, nas quais a ‘vida’ é projetada sobre a ‘coisa’.”<sup>7</sup> Nesse processo, sujeito e objeto se significam mutuamente, à medida que estabelecem uma relação de correspondência e, até certo ponto, de dependência. Esse argumento remonta a capítulos importantes da história da arte ocidental desde a modernidade, como a invenção do *ready-made* em 1912<sup>8</sup> ou a celebração da mercadoria e do consumo pela pop-art norte-americana. Hoje em dia, a continuidade dessa discussão demanda que sejam considerados fatores que atrelam o tema dos objetos mundanos a problemas que vão do superacúmulo e da impossibilidade de guarda à desmaterialização e à migração para o virtual. Hoje,

são gerados documentos, registros, relacionamentos, personas virtuais.

*Afinidades cromáticas* extrapola o exercício matemático e formal do ateliê de José Patrício e ingressa no terreno da transfiguração, no qual um repertório cotidiano ganha outros valores simbólicos e não só o artista, mas também seu público, tornam-se intérpretes de tudo o que têm ao alcance do corpo. Mesmo destituídas da função básica de abotoar, mesmo atadas fixamente e protegidas do risco de manipulação e desmanche, as seis mil peças conseguem expressar, quando postas lado a lado, um dos enigmas fundamentais da arte. O enigma de conciliar opostos sem necessariamente assumir um juízo, de estabelecer dobras para o pensamento e para os sentidos. O específico e o banal, o indivíduo e a multidão são alguns dos polos que convivem em um tabuleiro de jogo desprovido de fim e de vencedores. Nesse lugar, comum ao jogo e à arte, resta um e restam todos. Restam margens que comprovam a ineficácia de qualquer regra universal e resta a regra como busca ininterrupta de coletividade. Resta um resto que é ao mesmo tempo sobra e falta.



afinidades cromáticas ii, 2012 -- botões sobre tela sobre madeira/buttons on canvas on wood -- 155 x 160 cm

<sup>7</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 338

<sup>8</sup> Data deste ano o primeiro ready-made proposto por Marcel Duchamp, intitulado Roda de bicicleta.

## one is left ana maria maia

Diminutive, yet abundant. Made from plastic, polyester, metal, wood, bone, coconut or any other resistant material, adorned or otherwise, the buttons are designed to adjust clothing to the body, along the wrists, the back, and especially the waist. Depending on their formal distinction, they can have an aesthetic function, apart from the utilitarian one, a summation of practices from their historical moment, ranging from industrial techniques to customs and fashion. Sewn onto a piece of garment, they are given a “home,” the small opening in the fabric that allows them to keep the piece buttoned or, in symbolic terms, the circumstance of space and time that determines their existence in society.

José Patrício has been collecting buttons since 2005. As the international textile industry experiences a serious crisis, with raw material and labor declining as a result of cost-cutting, the artist keeps searching for all types of buttons, old or new, at haberdasheries in Recife and the cities he goes to, all of them held hostage to the pasteurization of this production chain. The quest – persistent, systematic, as Patrício’s activity often is – results in an archaeology of widely varied collections and print runs, originating rarities left over in stockpiles, and low-quality buttons sold in bulk.

Anything goes at the time of buying – the collection stage, as per the archaeological jargon. The criteria for selecting and arranging the items (or the research and work methodology)

begin to emerge only in the studio, once all the buttons have been washed and separated by color. The artist is interested in combining different patterns and shapes, based upon the prerogative of their bearing “chromatic affinity.” Thus, linear sequences of buttons of one single color are born and sewn up in a black fabric canvas measuring 1.55 m by 1.60 m. Divided into a grid of 80 by 80 small squares, this medium, recurrent in all of the pieces of the series, enables the beginning of an assembly dynamic that follows mathematical rules, as well as intuition and randomness.

Combinatory mathematics, Patrício’s ally in former projects created using domino pieces, dice and puzzles, now coexists more explicitly with manifestations of human subjectivity. The 6,400-part archive that presents itself at the end of the process of arranging and sewing the buttons contains the decisions and ways of countless store clerks, of the artist-collector and his team of collaborators. It brings together imponderable data from the meetings and conversations between them all, and even the asynchronies and silences between them. Finally, it also contemplates the choices of those who enjoy or will enjoy the artwork. Faced with the same set, the physical and affective memory of each observer guides him/her on ever-particular routes and emphases. In other words, even though they are affirmative in their orthogonal rigueur, the pieces in *Afinidades cromáticas* (Chromatic affinities) prompt

derivations. They convert rigidity into erraticism. They make us wanderers confronted with movements of colors and shapes, with transitory protagonisms, and an infinity revealed through persistence and immanence.

The speculative reading is not summoned forth solely by the abundance of components and paths in the series’ grids. It also takes place as a result of the presence of an empty particle at the core of the composition. The empty, which became the object of work when Patrício began to investigate different arrangements of spiraling and domino-like forms – whose binary, rectangular structure makes it impossible for one single square shape to be filled at the heart of the spiral – has captured the artist’s interest as a metaphor for incompleteness. Being nuclear, it expresses a potency of continuity that is not equivalent to a desire for territorial expansion. Supposedly, there are microscopic, unknown scales to be explored in the absent particle, this nucleus that one cannot ascertain whether it is the origin or the end of the shape.

This square centimeter is the sole territory kept virgin from the intervention of the artist and his collaborators. Nonetheless, perhaps it would be more precise to speak of a lack of intervention that is in itself an intervention, since it relates to elements around it, defines itself, and defines said elements through the condition of alterity. As in *Cruzeiro do Sul*, the minute cube made from pine with which Cildo Meireles has once “filled in” monumental architectures, or even in Kazemir Malevich’s 1918 *Quadrado preto sobre fundo branco* (Black square over a white background) in which the artist fused denial and proposal, the emptiness, here, cannot be overlooked upon analyzing the whole. On the contrary, it is indispensable if the whole is to have meaning.

This dynamic is tantamount to that of the “peg solitaire” game board, which requires one empty hole for the game to take place. The goal is to eliminate the pegs by having them jump horizontally or vertically over their neighbors and into an empty slot. The winners are those who manage to leave only one peg in the center of the board, having removed all other pegs. The game, like Patrício’s works, summons its audience to meet a challenge and, either concretely or imaginarily, to work around the existential lack set forth by the game scheme. Let us be players – *homo ludens*<sup>1</sup>, as Johan Huizinga has put it, participants<sup>2</sup>; in the words of Helio Oiticica –; let us allow the lack to do its work. The “lack of lack”<sup>3</sup>, in Jacques Lacan’s psychoanalytical theory, creates anguish.

<sup>1</sup> cf. HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

<sup>2</sup> cf. OITICICA, Helio. *Posição e programa*. Original typed version from July 1966. Digital facsimile in <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2>

<sup>3</sup> cf. LACAN, O *Seminário, livro 4: A relação de objeto*. p. 35.

### all are left

The textile industry crisis is not the subject of Patrício’s research, but it certainly affects it, as all social dismantling and disbelief processes often affect art. It is worth setting forth an analytical take on *Afinidades cromáticas* that extrapolates its processes of creation and fruition within the art field, and situates it in relation to a broader conjuncture, one that involves political and economic aspects. How can one piece of work respond to disbelief? What alternatives can it offer to the dismantling? How can the artist reverse industrial imagery and mobilize the place occupied by the art market, to the benefit of a thought regarding a specific productivity regime, one that reflects upon the modes of labor and consumption, thus becoming even more uncertain than the factory-based regime?

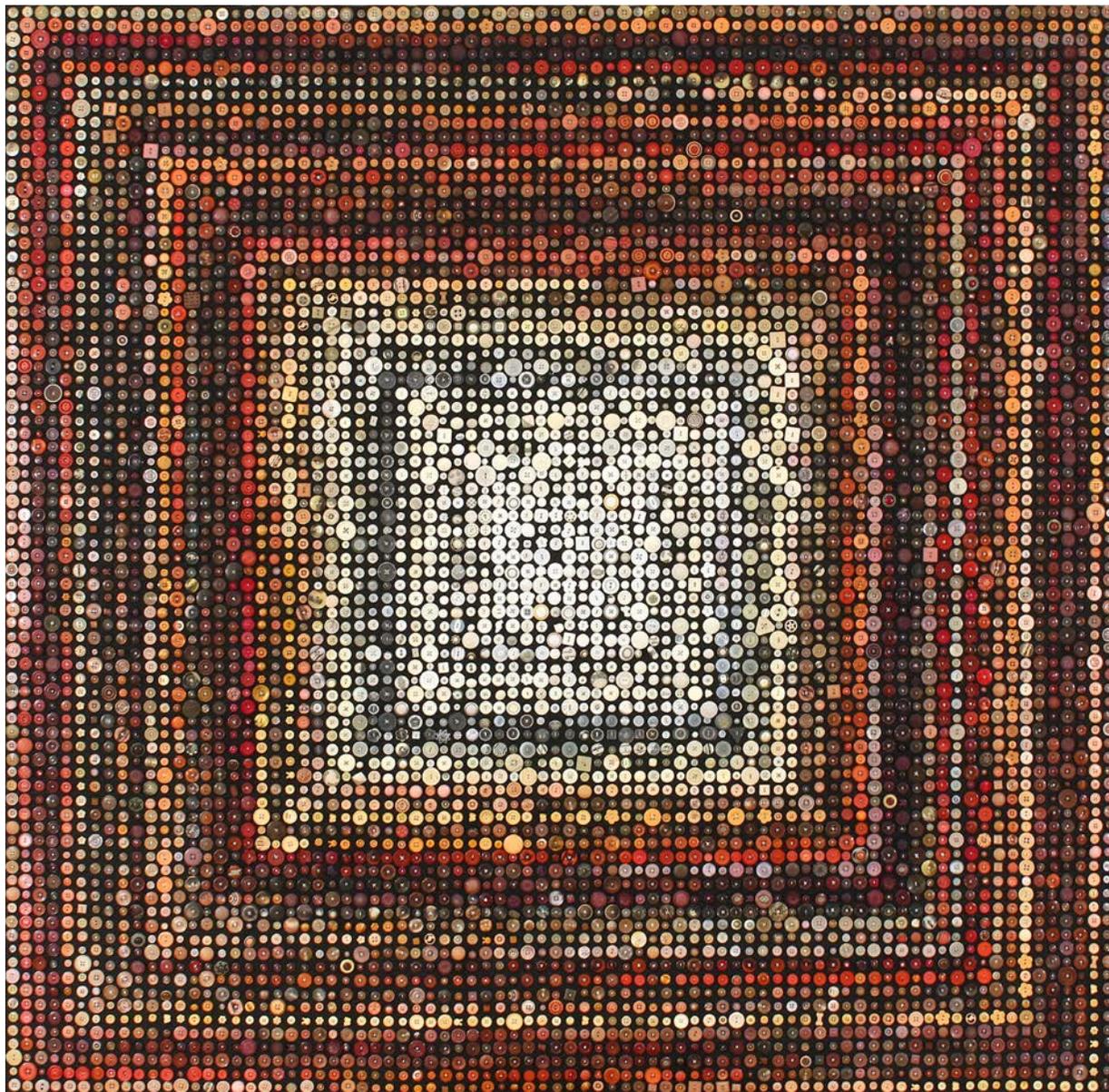
Running counter to the productivism-based tendency and the law of obsolescence that justifies the imperative of the new in society, some artists dedicate their practices to re-signifying and reinserting a whole repertoire that has been cast aside. Out of nostalgia, perhaps, or because they are distrustful of the gears of a present that is acritical in its self-celebration, they invest in recognizing a vocation of art that is born out of its ability to trigger other means of production, originating from what seems redundant and sterile, and thus worthless elsewhere.

“I suspect we need more slowness and inertia. Standing close to violence, I suspect everything leaves its place”<sup>4</sup>, Nuno Ramos said recently to newspaper Folha de São Paulo, which invited him to write about the current scenario in Brazil; about a crisis of ideology and representation that explodes into demonstrations; about an urbanity, a mass culture, and various situations or marginality that “attack” in utterly subtle, sophisticated ways. The example of the artist who, in this circumstantial essay, expresses himself through suspicions, allows for doubt and inoperativeness to be assumed as language and as strategy for resistance in contemporary times.

This ability to employ inconclusive, speculative gestures in order to “produce surplus time”<sup>5</sup>, or a non-functional time, qualifies art and the artist to contribute to current socio-political struggles, and to refute historical conventions. The present of the contemporary artist, in this sense, introduces itself as an instance in which history can be retold in a different way. In the face of successive dismantles and disbeliefs, worldwide and specifically in 2014 Brazil, with the World Cup and the black blocs, everything is left to be suspended and suspected.

<sup>4</sup> “Suspeito que estamos,” article by Nuno Ramos published on newspaper Folha de S. Paulo in 5/28/2014. <http://www1.folha.uol.com.br/opinia0/2014/05/1460999-nuno-ramos-suspeito-que-estamos.shtml>

<sup>5</sup> cf. GROYS, Boris. “Camaradas do tempo” in OLIVA, Fernando (org.), *Turista / Motorista*. São Paulo: Edições SESC – SP, 2010.



afinidades cromáticas iii, 2012 -- botões sobre tela sobre madeira/buttons on canvas on wood -- 155 x 160 cm

In Patrício's work, suspicion assumes the shape of a spiral. Negation of linear thinking and attestation of eternal comebacks, this structure allows for psychoanalytical and historiographic understandings of a tie with one's origins. A tendency toward zero, as mathematics would put it, on describing a parable that deteriorates after developing. The spiral-shape development model chooses the nucleus as the motor of movement, and of its equation of continuity, inward and outward. The placement of the first three buttons in *Afinidades cromáticas* underneath the grid that is supplied becomes its DNA code, which keeps influencing subsequent behaviors and combines itself with external factors, such as the decisions regarding the order of assembly.

In this behavioral matrix, oriented by a sense of the original that is meant to provide the origin rather than the unseen<sup>6</sup>, the artist bases his persistent mining work, relating vestiges of the past that are in themselves seeds of the future, or at least of a countercultural and inventive present. This mining has been a part of Patrício's work since the 1990s, when he cultivated a plastic investigation based on paper recycling processes. The spirals of buttons select an industrial material undergoing transformation (headed for extinction, if one considers the declining quality of textile product in general) in order to prolong its life cycle and render it evident in the face of the prevalence of products made in China.

At first sight, from afar, the pieces in the series give forth a layer of information about a geometrical composition made from lines and colors that create an effect of depth and enter the terrain of constructive research, thus relating to the Brazilian Concretist heritage. Drawing near, one realizes that each chromatic dot is a button, an indicial object endowed with memory. Sophisticated or vulgar, ancient or current, rare or accessible, they are reached in their singularities, and from thence they allow abstraction to deviate from the whole in order to establish the piece's figurative dimension. In this dimension, the simple device with which to button pieces of clothing now denotes the entire garment, its owner, actions and ambiances, even if none of these circumscriptions are materially present in the work. All that is left there is the smallest part, bringing all of the absences along with it. Articulated with other items, each with its own trajectory, it constitutes a concise, though encompassing field, perhaps infinite in exteriorities.

As symbols of culture manipulated by the artist in his work, the buttons denote a "structural biomorphism" process that, according to Georges Didi-Huberman, corresponds to the way "inorganic

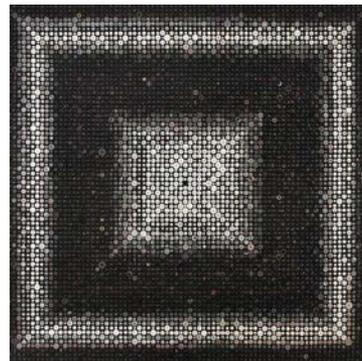
forms are incorporated into organic forms, whereby 'life' is projected onto the 'thing'.<sup>7</sup> In this process, subject and object mutually signify each other as they establish a relationship of correspondence and, up to a point, of dependence. This rationale harks back to important chapters in Western art history since modernity, such as the invention of the readymade in 1912<sup>8</sup> or the celebration of merchandise and consumption by American pop art. Nowadays, the continuation of this debate requires one to consider factors that connect the theme of mundane objects and issues ranging from overaccumulation and the impossibility of storage to dematerialization and migration to the virtual realm. Today, virtual documents, records, relationships and personas are created.

*Afinidades cromáticas* extrapolates the mathematical, formal exercise in José Patrício's studio to venture into the bounds of transfiguration, where a commonplace repertoire gains other symbolical values, and not only the artist, but also his audiences become interpreters of everything within the reach of their bodies. Even when stripped from their basic buttoning function, even when fixedly attached and protected from the risk of manipulation and dismantling, the 6,000 items manage to express, when set side by side, one of art's fundamental enigmas. The enigma of conciliating opposites without necessarily passing judgment, of establishing wrinkles to the thought and the senses. The specific and the commonplace, the individual and the crowd are some of the poles that coexist in a game board devoid of an end or winners. In this place, common to game and art, one is left and all are left. Margins are left which attest to the inefficacy of any universal rule, and the rule is left as a ceaseless quest for collectiveness. What is left is a leftover that is at once surplus and shortage.

<sup>6</sup> cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

<sup>7</sup> cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 338

<sup>8</sup> The first readymade by Marcel Duchamp, titled *Bicycle wheel*, dates from this year.



(capa/cover) afinidades cromáticas xiv, 2012  
 -- botões sobre tela sobre madeira/buttons  
 on canvas on wood -- 155 x 160 cm

texto/text

**ana maria maia**

fotos/photos

**robson lemos**

tradutor/english version

**gabriel blum**

revisão/proofreading

**marcia macedo**

realização/produced by

**galeria nara roesler**

**abertura/opening**

14.06.2014

11 > 15h

**exposição/exhibition**

15.06 > 20.07.2014

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h



avenida europa 655

são paulo sp brasil

01449-001

t 55 (11) 3063 2344

f 55 (11) 3088 0593

info@nararoesler.com.br

www.nararoesler.com.br