

**ARNALDO DE MELO
O GESTO CRISPADO**

**FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO
1 maio – 12 setembro 2021**

**AGNALDO FARIAS
CURADOR**

ARNALDO
DE MELO

O GESTO CRISPADO



O GESTO
CRISPADO
ARNALDO DE MELO

C

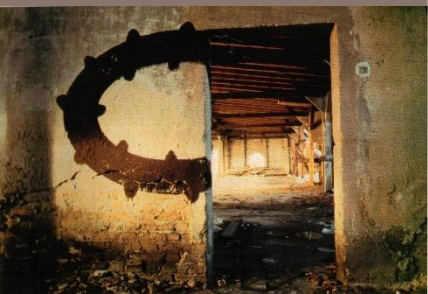


ARNALDO
DE MELO
GESTO CRISPADO

O GESTO CRISPADO



Agenda no Ipiranga, fev. 2021, com Rafael Kamada. Foto: Amanda Dias.



Pixo do artista em Berlin-Wedding, 1988.

Arnaldo de Melo não para. Mesmo nesses tempos pandêmicos de saídas calculadas, no geral casa e ateliê – piso e meio de um sobrado velho, geminado e semiabandonado no centro de São Paulo, justo ao lado de onde a cidade começou, o Pátio do Colégio, embrião da monstruosidade de agora, onde se desaconselha andar a partir da entrada da noite e é incessante o rumor do trânsito fluindo pela teia truncada das vielas, somado ao mar surdo de todos os sons –, pois mesmo agora, o artista, em companhia de seu jovem amigo Rafael Kamada, se mandou para um terreno baldio lá para as bandas do tradicional e decadente bairro do Ipiranga. Uma área apreciável, quem sabe uns 600 ou 800 m², onde antes havia um casarão, demolido há pouco a julgar pelo estado do chão: camadas de fragmentos de tijolos, alvenaria e ladrilhos, compactadas pelo trator que ajudou a colocar tudo abaixo e pelo muro do fundo, branco como os laterais, com as marcas da laje, das paredes internas e do rilhado de uma escada – vestígios do que um dia fora, provavelmente, uma edícula. Escolheram-no no dia anterior, depois de percorrer o bairro. Enlamearam os pés no terreno e, seguindo a terminologia dos *pixadores*, agendaram a ação para o dia seguinte, quando, debaixo do sol, enfrentaram os muros tomando como pautas as marcas deixadas pela casa abatida, para então grafarem em faixas pretas e grossas as cifras, letras?, meio indecifráveis, como é comum na prática marginalizada do *pixo*. Despojada dos riscos reais de afrontamento da “lei da cidade limpa”, normativa que enche de orgulho os governantes de São Paulo, como se não fosse da conta deles as medidas opressivas contra os desfavorecidos, a ação empreendida por Arnaldo e Rafael, embora semelhante, caracteriza-se como a modalidade de exercício que o nosso artista praticava desde o início de sua carreira, em meados dos anos 1980, bem antes dos jovens daqui se inventarem Homens-Aranhas desassombrados e imprudentes, armados com latas de Colorgin, escalando prédios, pendurando-se em cordas segurados pelos pés, afirmando suas marcas como signos de insurgência política e tratados pura e simplesmente como criminosos.

Descontadas as implicações legais da ação dos dois ser tomada por vandalismo, o resultado impõe-se pela destreza e rispidez dos gestos construindo e organizando os sinais um depois do outro, garantindo a cada um destes sua particularidade, embora deixando nítido que a forma da maioria é obtida em reação à presença dos que lhes estão antes e incide no que lhes sucede. As formas se encaixam e se repelem, como palavras em que cada letra ou fonema tem autonomia relativa e faz-se ouvir, como acontece no tritongo de “delinquente”.

Pixo ou arte? A essa indefinição – de resto irrelevante, uma vez que a rotulação de um produto dessa natureza, seu encaixe numa escola ou categoria, não faz outra coisa que não esvaziá-lo – seguem-se outras, como as ressonâncias com a tradição caligráfica oriental que, neste caso, divertidamente, coincide com a proveniência do instrumento que faz às vezes de pincel: vassourinhas achatadas de cerdas duras de nylon, artigo ordinário comprado em lojinhas orientais, lá pelo bairro da Liberdade, região central de São Paulo. Esse fato não esgota o assunto. O trabalho conjunto foi assinado como PiSHO, o que a rigor funciona menos como autoria do que a designação de um processo. *Pi* em razão do célebre número matemático, *sho*, por conta de seu significado em japonês: escrita, donde se segue *shodo*, “o caminho da escrita”.

Se, por um lado, tem-se o respeitoso diálogo com um ramo da produção gráfica japonesa, por outro, é lícito reconhecer as afinidades com o expressionismo de raiz sígnica, forte entre as décadas de 1940 e 1950, atentamente cultivado por Arnaldo quando artista iniciante, em alguns de seus ramais, e com o qual ele encontrou uma solução particular.

Começo este texto com o relato dessa experiência porque ela sinaliza os elementos basilares da poética de Arnaldo de Melo, que perpassam todas as obras dessa exposição, a maior parte delas realizada recentemente e distribuída pelas três salas maiores, e um pequeno e expressivo número de obras produzidas nos anos 1980, entre Nova Iorque – onde, interrompendo o curso de Arquitetura, passou dois anos (1984 e 1985) – e, sobretudo, em Berlim, onde viveu entre 1987 e 1990, como aluno da Hochschule der Künste Berlin sob orientação de Karl-Horst Hödicke. Voltarei a esses dois momentos fundamentais de sua biografia, fonte de experiências e referências em sua formação, mas antes recuarei novamente ao relato desse exercício levado a cabo num dos inúmeros terrenos baldios da metrópole, índice da voragem que tanto fascina o artista, porque ele explica a produção reunida em uma das salas de entrada propostas pela peculiar arquitetura de Álvaro Siza.

Refiro-me ao conjunto de 26 pinturas intitulado *Alfabeto*, todas realizadas em 2019, com tinta acrílica sobre papel, com o mesmo formato – 140 x 50 cm. O título somado ao conjunto de 26 peças leva a pensar nas 26 letras que compõem o nosso alfabeto, de origem latina. Mas não é bem assim.



New York, 1984. Grafites no interior de um trem de metrô. Fotografia do artista.

Percorrendo-as uma a uma nota-se que parte delas corresponde a vogais, cuja importância para a coesão da sintaxe, para a construção de cada palavra e sua articulação com outras, para a constituição do idioma, enfim, é desnecessário explicar. A maior parte nem isso, descolaram-se de vez do código com o qual estamos acostumados, são letras realizadas por gestos que desafiam a formalização convencional, abandonam sua obediência à norma e avançam para o desconhecido. Seria mais correto designá-las como criptografias? O que querem dizer? Quais os sons correspondentes a elas? O campo estreito da tela no geral recoberto por uma cor homogênea – branco, preto, vermelho claro, cinza – é a arena na qual o gesto, empunhando o pincel achatado descrito anteriormente entintado com uma tonalidade dominante, vai descrevendo percursos seguros não obstante enigmáticos: desenhos verticais alongados, marcados por pausas, torsões, volutas, sobreposições; lisos ou encrespados; contínuos e expansivos ou dotados de retrações, mudanças de rumo abruptas, outras suaves, nunca a ponto de ocultarem a energia embutida em sua confecção, pois sempre tencionando o escandido do formato retangular. A quantidade de tinta varia, assim como a pressão sobre o pincel, o que termina por evidenciar as trilhas deixadas pelas cerdas, passando a sensação de fluxo contínuo, como uma cascata de espessura fina escorrendo em curso tortuoso.

O alfabeto particular de Arnaldo, ao passo em que serve de pórtico para o ingresso ao seu universo poético, declara de saída seu tributo à caligrafia oriental, à caligrafia dispensada da significação unívoca, celebrando sua condição selvagem. O caminho trilhado por nosso artista assemelha-se ao de todo artista que escapa de estruturas convencionais por entendê-las como subsumidas a princípios éticos, a sistemas comunicativos responsáveis por soluções cristalizadas, que não avançam, ao contrário, reafirmam sensibilidades e formas de expressão determinadas. O artista tenta escapar desse cerco por entendê-lo como mais do que restrito, pela promessa de apaziguamento que ele proporciona, pelo modo como induz as pessoas a preferirem aquilo que já conhecem. Mas a vida pertence à mudança, ao movimento contínuo, a crises sucessivas, discretas ou ostensivas, como se nota tão logo se coloca o pé na rua, e não será necessário viver sob o peso de pandemia para reparar nisso. A menos que se esteja definitivamente amortecido.

Agora ponha-se o leitor no lugar do jovem Arnaldo de Melo, que interrompeu sua graduação em Arquitetura para uma estadia em Nova Iorque. Durante os anos de 1984 e 1985, sofreu o impacto de uma cidade arrancando da depressão econômica, violenta, centro de uma produção artística urgente em sua relação

com ela, do que era exemplar a obra de Jean-Michel Basquiat, emergindo das paredes junto com a música ruidosa da cidade. Havia o produto eminentemente urbano e havia a arte exibida nos museus e galerias, uma epifania para quem havia saído de um país como o nosso. Viu-se então introduzido às obras de Jackson Pollock e Willem de Kooning, cuja retrospectiva visitou de cinco a seis vezes. Inteirou-se *in loco* dos expressionistas abstratos, chegando a Joan Mitchell e Cy Twombly, e assistiu à chegada dos neo-expressionistas alemães, a assim chamada *Wild Malerei*, protagonizada por gente do calibre de Georg Baselitz, A. R. Penck, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer e aquele que posteriormente viria a ser seu mestre, Karl-Horst Hödicke, responsável pelo complemento da sua formação.

A vaga alemã em Nova Iorque veio na esteira de um verdadeiro renascimento da pintura, que chegou a abalar o panorama assentado no cerebralismo minimalista e da arte conceitual que imperou nos anos 1970, varrendo das escolas, por considerá-la ultrapassada e reacionária, o ensino da pintura. Críticos norte-americanos como Robert Pincus-Witten, Peter Schjeldahl, Roberta Smith e até o conservador Hilton Kramer, saudaram esses artistas com entusiasmo e não tardaram em reconhecer como homólogos a eles seus jovens colegas autóctones Julian Schnabel, David Salle e os pintores irrompidos nas ruas, como, além de Basquiat, Keith Haring e Kenny Scharf.

Imagine-se o efeito desse bombardeio sobre a cabeça de vinte e poucos anos. Não bastasse a qualidade e a quantidade da informação recebida, estímulo para uma produção copiosa, houve o encontro com o casal Sophia da Silva Telles e José Resende, que na altura vivia em Nova Iorque, e que crivou o trabalho de Arnaldo com questionamentos decisivos para seu desenvolvimento.

O cruzamento de situações como essas leva a pensar quais fatores contribuem para uma formação. Em uma entrevista dada pelo importante artista norte-americano Robert Morris ao não menos conspícuo historiador de arte alemão Benjamin Buchloh, Morris, respondendo em definitivo a insistente pergunta do historiador sobre a procedência do uso do vidro em sua obra, se proveniente do construtivismo russo ou de Marcel Duchamp, reage: de nenhum dos dois, vinha de uma cena de Cidadão Kane (1). Também em direção inesperada veio uma resposta dada a mim por Waltércio Caldas quando lhe perguntei sobre seu conhecimento acerca do construtivismo russo e sua eventual incidência sobre sua obra. Sua resposta, notável pela concisão e lição encerrada, foi a seguinte:

1.

B. Buchloh, *Conversation with Robert Morris in 1985*, In: Julia Bryan Wilson (org). *Robert Morris, October Files* 15. MIT Press, 2013, p. 53.



Alfabeto, São Paulo, 2019
acrílica sobre papel, 140 x 50 cm (cada)
Foto: Guilherme Sorbello



Karl-Horst Hödicke em visita ao atelier de Arnaldo em Berlin-Moabit, 1988.
Foto: Consuelo Montero.

2.
Como conta Andrew Hunt em texto sobre a exposição do Hödicke na König Gallery de Londres, disponível em:
<https://www.koeniggalerie.com/exhibitions/26678/hoedicke>, acesso em 07/04/2021.

3.
Hal Foster The expressive fallacy. *Art in America*, janeiro de 1983, p. 80.

“Nenhuma. Mas eu montei a maquete do Demoiselle [ou teria sido o 14 Bis?], diversas vezes.” Faço essa digressão para que o leitor possa avaliar melhor o que há pouco chamei de “efeito de bombardeio” e para considerar que o mapeamento das razões de um produto artístico deve ser feito com prudência, sem juízos previamente concebidos.

De volta ao Brasil, incorporado a uma cena cultural que acolhia avidamente a Geração 80, celebrando-a por meio de exposições e vendas expressivas, Arnaldo entendeu que se havia um momento favorável para concluir sua formação, o momento era aquele. A oportunidade veio sob a forma de uma bolsa DAAD (acrônimo do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) para a então Hochschule der Künste Berlin, que ele frequentou de 1987 a 1990.

A estadia em Berlim, aliada à convivência com Karl Horst Hödicke, coincidiu com a queda do muro. O trabalho de Hödicke sempre se alimentou da vida urbana: a velocidade da execução de sua pintura respondia às transformações de natureza política e socioeconômica, alterações da paisagem urbana incluídas. Opunha-se ao tipo de temporalidade proposta pela música e pelo cinema, por meio da defesa da revisão de uma prática canônica milenar, pela ótica do trabalho artesanal sob ângulo materialista. Em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist, Hödicke explica: “Você deve acabar sua pintura antes que ela desapareça na bruma.”(2)

À maneira de como agia em Nova Iorque, quando saía para pintar na rua, Arnaldo retomou a prática em Berlim, donde se conclui que a incursão pelo bairro do Ipiranga nada mais é que a continuidade de uma prática jamais abandonada.

Prevê-se que o visitante da exposição tenha um sobressalto ao ingressar na Antecâmara, a quarta e pequena sala existente ao lado da Sala 3.2, a grande sala do 3º andar. Em primeiro lugar porque as pinturas apresentadas contrastam com todas as outras que compõem a exposição: são figurativas. Três grandes telas da temporada berlinense, alguns papéis produzidos em Nova Iorque em dois períodos distintos. Resolvemos, eu e o artista, que a natureza da exposição, voltada à comunidade gaúcha, exigia uma notícia da sua trajetória.

Diante da entrada, o visitante verá ao fundo uma tela de tom cinza de grande formato fixada no alto da parede, posição ensejada pelo muro nela representado. Não se trata de um muro qualquer, mas do Muro de Berlim, essa entidade

arquitetônica ultraconhecida, símbolo de uma cidade cindida por dois sistemas políticos inimigos que pretenderam se defender pela via de uma muralha, levando consigo gente que nada tinha a ver com isso. A imagem do muro proposta por Arnaldo de Melo é mais que imponente: é acachapante. Deixamos diminuídos e oprimidos, faz com que tenhamos uma sensação similar à do habitante de uma cidade cuja linha de horizonte fora suspensa a ponto de suprimir o horizonte natural. Na parede da esquerda, o artista reserva-nos uma versão em escala aumentada daquilo que não passa de um homúnculo resolvido em azul escuro margeado por um vermelho profundo. Frágil, a figura mal encaixada nos limites da tela a ponto de ter sua cabeça suprimida, caminha na cidade com os braços à frente do corpo, como se buscando agarrar algo muito desejado. Na parede oposta, à direita de quem entra na sala, a visão de um *kebab*, o sanduiche preferencial de quem precisa de refeições rápidas e baratas, alimento introduzido pelos imigrantes turcos e que o artista trata como um pião/vórtice de carne vermelha, arrojando-se pelo espaço.

A força dessas imagens da cidade, uma delas representação humana de fundo psicológico, coloca em cheque a crítica avassaladora ao neo-expressionismo alemão, ao qual essas telas de Arnaldo se vinculam. Desferida pelo setor da crítica afinada com a escola formalista, de Hal Foster, B. Buchloh e Craig Owens, qualificava o movimento de produto típico do pós-modernismo, prova cabal de seu reacionarismo, “da sua retrospectividade histórica e histórica”. (3)

Não há espaço aqui para aprofundarmo-nos nesse ponto. Recorro a ele porque também me pergunto qual teria sido a recepção da obra de Arnaldo quando de sua volta a São Paulo, premido por questões familiares, largando uma posição em vias de consolidação, integrando o elenco de galerias atuantes tanto em relação ao mercado quanto à inserção de seus artistas em importantes coleções e instituições. Assim, este parágrafo afigura-se como um parêntese, uma indagação que provavelmente o visitante dessa exposição fará sobre o que o levou a desconhecer até agora um artista dessa qualidade. Uma surpresa que será ainda maior quando entrar em contato com a expressiva parcela de intervenções que o artista produziu em sítios urbanos e em paisagens. Ou seja, deixando de lado o conjunto enxuto de obras realizadas há três décadas, o que está sendo apresentado nessa mostra individual restringe-se exclusivamente à produção recente de pinturas.



A tela *Die Mauer (O Muro)*, em registro do artista no seu ateliê de Berlin-Moabit, 1988.



A tela *Zabriskie Point* no atelier do artista em São Paulo, 2018.

4.
Robert Smithson. (1972) *A Spiral Jet*. Tradução de Patrícia Mourão de Andrade, *Revista Zum*, janeiro/2021.

No Brasil, o sistema de arte avança em passos lentos, sobretudo agora em que o mundo passa por uma crise de proporções imensas. Aqui, em que pese a alta qualidade das nossas artes visuais, grande parte dela se mantém invisível. Afora as reputações de sempre, obras inteiras são pouco vistas, quando não ficam adormecidas por décadas à espera de quem as “descubra”.

Saindo da Antecâmara ou da Sala 3.3, ocupada pelo *Alfabeto*, e ingressando na Sala 3.2, vê-se sete trabalhos, assim como outros sete na sala 3.1, todos pertencentes à mesma família em que esplende o exercício gestual, todos realizados nos últimos dois anos. Porém, em lugar dos campos estreitos de *Alfabeto*, cada um ocupado por uma única letra/cifra, essas telas têm dimensões muito maiores. Os 2,25 x 6,60 m de *Zabriskie Point*, obra exemplar cuja análise esclarece alguns fundamentos do complexo projeto poético do artista, levaram-na a ser escolhida para dominar a parede do fundo.

As pinturas de grandes dimensões estabelecem uma relação peculiar com o corpo do observador. Mark Rothko, referência nesse pormenor, asseverava o caráter ambiental, em certa medida arquitetônico da pintura de grande escala: sua capacidade de engolfar o observador. Aproximar-se a *Zabriskie Point* impede-o de abordá-la, descentra o olhar uma vez que exorbita seus limites, impelindo-o a se movimentar como um barco à deriva. À deriva? Se este é o caso dessa tela, não é bem assim que acontece com as outras. Para começar, considere-se o fato de que, expandidas em virtude do tamanho das telas, as letras/cifras – numa palavra: os desenhos – não resultam da mão, mas do braço; são executados com mais certeza sem os volteios e detalhes das telas menores. Enquanto em *Zabriskie Point* esses desenhos se desfazem, esgarçam-se em sugestões de formas, explodem à maneira do final do clássico de Michelangelo Antonioni – o que efetivamente convida à errância do olhar –, nas outras pinturas, como as três reunidas ao longo da parede maior, os desenhos são despojados, nítidos, secos, crispados como relâmpagos fendendo o espaço. Como resultado, nessas outras telas o olho não vaga indeciso, mas desliza capturado por cada um dos desenhos; os vai palmilhando, engatando-se no que o sucede, cedendo ao apelo de mais um outro que passa por debaixo e que subitamente aflora.

Em todos os casos, não só em *Zabriskie Point*, não há hierarquia, não há relação de fundo/figura. Quanto a isto, chama atenção a destreza com que o artista lida com as cores, dosa-as, sem que para isso abra demais a paleta. De fato, o elenco

de tons é reduzido, pois o princípio é de explorar a valência de cada um, o contraste entre eles. O resultado geral é que cada tela é um campo onde os desenhos porfiam entre si, disputam palmo a palmo o espaço quadrangular da tela; são como que mosaicos retesados, compostos de partes autônomas, firmemente atracadas umas às outras. E mesmo quando acontece de uma sequência de desenhos dominar a pintura, já à distância percebe-se o rumor, o ruído abafado de desenhos envolvidos numa disputa subterrânea.

O magnífico conjunto de obras trazidas para esta exposição afirma a qualidade da contribuição de Arnaldo de Melo para nossa produção artística. Sua adesão ao gesto não deve ser equivocadamente associado aos quadros do individualismo heroico do pós-guerra, mas sim ao seu modo de comentar um mundo ruidoso, um amálgama de matérias mais ou menos tangíveis, cuja força indômita tentamos, senão controlar, o que é uma quimera, ao menos entender, tocando suas fibras, à maneira de Van Gogh descrito por Robert Smithson: “com seu cavalete, em alguma lagoa ressecada pelo sol, pintando samambaias do período Carbonífero”.
(4) O que está pintando Arnaldo de Melo?

Agnaldo Farias



Vista da exposição
Foto: Guilherme Sorbello



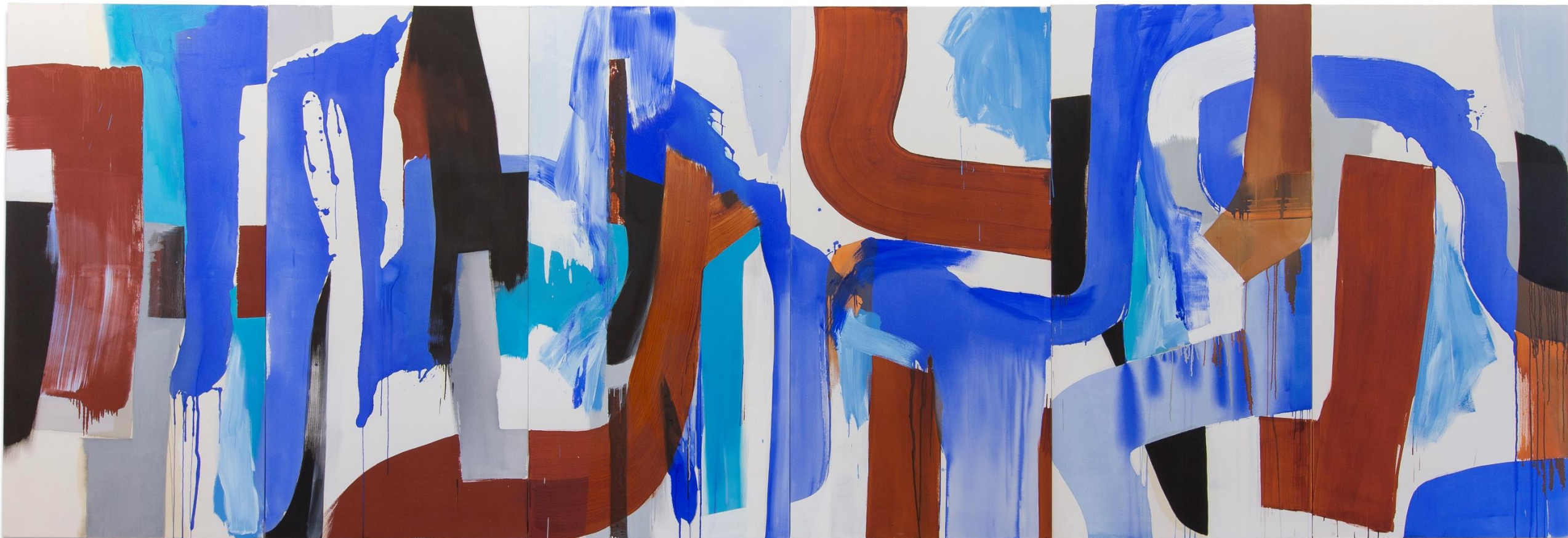




Alfabeto, São Paulo, 2019
acrílica sobre papel, 140 x 50 cm (cada)
Foto: Guilherme Sorbello







Zabriskie Point, São Paulo, 2018
acrílica e óleo sobre tela, 225 x 660 cm
Foto: Guilherme Sorbello









Peristylas, São Paulo, 2018
acrílica e óleo sobre tela, 225 x 330 cm
Coleção Mário Henrique D'Agostino, São Paulo



Sem título, São Paulo, 2018
acrílica e óleo sobre tela, 225 x 220 cm







Sem título, São Paulo, 2021
acrílica e zarcão sobre tela, díptico, 200 x 300 cm



Sem título, São Paulo, 2019
acrílico e zarcão sobre tela, díptico, 200 x 300 cm



Sem título, São Paulo, 2019
acrílica sobre tela, díptico, 200 x 300 cm





Sem título, São Paulo, 2020
acrílica e zarcão sobre tela e madeira, 11 partes, 193 x 126,5 cm









Shodo, São Paulo, 2019
acrílica sobre tela, 8 partes, 120 x 60 cm



Sem título, São Paulo, 2018
acrílica e tecido sobre tela, 8 partes, 100 x 200 cm
Coleção Simone Pokropp, São Paulo



Shodo I, II, III e IV, São Paulo, 2019
acrílica sobre tela, 115 x 40 cm (cada)

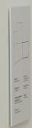




Te vi hoje, subindo a augusta. Você parecia feliz!, São Paulo, 2021
acrílica, zarcão e spray sobre tela, 147 x 480 cm



Sem título, São Paulo, 2020
acrílica e zarcão sobre tela, 120 x 280 cm





Brumadinho I, São Paulo, 2019
acrílica sobre tela, 8 partes, 140 x 200 cm



Shodo, São Paulo, 2019
dois pares de meias sobre tela, 4 partes, 120 x 30 cm











Die Mauer (O Muro), Berlin, 1988
acrílica sobre tela, 150 x 300 cm



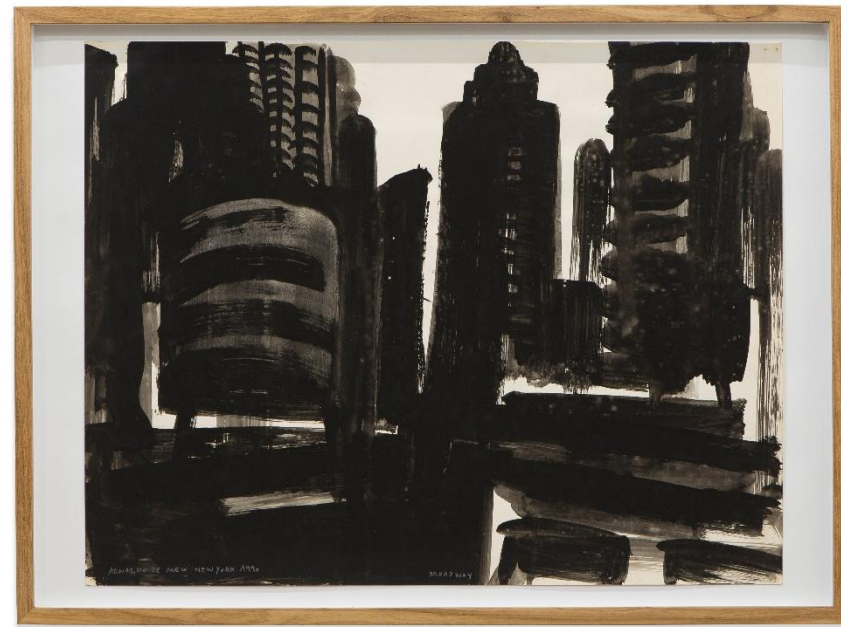
Laufende Figur (Figura andando), Berlin, 1989
acrílica sobre tela, 150 x 300 cm
Coleção Maria Montero, São Paulo

Kebab, Berlin, 1989
acrílica sobre tela, 150 x 300 cm
Coleção Maria Montero, São Paulo





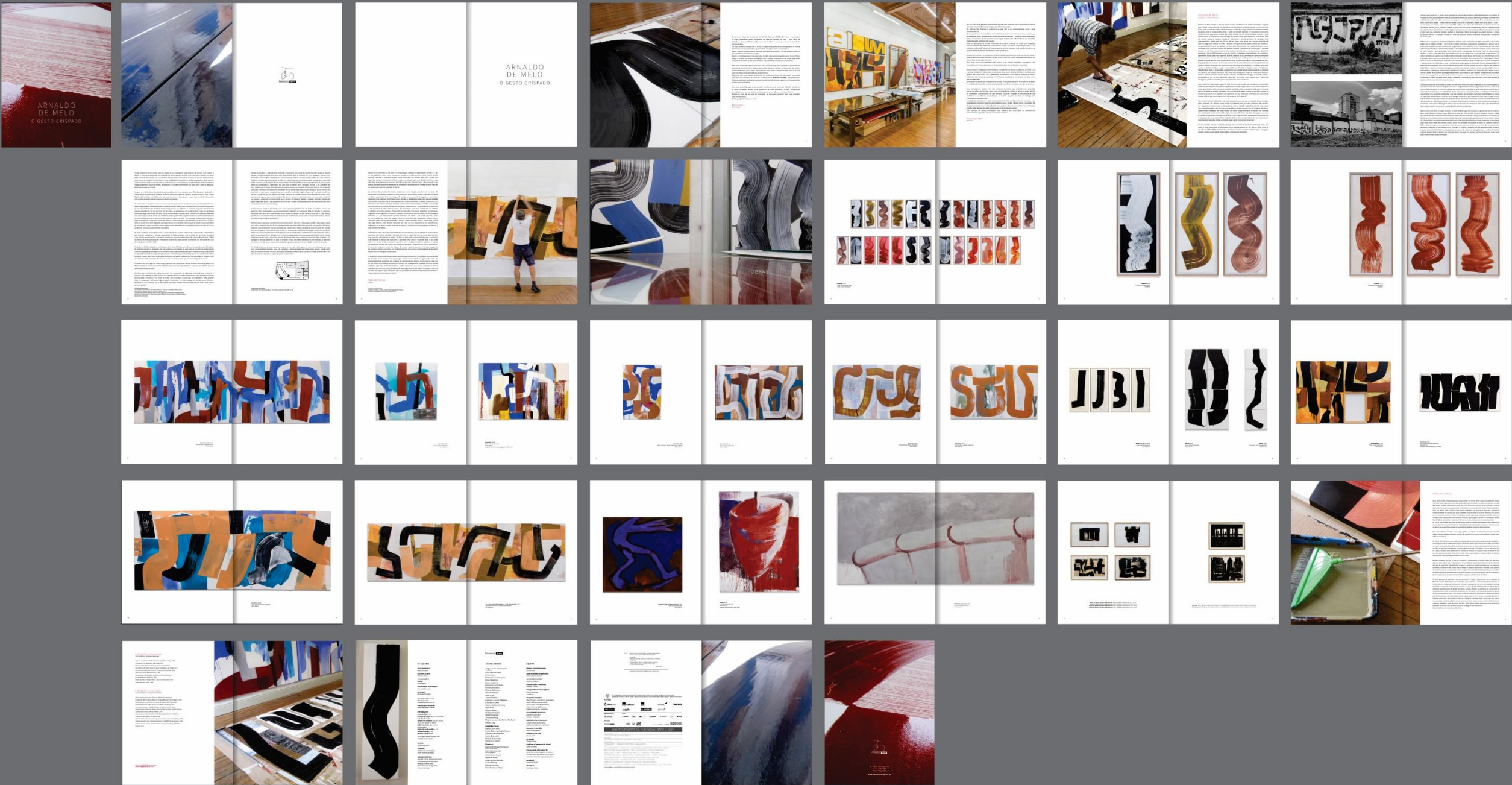
Black on White, New York, 1985
Nanquin sobre jornal, dimensões variáveis



Subway, New York, 1990 / **Broadway**, New York, 1990
Têmpera sobre papel, 48 x 61 cm (cada)
Coleção Flávia Buarque de Almeida e Rodrigo Ferreira Leite, São Paulo

The image shows the front cover of a book. The cover is divided into two main horizontal sections. The top section is a light, textured surface, possibly a fine mesh or a specific type of paper. The bottom section is a solid, deep red color. The title and author's name are printed in white, serif, all-caps font on the red section. The book is shown at a slight angle, revealing the edges of the pages which appear aged and yellowed.

ARNALDO
DE MELO
O GESTO CRISPADO





1
Alfabeto, 2019
Tinta acrílica sobre papel



2
Sem título, 2020
Tinta acrílica e carvão sobre tela e madeira

3
Sem título, 2021
Tinta acrílica e carvão sobre tela

4
Sem título, 2019
Tinta acrílica e carvão sobre tela

5
Sem título, 2019
Tinta acrílica sobre tela

6
Zabriskie Point, 2018
Tinta acrílica e óleo sobre tela

7
Peristylas, 2018
Tinta acrílica sobre tela
Coleção Mário Henrique O'Neirolles,
São Paulo

8
Sem título, 2018
Tinta acrílica sobre tela

FOTOGRAFIAS DA MONTAGEM

Everardo Loureiro

Porto Alegre,
28 de abril de 2021







Arnaldo de Melo

Entre 1987 e 1990, Arnaldo frequentou a Hochschule der Künste Berlin (hoje Universität der Künste) com bolsa DAAD (sigla para Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico). Durante esse período na então West-Berlin, recebeu orientação por parte do artista Karl-Horst Hödicke, um dos primeiros pintores que firmaram a escola neoexpressionista na Alemanha, ou a chamada Wild Malerei (Pintura Selvagem). Antes, em 1984 e 1985, Arnaldo de Melo morou e trabalhou com pintura em Nova York, seguindo de forma autodidata sua escolha pela pintura abstrato expressionista, de evidente destaque nos grandes museus americanos. Ainda em Nova York, dedicou atenção especial também para a explosão da pintura neoexpressionista que já adentrava os museus e traziam vigor às galerias de arte. Em simultâneo, recebeu forte influência dos grafites e dos artistas “de rua” que iniciaram suas carreiras naquele período. De 1979 a 1994, Arnaldo participou de exposições coletivas e realizou individuais em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília e Berlin. Desde 2016 é representado pela Sé Galeria, em São Paulo, onde já realizou três exposições e através da qual participa de feiras nacionais e internacionais.

Entre 1991 e 1994 ele trabalhou como designer gráfico no Instituto Itaú Cultural. Nessa área, desde 1995 realizou diversos trabalhos gráficos e cerca de 500 capas de livros para as editoras Edusp, Hucitec, Atelier Editorial e Annablume.

De 1995 a 2005 ele atuou como diretor de arte para teatro e performance, desenvolvendo instalações e material gráfico para as performances dirigidas por Renato Cohen: *Vitória sobre o Sol*, em 1995, apresentada no Centro Cultural São Paulo (Prêmio Estímulo da Secretaria de Estado da Cultura); *Máquina Futurista*, em 1996, no Itaú Cultural (integrante do evento internacional Arte e Tecnologia) e *Ka*, em 1998, no Museu da Cidade, Campinas (com graduandos do Instituto de Artes da Unicamp). Em 2005, foi diretor de arte da performance *Comendador Peçanha*, do Grupo Zaum, apresentada na Biblioteca Mário de Andrade, codirigida por Cássio Santiago, Elisa Band e Cristine Perón.

Arnaldo completou em 2006 o curso de arquitetura e urbanismo na Escola da Cidade, em São Paulo, seguindo entre 2008 e 2014 a pós-graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, FAUUSP. Sua tese de doutorado, *Cidade&Saúde*, recaptura a história da urbanística moderna e suas vertentes sanitária e excludente até nossos dias, e destaca a pesquisa participante realizada junto a líderes comunitários, juristas e comerciantes contra o projeto Nova Luz idealizado pela prefeitura.

Entre 2007 e 2013 participou do Grupo de Estudos *Da Sociedade Moderna à Pós-moderna* (FAUSP-CNPq). Em setembro de 2014 participou do *Simpósio Direito à Cidade*, realizado na 31ª Bienal de São Paulo.

Em 2014, participou da exposição *A arte que permanece – Coleção Chagas Freitas*, com a curadoria de Tereza de Arruda. Motivado por essa exposição, que se realizava no Centro Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro, Arnaldo retornou à pintura e iniciou a realização de uma série de instalações, que logo formariam o escopo do projeto *Círculos Urbanos*, no ano seguinte (2015) vencedor do Prêmio ProAC, concedido pela Secretaria de Estado da Cultura.

Círculos Urbanos se constituiu por um período de três meses como artista residente do Phosphorus, em São Paulo, e uma exposição homônima, que se realizou em fevereiro de 2016, com curadoria e texto de catálogo de Nelson Brissac Peixoto. No mesmo ano, Arnaldo passou a ser representado pela Sé Galeria, onde em 2017 realizou a exposição *West-Berlin: trabalhos sobre papel*, com curadoria e texto de catálogo de Tereza de Arruda. Ainda neste ano realizou uma exposição individual na Galeria Cassia Bomeny, no Rio de Janeiro, com a curadoria de Franz Manata e texto de catálogo de Tereza de Arruda.

Em 2018, na Sé Galeria, Arnaldo apresentou novas pinturas na exposição *Phantasia*, com a curadoria e texto de catálogo de Leon Kossovitch. Em 2021, a exposição *O gesto crispado*, com curadoria e texto de catálogo de Agnaldo Farias é realizada com o apoio da Sé Galeria, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Também em 2021, com a curadoria de Ana Sokoloff e Catalina Acosta-Carrizosa, em intercâmbio com a Sé Galeria, participa da coletiva *OVR* na Galerie Barbara Thumm, em Berlin. Com artistas da Sé e das galerias Luisa Strina e Fortes, D’Aloia e Gabriel, participa da exposição *O Canto do Bode* em Comporta, Portugal.

Arnaldo de Melo vive e trabalha em São Paulo.

Exposições Individuais

O gesto crispado, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2021

Phantasia: 2018, Sé Galeria, São Paulo, 2018

Pinturas, Galeria Cassia Bomeny, Rio de Janeiro, 2017

West-Berlin 1987-1990: trabalhos sobre papel, Sé Galeria, São Paulo, 2017

Círculos Urbanos, Phosphorus, São Paulo, 2016.

Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1994

Individuais simultâneas do Centro Cultural São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1992

Museu de Arte Contemporânea – MAC/USP, São Paulo, 1992

Galerie Roepke, Berlin, 1990

Exposições coletivas

O Canto do Bode, exposição com artistas das galerias Sé, Luisa Strina e Fortes, D'Aloia e Gabriel em Comporta, Portugal, 2021.

Online Viewing Room: Noe Martínéz, Quisqueya Henriquez, Arnaldo de Melo e Wynnne Mynerva, Galerie Barbara Thumm, Berlin, 2021

Exposição dos Artistas Representados, Sé Galeria, São Paulo, 2020

Exposição Número Vinte e Quatro, Sé Galeria, São Paulo, 2017

Arte que permanece – Coleção Chagas Freitas, Museu Nacional dos Correios, Brasília / Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, 2014

Selecionados do Centro Cultural São Paulo, MASP, São Paulo, 1991

18. Freie Berliner Kunstausstellung, Messehallen am Funkturm, Berlin, 1988

Salão Nacional de Arte, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1980

Salão de Arte do Centro-Oeste, FUNARTE, Brasília, 1979





ARNALDO
DE MELO
O GESTO CRISPADO

CRISP GESTURE

Arnaldo de Melo does not stop. Even in these pandemic times of calculated exits, in general towards home and atelier - one and a half floor of an old semi-abandoned townhouse in the center of São Paulo, right next to where the city started, the Pátio do Colégio, embryo of the current monstrosity of the region, where one is not advisable to walk after the sun fades away and the nonstop traffic noise that comes from the truncated web of alleys adds itself to the deaf sea of all the sounds -, even now, the artist, in the company of his young friend Rafael Kamada, head off to an empty lot over the traditional and decadent Ipiranga neighborhood. An appreciable area, about 600 to 800 squared meters, where before there was a mansion, demolished a little while ago, judging by the state of the floor: layers of fragments of bricks, masonry and tiles, compacted by the tractor that helped to put everything down and by the wall of the back, white as the side ones, with the marks of the slab, of the inner walls and the tread of a staircase - traces of what was once a small house. They had chosen it the day before, after touring the neighborhood. With their feet covered in mud, following the terminology of *pixadores*, they scheduled the action for the next day, when, under the sun, they faced the walls taking as guidelines the marks left by the fallen house, and then wrote in black and thick bands the ciphers, letters?, kind of indecipherable, as is common in the marginalized practice of *pixo*. Stripped of the real risks of confronting the “law of the clean city”, a law São Paulo's governors are very proud of, as if the oppressive measures against the underprivileged were not theirs, the action taken by Arnaldo and Rafael, although similar, is characterized as the modality of exercise that our artist has practiced since the beginning of his career, in mid-1980s, well before the young people start to act as fearless and reckless Spidermans, armed with cans of Colorgin, climbing buildings, hanging in ropes by their feet, stating their marks as signs of political insurgency and treated purely and simply as criminals.

Discounting the legal implications of Arnaldo and Rafael's action being taken by vandalism, the result is imposed by the dexterity and harshness of the gestures constructing and organizing signs one after the other, guaranteeing each of them their particularity, while making it clear that the shape of the majority is gotten in reaction to the presence of the previous one, which by its turn affects the one that follows. The shapes fit together and repel each other, like words in which each letter or phoneme has relative autonomy and makes itself heard, as it happens in the tritong of “delinquent”, in Portuguese.

Pixo or art? This lack of definition - which is irrelevant, once labeling a product of this nature, making it fit into a school or a category, does nothing but make it empty - is followed by others, such as resonances with the Eastern calligraphic tradition that, in this case, in a funny way, coincides with the provenance of the tool used as a brush: little flattened brooms of hard nylon bristles, an ordinary item bought in shops around the Liberdade neighborhood, in the central region of São Paulo. But that, of course, does not exhaust the matter. The joint work was signed as PiSHO, which strictly speaking works less as authorship than the designation of a process. *Pi* due to the famous mathematical number, *sho*, because of its meaning in Japanese: writing, whence follows *shodo*, “the way of writing”.

If, on the one hand, there is a respectful dialogue with a branch of the Japanese graphical production, on the other, one can recognize the affinities with the expressionism of signic root, strong between the 1940s and 1950s, attentively cultivated by Arnaldo when a beginner artist in some of its branches, and with which he has found a particular solution.

I begin this text with an account of that experience because it signals the basic elements of Arnaldo de

Melo's poetics, which permeate all the works of this exhibition, most of them recently made and distributed in the three larger rooms, and a small and expressive number of works produced in the 1980s, between New York – where, interrupting the Architecture course, he spent two years (1984 and 1985) – and, mainly, in Berlin, where he lived between 1987 and 1990, as a student of the Hochschule der Künste Berlin under the guidance of Karl-Horst Hödicke. I will return to these two fundamental moments of his biography, a source of experiences and references in his formation, but first I shall go back to the account of that exercise carried out in one of the countless empty lots of the metropolis, an index of the maelstrom that fascinates the artist so much, because it explains the production gathered in one of the entrance rooms proposed by the peculiar architecture of Álvaro Siza.

I refer to the set of 26 paintings entitled *Alphabet*, all of them made in 2019, with acrylic paint on paper, with the same format – 140 x 50 cm. The title added to the set of 26 pieces leads us to think about the 26 letters that make up our alphabet, of Latin origin. But not quite. If we go through them one by one, one could notice that part of them corresponds to vowels, whose importance for the cohesion of the syntax, for the construction of each word and its articulation with others, for the constitution of the language, in short, is unnecessary to explain. Most of them, not even that: they have become detached from the code with which we are accustomed, they are letters performed by gestures that challenge conventional formalization, abandon their obedience to the norm and advance into the unknown. Would it be more correct to designate them as encryptions? What do they mean? What sounds correspond to them?

The narrow field of the canvas in general covered by a homogeneous color – white, black, light red,

gray – is the arena in which the gesture, wielding the flattened broom-brush described earlier inked with a dominant hue, describes safe nevertheless enigmatic paths: elongated vertical designs, marked by pauses, torsions, scrolls, overlays; flat or frizzy; continuous and expansive or endowed with retractions, abrupt changes of course, smooth ones, however never smooth enough to hide the energy embedded in their making: always tensioning the rectangular shape. The amount of paint varies, as does the pressure on the brush, and that ends up showing the trails left by the bristles, giving the sensation of continuous flow, like a cascade of thin thickness running down in a tortuous course.

Arnaldo's particular alphabet, while serving as an entrance portico into his poetic universe, declares its tribute to Eastern calligraphy, to the calligraphy dismissed from univocal meaning, celebrating its wild condition. The path taken by our artist resembles that of any artist who escapes conventional structures once acknowledging them as subsumed into ethical principles, into communicative systems responsible for crystallized solutions, which do not advance, on the contrary, reaffirm certain sensitivities and forms of expression. The artist tries to escape this siege, which he evaluates as more than restrict, due to the promise of appeasement it provides, to the way it induces people to prefer what they already know.

Yet life belongs to change, to continuous movement, to successive (discrete or ostensible) crises, as anyone notices as soon one steps on the street, and it is not necessary to live under the weight of a pandemic to realize this. Unless you're definitely deadened.

Now, imagine yourself, the reader, as the young Arnaldo de Melo, who interrupted his graduation in Architecture for a stay in New York. During 1984 and 1985, the young painter suffered the impact of a city pulling itself out of the violent economic

depression, the center of an urgent artistic production relating to that, of which the work of Jean-Michel Basquiat was exemplary, emerging from the walls along with the noisy music of the city. There was the eminently urban product and there was art displayed in museums and galleries, an epiphany for those who had left a country like ours. He was then introduced to the works of Jackson Pollock and Willem de Kooning, whose retrospective he visited five to six times. He found out the abstract expressionists, like Joan Mitchell and Cy Twombly, and witnessed the arrival of the German neo-expressionists, the so-called *Wild Malerei*, starring Georg Baselitz, A. R. Penck, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer and the one who would later become his master, Karl-Horst Hödicke, responsible for complementing his training.

The German roam in New York came in the wake of a true revival of painting, which unsettled the panorama based on minimalist cerebralism and conceptual art that prevailed in the 1970s, sweeping the alledged outdated and reactionary teaching of painting from schools. North-American critics such as Robert Pincus-Witten, Peter Schjeldahl, Roberta Smith and even the conservative Hilton Kramer greeted these artists with enthusiasm and soon acknowledged as counterparts to them their young autochthonous colleagues Julian Schnabel, David Salle and the painters bursting on the streets, such as, in addition to Basquiat, Keith Haring and Kenny Scharf.

Imagine the effect of this bombing on the head of a twenty-something. Not enough the quality and quantity of information received, stimulus for a copious production, there was the meeting with the couple Sophia da Silva Telles and José Resende, who lived in New York at the time, and who riddled Arnaldo's work with decisive questions for its development.

The intersection of situations like these leads one to think about which factors contribute to a formation. In an interview given by the eminent North American artist Robert Morris to the no less conspicuous German art historian Benjamin Buchloh, Morris, answering the historian's insistent question on the origin of the use of glass in his work - whether coming from Russian constructivism or from Marcel Duchamp -, reacts: neither, it came from a scene of Citizen Kane. (1) I also received an unexpected answer by Waltércio Caldas when I asked him about his knowledge on Russian constructivism and its possible impact on his work. His answer, notable for the conciseness and final point, was as follows: “None. But I assembled the model of Demoiselle [or was it 14 Bis?] several times.” I digressed here so the reader could better evaluate what I just called the "bombing effect" and to consider that the mapping of the reasons for an artistic product should be done with prudence, without previously conceived judgments.

Back in Brazil into a cultural scene that eagerly welcomed Generation 80, celebrating it through exhibitions and expressive sales, Arnaldo understood that if there was a favorable moment to conclude his formation, that was then. The opportunity came in the form of a DAAD grant (acronym for the German Academic Exchange Service) to attend the then Hochschule der Künste Berlin, which he attended from 1987 to 1990.

His stay in Berlin, allied to living with Karl-Horst Hödicke, coincided with the fall of the wall. Hödicke's work has always been inspired by urban life: the speed in the making of his painting responded to political and socioeconomic transformations, changes in the urban landscape included. It was opposed to the type of temporality that music and cinema were proposing, by defending reviewing a millenary canonical practice,

from the perspective of craftsmanship under a materialist approach. Hödicke explains, in an interview to the curator Hans Ulrich Obrist: "You must finish your painting before it disappears into the mist.”(2)

Following his New York routine, when he used to go out to paint on the street, Arnaldo resumed that practice in Berlin. From that we could deduce that the excursion into the Ipiranga neighborhood is nothing but the continuity of a practice that has never been abandoned.

Anyone who visits the exhibition might have a startle when entering the antechamber [*Antecâmara*], the fourth and small room next to Room 3.2 [*Sala 3.2*], the large room on the third floor. Firstly, because the paintings presented there contrast with all the others that make up the exhibition: they are figurative ones. Three large canvases of the Berlin season, some papers produced in New York in two different periods. The artist and I decided that once the exhibition aimed the community of Porto Alegre, it would be important to have some notes regarding his trajectory.

In front of the entrance, the visitor will see in the background a large-format gray canvas fixed on the top of the wall - a position occasioned due to the wall represented on the canvas. It is not an ordinary wall, but the Berlin Wall, that ultra-known architectural entity, symbol of a city divided by two enemy political systems that tried to defend themselves via a wall, taking with them people who had nothing to do with it. The image of the wall Arnaldo de Melo offers us is more than imposing: it is overwhelming. It leaves us diminished and oppressed, it gives us a feeling similar to that of the inhabitant of a city whose horizon line has been suspended until suppressing the natural horizon itself.

On the left wall, the artist provides us an enlarged scale version of what is just a homunculus in dark blue bordered by a deep red. Fragile, the head suppressed figure barely fit to the limits of the canvas walks in the city, arms ahead the body, as if trying to grab something very desired. On the opposite wall, to the right of the visitor entering the room, the view of a *kebab*, the preferred sandwich for those who need quick and cheap meals, food introduced by Turkish immigrants – hence the spelling of the title of the work – and which the artist treats like a spinning top/vortex of red meat rushing into the space.

The strength of these images of the city, one of them a human representation with a psychological background, calls into question the overwhelming critique on German neo-expressionism, to which these paintings by Arnaldo are linked. That critique, delivered by the sector allied to the formalist school of Hal Foster, B. Buchloh and Craig Owens, characterized the movement as a typical postmodern product, which would be an accurate testimonial of its reactionaryism, “of its historical and hysterical retrospectivity”. (3)

There is no space here to delve into this point. I call it on because I also wonder what the reception of Arnaldo's work would have been when he went back to São Paulo, pressed by family issues, leaving a process of consolidating a position, integrating the cast of galleries both market-driven and worried about introducing their represented artists into important collections and institutions. Thus, this paragraph works as a parenthesis. Probably the visitor to this exhibition will wonder what led them to be unaware of an artist of this quality so far. A surprise that will be even greater once they get to know the expressive portion of interventions the artist produced in urban sites and landscapes. That is, leaving aside the lean set of works made three decades ago, this solo exhibition limits itself to the artist's recent production.

In Brazil, the art system advances at a slow pace, especially now when the world is going through a crisis of immense ratio. Here, despite the high quality of our visual arts, much of it remains invisible. Aside the usual reputations, we have whole bodies of work that are rarely seen, not to mention the ones that remain dormant for decades waiting for someone to "discover" them.

Leaving the antechamber [*Antecâmara*] or Room 3.3 [*Sala 3.3*], occupied by the *Alphabet*, and entering Room 3.2 [*Sala 3.2*], one can see seven works, as well as seven others in Room 3.1 [*Sala 3.1*], all of them painted in the last two years and belonging to the same family, that made of splendid gestural exercise. However, instead of the narrow fields of the *Alphabet*, each occupied by a single letter/cipher, these canvases have much larger dimensions. The 2.10 x 6.60 m of *Zabriskie Point*, an exemplary work whose analysis clarifies some fundamentals of the artist's complex poetical project, were responsible for it to be chosen to dominate the back wall.

Large paintings establish a peculiar relationship with the observer's body. Mark Rothko, a reference in this subject, asserted the environmental, and, in a certain way, architectural characteristic of large-scale painting: its ability to engulf the observer. The closer one gets to *Zabriskie Point* the harder it gets to approach it, it defocuses the observer's gaze, exorbitating boundaries, impelling them to move like a drifting boat. To drift? If this is the case with this work, this is not quite the case with the others. First, one must consider the fact that, expanded due to the size of the canvases, the letters/ciphers – in a word: the drawings – do not result from the hand, but from the arm; they are made with more certainty without the twists and details of the smaller canvases. If in *Zabriskie Point* these drawings fall apart, shred in suggestions of shapes, if they explode like the end of Michelangelo Antonioni's classic – which effectively invites the wandering gaze –, in the other paintings, like

the three ones gathered on the larger wall, the drawings are stripped, sharp, dry, crisped as lightning splitting the space. As a result, in these other works the eye does not wander undecisively, yet it slides, captured by each of the drawings. It goes on following one by one, engaging on the next one, yielding to the appeal of another one that passes underneath and suddenly emerges.

In all cases, not only in *Zabriskie Point*, there is no hierarchy, there is no background/figure relation. Regarding this, it draws attention the dexterity with which the artist deals with colors and doses them, without opening the palette too wide. In fact, the cast of tones is reduced, once the principle is to explore the valence of each one, the contrast between them. The general result is that each work is a field where the drawings defy one another, dispute square by square the quadrangular space of the canvas; they are like tense mosaics that stick together, composed of autonomous parts, firmly attached to each other. And even when a sequence of drawings happens to dominate the painting, there is something one can notice from a distance: the rumor, the muffled noise of drawings involved in an underground dispute.

The magnificent set of works brought to this exhibition affirms the quality of Arnaldo de Melo's contribution to our artistic production. His adhesion to gesture must not be mistakenly associated with the paintings of the heroic postwar individualism, but with his way of commenting on a noisy world, an amalgam of more or less tangible matters, whose indomitable force we try, if not to control - a chimera -, at least to understand, touching it fibers, like the way Robert Smithson describes Van Gogh: “with its easel, in some sun-dried lagoon, painting ferns from the Carboniferous period”. (4) What is Arnaldo de Melo painting?

Agnaldo Farias

1. B. Buchloh, *Conversation with Robert Morris in 1985*, In: Julia Bryan Wilson (org). *Robert Morris, October Files* 15. MIT Press, 2013, p. 53.

2. As Andrew Hunt writes about the Hödicke exhibition at König Gallery in London, available at: <https://www.koeniggalerie.com/exhibitions/26678/hoedicke>, access 04/07/2021.

3. Hal Foster. The expressive fallacy. *Art in America*, January 1983, p. 80.

4. Robert Smithson. (1972) A Spiral Jet. Translation of Patrician Mourão de Andrade, *Revista Zum*, January/2021.

Arnaldo de Melo

Entre 1987 e 1990, Arnaldo attended the Hochschule der Künste Berlin (now Universität der Künste) with DAAD scholarship (acronym for the German Academic Exchange Service). During that period at the then West-Berlin, he was under the guidance of Karl-Horst Hödicke, one of the first painters that established the neoexpressionist school on Germany, also known as the *Wild Malerei*. Before, between 1984 and 1985, Arnaldo de Melo lived and worked with painting in New York, following in a self-taught way his interest on the expressionist abstract painting, which was receiving great attention from the North American museums. While in New York, the neoexpressionist explosion into the museums and the art galleries also called his attention. Simultaneously, he was also under influence of the graffiti and the artists from the street that started their trainings in that period.

From 1979 to 1994, Arnaldo took part in group shows and held solo exhibitions in São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília and Berlin. Since 2016, he is represented by Sé Gallery, in São Paulo, where he has already held three exhibitions, and what enables him to participate on national and international art fairs.

From 1991 to 1994 he worked as a graphic designer at Instituto Itaú Cultural. In this area, since 1995, he made several graphic designs and about 500 covers for publications by Edusp, Atelier Editorial, Hucitec and Annablume.

Between 1995 and 2005, he acted as art director for theater and performance, developing installations and graphic pieces for performances directed by Renato Cohen: *Vitória sobre o Sol*, in 1995, presented at the Centro Cultural São Paulo (Estímulo Prize from the State Secretariat of Culture); *Máquina futurista*, in 1996, at Itaú Cultural (integrating the international event Arte and Tecnologia) and *Ka*, in 1998, at Museu da Cidade, Campinas (with undergrads from the Institute of Arts at the State University of Campinas). In 2005, he was art director of the performance *Comendador Peçanha*, from Grupo Zaum, presented at the Mário de Andrade Library, co-directed by Cássio Santiago, Elisa Band and Cristine Perón.

Arnaldo completed the Architecture and Urban Planning course at Escola da Cidade, in São Paulo, in 2006. He followed his studies with a postgraduate course at the Faculty of Architectue and Urban Planning of the University of São Paulo, FAUUSP. His PhD dissertation *Cidade&Saúde* [City&Health] recaptures the history of modern urbanism and its sanitarian and excluding branches until the present times, highlighting the participatory research with community leaders, lawyers and tradesmen against the Nova Luz project of the city of São Paulo. Between 2007 and 2013 he participated in the research group *Da Sociedade Moderna à Pós-Moderna* (FAUUSP-CNPq). In September 2014 he participated in the symposium *Direito à cidade* at the 31st São Paulo Biennial.

In 2014 he participates at the exhibition *A arte que permanece – Coleção Chagas Freitas*, curated by Tereza de Arruda. That exhibition, that took place at the Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, led Arnaldo resuming his painting and starting a series of installations, that would soon gather together as the *Urban Circles* project, that would award the ProAC Prize by the State Government of São Paulo the following year. *Urban Circles* was made from a working period of three months as a resident artist of Phosphorus, in São Paulo, followed by a homonymous exhibition held in 2016 curated by Nelson Brissac Peixoto and with a catalogue text also written by him. In the same year, Arnaldo joined the artists represented by Sé Gallery, where in 2017 he held the exhibition *West-Berlin: works on paper*, curated by Tereza de Arruda and with a catalogue text also written by her. In the same year, he held a solo exhibition at the Cassia Bomeny Gallery, in Rio de Janeiro, curated by Franz Manata, with a catalogue text by Tereza de Arruda. In 2018, at Sé Gallery, Arnaldo presented his new paintings at the exhibition *Phantasia*, curated by Leon Kossovitch, who also wrote the text for the catalogue. In 2021, the exhibition *Crisp gesture*, curated by Agnaldo Farias with a catalogue text written by him, is presented at the Fundação Iberê Camargo, in Porto Alegre, with the support of Sé Gallery. Also in 2021, Arnaldo participates on the group exhibition OVR at the Galerie Barbara Thumm, in Berlin, curated by Ana Sokoloff and Catalina Acosta-Carrizosa, in exchange with Sé Gallery. With artists from Sé, Luisa Strina and Fortes, D'Aloia and Gabriel galleries, he participates in the exhibition *O Canto do Bode* in Comporta, Portugal.

Arnaldo de Melo lives and works in São Paulo.

www.arnaldodemelo.com
www.segaleria.com.br

Solo Exhibitions

Crisp gesture, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2021
Phantasia: 2018, Sé Gallery, São Paulo, 2018
Pinturas, Cassia Bomeny Gallery, Rio de Janeiro, 2017
West-Berlin 1987-1990: works on paper, Sé Gallery, São Paulo, 2017
Urban Circles, Phosphorus, São Paulo, 2016
Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1994
Centro Cultural São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1992
Museu de Arte Contemporânea – MAC/USP, São Paulo, 1992
Galerie Roepke, Berlin, 1990

Group Exhibitions

O Canto do Bode, exhibition with artists from Sé, Luisa Strina and Fortes, D'Aloia and Gabriel galleries in Comporta, Portugal, 2021.
Online Viewing Room: Noe Martínéz, Quisqueya Henriquez, Arnaldo de Melo and Wynnne Mynerva, Galerie Barbara Thumm, Berlin, 2021
Exposição dos Artistas Representados, Sé Gallery, São Paulo, 2020
Exposição Número Vinte e Quatro, Sé Gallery, São Paulo, 2017
Arte que permanece – Coleção Chagas Freitas [Art that Remains – Chagas Freitas Collection], Museu Nacional dos Correios, Brasília / Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, 2014
Centro Cultural São Paulo [Selected participants from São Paulo Cultural Center], MASP, São Paulo, 1991
18. Freie Berliner Kunstausstellung, Messehallen am Funkturm, Berlin, 1988
Salão Nacional de Arte [National Art Salon], FUNARTE, Rio de Janeiro, 1980
Salão de Arte do Centro-Oeste [Art Salon of the Center-West], FUNARTE, Brasília, 1979



DIE KNUSPRIGE GESTE

Arnaldo de Melo hört nicht auf. Selbst in diesen Pandemiezeiten kalkulierter Ausgänge, im Allgemeinen von Haus ins Studio und vice versa – eineinhalb Etage eines alten und fast öden Reihenhauses im Zentrum von São Paulo, direkt neben Pátio do Colégio, wo die Stadt begann, Embryo der Monstrosität von jetzt, wo es entmutigt wird, vom Eingang der Nacht herumzulaufen, und wo dem Gerücht des Verkehrs, der durch das abgeschnittene Netz den Gassen zusammen mit dem lautlosen Meer von allen Geräusche fließen, unaufhörlich sind, zogen der Künstler und sein junger Freund Rafael Kamada in dem traditionellen und dekadenten Viertel Ipiranga aus. Eine nennenswerte Fläche, von ungefähr 600 oder 800 m², wo vorher es ein Haus war, das nach dem Zustand des Bodens – Schichten von Bruchstücken von Ziegeln, Mauerwerk und Fliesen, verdichtet durch den Traktor, der alles darunter zu legen geholfen hat – und nach dem hinteren Mauer, der weißen wie die seitlichen Mauern war und mit Markierungen der Platte, der Innenwände und der Trümmer einer Treppe – Spüren von einem früheren Häuschen – kürzlich demoliert wurde. Sie wählten ihn am Vortag, nachdem sie durch die Nachbarschaft gegangen waren. Sie trübten ihre Füße auf dem Boden und planten nach der Terminologie der *Pixadores* die Agenda für den nächsten Tag, als sie unter der Sonne den Wänden gegenüberstanden und die vom demolierten Haus hinterlassenen Spuren als Bretter nahmen, um dann die Chiffren, Buchstaben, in schwarzen und dicken Bändern zu schreiben, wie es in der marginalisierten Praxis von *Pixo* üblich ist. Ohne die realen Gefahren der Rechtsverletzung des "Lei da Cidade Limpa", ein Gesetz auf dem die Gouverneure von São Paulo sehr stolz sind, als ob sie nicht für die beklemmende Maßnahmen gegen die Armen nicht verantwortlich waren, der Aktion von Arnaldo und Rafael, obwohl es ähnlich ist, ist eine Art von Übung, die eine Praxis unseres Künstlers seit Anfang seiner Karriere in der Mitte 1980er war, weit vor einigen der jungen Leute hier

sich als tapferen und unvorsichtigen "Spinnenmänner" erkennen und mit Dosen von Colorgin Gebäude klettern oder sich an den an den Füßen gefesselten Seilen hängen, seiner Marke als Zeichen der politische Rebellion hinterlassen und einfach als Verbrecher behandelt werden.

Außer der rechtlichen Auswirkungen der Handlung der beiden, die als Vandalismus angesehen werden könnte, wird das Ergebnis durch die Geschicklichkeit und Klugheit der Gesten auferlegt, die die Zeichen nacheinander konstruieren und organisieren, um jedem von ihnen ihre Besonderheit zu garantieren, obwohl es klargestellt wird, dass die Form der Mehrheit als Reaktion auf die Anwesenheit derer erhalten wird, die vor ihnen stehen und sich auf denjenigen konzentriert, der ihnen nachfolgt. Die Formen passen und stoßen sich wie Wörter ab, in denen jeder Buchstabe oder jedes Phonem eine relative Autonomie hat und sich Gehör verschafft, wie im Triptong von "delinquente" der Fall ist.

Pixo oder Art? Zu dieser Unklarheit – irrelevant, da die Kennzeichnung eines Produkts dieser Art, seine Anpassung in eine Schule oder Kategorie, nichts anderes tut, als es zu leeren –, folgen andere, wie zum Beispiel: die Resonanzen mit der östlichen kalligraphischen Tradition, die in diesem Fall amüsant mit der Herkunft des Instruments übereinstimmt, das manchmal einen Pinsel herstellt: abgeflachte Besen aus harten Nylonborsten, gewöhnlicher Artikel, der in orientalischen Geschäften Liberdade, Zentralregion von São Paulo, gekauft wurde. Diese Tatsache erschöpft die Angelegenheit nicht. Die Zusammenarbeit wurde als PiSHO unterzeichnet, was grundsätzlich gesehen, weniger als Urheberschaft als Bezeichnung eines Prozesses funktioniert. Pi wegen der berühmten mathematischen Zahl; sho, wegen seiner Bedeutung auf Japanisch: Schreiben, aus dem Shodo, i.e. "die Art zu schreiben", folgt.

Wenn es einerseits einen respektvollen Dialog mit einem Bereich der japanischen Grafikproduktion gibt, andererseits ist es legitim, die Affinitäten zum bedeutenden Expressionismus anzuerkennen, der zwischen den 1940er und 1950er Jahren stark war und von Arnaldo als Anfängerkünstler in einigen seiner Zweige sorgfältig kultiviert wurde und mit dem er eine besondere Lösung fand.

Ich habe diesen Text mit der Bericht über diese Erfahrung angefangen, denn es signalisiert die Komponenten der Poesie von Arnaldo de Melo, die decken die Breite aller Werke in dieser Ausstellung, die meisten von denen vor kurzem gemacht und in den drei Räumen verteilt, und eine bedeutende Anzahl von Werken, die in den 1980er Jahren in New York City, wo er, nachdem er seine Architekturausbildung unterbrochen hat, zwei Jahre (1984 und 1985) verbrachte, und insbesondere in Berlin produziert wurden, wo er von 1987 bis 1990 als Student an der Hochschule der Künste Berlin unter der Leitung von Karl Horst Hödicke lebte. Ich werde auf diese beiden grundlegenden Momente seiner Biographie zurückkommen, die die Quelle von Erfahrungen und Referenzen in seiner Bildung sind, aber bevor ich noch einmal auf den Bericht dieser Übung zurückgehe, die in einer der zahlreichen Regionen von Ödland der Metropole durchgeführt wurde und ein Spur des Strudels dargestellt, der den Künstler so fasziniert, weil es die Produktion erklärt, die in einem der von Álvaro Sizas besonderen Architektur angelegten Eintrittsräume der Ausstellung gesammelt wurde.

Ich beziehe mich auf das Set von 26 Gemälden mit dem Titel *Alfabeto*, alle aus dem Jahr 2019, mit Acrylfarbe auf Papier, im gleichen Format – 140 x 50 cm. Der Titel, zusammen mit dem Satz von 26 Stücken, lassen uns an die 26 Buchstaben denken, aus denen unser Alphabet lateinischen Ursprungs besteht. Aber das ist nicht genau so. Wenn man sie einzeln durchgeht, wird bemerkt, dass ein Teil von ihnen Vokalen entspricht, deren Bedeutung für den Kohäsion der Syntax, für die Konstruktion jedes Wortes und seine Artikulation mit anderen, für die Konstitution der Sprache wichtig ist – kurz gesagt: es ist unnötig zu erklären. Die meisten von ihnen, nicht einmal das. Die Werke haben sich von dem Code, mit dem wir verwendet werden, gelöst: sie sind Buchstaben, die von Gesten ausgeführt werden, die der konventionellen Formalisierung trotzen, ihren Gehorsam gegenüber der Norm aufgeben und ins Unbekannte vordringen. Wäre es richtiger, sie nicht als Buchstaben, sondern als Kryptographen zu bezeichnen? Was wollen sie sagen? Welche Geräusche entsprechen sie? Der engen Bereich der Leinwand, in der Regel mit einer homogenen Farbe – weiß, schwarz, hellrot, silber – bedeckt, ist die Arena, in der die Geste, mit dem gleichen flachen vorher beschriebenen Pinsel, der mit einer Farbe von dominanten Ton die Routen der sicheren trotz vielfältiger Linien nach und nach beschreibt: vertikale längliche Zeichnungen, die durch Pausen markiert wurden, Drehungen, Spiralen, Überlappungen, die glatt oder eingerollten, kontinuierlich oder expansiv, oder auch mit Rückzug und entweder schnellen oder leichten Richtungsänderungen, aber nie bis zu dem Punkt in dem sie die verkörperte Energie ihre Komposition verstecken, da sie immer die Trennung einer rechteckigen Form spannen. Die Menge der Farbe variiert, ebenso wie der Druck auf den Pinsel, der die Spuren seiner Borsten zeigt und das Gefühl eines kontinuierlichen Flusses vermittelt, wie eine Kaskade dünner Dicke, die in gewundenem Verlauf fließt.

Arnaldos besonderes Alphabet, das als Tor zu seinem poetischen Universum dient, erklärt seine Hommage an die orientalisch Kalligraphie, an die Kalligraphie, die auf eindeutige Bedeutung verzichtet, und feiert ihren wilden Zustand. Der Weg, dem unser Künstler folgt, ähnelt dem eines jeden Künstlers, der sich konventionellen Strukturen entzieht, indem er sie als subsumiert zu ethischen Prinzipien, zu kommunikativen Systemen versteht, die für kristallisierte Lösungen verantwortlich sind, die nicht vorantreiben, sondern entschlossene Sensibilität und Ausdrucksformen bekräftigen. Der Künstler versucht, dieser Belagerung zu entkommen, indem er sie als mehr als eingeschränkt versteht, wegen der Versprechen der Beschwichtigung, die sie bietet, wegen der Art und Weise, wie sie die Menschen dazu veranlasst, das zu bevorzugen, was sie bereits wissen. Aber das Leben gehört zu Veränderung, zu kontinuierlicher Bewegung, zu aufeinanderfolgenden, diskreten oder protzigen Krisen, wie man bemerkt, sobald man seiner Fuß auf die Straße setzt, und es wird nicht notwendig sein, unter dem Gewicht der Pandemie zu leben, um dies zu bemerken. Es sei denn, man ist definitiv gelähmt.

Jetzt setzen Sie, Leser, an die Stelle des jungen Arnaldo de Melo, der seinen Abschluss in Architektur wegen eines Aufenthalts in New York unterbrach. In den Jahren 1984 und 1985 litt er unter den Auswirkungen einer Stadt, die von der wirtschaftlichen Depression ausging, gewalttätig, Zentrum einer dringenden künstlerischen Produktion in ihrer Beziehung zu ihr, von dem die Arbeit von Jean-Michel Basquiat exemplarisch war, die zusammen mit der lauten Musik der Stadt aus den Mauern hervorging. Es gab das eminent urbane Produkt und die Kunst, die in Museen und Galerien ausgestellt wurde, eine Offenbarung für jemanden, der ein Land wie unseren verlassen hatten. Anschließend wurde er in die Werke von Jackson

Pollock und Willem de Kooning eingeführt, deren Retrospektive Arnaldo fünf-bis sechsmal besuchte. Er lernte *in loco* der abstrakten Expressionisten, inklusiv Joan Mitchell und Cy Twombly, und erlebte die Ankunft der deutschen Neo-Expressionisten, die sogenannte *Wilde Malerei*, mit Menschen des Kalibers von George Baselitz, A. R. Penck, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer und Karl-Horst Hödicke, der später sein Meister war, und für die Ergänzung seiner Ausbildung verantwortlich war.

Die Deutsche Welle in New York folgt einer wahren Renaissance der Malerei, die ein Panorama erschütterte, das auf minimalistischem Kleinhirn und Konzeptkunst beruhte, die in den 1970er Jahren vorherrschte, und da sie ihn für veraltet und reaktionär hielt, den Unterricht der Malerei von Schulen entfernt hat. Amerikanische Kritiker wie Robert Pincus-Witten, Peter Schjeldahl, Roberta Smith und sogar das konservative Hilton Kramer begrüßten diese Künstler mit Begeisterung und erkannten bald als Gegenstücke ihre jungen einheimischen Kollegen Julian Schnabel, David Salle und die Maler, die neben dem schon erwähnten Basquiat, dem Keith Haring und dem Kenny Scharf aus den Straßen entstanden.

Stellen Sie sich die Wirkung dieses "Bombing" auf den Kopf eines jungen Mannes in seinen Zwanzigern vor. Als ob die Qualität und Quantität der erhaltenen Informationen als Stimulus für eine reichhaltige Produktion nicht genug wäre, gab es das Treffen mit dem Ehepaar Sophia da Silva Telles und José Resende, die zu dieser Zeit in New York lebten und über Arnaldos Arbeit entscheidenden Fragen für ihre Entwicklung gestellt haben.

Die Kreuzung von Situationen wie diesen führt dazu, darüber nachzudenken, welche Faktoren zu einer Bildung beitragen. In einem Interview des bedeutenden amerikanischen Künstlers Robert Morris mit dem nicht minder auffälligen deutschen

Kunsthistoriker Benjamin Buchloh beantwortete Morris endgültig die drängende Frage des Historikers nach der Herkunft der Verwendung von Glas in seinem Werk (ob es vom russischen Konstruktivismus oder Marcel Duchamp kam), reagiert: von weder, das kam von einer Szene von Citizen Kane (1). Auch in eine unerwartete Richtung kam mir eine Antwort von Waltércio Caldas, als ich ihn nach seinem Wissen über den russischen Konstruktivismus und seinen möglichen Auswirkungen auf seine Arbeit fragte. Seine Antwort, die sich durch ihre Prägnanz und beinhaltete Lektion auszeichnete, lautete: "Keine. Aber ich habe das Modell der Demoiselle [oder wäre es das 14 Bis gewesen?], mehrmals zusammengebaut." Ich mache diese Tour, damit der Leser besser beurteilen kann, was ich gerade den "Bombing-Effekt" genannt habe, und zu berücksichtigen, dass die Abbildung der Gründe eines künstlerischen Produkts umsichtig und ohne zuvor erdachte Urteile erfolgen muss.

Zurück nach Brasilien und integriert in eine Kulturszene, die die 80-Generation gierig begrüßte und sie durch Ausstellungen und ausdrucksstarke Verkäufe feierte, verstand Arnaldo, dass der Moment, wenn es einen günstigen Moment gab, um seine Ausbildung abzuschließen, dieser war. Die Gelegenheit bot sich in Form eines DAAD-Stipendiums an die damalige Hochschule der Künste Berlin, die er von 1987 bis 1990 besuchte.

Der Aufenthalt in Berlin, verbunden mit dem Leben mit Karl Horst Hödicke, fiel mit dem Mauerfall zusammen. Hödickes Arbeit hat sich immer vom städtischen Leben ernährt: Die Geschwindigkeit der Ausführung seines Gemäldes reagierte auf politische und sozioökonomische Veränderungen, einschließlich Veränderungen der Stadtlandschaft. Er widersetzte sich der von Musik und Kino vorgeschlagenen Art von Zeitlichkeit durch die Verteidigung der Revision einer alten kanonischen

Praxis durch die Linse handwerklicher Arbeit aus materialistischem Blickwinkel. In einem Interview mit dem Kurator Hans Ulrich Obrist erklärt Hödicke: "Sie müssen Ihr Gemälde fertigstellen, bevor es im Nebel verschwindet" (2). So wie er in New York handelte, als er auf die Straße ging, um zu malen, nahm Arnaldo diese Praxis in Berlin wieder auf, woraus geschlossen wird, dass der Einfall in das Viertel Ipiranga nichts anderes als die Kontinuität einer nie aufgegebenen Praxis ist.

Es wird erwartet, dass der Besucher der Ausstellung eine Überraschung haben wird, wenn er das Vorzimmer betritt, den vierten und kleinen Raum neben dem Raum 3.2, dem großen Raum im 3. Stock. Vor allem, weil die präsentierten Gemälde im Gegensatz zu allen anderen stehen, aus denen die Ausstellung besteht: Sie sind figurativ. Drei große Leinwände der Berliner Saison, einige Rollen in New York in zwei verschiedenen Perioden produziert. Wir, ich und der Künstler, entschieden, dass die Art der Ausstellung, die sich an die Gemeinschaft von Rio Grande do Sul, Brasilien, richtete, eine Vorstellung seines Werdegangs erforderte.

Vor dem Eingang sieht der Besucher im Hintergrund eine großformatige graue Leinwand, die oben an der Wand befestigt ist – eine Position, die von der darauf abgebildeten Wand festgelegt wird. Es ist nicht irgendeine Mauer, sondern die "Berliner Mauer", diese äußerst bekannte architektonische Einheit, Symbol einer Stadt, die von zwei feindlichen politischen Systemen zerrissen wurde, die sich durch eine Mauer verteidigen wollten und Menschen mitnahmen, die nichts damit zu tun hatten. Das von Arnaldo de Melo vorgeschlagene Bild der Mauer ist mehr als imposant: Es ist überwältigend. Es macht uns vermindert und unterdrückt, es macht uns ein ähnliches Gefühl wie der Bewohner einer Stadt, deren Horizontlinie so weit aufgehängt wurde, dass der natürliche Horizont abgeschafft wird. An der linken Wand

reserviert uns der Künstler eine vergrößerte Version dessen, was nichts anderes als ein in Dunkelblau gemalten Homunkulus ist, der von einem tiefen Rot begrenzt wird. Gebrechlich, die Figur, die kaum an die Grenzen der Leinwand passt und deren Kopf davon abgerissen wurde, geht mit den Armen vor dem Körper in die Stadt, als wolle sie etwas sehr Begehrtes ergreifen. An der gegenüberliegenden Wand rechts von denen, die den Raum betreten, die Vision eines Döners, den bevorzugten Sandwich derjenigen, die schnelle und billige Mahlzeiten benötigen, das von türkischen Einwanderern eingeführtes Essen, dass der Künstler wie ein Kreisel/Wirbel aus rotem Fleisch, schneidig durch den Raum, behandelt.

Die Stärke dieser Bilder der Stadt, eine davon eine psychologische Darstellung des Menschen, stellt die überwältigende Kritik des deutschen Neo-Expressionismus in Frage, mit der diese Leinwände von Arnaldo verbunden sind und die durch den Sektor der Kritik abgestimmt mit der formalistischen Schule von Hal Foster, B. Buchloh und Craig Owens gemacht wurden, der den Kunststil als typisches Produkt der Postmoderne bezeichneten, was die konservative Sichtweise solchen Sektors und "seiner historischen und hysterischen Retrospektiven", vollkommen darstellt (3).

Hier ist kein Platz, um in diesen Punkt einzutauchen. Ich wende mich an ihn, weil ich mich auch frage, was die Rezeption von Arnaldos Arbeit gewesen wäre, als er unter Druck von familiären Problemen nach São Paulo zurückkehrte, eine Position im Konsolidierungsprozess hinterließ und die Besetzung von Galerien integrierte, die sowohl in Bezug auf den Markt als auch auf die Einfügung ihrer Künstler in wichtigen Sammlungen und Institutionen agieren. So erscheint dieser Absatz als einen Exkurs, eine Anfrage, die wahrscheinlich die Besucher dieser Ausstellung darüber stellen wird, was sie dazu veranlasst hat, sich eines Künstlers

dieser Qualität bisher nicht bewusst zu sein. Eine Überraschung, die umso größer sein wird, wenn sie mit dem expressiven Teil der Interventionen in Berührung kommen, die der Künstler an städtischen Orten und Landschaften hervorgebracht hat. Das heißt, abgesehen von den mageren Werken, die vor drei Jahrzehnten entstanden sind, beschränkt sich das, was in dieser Einzelausstellung präsentiert wird, ausschließlich auf die jüngste Produktion von Gemälden.

In Brasilien schreitet das Kunstsystem langsam voran, besonders jetzt, wo die Welt eine Krise von immensem Ausmaß durchmacht. Hier bleibt trotz der hohen Qualität unserer bildenden Kunst vieles unsichtbar. Abgesehen von den üblichen guten Images sind ganze Werke wenig zu sehen, wenn sie jahrzehntelang nicht ruhen und auf jemanden warten, der sie "entdecken".

Wenn Sie die Vorzimmer oder den Raum 3.3 verlassen, der vom *Alfabeto* besetzt ist, und den Hauptraum 3.2 betreten, befinden sich sieben weitere Werke sowie sieben andere in Raum 3.1, die alle derselben Familie angehören, in der die gestische Übung durchgeführt wird, die alle in den letzten zwei Jahren durchgeführt wurden. Anstelle der engen Felder von *Alfabeto*, die jeweils mit einem einzelnen Buchstaben/einer einzelnen Chiffre belegt sind, haben diese Leinwände jedoch viel größere Abmessungen. Die 2.10 x 6.60 m von *Zabriskie Point*, eine beispielhafte Arbeit, deren Analyse einige Grundlagen des komplexen poetischen Projekts der Künstlerin verdeutlicht, veranlassen sie dazu, die Rückwand zu dominieren.

Die großen Gemälde stellen eine besondere Beziehung zum Körper der Betrachter her. Mark Rothko, Referenz in diesem Detail, bekräftigte den ökologischen Charakter, zu einem gewissen Grad architektonisch der großformatigen Malerei: seine Fähigkeit, die Betrachter zu schlucken. Die Annäherung an den *Zabriskie Point* hindert sie

daran, sich ihm zu nähern, sie senken den Blick ab, da sie seine Grenzen überschreiten und ihn dazu bringt, sich wie ein treibendes Boot zu bewegen. Ein treibendes Boot? Wenn das bei dieser Leinwand der Fall ist, passiert bei den anderen dasselbe nicht. Betrachten Sie zunächst die Tatsache, dass, durch die Größe der Leinwände erweitert, ergeben sich die Buchstaben/Chiffren – mit einem Wort: die Zeichnungen – nicht aus der Hand, sondern aus dem Arm; sie werden mit mehr Sicherheit ohne die Wendungen und Details der kleineren Leinwände ausgeführt. Enquanto em *Zabriskie Point* diese Zeichnungen auseinanderfallen, in Formvorschläge zersplittern und in der Art explodieren, wie es am Ende von Michelangelo Antonionis Klassiker geschieht – was effektiv zum Wandern des Blicks einlädt –, sind die Zeichnungen in den anderen Gemälden, wie die drei, die sich entlang der größeren Wand versammelt haben, schmucklos, rein, trocken, knusprig wie ein Blitz, der den Raum spaltet. Infolgedessen wandert das Auge in diesen anderen Leinwänden nicht unentschlossen, sondern berauscht von jeder der Zeichnungen darüber reibungslos gleiten; es wandert, greift in den anderen ein, der ihm gelingt, und gibt der Anziehungskraft eines anderen nach, der darunter verläuft und plötzlich auftaucht.

In allen Fällen, nicht nur am *Zabriskie Punkt*, gibt es keine Hierarchie, es gibt kein Hintergrund/Figur-Verhältnis. Dabei wird auf die Geschicklichkeit hingewiesen, mit der der Künstler mit Farben umgeht, sie dosiert, ohne die Palette zu sehr zu öffnen. In der Tat ist die Besetzung von Tönen reduziert, da das Prinzip darin besteht, die Wertigkeit jedes einzelnen, den Kontrast zwischen ihnen, zu untersuchen. Das allgemeine Ergebnis ist, dass jede Leinwand ein Feld ist, in dem sich die Zeichnungen kreuzen und um den viereckigen Raum der Leinwand wetteifern; sie sind wie gespannte Mosaik, die aus autonomen Teilen bestehen und fest aneinander angedockt sind. Und selbst wenn es passiert, dass eine Folge von

Zeichnungen das Gemälde dominiert, nimmt man bereits aus der Ferne das Gerücht, das gedämpfte Geräusch von Zeichnungen wahr, die in einen unterirdischen Streit verwickelt sind.

Die großartigen Werke, die zu dieser Ausstellung gebracht wurden, bestätigen die Qualität von Arnaldo de Melos Beitrag zu unserer künstlerischen Produktion. Sein Festhalten an der Geste sollte nicht fälschlicherweise mit den Gemälden des heroischen Individualismus der Nachkriegszeit in Verbindung gebracht werden, sondern mit seiner Art, eine laute Welt zu kommentieren, ein Amalgam aus mehr oder weniger greifbaren Dingen, deren unbezwingbare Kraft wir versuchen, wenn nicht zu kontrollieren, was eine Chimäre ist, zumindest zu verstehen, indem wir ihre Fasern zu berühren, wie der von Robert Smithson beschriebene Van Gogh: "Mit seiner Staffelei, in einem Teich, der von der Sonne durchzogen ist, malen Farne der Karbonzeit" (4). Was malt Arnaldo de Melo?

Agnaldo Farias

1. B. Buchloh, – *Conversation with Robert Morris in 1985*, lin: Julia Bryan Wilson – (org). – Robert Morris, – October Files 15. MIT Press, 2013, p. 53.)

2. As Andrew Hunt writes about the Hödicke exhibition at König Gallery in London, available at: <https://www.koeniggalerie.com/exhibitions/26678/hoedicke>, access 04/07/2021.

3. Hal Foster – The expressive fallacy., in Art in America, Januar 1983, S. 80.

4. Robert Smithson. (1972) A Spiral Jet. Übersetzung von Patrícia Mourão de Andrade zum Zum Magazin, Januar/2021.



Arnaldo de Melo

Zwischen 1987 und 1990 besuchte Arnaldo mit einem DAAD-Stipendium die Hochschule der Künste Berlin (heute Universität der Künste). Während dieser Zeit im damaligen West-Berlin, erhielt er Anleitung vom Künstler Karl-Horst Hödicke, einem der ersten Maler, der die neoexpressionistische Schule in Deutschland gründete, oder die sogenannte Wilde Malerei. Bevor Arnaldo de Melo 1984 und 1985 in New York lebte und mit der Malerei arbeitete, folgte er auf autodidaktische Weise seiner Wahl für abstrakte expressionistische Malerei, die in den Großen amerikanischen Museen offensichtlich an Bedeutung gewann. Noch in New York widmete er sich besonders der Explosion der neoexpressionistischen Malerei, die bereits Museen betrat und den Kunstgalerien Kraft verlieh. Gleichzeitig erhielt er starken Einfluss von Graffiti - und Straßenkünstlern, die in dieser Zeit ihre Karriere begannen.

Von 1979 bis zum 1994, nahm Arnaldo an Gruppenausstellungen teil und hielt Einzelausstellungen in São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília und Berlin ab. Seit 2016 wird er von der Galeria Sé in São Paulo vertreten, wo er drei Ausstellungen abgehalten hat, und die seine Teilnahme an nationalen und internationalen Messen ermöglicht.

Zwischen 1991 und 1994 arbeitete er als Grafikdesigner am Instituto Itaú Cultural. In diesem Bereich hat er seit 1995 mehrere grafische Arbeiten und rund 500 Bucheinbände für die Edusp, Hucitec, Atelier Editorial und Annablume Verlage durchgeführt.

Von 1995 bis 2005 arbeitete er als Art Direktor für Theater und Performance und entwickelte Installationen und Grafikmaterialien für die von Renato Cohen inszenierten Aufführungen: *Vitória sobre o Sol*, 1995 im Centro Cultural São Paulo (Stimulus Award des Kulturministeriums); *Máquina Futurista*, 1996 im Itaú Cultural (Mitglied der Internationalen Kunst- und Technologieveranstaltung) und *Ka*, 1998 im Museu da Cidade, Campinas (mit Absolventen des Unicamp Institute of Arts). 2005 war er Art Direktor der von Grupo Zaum Aufführung *Comendador Peçanha*, die in Biblioteca Mário de Andrade unter der Regie von Cássio Santiago, Elisa Brand und Cristiane Perón inszeniert wurde.

Arnaldo absolvierte 2006 den Kurs für Architektur und Urbanismus an der Escola da Cidade in São Paulo, nachdem er zwischen 2008 und 2014 an der Fakultät für Architektur und Urbanismus der USP, FAUUSP promoviert hatte. Seine Doktorarbeit, *Cidade & Saúde*, greift die Geschichte der modernen Stadtplanung und ihre sanitären und ausschließenden Aspekte bis heute auf und hebt die Partizipative Forschung hervor, die mit Gemeindeleitern, Juristen und Händlern gegen das vom Rathaus idealisierte Nova Luz Projekt durchgeführt wurde. Zwischen 2007 und 2013 nahm er an Studiengruppe *Da Sociedade Moderna à Pós-moderna* (FAUSP-CNPq) teil. Im September 2014 nahm Arnaldo an *Symposium Right to the City* teil, das auf 31. Biennale in São Paulo stattfand.

2014 nahm er an der von Tereza de Arruda kuratierte Ausstellung *A arte que permanece – Coleção Chagas Freitas*. Motiviert durch diese Ausstellung, die im Centro Cultural dos Correios in Rio de Janeiro stattfand, widmete Arnaldo sich nochmals der Malerei und begann mit der Realisierung einer Reihe von Installationen, die bald den Rahmen des *Círculos Urbanos* Projekts bilden würden, das im folgenden Jahr (2015) mit dem ProAC-Preis der Landesregierung für Kultur ausgezeichnet wurde. *Círculos Urbanos* war eine künstlerische Residenz von *Phosphorus* in São Paulo für drei Monaten und entwickelt sich zu einer gleichnamigen Ausstellung, die im Februar 2016 stattfand, kuratiert und Text für den Ausstellungskatalog von Nelson Brissac Peixoto. In demselben Jahr wurde Arnaldo von Galeria Sé vertreten, wo er 2017 die Ausstellung *West-Berlin: trabalhos sobre papel* kuratiert und mit einem Katalogtext von Tereza de Arruda durchgeführt hat. Später in diesem Jahr hielt er eine Einzelausstellung in der Galeria Cassia Bomeny in Rio de Janeiro, kuratiert von Franz Manata und mit dem Katalogtext von Tereza de Arruda. 2018 präsentierte Arnaldo in der Galeria Sé neue Gemälde in der *Phantasia* Ausstellung, kuratiert und mit einem Katalogtext von Leon Kossovitch. Im Jahr 2021 wird die Ausstellung *O gesto crispado* kuratiert und mit einem Katalogtext von Agnaldo Farias mit der Unterstützung von Galeria Sé in Fundação Iberê Camargo in Porto Alegre durchgeführt. Ebenfalls 2021 nimmt er am von Ana Sokoloff und Catalina Acosta-Carrizosa kuratierten *OVR-Kollektiv*, im Austausch mit Galeria Sé in der Galerie Barbara Thumm in Berlin teil. Mit Künstlern aus den Galerien Sé, Luisa Strina und Fortes, D'Aloia und Gabriel nimmt er an der Ausstellung *O Canto do Bode* in Comporta, Portugal, teil.

Arnaldo de Melo lebt und arbeitet in São Paulo.

www.arnaldodemelo.com

www.segaleria.com.br

Einzelausstellungen

O gesto crispado, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2021
Phantasia: 2018, Sé Galeria, São Paulo, 2018
Pinturas, Galeria Cassia Bomeny, Rio de Janeiro, 2017
West-Berlin 1987-1990: Arbeiten auf Papier, Sé Galeria, São Paulo, 2017
Círculos Urbanos [Urban Circles], Phosphorus, São Paulo, 2016.
Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1994
Selecionados e Convidados do Centro Cultural São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1992
Museu de Arte Contemporânea – MAC/USP, São Paulo, 1992
Galerie Roepke, Berlin, 1990

Gruppenausstellungen

O Canto do Bode, Ausstellung mit Künstlern aus Sé, Luisa Strina und Fortes, D'Aloia und Gabriel Galerien in Comporta, Portugal, 2021.
Oline Viewing Room: Noe Martinéz, Quisqueya Henriquez, Arnaldo de Melo und Wynnie Mynerva. Galerie Barbara Thumm, Berlin, 2021
Exposição dos Artistas Representados, Sé Galeria, São Paulo, 2020
Exposição Número Vinte e Quatro, Sé Galeria, São Paulo, 2017
Arte que permanece – Coleção Chagas Freitas [Art that Remains – Chagas Freitas Collection], Museu Nacional dos Correios, Brasília / Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, 2014
Selecionados do Centro Cultural São Paulo [Selected from São Paulo Cultural Center], MASP, São Paulo, 1991
18. Freie Berliner Kunstausstellung, Messehallen am Funkturm, Berlin, 1988
Salão Nacional de Arte [National Art Salon], FUNARTE, Rio de Janeiro, 1980
Salão de Arte do Centro-Oeste [Art Salon of the Center-West], FUNARTE, Brasília, 1979



SÉ GALERIA

Sócia-fundadora
Maria Montero

Assistência geral
Murilo Caruso

Comunicação e Design
Laura Nakel

Coordenação de Produção
Everardo Loureiro

Montagem
Renilson Carvalho

Al. Lorena, 1257, casa 2 Vila Modernista
01424-001 São Paulo SP
info@segaleria.com.br
www.segaleria.com.br F

FOTOGRAFIAS (catálogo Fundação Iberê)
Amanda Dias p. 12
Arnaldo de Melo capa e contracapa, p. 6, 48, 50, 51, 52
Guilherme Sorbello p. 8, 17, 20-28, 30-33, 35, 36, 38-41, 44-47
João Mascaro p. 29, 34, 37 e contracapas
Pedro Victor Brandão p. 42
Rafael Kamada p. 10
Rômulo Fialdini p.43

Revisão Stella Paterniani

Tradução Stella Paterniani (inglês)
Aline Ferreira (alemão)

AGRADECIMENTOS
Agnaldo Farias
Frances Reynolds
Flávia Buarque de Almeida e Rodrigo Ferreira Leite
Mário Henrique D’Agostino
Simone Pokropp

FUNDAÇÃO IBERÊ

CONSELHEIROS
Jorge Gerdau Johannpeter Presidente
Arthur Bender Filho
Arthur Hertz
Beatriz Bier Johannpeter
Celso Kiperman
Dulce Goettems
Fernando Luís Schüller
Frances Reynolds
Glaucia Stifelman
Hermes Gazzola
Isaac Alster
Jayme Sirotsky
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Livia Bortoncello
Nelson Pacheco Sirotsky
Olga Velho
Renato Malcon
Rodrigo Vontobel
Sérgio D’Agostin
Thomas Elbling
Wagner Luciano dos Santos Machado
William Ling

Conselho Fiscal
Carlos Cesar Pilla
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Gilberto Schwartzmann
Heron Charneski
Ricardo Russowsky Volmir
Luiz Gilioli

Diretores
Mathias Kisslinger Rodrigues
Diretor-Presidente
Daniel Skowronsky
Vice-Presidente
Anik Ferreira Suzuki
Ingrid de Kroes
Jorge Juchem
Zanette Justo Werlang
Patrick Lucchese
Pedro Dominguez Chagas

EQUIPE
Diretor-Superintendente
Emilio Kalil
Superintendência-Executiva
Robson Bento Outeiro
Secretária Executiva
Luciane Zwetsch
Comunicação e Imprensa
Roberta Amaral
Design e Plataformas Digitais
Arthur Marques
José Kalil
Programa Educativo
Lêda Fonseca, consultoria pedagógica
Ilana Machado, coordenação
Aisha Costa, Ewandra Palskuski, Gabriel Farias, Kailã Isaías,
Natália Meneguzzi, mediação
Acervo/Ateliê de Gravura
Eduardo Haesbaert
Gustavo Possamai
Administrativo/Financeiro
Carolina Miranda Dorneles
Guilherme Collovini, assistente
Consultoria Jurídica
Silveiro Advogados
Gestão do site e TI
Machado TI
Produção
Thiago Araujo
Catálogo e Comunicação Visual
POMO Estúdio
Conservação e Manutenção
Lucas Bernardes Volpato, consultor
Arnaldo Henrique Michel, encarregado
Jonathas Rosa dos Anjos, assistente
Loja Iberê
Leonardo Picoli
Receptivo
Henrique Ferrari
Fotografias da exposição
Nilton Santolin
Vitória Proença



Agradeço o valioso cuidado e a atenção recebida em Porto Alegre junto à equipe da Fundação Iberê.

Entre os dias 25 e 28 de abril, aprendi muito com cada profissional que esteve a cumprir o árduo trabalho de montagem da exposição. E me surpreendi com o igual prazer e carinho demonstrado por todos.

A todo instante eu percorria o Siza para buscar naquele ver-atraves a exposição inteira. E o brilho sobre o Guaíba me parecia coroar tudo e todos ao redor.

Agradeço especialmente o forte empenho do Kalil e da Maria, responsáveis pela realização dessa exposição. E ao Agnaldo, que nos honrou pela sua aproximação e o belo e contundente texto, aqui reproduzido.

Da Fundação Iberê, agradeço em especial ao Kalil, pelo seu constante olhar, célere e construtivo; ao Gustavo e ao Thiago, com quem fiz uma verdadeira pós em 4 dias; ao Paulo e ao CC pelas suas respectivas precisões aliadas às boas conversas sobre as águas e os rumos. Agradeço também em especial a forte presença do Haesbaert, com sua simultânea exposição. Ao Robson e a Lu, bem como à equipe do Educativo, com quem tive o prazer de falar sem parar: Ilana, Kailã, Aícha, Ewandra, Natália e Gabriel. Agradeço a Roberta pela divulgação da exposição e ao Tiago, pela iniciativa da entrevista. E agradeço a Alessandra, com quem dividi a ideia de vir a realizar uma performance no átrio pintando juntos um grande *shodo* com as vassouras Mobipó.

Da Sé Galeria, agradeço imensamente o apoio da Maria, sem o qual eu não teria tido a menor chance de estar aqui, para seguir a pintar e crispar. Agradeço a equipe Sé com o mais forte e querido abraço: a Laura, ao Murilo, ao Eve, ao Renilson e ao João, sempre presentes, sempre crescendo juntos. E aos fotógrafos Guigo e João, sempre aguçados no roçar das telas para suas decisivas clicadas no velho ateliê. Ao Eve eu reitero o abraço, pela produção atenta e eficaz, serena e sempre cordial.

As vistas da exposição, como vimos no arrolar deste portfólio, não seria possível sem o apoio da Sé Galeria e do fotógrafo Guilherme Sorbello, nosso enviado especial a Porto Alegre.