

nara roesler

FABIO MIG
UEZ CONS
TRUTOR DE
MEMÓRIA

memory builder

**POLLYANA
QUINTELLA**
ENTREVISTA
FABIO MIGUEZ

Fabio, acho que você poderia nos contar como a série Atalhos começou, pois já fazem mais de dez anos...

Foi lá em 2010. Eu estava um pouco esgotado com a minha produção, então eu comprei umas telinhas pequenas para poder fazer qualquer coisa que me desse na cabeça. Eu via uma imagem na internet, ou ouvia alguma coisa, e pensava: isso aqui dá pra fazer. E eu fazia a pinturinha, sem me importar se aquilo tinha a ver com a minha trajetória, com aquela coerência que nos é cobrada. Esse negócio me animou e começou logo a formar um corpo, que, pouco tempo depois, eu resolvi chamar de *Atalhos*. Na verdade, primeiro eu chamei de 'Shortcuts' e daí eu percebi que a tradução de shortcuts era atalhos [risos], e pensei 'atalhos é muito melhor'. E atalhos porquê? Elas tinham uma variação de tema muito grande, mas se eu punha uma em relação a outra, elas acabavam formando uma espécie de sentença que conferia um sentido que as pinturas, individualmente, não tinham. Ou tinham, mas eram como fragmentos mesmo. Quer dizer, eu achava que o trabalho se potencializava quando você formava uns conjuntos. Daí o nome 'Atalhos', porque parecia que você ia pra pintura seguinte do jeito mais rápido possível, sem precisar explicar nada. E tem uma coisa que eu acho bonita, porque o atalho é um caminho feito com o facão, a talho. Quando eu morava em Ubatuba, a gente pegava uns atalhos. Você vai cortando o mato, sabe? E essas pinturas são feitas com estilete, tem muito corte, é um pouquinho um atalho também.

Você diz que a série é infinita e diversa, mas por outro lado você criou regras e pretextos para produzir, algumas leis que te ajudaram a organizar a produção...

É verdade, não é infinita. Ela permite que eu trabalhe com coisas diferentes, mas não é infinita e, logo, foram surgindo subgrupos. Por exemplo, há a série *Volpi*, que tem uns vinte trabalhos. Mas eu comecei a entender as séries como unidades também. Se eu coloco uma série ao lado da outra, aquilo também funciona como sentença. Eventualmente eu até as misturo.

As caixinhas são assim: você pega uma caixinha de fósforo ou de remédio, e abre ela. Então você tem as partes que formam o volume, e você tem as abas. A partir disso você pode explorar um jogo combinatório: por exemplo, seis retângulos colocados em oito 'vagas', e duas abas que são colocadas pra fora desse corpo. Então eu tinha um número limitado de composições possíveis que logo se exauriam, você faz certas variações na regra que também se esgotam, de modo que o próprio trabalho vai te pedindo a exceção. É como se a regra produzisse a excessão e você começa a ficar fascinado com a exceção, é engraçado. Isso deu um corpo de trabalho interessante, porque ele é absolutamente rigoroso, mas basicamente feito de exceções. Apesar de ser uma operação simplíssima, o trabalho te devolve outra coisa bem mais complexa.

O que é interessante é que a série abriga algo tão banal e precário, como as caixinhas de papelão, mas também fragmentos canônicos de Fra Angelico, Giotto, Piero della Francesca.

Mas o espaço em Giotto e Fra Angelico também é cheio de caixinhas. Um dia eu peguei aquela cidadela do Piero, uma das primeiras da História da Arte, fantástica, lá dos afrescos de Arezzo. Eu pintei um detalhe daquilo e gostei. Podia ficar completamente diferente do Piero, porque aquilo era um pretexto pra eu mexer com o material. Depois eu fui trabalhando com outros pré-renascentistas, porque esse é um período que me fascina, onde há uma espontaneidade super forte. As regras foram inventadas depois. A própria perspectiva foi inventada depois.

Ao cabo, eles fazem maravilhosamente errado, entende? Quando eu migrei da faculdade de arquitetura para pintura, eu fiz uma grande viagem na Itália, com amigos. A gente estava no trem, numa parada em Pádua, alguém falou 'minha mãe falou que aqui tem uma capela do Giotto!', e a gente BUM!, desceu do trem e fomos ver lá a capela de Scrovegni. E foi tão fascinante, tão acachapante, que a gente saiu da capela e começou a pautar a viagem só olhando esses caras. Eu fiquei fascinado por aquilo, mas a minha história me encaminhou para outros lugares e eu sempre fiquei com vontade de me aproximar novamente deste material. Os *Atalhos* me permitiram um pouco isso, porque eu não estou lá pintando o Giotto, eu estou fazendo um atalho ao tema do Giotto, entende? Uma espécie de paisagem particular que eu vou fazendo.

E você faz operações em cima desses referentes. Há recursos de limpeza e subtração. Você trabalha como um editor, que desloca alguma coisa desses ícones tão conhecidos, também convertidos em pura imagem, de tão reproduzidos. Quando vejo um atalho 'giottesco', sinto familiaridade, há um reconhecimento instantâneo, mas há também alguma estranheza. É um Giotto que perdeu alguma coisa e ganhou outra.

É que ele não é um Giotto, né [risos]? Há uma frase do Duchamp que diz que o teor artístico está naquilo que você não conseguiu fazer, naquilo que você queria fazer e não conseguiu. É só uma maneira de você mexer com aquele material, é isso. Na verdade, o trabalho começa no momento em que você falha [risos].

Mas você gosta de manter a referência explícita, quer que a gente reconheça o Giotto...

Eu mantenho a referência, a tensão do trabalho vem daí e tem alguns casos onde a referência fica muito próxima. Aceito, é raro eu vetar, mesmo quando fica próximo, porque aquilo é um detalhe, foi editado, está em formato pré estabelecido, enfim, se submete aos dispositivos do trabalho, de saída é outra coisa.

Ou às vezes parece que estamos vendo um novo Fra Angelico. Como se tivesse surgido um novo detalhe no passado, que ninguém nunca reparou, mas você revelou [risos]. E por vezes você também acrescenta coisas. Nem sempre só subtração, mas também adição de algum tipo de complemento que você insere na cena. Eu lembro da gente conversar, olhando para um deles especificamente, e você dizer: 'Ah, isso aqui eu coloquei. Isso não estava nessa composição original e eu coloquei'.

Isso já me dá vontade de dizer algumas coisas. Essas pinturas, de um modo geral, são frutos de pequenas batalhas. É muito comum você olhar para a pintura e dizer 'isso aqui está quase pronto', mas não está. Está longe. Inclusive às vezes é difícil você entender qual é o problema que aconteceu. Mas esses fracassos são importantíssimos para o trabalho. Porque aí é 'salve-se quem puder', e a batalha começa. Porque eu tenho que resolver aquilo, sabe? Trata-se disso a minha profissão. É o momento em que a adrenalina sobe, e você tem que fazer alguma coisa. Elas são frutos de pequenas batalhas, e é isso que faz com que elas sejam densas, que elas tendam à expansão. Então nesse momento da adrenalina, o primeiro movimento é raspar, trocar de tema. Daí é preciso achar alguma saída, alguma luz que me abra um caminho. Tá bom, então agora vai pra esse lado aqui. E você vai terminando a pintura. Enfim, eu acho que é daí que elas tiram sua força, desse conflito que está guardado. E isso faz com que as imagens, a partir desse momento, fiquem pouco importantes.

E a imagem já vem muito problematizada, ela vem muito de fora. Na série *Alvenarias*, por exemplo, o que eu tenho são câmaras abertas. São cubos cuja parede frontal está aberta. É assim que funciona lá nos pré-renascentistas. Aquela coisa do teatro, né? Você tem aqui a cena acontecendo, e a parede da frente não existe.

***É como uma casinha de bonecas.
O espectador brinca de ser Deus.***

Sim! E vão surgindo coisas, por exemplo, os pré-renascentistas de concreto. Uma coisa meio Paulo Mendes da Rocha em 1300 [risos].

Eu gostaria de voltar a pensar na relação das caixinhas com os pré-renascentistas, porque ambos compartilham um problema de espaço que parece te interessar. Com as caixas, há uma sensação de que o espaço se expande e se comprime, em movimento dinâmico. Há uma tensão nas bordas que você foi experimentando, suprimindo as margens, sangrando as abas dentro da composição. Trata-se de expansão e contração. E, no caso do Piero, por exemplo, ao seccionar sua icônica paisagem de cidade, você cria um conflito, como se estilhaçasse e embaralhasse esse espaço que não pode mais ser experimentado em inteireza, mas apenas como fragmento. Por um lado, é um espaço digerido como imagem, e por outro, a superfície, a fatura, parece querer traduzir uma experiência densa de tempo, ela é 'gasta', cheia de ranhuras.

Tem a supressão das figuras. Mesmo Jesus ou Nossa Senhora [risos]. Porque eu não poderia mexer com esse material... se tivesse figuras, seria um trabalho regressivo, eu estaria tentando representar algo de seis séculos atrás. Eu retiro todos os elementos excessivamente anedóticos. O que me interessa é a esquematização do espaço.

Mas acho importante dizer que sua simplificação não se traduz em síntese, como se você tivesse resolvido um problema. Ela guarda conflito. Quando eu vejo na sua pintura um espaldar sem a figura humana, para a qual ele foi originalmente designado na representação clássica, é como se ele tivesse se convertido em monólito. Resta algo de fantasmagórico, de anacrônico.

Sim, e algumas dessas composições, rigorosamente centralizadas e simétricas, soam como uma coisa estranhíssima, porque toda a arte desde o século vinte, se voltou contra o centro, contra a simetria.

É como se os Atalhos fossem estilhaços de uma fantasia de totalidade que não resta mais. É impossível refazer a cidade do Piero. O que te resta é a secção, a edição, o fragmento, o pedaço, alguma coisa que chega a nós dessa maneira já muito gasta,

e já também como imagem. Ou seja, é tão imagem que é quase abstração, é oco, não tem muito recheio, é superfície. E o que resta é também essa estranheza: eu reconheço esse referente, e no entanto, ele está deslocado. Ele não está onde eu esperava que ele estivesse, a partir do que a História da Arte me ensinou. E o que interessa é que não se trata apenas de um problema de espaço e imagem, mas também de fragmento literal do espaço, porque as Alvenarias também parecem literalmente um pedaço de parede que você arrancou.

É verdade, tem isso mesmo. Elas estão desabitadas e, desprovidas dos elementos originais, dão uma certa ideia de solidão, talvez. Ou de vazio. Tem uma coisa engraçada, que a gente já comentou, mas às vezes eu acho que o meu trabalho é de pedreiro. Eu estou passando massa na parede. A pintura é feita assim, ela é uma espécie de superfície, de lâmina, de membrana, um filtro, uma película. Mesmo quando você projeta um espaço tridimensional, ela existe da superfície para fora. E, pela primeira vez no meu trabalho, eu consigo entendê-lo um pouco como se fosse sinais de memória. E como foi isso o que me moveu a ser pintor, todo esse universo de referências, essa é a memória que eu tenho. É uma memória construída, claro, talvez como toda memória. Então é por isso que eu tenho que ir atrás da referência, tenho que ver a foto, o livro, algo que apareceu no Instagram, algo que eu tiro da internet. Porque a memória não basta. Eu trabalho com a referência aberta. E é uma trabalhadeira colocá-la nos dispositivos do trabalho. Mas tem uma ideia de memória que cabe aí, é uma espécie de construção da memória.

Mas aqui a memória não está sendo entendida como nostalgia, né?

Não, meu trabalho sempre tentou ser o contrário disso. É essa memória construída. Tem aquele filme do Tarkovsky, acho que é o *Solaris*, no qual eles estão em uma nave e tem uma imagem do Bruegel pendurada, com aquele corvo. E a câmera fica ali, andando pelo espaço do Bruegel, que é um espaço maravilhoso.

Espaço do Bruegel e espaço sideral, uma espécie de atalho [risos]. Aquilo é totalmente atualizado na ação do filme, mas também é memória.

E memória coletiva, porque apesar de você ter visto as capelas, é como se todos nós também tivéssemos visto. Elas viajam como imagem, e ganham corpo na sua pintura.

Você pode falar de uma memória universal, mas quando você particulariza isso dentro de um trabalho de arte, você está meio que definindo que memória é essa. Não quero negar que aqui há uma escolha dos artistas que eu gosto, é algo afetivo. E acho que com o Tarkovsky é a mesma coisa. Ele mistura Bruegel e espaço sideral, eu acho que é assim que funciona.

E os Atalhos falam muito da criação de um alfabeto seu, como se fossem a construção de um vocabulário. Suas sentenças, os conjuntos formados por essas unidades de pintura, formam algo como frases, versos, ou poderíamos pensar em termos musicais ou cinematográficos. É seu jeito de dizer, apesar de não ter historinha nenhuma. Depois, há também uma outra coisa, que é esse tratamento da superfície. Falamos bastante de espaço, mas quando você fala de memória, está falando também de uma experiência de tempo. Sua superfície é fosca, gasta, traduz a concretude de um muro. A memória não está só na escolha das imagens, mas na própria forma de lidar com a linguagem da pintura.

É, tem um pouco disso. A pintura procura ser parede. Eu quero que seja que nem a parede. Mas tem também uma outra coisa, que é a questão de que o trabalho expressa a batalha que foi a sua construção. Tem um tempo dentro do trabalho, você entende? É diferente de uma pintura mais pop, que não está interessada nesse tempo. Essa pequena batalha que gera o trabalho, ela está ali condensada, quando ele é bem-sucedido. Tem a historinha dela ali. É por isso que eu acho que a densidade do trabalho, a força do trabalho depende disso. E a imagem final tem que ser fruto dela.

Às vezes, muito do problema que acontece é que você chega na imagem mas ela não tem força, pois não guarda conflito. Não basta reproduzir bem a imagem que eu estou olhando, isso não é bom, não é assim que funciona. O que funciona é essa briga, esse conflito, essa mudança de tema, essa loucura aí.

E isso também se traduz na experiência da cor, né? Eu já disse, mas vou repetir, acho que a sua cor está impregnada de mundo. Ela está cheia de experiência de real, é uma cor vivida, não é uma cor que quer ser idêntica à ideia de cor, uma cor 'virtual'.

Ela é. É uma cor que você vê e fala 'ah, está batendo uma luz aqui, estou vendo essa luz aqui'. Ela não quer ser o amarelo do Barnett Newman, o vermelho de sei lá quem. A cor plana, colocada. Aqui é uma cor, sei lá, profana.

Ela é mundana, na melhor acepção do termo.

É, uma cor que está no mundo.

POLLYANA QUINTELLA INTERVIEWS FABIO MIGUEZ

Fabio, I wonder if you could tell us how the Atalhos series began, as it's been more than ten years...

It was back in 2010. I was a bit burned out with my production, so I bought a couple of small screens so I could do whatever came into my head. I'd see an image on the internet, or hear something, and I'd think: this is something I can do. And I would paint it, without caring if it had anything to do with my background, with that coherence that is demanded of us. This encouraged me and soon began to form a body of work, which, shortly afterward, I decided to call *Atalhos*. First, I called it 'Shortcuts', and then I realized that the translation of shortcuts was 'atalhos' [laughs], and I thought, 'atalhos is much better.' Why shortcuts? They had a wide variation in theme, but if I put one in relation to another, they ended up forming a kind of sentence that gave a meaning that the individual paintings didn't have. Or they did, but they were more like fragments. I mean, I thought the work was enhanced when you formed sets. Hence the name 'Shortcuts,' because it seemed like you could move on to the next painting as quickly as possible without having to explain anything. And that's something I find beautiful because a shortcut is a path made with a machete, a butcher's knife. When I lived in Ubatuba, we used to take shortcuts. You cut through the undergrowth, you know? And these paintings are done with a stiletto, there's a lot of cutting. It's a bit of a shortcut too.

You say that the series is infinite and diverse, but on the other hand you created rules and pretexts to produce, some laws that helped you organize production...

That's true, it's not infinite. It allows me to work with different things, but it's not infinite, so sub-groups emerged. For example, there's the *Volpi* series, which has about twenty works. I began to understand the series as units too. If I put one series next to another, it also works as a sentence. Eventually, I even mix them up.

The little boxes are like this: you take a matchbox or a medicine box and open it up. Then, you have the parts that make up the volume, and you have the flaps. From this, you can explore a combinatorial game; for example, six rectangles placed in eight 'slots,' and two flaps that are placed outside this body. So I had a limited number of possible compositions that were soon exhausted, you make certain variations on the rule that are also exhausted so that the work itself asks you for the exception. It's as if the rule produces the exception, and you start to become fascinated by the exception. It's funny, this has given me an interesting body of work, because it is absolutely rigorous but made up of exceptions. Although it's a very simple operation, the work gives you something much more complex.

What's interesting is that the series houses something so banal and precarious, like the cardboard boxes, but also canonical fragments by Fra Angelico, Giotto, Piero della Francesca.

But the space in Giotto and Fra Angelico is also full of little boxes. One day I took Piero's citadel, one of the first in the history of art, fantastic, from the frescoes in Arezzo. I painted a detail of it, and I liked it. It could be completely different from Piero's, because that was a pretext for me to work with the material. Then I went on to work with other pre-Renaissance artists, because this is a period that fascinates me, where there is a very strong spontaneity. The rules were invented later. Perspective itself was invented later. At the end of the day, they do it wonderfully wrong, you know? When I switched from architecture to painting, I went on a big trip to Italy with friends. We were

on the train, at a stop in Padua, and someone said 'my mother said there's a Giotto chapel here!', and we BUM! got off the train and went to see the Scrovegni chapel. And it was so fascinating, so overwhelming, that we left the chapel and started planning the trip just by looking at these guys. I was fascinated by it, but my story took me to other places and I always wanted to get closer to this material again. The shortcuts allowed me to do that, because I'm not painting Giotto, I'm taking a shortcut to Giotto's theme, you know? A kind of private landscape that I'm making.

And you perform operations on these references. There are cleaning and subtraction features. You work like an editor, displacing something from these well-known icons, which have also been converted into pure images by being reproduced so much. When I see a 'Giottesque' shortcut, I feel familiarity, there's an instant recognition, but there's also some strangeness. It's a Giotto that has lost something and gained something else.

It's just that it's not a Giotto, right [laughs]?

There's a phrase by Duchamp that says that the artistic content lies in what you couldn't do, in what you wanted to do and couldn't. It's just a way of tinkering. It's just a way of working with that material, that's all. The work begins the moment you fail [laughs].

But you like to keep the reference explicit, you want us to recognize Giotto...

I keep the reference, the tension in the work comes from that, and there are some cases where the reference is very close. I accept it, it's rare for me to veto it, even when it's close, because it's a detail, it's been edited, and it's in a pre-established format. In short, it submits to the devices of the work.

Or sometimes it feels like we're seeing a new Fra Angelico. As if a new detail had emerged in the past, which nobody ever noticed, but you revealed it [laughs]. And sometimes you also add things. Not always just subtraction, but also the addition of some

kind of complement that you insert into the scene. I remember us talking, looking at one of them specifically, and you saying: 'Oh, I added that here. This wasn't in the original composition, and I put it in.'

That already makes me want to say a few things. These paintings, in general, are the fruit of small battles. It's common to look at a painting and say, 'This is almost done,' but it's not. It's a long way off. Sometimes it's hard to understand what the problem is. But these failures are very important for the work, because then it's 'save yourself if you can,' and the battle begins. Because I have to solve it, you know? That's what my job is all about. It's the moment when the adrenaline kicks in, and you have to do something. They are the fruit of small battles, and that's what makes them dense, that they tend to expand. So at that moment of adrenaline, the first move is to scrap, to change the subject. Then I need to find some way out, some light that will open up a path for me. Okay, so now you go this way. And you finish the painting. Anyway, I think that's where they get their strength from, from this conflict that's been stored away. And that makes the images, from that moment on, not very important.

And the image is already very problematized, it comes from outside. In the *Alvenarias* [Masonry] series, for example, what I have are open chambers. They are cubes whose front wall is open. That's how it worked in the pre-Renaissance. That theater thing, right? Here you have the scene happening, and the front wall doesn't exist.

It's like a doll's house. The viewer plays at being God.

Yes, and things keep popping up, for example, the pre-Renaissance concrete. Something like Paulo Mendes da Rocha in 1300 [laughs].

I'd like to think again about the relationship between the boxes and the pre-Renaissance, because they both share a problem of space that seems to interest you. With the boxes, there's a sense of space expanding and compressing in dynamic movement. There's a tension in the edges that you've been

experimenting with, suppressing the margins, bleeding the flaps within the composition. It's about expansion and contraction. In Piero's case, for example, by sectioning off his iconic cityscape, you create a conflict, as if shattering and shuffling this space that can no longer be experienced in its entirety, but only as a fragment. On the one hand, it is a space digested as an image, and on the other, the surface, the invoice, seems to want to translate a dense experience of time, it is 'worn,' full of grooves.

There's the suppression of figures. Even Jesus or Our Lady [laughs]. If I had figures, it would be a regressive work, I'd be trying to represent something from six centuries ago. I remove all excessively anecdotal elements. What interests me is the schematization of the space.

But I think it's important to say that your simplification doesn't translate into synthesis, as if you've solved a problem. It contains conflict. When I see a backrest in your painting without the human figure for which it was originally designed in classical representation, it's as if it's become a monolith. Something ghostly and anachronistic remains.

Yes, and some of these compositions, rigorously centralized and symmetrical, sound very strange, because all art since the twentieth century has turned against the center, against symmetry.

It's as if the shortcuts are shards of a fantasy of totality that no longer remains. It's impossible to remake Piero's city. What you're left with is the section, the edition, the fragment, the piece, something that comes to us in this very worn-out way, and also as an image. In other words, it's such an image that it's almost an abstraction, it's hollow. It doesn't have much filling, it is surface. And what remains is also this strangeness: I recognize this referent, and yet it is out of place. It's not where I expect it to be, based on what art history has taught me. And the point is that it's not just a problem of space and image but also of a literal fragment of space because the 'masonry' also literally looks like a piece of wall that you've ripped out.

That's right, it does. They're uninhabited, and, devoid of their original elements, they give a certain idea of solitude, perhaps. Or emptiness. There's a funny thing, which we've already talked about, but sometimes I think my work is that of a bricklayer. I'm putting putty on the wall. Painting is like that, it's a kind of surface, a sheet, a membrane, a filter, a film. Even when you project a three-dimensional space, it exists from the surface outwards. And, for the first time in my work, I can understand it a bit like signs of memory. And since this is what moved me to become a painter, this whole universe of references, this is the memory I have. It's a constructed memory, of course, perhaps like any memory. So, that's why I have to go after the reference, I have to look at the photo, the book, something that appeared on Instagram, something I got off the internet. Because memory isn't enough. I work with an open reference. And it's a lot of work to get it into the devices, but there's an idea of memory that fits in there, it's a kind of construction of memory.

But here, memory isn't being understood as nostalgia, is it?

No, my work has always tried to be the opposite of that. It's this constructed memory. There's that movie by Tarkovsky, I think it's *Solaris*, in which they're on a ship and there's an image of Bruegel hanging, with that crow. The camera stays there, walking through Bruegel's space, which is a wonderful space. Bruegel's space and outer space, a kind of shortcut [laughs]. It's totally updated in the action of the film, but it's also memory.

And collective memory, because even though you've seen the chapels, it's as if we've all seen them too. They travel as an image, and they take shape in your painting.

You can talk about a universal memory, but when you particularize it within an artwork, you're kind of defining what that memory is. I don't want to deny that here there is a choice of artists that I like, it's something affective. And I think it's the same with Tarkovsky. He mixes Bruegel and outer space, I think that's how it works.

And Shortcuts talks a lot about the creation of your alphabet as if it were the construction of a vocabulary. Your sentences, the sets formed by these painting units, form something like phrases, or verses, or we could think in musical or cinematographic terms. It's his way of saying things, even though he has no story. Then there's something else, which is this treatment of the surface. We talk a lot about space, but when you talk about memory, you're also talking about an experience of time. Its surface is matte, and worn, and it translates the concreteness of a wall. Memory is not only in the choice of images but also in the very way of dealing with the language of painting.

Yeah, there's a bit of that. Painting tries to be a wall. I want it to be like a wall. But there's also something else, which is that the work expresses the battle that went into its construction. There's a time within the work, you know? It's different from a more pop painting, which isn't interested in time. This small battle that generates the work is condensed there when it is successful. It has its own little story there. That's why I think the density of the work, the strength of the work, depends on it. And the final image has to be the result of it. Sometimes, a lot of the problem is that you arrive at the image but it doesn't have any strength, because it doesn't have any conflict. It's not enough to reproduce the image I'm looking at well, that's not good, that's not how it works. What works is this fight, this conflict, this change of theme, this madness.

And this also translates into the experience of color, right? I've already said it, but I'll repeat it: I think your color is impregnated with the world. It's full of real experience, it's a lived color, and it's not a color that wants to be identical to the idea of color, a 'virtual' color.

It is. It's a color that you see and say, 'Oh, there's a light here, I see this light here.' It doesn't want to be Barnett Newman's yellow, or who knows who's red. The flat color is placed. Here it's a color, I don't know, profane.

It's mundane, in the best sense of the word.

Yeah, a color that's in the world.

FABIO MIGUEZ

n. 1962, São Paulo, Brasil,
onde vive e trabalha

Fabio Miguez começou sua carreira artística nos anos 1980, quando, ao lado de Carlito Carvalhosa, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, fundou o ateliê Casa 7. Assim como os demais membros do grupo, sua pesquisa pictórica era influenciada pelo neoexpressionismo alemão. Durante os anos 1990, começou a produzir, simultaneamente às suas pinturas, a série de fotografias *Derivas*, que foram publicadas no livro *Paisagem Zero* (2013). Essas fotografias, por sua vez, estão intimamente relacionadas às pinturas, como pode ser visto através da tensão entre a indefinição do processo e a aparente construção do produto final e na densidade de tons claros e escuros.

Nos anos 2000, Miguez passa a desenvolver trabalhos tridimensionais como as instalações *Onde* (2006), *Valises* (2007) e *Ping-pong* (2008), que expandiram sua linha de pesquisa e seu meio de escolha: a pintura. Sua formação em arquitetura traz uma influência construtivista que dialoga com questões relacionadas à escala, ao material e à figuração. O artista lida frequentemente com formas modulares em relação à lógica combinatória, empregando repetições e operações de inversão e espelhamento. Em seu trabalho, cada pintura é um fragmento do real, na medida em que cada uma reafirma sua condição material.

b. 1962, São Paulo, Brazil,
where he lives and works

Fabio Miguez began his artistic career in the 1980s when, alongside Carlito Carvalhosa, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, and Rodrigo Andrade, he founded the artist's space Casa 7. Miguez initially worked with painting like the others group members. During the 1990s, he started to produce, parallel to his paintings, the series of photographs entitled *Derivas*, later published with the name *Paisagem Zero* in 2013. Those photos are closely related to the paintings as we can see in the tension between the indeterminacy of the process and the apparent construction of the final product and in the density of light and dark shades.

In the 2000s, Miguez started to develop three-dimensional works, such as the installations *Onde* (2006), *Valises* (2007), and *Ping-pong* (2008), which expanded his line of research and his medium of choice: painting. His degree in architecture brings to his work a constructivist influence that dialogues with concerns regarding scale, material, and figuration. The artist often deals with modular forms in relation to combinatory logic, employing repetitions and operations of inversion and mirroring. In his work, every painting is a fragment of the real in the way that each one reaffirms its material condition.

exposições individuais selecionadas

- *Alvenarias*, Nara Roesler, São Paulo, Brasil (2022)
- *Fragments do real (atalhos) – Fábio Miguez*, Instituto Figueiredo Ferraz (IFF), Ribeirão Preto, Brasil (2018)
- *Horizonte, deserto, tecido, cimento*, Nara Roesler, Rio de Janeiro (2016); Nara Roesler, São Paulo, Brasil (2015)
- *Paisagem zero*, Centro Universitário Maria Antonia (CeUMA), São Paulo, Brasil (2012)
- *Temas e variações*, Instituto Tomie Ohtake (ITO), São Paulo, Brasil (2008)
- *Fábio Miguez*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil (2003)

exposições coletivas selecionadas

- *Co/respondências: Brasil e exterior*, Nara Roesler, Nova York, EUA (2023)
- *Alfredo Volpi & Fábio Miguez: Alvenarias*, Gladstone 64, Nova York, EUA (2023)
- *Coleções no MuBE: Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz – Construções e geometrias*, Museu de Ecologia e Escultura (MuBE), São Paulo, Brasil (2019)
- *Oito décadas de abstração informal*, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, Brasil (2018)
- *Casa 7, Pivô*, São Paulo, Brasil (2015)
- *18ª e 20ª Bienal de São Paulo*, Brasil (1985 e 1989)

coleções selecionadas

- Centro Cultural São Paulo (CCSP), São Paulo, Brasil
- Instituto Figueiredo Ferraz (IFF), Ribeirão Preto, Brasil
- Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), Rio de Janeiro, Brasil
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

selected solo exhibitions

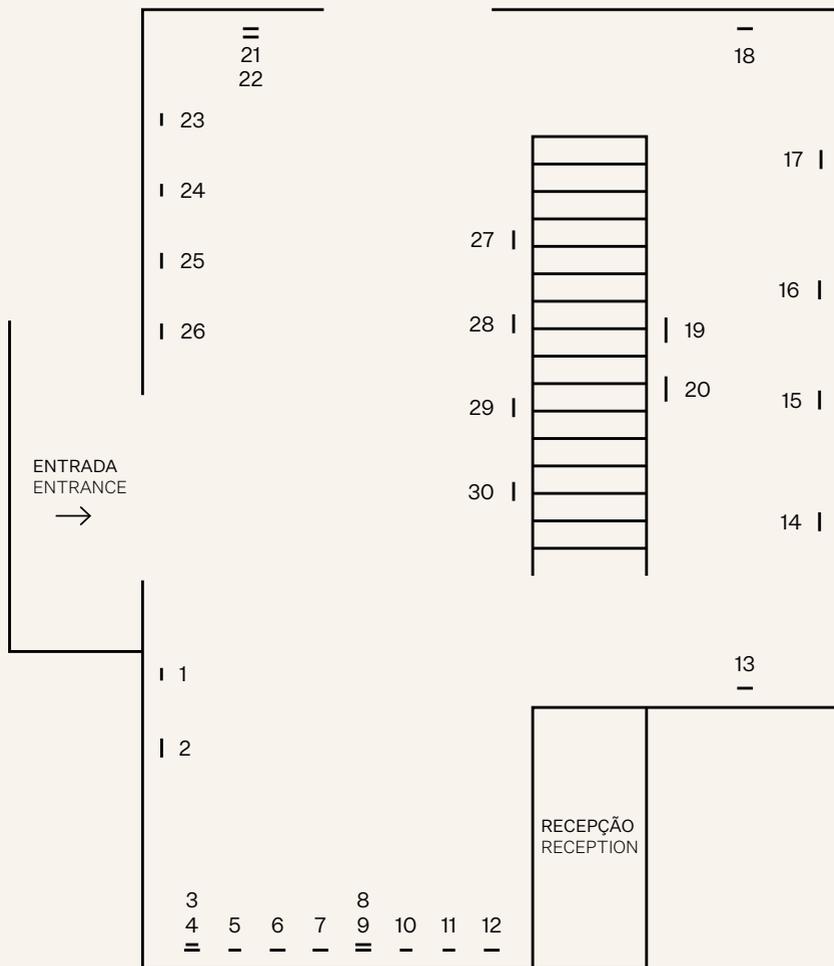
- *Alvenarias*, Nara Roesler, São Paulo, Brazil (2022)
- *Fragments do real (atalhos) – Fábio Miguez*, Instituto Figueiredo Ferraz (IFF), Ribeirão Preto, Brazil (2018)
- *Horizonte, deserto, tecido, cimento*, Nara Roesler, Rio de Janeiro (2016); Nara Roesler, São Paulo, Brazil (2015)
- *Paisagem zero*, Centro Universitário Maria Antonia (CeUMA), São Paulo, Brazil (2012)
- *Temas e variações*, Instituto Tomie Ohtake (ITO), São Paulo, Brazil (2008)
- *Fábio Miguez*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil (2003)

selected group exhibitions

- *Co/respondences: Brazil and abroad*, Nara Roesler, New York, USA (2023)
- *Alfredo Volpi & Fábio Miguez: Alvenarias*, Gladstone 64, New York, USA (2023)
- *Coleções no MuBE: Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz – Construções e geometrias*, Museu de Ecologia e Escultura (MuBE), São Paulo, Brazil (2019)
- *Oito décadas de abstração informal*, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, Brazil (2018)
- *Casa 7, Pivô*, São Paulo, Brazil (2015)
- *18th and 20th São Paulo Biennial*, Brazil (1985 and 1989)

selected collections

- Centro Cultural São Paulo (CCSP), São Paulo, Brazil
- Instituto Figueiredo Ferraz (IFF), Ribeirão Preto, Brazil
- Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, Brazil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), Rio de Janeiro, Brazil
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil



**MAPA DA
EXPOSIÇÃO**
EXHIBITION MAP

- 1 *Sem título (Piero)*
Untitled (Piero), 2023
óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
24 x 18 cm
9.4 x 7.1 in
- 2 *Sem título (Piero)*
Untitled (Piero), 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
30,4 x 30,2 cm
12 x 11.9 in
- 3 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
18,2 x 24,4 cm
7.2 x 9.6 in
- 4 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
24,3 x 18,3 cm
9.6 x 7.2 in
- 5 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
24,4 x 18,4 cm
9.6 x 7.2 in
- 6 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
18,4 x 24,5 cm
7.2 x 9.6 in
- 7 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
18,4 x 24,2 cm
7.2 x 9.5 in
- 8 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
18,3 x 24,3 cm
7.2 x 9.6 in
- 9 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
18,4 x 24,4 cm
7.2 x 9.6 in
- 10 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
24,3 x 18,3 cm
9.6 x 7.2 in
- 11 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
24,5 x 18,5 cm
9.6 x 7.3 in
- 12 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
18,3 x 24,3 cm
7.2 x 9.6 in
- 13 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
25,4 x 25,2 cm
10 x 9.9 in
- 14 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
30,4 x 30,5 cm
12 x 12 in

15 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
30,4 x 30,4 cm
12 x 12 in

16 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
30,5 x 30,5 cm
12 x 12 in

17 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
30,4 x 30,4 cm
12 x 12 in

18 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
25 x 25 cm
9.8 x 9.8 in

19 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
80,3 x 40,2 cm
31.6 x 15.8 in

20 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
80,3 x 40 cm
31.6 x 15.7 in

21 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
25,4 x 25,4 cm
10 x 10 in

22 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
25,4 x 25,4 cm
10 x 10 in

23 *Sem título (Piero)*
Untitled (Piero), 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
24,3 x 18,4 cm
9.6 x 7.2 in

24 *Sem título (Piero)*
Untitled (Piero), 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
24 x 18 cm
9.4 x 7.1 in

25 *Sem título (Piero)*
Untitled (Piero), 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
25,3 x 25,5 cm
10 x 10 in

26 *Sem título (Piero)*
Untitled (Piero), 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
25,4 x 25,5 cm
10 x 10 in

27 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
30 x 30 cm
11.8 x 11.8 in

28 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
30 x 30 cm
11.8 x 11.8 in

29 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil and wax paint on linen
30,4 x 30,4 cm
12 x 12 in

30 *Sem título*
Untitled, 2023
tinta óleo e cera sobre linho
oil paint and wax on linen
30 x 30 cm
11.8 x 11.8 in

FABIO MIGUEZ

CONSTRUTOR DE MEMÓRIA

memory builder

nara roesler rio de janeiro
novembro 2023 – fevereiro 2024
november 2023 – february 2024

escaneie o código
para acessar o
preview da exposição



scan the code
to access the
exhibition preview



são paulo
avenida europa 655

rio de janeiro
rua redentor 241

new york
511 west 21st street

info@nararoesler.art
www.nararoesler.art