

cápsula

GERALDO MARCOLINI

DANIELIAN G A L E R I A

O Projeto Cápsula apresenta parte da produção mais recente de Geraldo Marcolini onde, a partir de imagens fotográficas o artista reconfigura na tela, sob seu olhar poético, a paisagem registrada. Essas obras surgem como um contraponto às suas fases anteriores, marcadas pelos tons monocromáticos. Agora, a cor e a gestualidade aparecem como ferramentas primordiais para esse processo de apropriação e recriação.

As pinturas expostas mostram uma inquietação de Marcolini em relação à arquitetura que atravessa grande parte da sua produção. O esvaziamento de espaços construídos deixa uma atmosfera de abandono, de despersonalização, de ausência, como se registrasse buracos de tempo situados no agora. A reflexão sobre os espaços arquitetônicos essencialmente ligados ao lazer da classe média, como os clubes, condomínios e jardins, mostra um questionamento político, que é muito presente no trabalho de Marcolini, tanto em obras anteriores como a série "Jogos de Guerra" com os bordados dos traficantes famosos, como na sua atuação junto ao coletivo de intervenções urbanas de lambe-lambes chamado "Tupinambá Lambido".

A abordagem do artista em relação às piscinas e às áreas de lazer instiga o espectador a pensar nas possibilidades de discurso desses espaços e no quanto eles podem revelar outras formas de ler a arquitetura, seus aspectos sociais e a nossa relação com ela.

The Capsule Project presents part of the most recent production by Geraldo Marcolini where, from photographic images, the artist reconfigures the registered landscape on the canvas, under his poetic gaze. These works appear as a counterpoint to their previous phases, marked by monochromatic tones. Now, color and gesture appear as essential tools for this process of appropriation and recreation.

The exhibited paintings show Marcolini's concern about architecture that crosses a large part of his production. The emptying of built spaces leaves an atmosphere of abandonment, depersonalization, absence, as if time holes located in the now were registered. The reflection on the architectural spaces essentially linked to the leisure of the middle class, such as clubs, condominiums and gardens, shows a political questioning, which is very present in Marcolini's work, both in previous works such as the "Jogos de Guerra" series embroideries of famous drug dealer, as in their performance with the collective of urban lambe-lambes interventions called "Tupinambá Lambido".

The artist's approach to swimming pools and leisure areas encourages the viewer to think about the possibilities of discourse in these spaces and how much they can reveal other ways of reading architecture, its social aspects and our relationship with it.



BIOGRAFIA

BIOGRAPHY

No final dos anos 1980, fez parte do curso de Arquitetura na UFRJ, mas decidiu dedicar seus estudos à pintura, mudando-se para o EUA e estudando na School of Visual Arts, em Nova York e no California College of the Arts, em Oakland.

Geraldo já trabalhou com diversas linguagens como pintura, gravura, instalação e vídeo. Livre docente em História da Arte no MAC-Niterói, integrou dois projetos importantes de intervenção urbana no Rio de Janeiro e em São Paulo: Atrocidades Maravilhosas (1999-2000) e o Tupinambá Lambido (2016-2018). Ambos traziam uma atitude política de fazer arte independente das instituições, pensados para questionar e alterar a paisagem urbana.

Na pintura, Marcolini traz também essa reflexão sobre a cidade, seja em suas paisagens reticuladas dos anos anteriores ou em suas telas mais recentes, em que as piscinas e as áreas de reflexo captam um flagrante momento. São imagens esvaziadas do sujeito, mas que trazem marcas ou indícios da sua presença anterior. Sobre os aspectos formais de sua produção é indiscutível a influência da arquitetura, tanto na composição dos planos como na pesquisa sobre a relação entre o indivíduo e o espaço.

In the late 1980s, he took part in the Architecture course at UFRJ, but decided to dedicate his studies to painting, moving to the USA and studying at the School of Visual Arts, in New York and at California College of the Arts, in Oakland. .

Geraldo has worked with several languages such as painting, printmaking, installation and video. Professor of Art History at MAC-Niterói, he integrated two important urban intervention projects in Rio de Janeiro and São Paulo: Atrocidades Maravilhosas (1999-2000) and Tupinambá Lambido (2016-2018). Both brought a political attitude of making art independent of the institutions, designed to question and change the urban landscape.

In the painting, Marcolini also brings this reflection on the city, whether in its reticulated landscapes of previous years or in his more recent paintings, in which the pools and the reflection areas capture a striking moment. They are emptied images of the subject, but they bring marks or indications of his previous presence. Regarding the formal aspects of his production, the influence of architecture is indisputable, both in the composition of the plans and in the research on the relationship between the individual and space.



Geraldo Marcolini
Night Woods - 2020
Óleo sobre linho / *Oil on linen*
120x100cm



Geraldo Marcolini
Litorânea - 2017
Acrílica e óleo sobre madeira
Acrylic and oil on wood
50x70cm

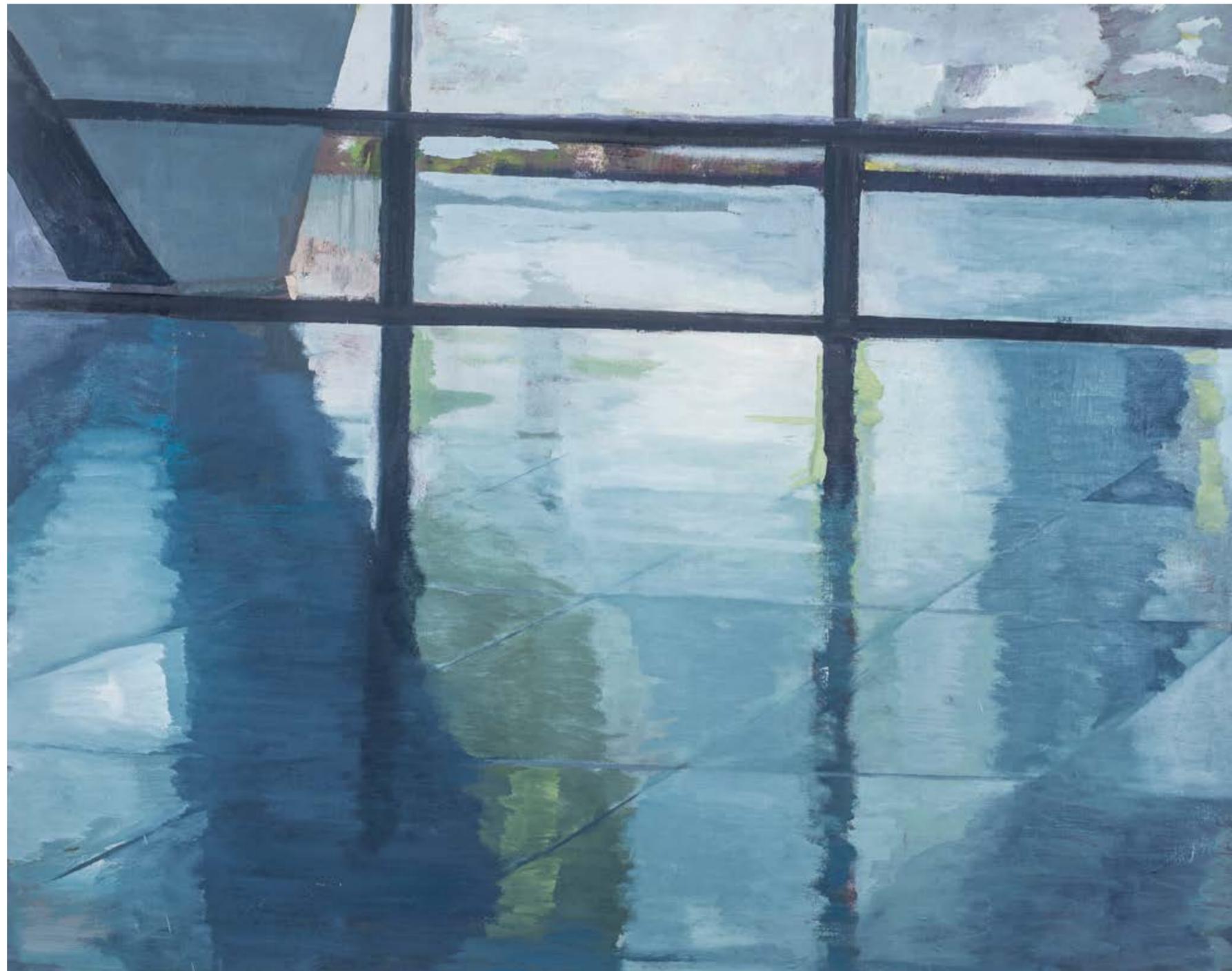


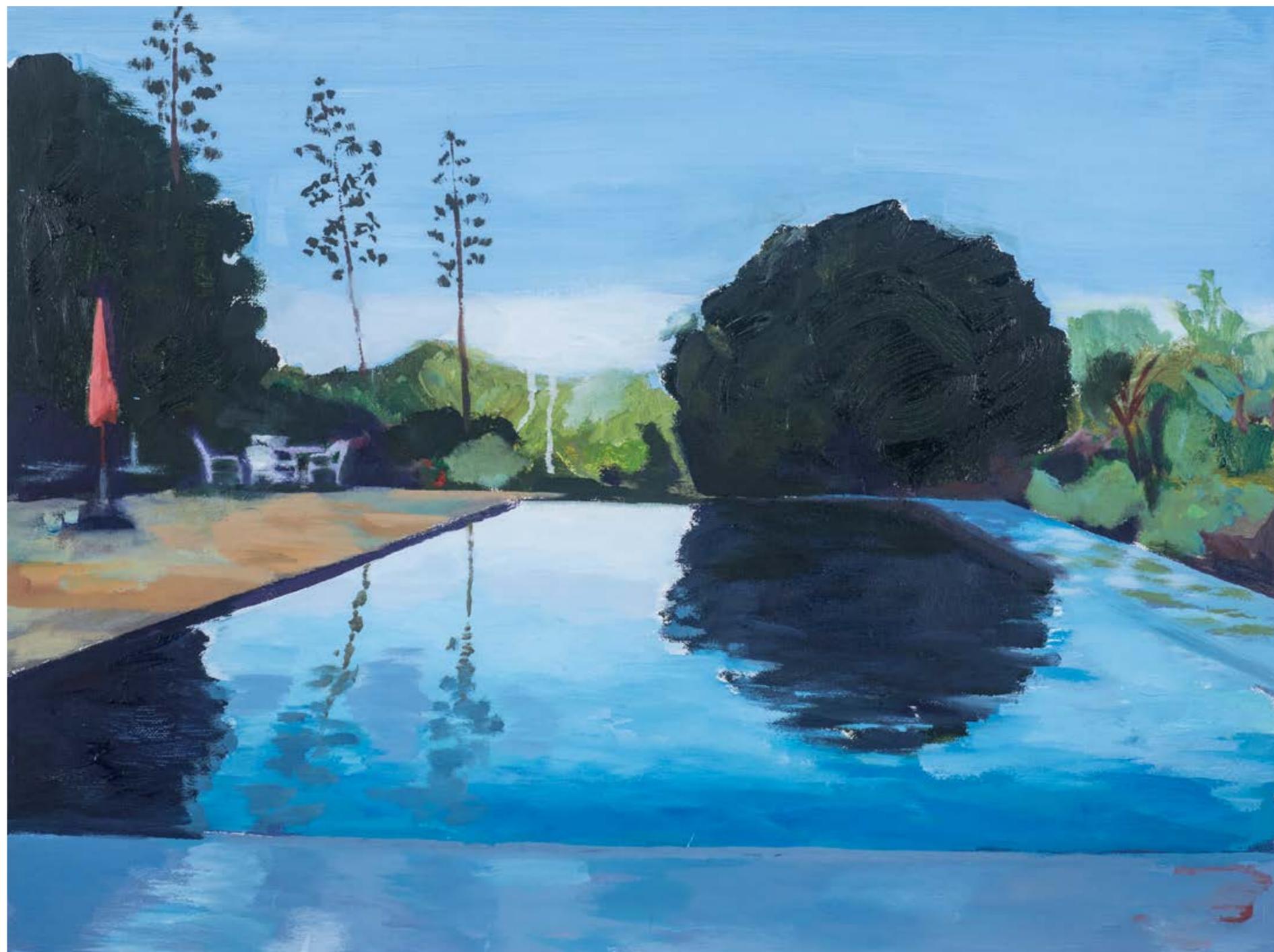
Geraldo Marcolini
Bowl - 2017
Óleo sobre tela / *Oil on canvas*
80x100cm





Geraldo Marcolini
Terraço - 2021
Óleo sobre tela / *Oil on canvas*
145x184cm





Geraldo Marcolini

Borda Infinita - 2020

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

60x80cm



Geraldo Marcolini

Sem título / *Untitled* - 2020

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

39x46cm



Geraldo Marcolini

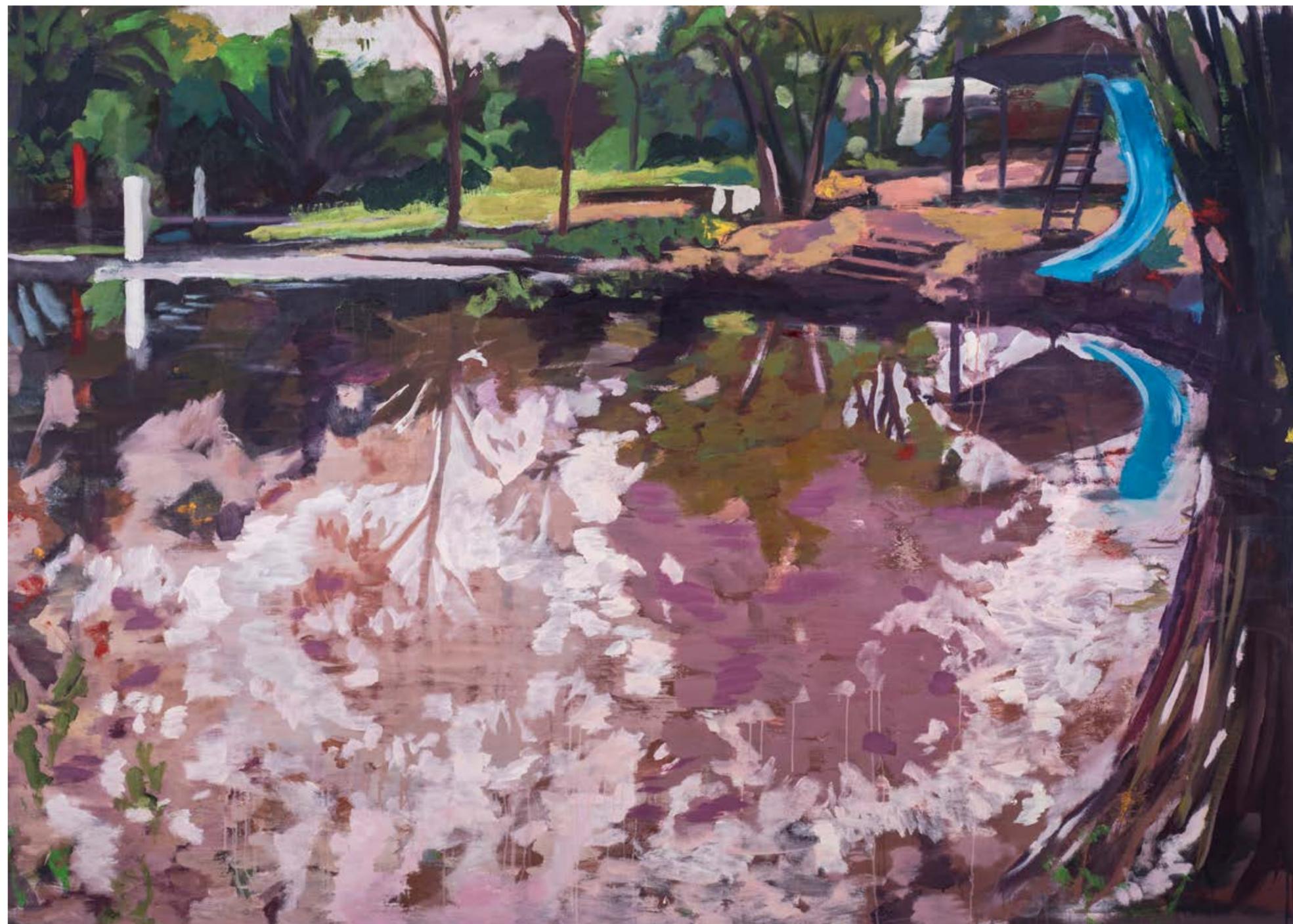
Lajotas - 2018

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

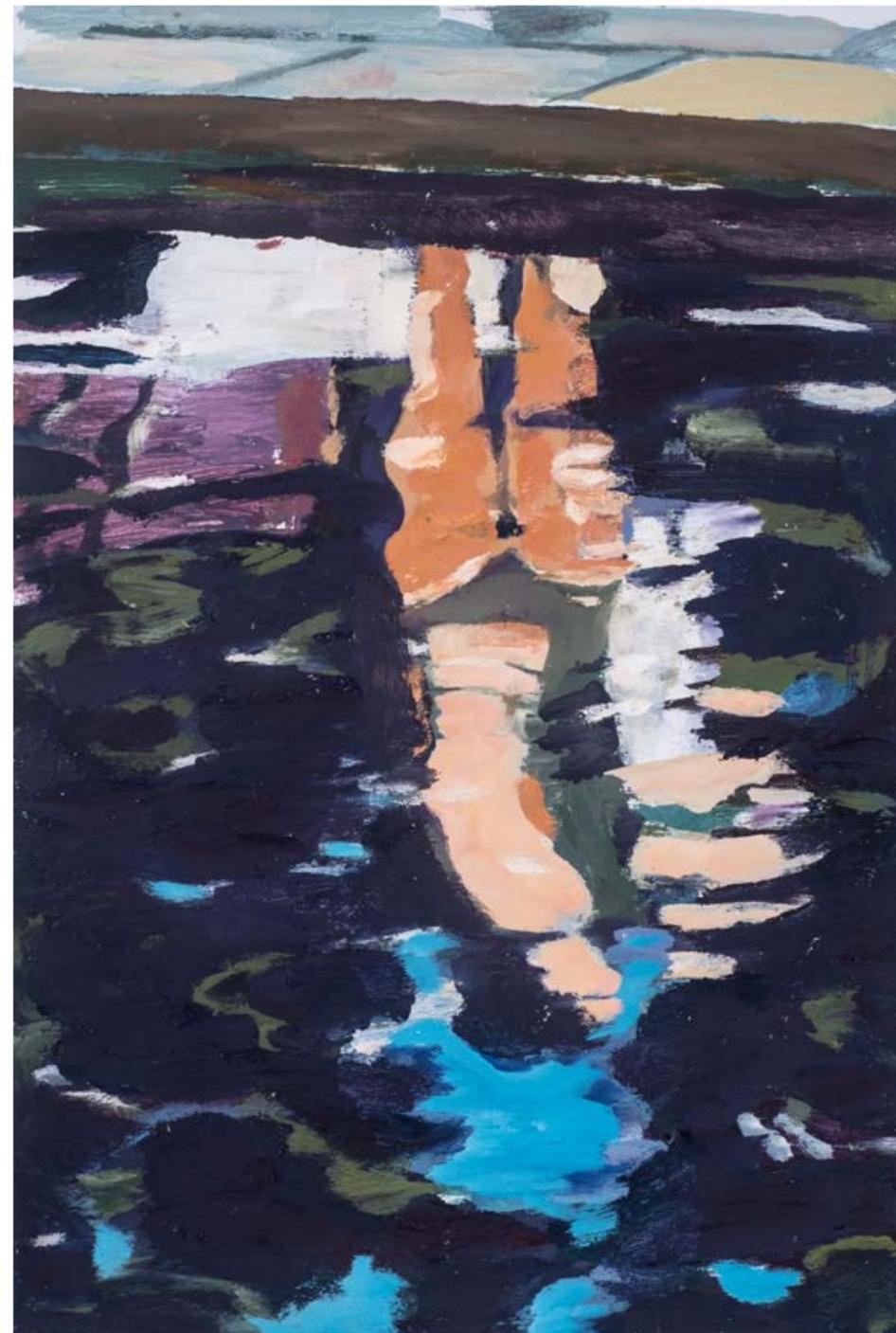
60x60cm



Geraldo Marcolini
Blue Slide - 2020
Óleo sobre tela / *Oil on canvas*
187x265cm

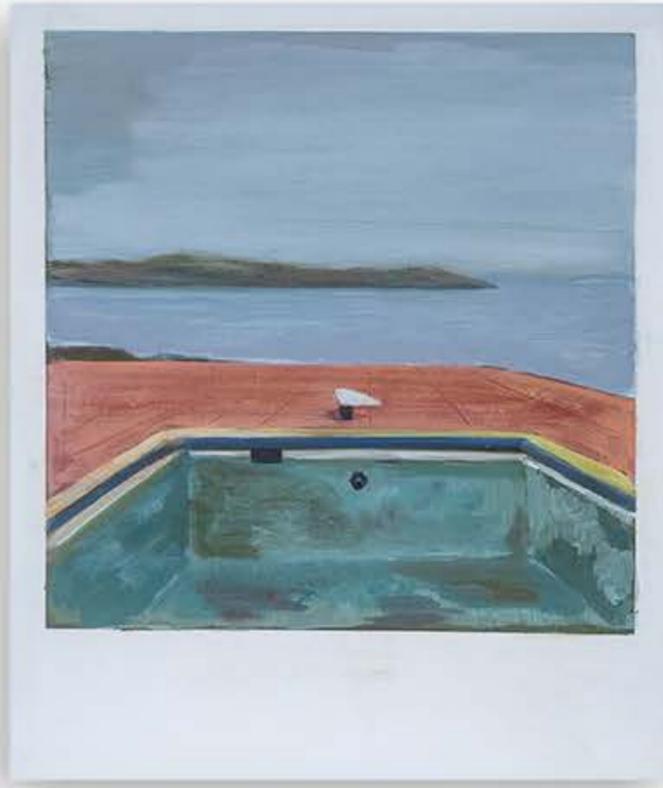


Geraldo Marcolini
Sem título / *Untitled* - 2019
Óleo sobre tela / *Oil on canvas*
62x42cm



Geraldo Marcolini
Brejinho Nº2 - 2021
Óleo sobre tela / *Oil on canvas*
195x250cm







Geraldo Marcolini

Série Polaroid - 2020/21

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

47x38cm

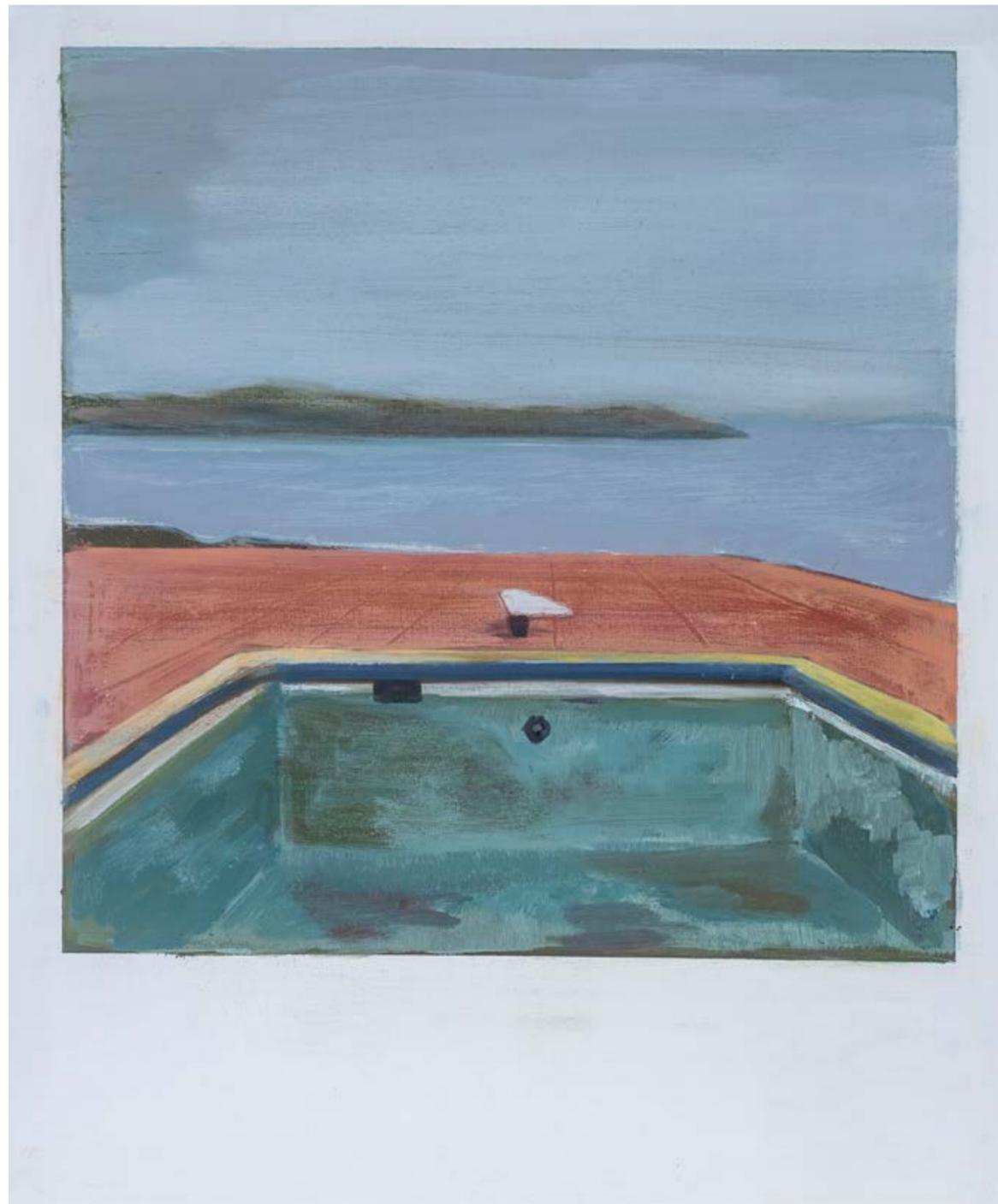


Geraldo Marcolini

Série Polaroid - 2020/21

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

47x38cm



Geraldo Marcolini

Série Polaroid - 2020/21

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

47x38cm



Geraldo Marcolini

Série Polaroid - 2020/21

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

47x38cm

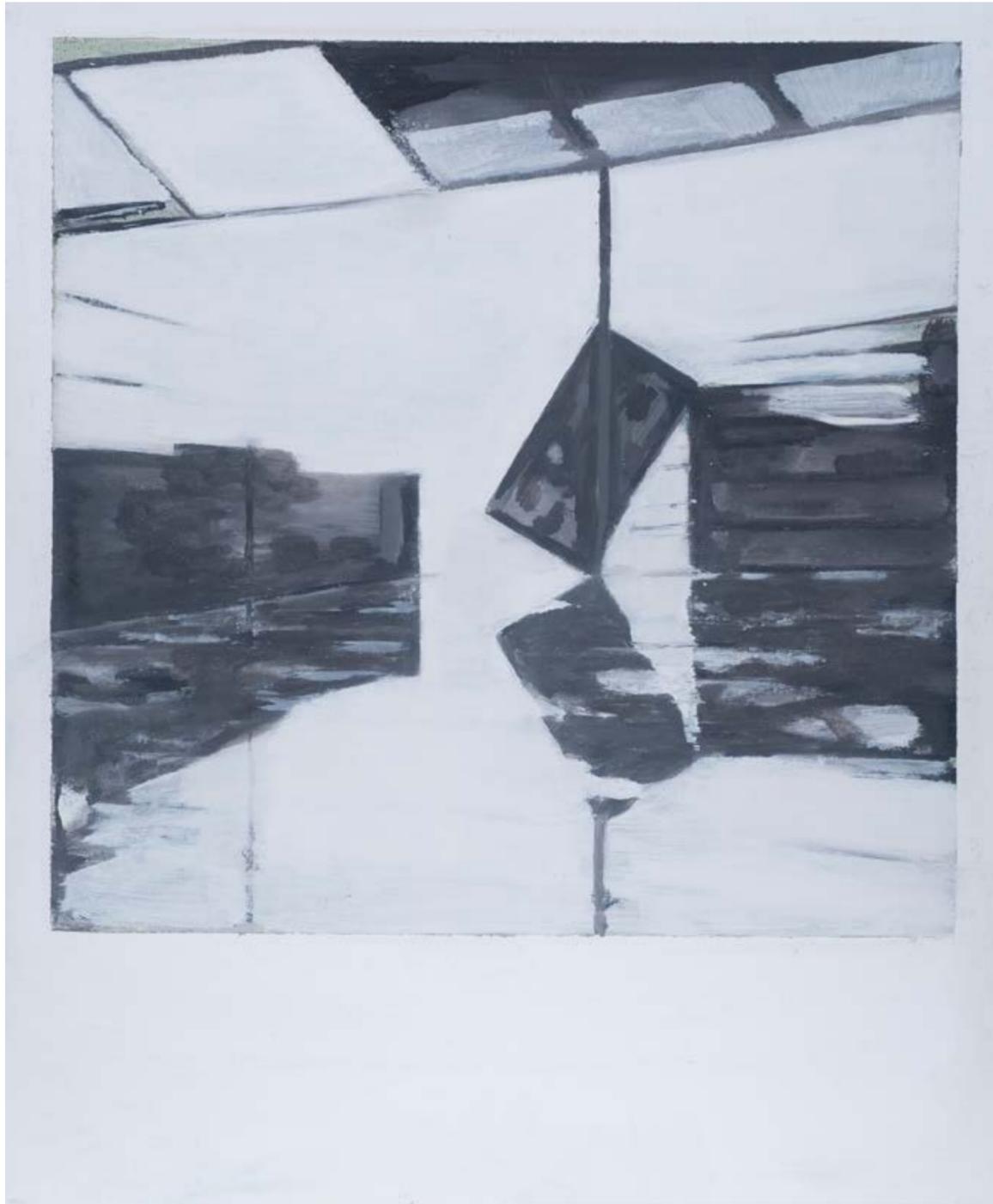


Geraldo Marcolini

Série Polaroid - 2020/21

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

47x38cm



Geraldo Marcolini

Série Polaroid - 2020/21

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

47x38cm

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS / *INDIVIDUAL EXHIBITIONS*

2018

Fim de semana em Cabo Frio, Paço Imperial, Rio de Janeiro

2013

Toner, Zipper Galeria, São Paulo

2012

Transmission, Projeto Zip Up, Zipper Galeria, São Paulo

2011

CMYK. Cosmocopa Arte Contemporânea, Rio de Janeiro

2010

Geraldo Marcolini, Amarelo negro Arte Contemporânea,
Rio de Janeiro

2008

Geraldo Marcolini, Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro

EXPOSIÇÕES COLETIVAS / COLLECTIVE EXHIBITIONS

2020

Casa Carioca, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro

Sempre é de novo a primeira vez, Danielian Galeria. Rio de Janeiro

2018

Aproximações, Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte
1+8, Galeria Carminha Macedo, Belo Horizonte

2017

Aproximações, Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro

Travessias, Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro

Sorria!, Jacarandá, Villa Aymoré, Rio de Janeiro

Arte para uma Cidade Sensível, Museu Mineiro, Belo Horizonte

2016

Pinturas da Pintura, Galeria Progetti, Rio de Janeiro

Ter Lugar Pra Ser, Centro Cultural São Paulo, São Paulo

SOMA, Antiga Fábrica da Bhering, Rio de Janeiro

2015

Oba Oba, Galeria Bangbang, Lisboa, Portugal

2013

Projeto Identidades, Ateliê da Imagem, Rio de Janeiro

Opening, Orlando Lemos Galeria, Belo Horizonte

2012

Feira Parte de Arte Contemporânea, Paço das Artes, São Paulo

Cosmos Contemporâneos, Galeria Hiato, Juiz de Fora

2011

Jogos de Guerra, Caixa Cultural, Rio de Janeiro

Verão da Cultura, Escola de Artes Visuais do Parque Lage,
Rio de Janeiro

2010

Macrococosmos e Microcosmos, Cosmocopa Arte Contemporânea,
Rio de Janeiro

Jogos de Guerra, Memorial da América Latina, São Paulo

Amarelo negro Arte Contemporânea, Rio de Janeiro

2009

Investigações Pictóricas, Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Suco de Caju, Galeria de Arte Meninos de Luz, Rio de Janeiro

Piscinão da Benvinda de Carvalho, Galeria Murilo Castro,
Belo Horizonte Nano Stockholm, Studio 44, Estocolmo, Suécia

Amarelo negro Arte Contemporânea, Rio de Janeiro

2008

Arquivo Geral, Centro Cultural da Justiça Eleitoral, Rio de Janeiro

Geraldo Marcolini e Sidney Philocreon, Amarelo negro Arte
Contemporânea, Rio de Janeiro

Estranha: A arte e o outro, Durex Arte Contemporânea, Rio de Janeiro

2006

XXVII Bienal de São Paulo: Expedição Rio-Amazonas (artista-
colaborador) - Pavilhão da Bienal, São Paulo

2005

Abre Alas, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro

Nano Exposição, Galeria Murilo Castro, Belo Horizonte

2004

Posição 2004, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro

Permitido, Alpendre, Fortaleza

Chega de Chupar Essa Xepa, Neue Dokumente, Berlim, Alemanha

Enclaves – Intervenções em Contextos Ideológicos. Hotel Bragança,
Belo Horizonte

2003

Mostra Contra-Fórum (Uma Resposta ao FSB), Centro Cultural Gato
Negro, Belo Horizonte

Midiática Brasil, SESC Paulista, São Paulo

2002

Quarentena de Artes Açúcar Invertido, Funarte, Palácio Gustavo
Capanema, Rio de Janeiro

Atrocidades Maravilhosas: Caminhos do Contemporâneo, Paço
Imperial, Rio de Janeiro

2001

Atrocidades Maravilhosas: Panorama da Arte Contemporânea, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Atrocidades Maravilhosas: Panorama da Arte Contemporânea, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo

1997

Student Group Show, SVA Gallery, Nova York, EUA

BOLSAS E PRÊMIOS

2000

Prêmio Interferências Urbanas, "Via Aristotélica", Rio de Janeiro

TEXTOS CRITICOS

CRITICAL TEXTS

Pintura de erros

Felipe Scovino

Estar diante das obras de Geraldo Marcolini é perceber as nuances e desvios pelas quais a pintura sempre apresentou. Sempre acusada de estar morta, a pintura, aos olhos ingênuos, parece estar fadada senão a um fim (aqui confundido com fracasso), pelo menos a um limite operacional ou formal.

As pinturas de Marcolini fazem parte de uma investigação sobre o próprio estado de experimentação desse "cadáver". Seu ponto de partida, ou a imagem com a qual a sua pintura dialoga, confunde-se entre um arquivo de imagens aleatórias (vindas da internet, fotos doadas por amigos ou capturadas ao acaso, entre outras diferentes fontes) e memórias. É o anteparo de uma iconografia que sobrevoa quase que por completo operações, fontes e paisagens anônimas ou sem um significado especial para o artista ou para quem está diante delas. Sendo anônimas e comuns, essas imagens se situam em um território ambíguo: nascem como ideias representativas de uma memória, porém terminam flertando com uma certa impermanência, isto é, a referida memória iconográfica é perceptível mas ao mesmo tempo anulada.

Se por um lado, nota-se uma ausência de figuras humanas, por outro lado, em um exercício artesanal e preenchido por invenção, Marcolini adota a luz como personagem de suas obras. É ela quem preenche e circula por aqueles espaços ausentes. É a presença de um dado imaterial que compõe o cenário supostamente esvaziado dessas pinturas. Ademais, estas estão constantemente anunciando uma velocidade surpreendente; são ágeis e dinâmicas, seja por adotarem temas ou cenas urbanas, ou mesmo tendo simplesmente a luz como transeunte.

Em sua técnica de usar o plástico bolha como um pincel adicional, há uma aparição da forma sem a adoção de um volume preenchido de matéria. Nessa operação low-tech e "chapada", suas pinturas criam um diálogo fecundo com a gravura. Não é também por acaso que Marcolini adota o título de CMYK, a sigla para um padrão de impressão que envolve as cores ciano, magenta, amarelo e preto. Se o início desse método de investigação – a adoção do plástico bolha como veículo para a formatação da pintura – aparece em Bubble Wrap (2005-), temos em CMYK a inclusão de uma pincelada, que não se coloca como mancha ou erro, mas um desvio cromático que duvida da própria condição e aparição da imagem.

Sua adoção por uma escala, de certa forma, grandiosa não é mero acaso. É nessa ampliação da imagem que o caráter cênico e dramático de suas pinturas redimensiona a aparição de duas qualidades que operam de forma sincrônica: a melancolia e o silêncio. É curioso que através de um processo que pode durar semanas, Marcolini gera paisagens (e que pode ser deslocado o fato de como o artista também amplia o conceito

de pintura de paisagem), que são provedoras de distintas qualidades e subjetividades, ao mesmo tempo em que opera em uma economia de formas. A melancolia e o silêncio não se anunciam apenas pelo fato da ausência de figuras humanas nem de serem paisagens anônimas e vazias, paisagens quaisquer, mas pela potência desse conjunto e por uma certa vagueza que paira em suas telas. São imagens que ganham notoriedade exatamente pela sua falta de importância. São pinturas de erros: incorporam falhas desde o momento em que são escolhidas ao acaso. Em seu método de aparição ao mundo, a impressão do plástico bolha sob a tela acarreta também em reordenar e "corrigir" uma gama de erros. Nessa sobreposição de formas o improvisado, o imaginado e o "erro" se tornam cúmplices.

Error painting **Felipe Scovino**

To be in front of the works of Geraldo Marcolini is to perceive the nuances and deviations by which painting has always presented. Always accused of being dead, the painting, to the naive eyes, seems to be destined only to an end (here confused with failure), at least to an operational or formal limit.

Marcolini's paintings are part of an investigation into the state of experimentation of this "corpse". His starting point, or the image with which his painting dialogues, is confused between a file of random images (coming from the internet, photos donated by friends or captured at random, among other different sources) and memories. It is the shield of an iconography that flies almost completely over anonymous operations, sources and landscapes or without a special meaning for the artist or for those who are in front of them. Being anonymous and common, these images are located in an ambiguous territory: they are born as ideas representing a memory, but end up flirting with a certain impermanence, that is, the aforementioned iconographic memory is perceptible but at the same time annulled.

If, on the one hand, there is an absence of human figures, on the other hand, in an artisanal exercise filled with invention, Marcolini adopts light as a character in his works. It is she who fills and circulates through those absent spaces. It is the presence of an immaterial data that makes up the scene supposedly emptied of these paintings. Furthermore, these are constantly announcing surprising speed; they are agile and dynamic, either by adopting urban themes or scenes, or even simply having light as a passerby.

In his technique of using bubble wrap as an additional brush, there is an appearance of the form without the adoption of a filled volume of matter. In this low-tech and "chapada" operation, his paintings create a fruitful dialogue with the engraving. It is also no accident that Marcolini adopts the title CMYK, the acronym for a printing pattern that involves cyan, magenta, yellow and black. If the beginning of this research method - the adoption of bubble wrap as a vehicle for formatting the painting - appears in Bubble Wrap (2005-), we have in CMYK the inclusion of a brushstroke, which does not appear as a stain or error, but a chromatic deviation that doubts the condition and appearance of the image.

Its adoption on a somewhat grand scale is no accident. It is in this enlargement of the image that the scenic and dramatic character of his paintings resizes the appearance of two qualities that operate in synchronic way: melancholy and silence. It is curious that through a process that can take weeks, Marcolini generates landscapes (and the fact that the artist also expands the concept of landscape painting can be displaced), which are providers of different qualities and subjectivities, at the same time. that operates in an economy of forms. Melancholy and silence are announced not only because of the absence of human figures or because they are anonymous and empty landscapes, any landscapes, but because of the power of this set and by a certain vagueness that hovers on his canvases. These are images that gain notoriety precisely because of their lack of importance. They are paintings of errors: they incorporate failures from the moment they are chosen at random. In its method of appearing to the world, the printing of bubble wrap under the screen also entails rearranging and "correcting" a range of errors. In this overlapping of forms, improvisation, the imagined and the "error" become accomplices.

PRINTED MATTER, PRESS RELEASE... Notícias pictóricas

Guilherme Bueno

Desnecessário repetir o quanto a história da pintura ao longo dos últimos dois séculos incorporou os mais diversos repertórios a sua constituição: a fotografia, o cinema, a música, agora a Internet. Também percebe-se, de imediato, o quanto as obras de Geraldo Marcolini, quando transpõem para a tela processos familiares à gravura remetem igualmente (e a um só tempo) tanto a uma memória da pintura – Seurat – quanto a um olhar formado durante uma era (a modernidade) pelas imagens fotográficas que rodaram o mundo durante o século XX. No caso, o impacto delas não está em qualquer tema, mas no quanto esta textura da imagem, também herdeira de um mecanismo gráfico, impregnou a visualidade, a ponto mesmo de hoje se inventar uma nostalgia, um afeto evocativo e arqueológico, de um mundo transformado, tal como aquelas cenas, em fantasmas tão imprecisos quanto as manchas que os formavam na superfície do papel.

O que a pintura de Geraldo oferece para além disto? Sua saturação gráfica e pictórica faz uma espécie de tabula rasa, que, ao invés de refazer o zero da pintura, de raspar o suporte e recomeçar do início, parte da saturação numa pintura nascida sobre um campo mais do que nunca impregnado de sua historicidade. Algumas de suas "citações", mais ou menos indiretas, falam de uma memória da pintura, de um (in)consciente coletivo da arte tão espesso quanto os dispositivos técnicos da pintura. Dito de outro modo, trata-se de uma pintura na qual a historicidade de suas imagens também é uma camada. Pensemos em uma delas: a cena de um interior, que amalgama a lembrança do quarto de Van Gogh e as cadeiras elétricas de Warhol. Não se trata de indagar o quanto esta semelhança seria ou não intuitiva, mas antes de perceber como este repertório de imagens incrustou-se em nossos olhos, a ponto deles terem se tornado naturais ao nosso imaginário. A banalidade do tema de algumas destas cenas fala do mesmo, enfim, que a imagem, desde a pop, atesta que sua glamourização ou sua banalidade no fim são a mesma coisa. Por meio disto, poderíamos, inclusive, supor que a banalidade das cenas tratadas pelo artista, apesar de suas matrizes, não cedem a nenhuma tentação grandiloquente de obter através delas uma erudição. Enfim, sua banalidade como imagem é tão pictórica quanto suas referências ou sua textura. Com uma certa malícia poderíamos chamá-las de "pintura de imprensa" ou "pinturas sensacionalistas", não por serem escandalosas, mas por fazerem, agora sim, tabula rasa (ainda que, novamente cumulativa) da história recente da pintura; São obras irônicas que nem rejeitam, nem ignoram seus ícones, mas conferem-lhe uma outra realidade (matérica) quando a imagem-notícia (notícia de que?) ganha corpo em um suporte acusado de todas as saturações possíveis, que não se intimidaram em querer aniquilá-lo.

Outra questão, ainda em torno destas imagens, que, vale a pena insistir, acabam por ser universais, naquilo que, como automóveis ou sanduíches se repetem sem grandes variações mundo afora, se apropriam de memória coletiva formada pelos jornais, tvs, revistas, fotos turísticas em todos os cantos. Como se, no fundo, todas as cenas de interior ou urbanas acabassem sendo iguais. Trata-se de uma universalidade da imagem comum. Nisto, seria cabível um paralelo com suas pinturas sobre capas de LPs, que reduzem a um extrato de pixels a foto do cantor, mas que, no fundo, dizem que os reconhecemos mesmo quando ocultos sobre aquele véu. A memória do espectador refaz a imagem alterada, angustia-se em consertá-la. Mas há também um outro lado sutil nestas obras recentes, na medida em que, se elas explicitam diretamente sua familiaridade tanto com a gravura quanto com as lentes fotográficas ou telas de tv e computador, falam silenciosamente de uma luz capaz de dar vida a estes espaços. Em outras palavras, se sua decomposição faz Seurat e computadores darem as mãos, seu brilho escavado entre as brechas não se exime de dialogar com Goeldi. Estaríamos, pois, diante de uma pintura de todos e de ninguém, já que ela suscita várias hipotéticas tradições internas sem se tolher a nenhuma delas. Uma pintura que fala de um tempo imediato e outro profundo que se mesclam, tal como a imagem e a tinta, acabando por nos falar de uma temporalidade na qual memória e fato moldam um real denso, mas paradoxalmente fugaz, tal como uma cena captada acidentalmente em um mundo cada vez mais povoado de acasos. Um lance de acasos, que jamais abolirá seus dados... históricos.

PRINTED MATTER, PRESS RELEASE... Pictorial news
Guilherme Bueno

Needless to repeat how much the history of painting over the past two centuries has incorporated the most diverse repertoires into its constitution: photography, cinema, music, now the Internet. It is also immediately apparent how the works of Geraldo Marcolini, when they transpose processes familiar to the print, refer equally (and at the same time) both to a memory of the painting - Seurat - and to a look formed during era (modernity) by the photographic images that traveled the world during the 20th century. In this case, their impact is not on any theme, but how much this texture of the image, also inherited from a graphic mechanism, impregnated the visuality, to the point that even today a nostalgia, an evocative and archaeological affection, of a world is invented. transformed, like those scenes, into ghosts as imprecise as the stains that formed them on the surface of the paper.

What does Geraldo's painting offer besides this? Its graphic and pictorial saturation makes a kind of tabula rasa, which, instead of redoing the painting, scratching the support and starting over again, part of the saturation in a painting born on a field more than ever impregnated with its historicity. Some of his "quotes", more or less indirect, speak of a memory of painting, of a collective (in) conscious of art as thick as the technical devices of painting. In other words, it is a painting in which the historicity of his images is also a layer. Think of one of them: the scene of an interior, which amalgamates the memory of Van Gogh's room and Warhol's electric chairs. It is not a matter of asking how intuitive or similar this similarity would be, but before realizing how this repertoire of images has become embedded in our eyes, to the point that they have become natural to our imagination. The banality of the theme of some of these scenes speaks of the same, in short, that the image, since the pop, attests that its glamorization or its banality in the end are the same thing. Through this, we could even suppose that the banality of the scenes treated by the artist, despite their matrixes, do not yield to any grandiloquent temptation to obtain an erudition through them. Finally, its banality as an image is as pictorial as its references or texture. With a certain malice, we could call them "print painting" or "sensationalist paintings", not because they are scandalous, but because they now make tabula rasa (albeit, again cumulative) of the recent history of painting; They are ironic works that neither reject nor ignore their icons, but give it another reality (material) when the news image (news of what?) Takes shape in a medium accused of all possible saturations, which were not intimidated by wanting to annihilate you.

Another issue, still around these images, which, it is worth insisting, turn out to be universal, in what, like automobiles or sandwiches are repeated without great variations around the world, they appropriate collective memory formed by newspapers, tvs, magazines, photos tourist attractions in every corner. As if, in the end, all the interior or urban scenes ended up being the same. It is a universality of the common image. In this, it would be possible to have a parallel with his paintings on LP covers, which reduce the singer's photo to an extract of pixels, but which, in the background, say that we recognize them even when hidden under that veil. The viewer's memory redoes the altered image, anxious to fix it. But there is also another subtle side to these recent works, in that, if they directly explain their familiarity with both printmaking and photographic lenses or TV and computer screens, they speak silently of a light capable of giving life to these spaces . In other words, if its decomposition makes Seurat and computers hold hands, its brightness carved between the gaps does not exempt itself from dialoguing with Goeldi. We would therefore be facing a painting by everyone and no one, since it raises several hypothetical internal traditions without bowing to any of them. A painting that speaks of an immediate time and a deep one that blend together, such as image and ink, ending up talking about a temporality in which memory and fact shape a dense real, but paradoxically fleeting, such as a scene captured accidentally in a world increasingly populated by chance. A chance move, which will never abolish your data ... historical.

Pintura sem acontecimentos

Marcelo Campos

Aparentemente, nada acontece. Esta seria uma fratura na condição narrativa que a pintura exercitou com maestria. Vimos Giorgione observar um raio caindo em amplas paisagens, Gaspar Friedrich pintar icebergs estranhos num ambiente antártico, as luzes da cidade sumirem num azul profundo, noturno de Whistler, o vazio nos balés de Degas, a solidão nos cinemas e postos de gasolina de Hopper, as luzes crivadas pelas esquadrias de janelas em Eric Fischl, os monocromos de Ryman e Newman, os campos metálicos em ouro e dor de Anselm Kiefer. Nada acontecia e tudo estava dito, atravessado, intempestivo.

Geraldo Marcolini segue estes vazios. Observa estradas do sem fim, sarjetas, becos, árvores, túneis, carros em dias chuvosos. Mas o que, de fato, acontece? A imagem, segundo Jacques Rancière, pode se dedicar ao irrepresentável. Nas pinturas de Marcolini, observamos, como nos incita o citado autor, que não existem mais realidades, somente imagens. Tais situações "ligam e disjuntam o visível e sua significação". E sabemos que esta não é uma operação simples. A fotografia é usada como referência, não mais se opondo à "carne colorida da pintura". Ao contrário, a presença material do linho é evidenciada por mascaramentos emborrachados. E aqui, o pintor lança-se a repetir. São estrias, xadrezes, listras que criam uma pictorialização aproximativa à reprodutibilidade técnica das máquinas. Hoje, as fraturas da imagem a todo instante sobrevêm, na busca incansável pela maior resolução, no expandir do elemento fílmico em mais fotogramas por segundo. E Marcolini ativa estas condições fingindo a imagem-técnica, ao sobrepor ao linho uma pintura adesivada. Utiliza-se um dispositivo que macula a imagem, não deixando a pincelada seguir arquetípica. Onde foi parar a expressão, seus gestos trágicos, a subjetividade alegórica?

Nos trabalhos de Geraldo Marcolini a pintura se dá por procuração. Ainda que manufaturada, o gesto pictórico anula-se ao ser atravessado, contaminado pela ação dos emborrachados que proibitivamente encostam na tinta fresca. Gesto rasurante, gesto subversivo. Mas o que fazer no jogo das semelhanças? "O trabalho da arte é então o de jogar com a ambigüidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, de operar uma redistribuição local, um reagenciamento singular das imagens circulantes".

Há imagens que passam indiferentes à circulação midiática, justamente aquelas, onde, aparentemente, nada acontece. Basta circular pelas ruas, perambular, deambular e perceber que tudo é porvir. O primado da descrição de Marcolini é, então, um "visível que não se faz ver", um espetáculo interrompido, um antes e um depois do ensaio. Neste vazio, o pathos, a potência entre a "razão dos fatos" e a "razão da ficção"

começa a acontecer, a ser projetada. Nunca há gestos eloqüentes, só há desvanecimentos, a locação fílmica, o ambiente depois de um crime, uma acomodação à espera de um hóspede.

A personagem de Acossado, filme de Jean Luc Godard, diz ao amante, "fecho os olhos bem forte para que tudo fique preto, mas não consigo. Nunca é totalmente preto". O destino das imagens é a aderência aos acontecimentos, fotos legendando o passar dos dias nos jornais, romances baratos, emoções televisionadas. Para que?

E, então, você fecha os olhos. Ainda assim, a imagem torna-se vibrátil, como lampejo, em alto contraste. Exibe-se e nem sempre significa. Explicita-se, mas aparentemente, nada acontece. As pinturas de Geraldo Marcolini tratam desta impregnação, imagens que aparecem, apresentam-se, onde o acontecimento é apenas um abrir e fechar de olhos.

Painting without events

Marcelo Campos

Apparently, nothing happens. This would be a fracture in the narrative condition that the painting mastered. We saw Giorgione watch a lightning strike across wide landscapes, Gaspar Friedrich paint strange icebergs in an Antarctic environment, the city lights disappear in a deep blue, Whistler's night, the emptiness in Degas' ballets, the loneliness in Hopper's cinemas and gas stations, the lights riddled by the window frames in Eric Fischl, the monochromes by Ryman and Newman, the metallic fields in gold and pain by Anselm Kiefer. Nothing happened and everything was said, crossed, untimely.

Geraldo Marcolini follows these gaps. Observe endless roads, gutters, alleys, trees, tunnels, cars on rainy days. But what, in fact, happens? The image, according to Jacques Rancière, can be dedicated to the unrepresentable. In Marcolini's paintings, we observe, as the aforementioned author urges us, that there are no more realities, only images. Such situations "connect and disrupt the visible and its meaning". And we know that this is not a simple operation. Photography is used as a reference, no longer opposing the "colorful flesh of painting". On the contrary, the material presence of the linen is evidenced by rubber masks. And here, the painter starts to repeat himself. They are streaks, plaids, stripes that create a pictorial approach to the technical reproducibility of the machines. Today, image fractures are constantly occurring, in the relentless pursuit of higher resolution, in the expansion of the film element in more frames per second. And Marcolini activates these conditions by pretending the technical image, by superimposing an adhesive painting on the linen. A device is used that tarnishes the image, not allowing the brushstroke to remain archetypal. Where did the expression go, its tragic gestures, the allegorical subjectivity?

In the work of Geraldo Marcolini, painting takes place by proxy. Although manufactured, the pictorial gesture is annulled when crossed, contaminated by the action of rubber bands that prohibitively touch the fresh paint. Erasing gesture, subversive gesture. But what to do in the game of similarities? "The work of art is then to play with the ambiguity of similarities and the instability of dissimilarities, of operating a local redisposition, a unique reshuffling of circulating images".

There are images that are indifferent to media circulation, precisely those, where, apparently, nothing happens. It is enough to circulate through the streets, to wander, to wander and to realize that everything is yet to come. The primacy of Marcolini's description is, then, a "visible that cannot be seen", an interrupted spectacle, one before and one after the rehearsal. In this void, pathos, the power between the

"reason for the facts" and the "reason for the fiction" begins to happen, to be projected. There are never any eloquent gestures, there are only fading, the film location, the environment after a crime, an accommodation waiting for a guest.

The character of Acochado, a film by Jean Luc Godard, says to his lover, "I close my eyes very tight so that everything goes black, but I can't. It is never totally black ". The destination of the images is adherence to events, photos captioning the passing of days in the newspapers, cheap novels, televised emotions. For what?

And then, you close your eyes. Even so, the image becomes vibrating, like a flash, in high contrast. It displays and does not always mean. It is explained, but apparently, nothing happens. Geraldo Marcolini's paintings deal with this impregnation, images that appear, appear, where the event is just a blink of an eye.

"Radio, live transmission / Radio, live transmission."

Mario Gioia

Logo após o pronunciado baixo de Peter Hook conduzir o início da canção, ajudado pelas vigorosas batidas da bateria de Stephen Morris, a voz soturna e tão característica de Ian Curtis dá corpo à letra de Transmission, do Joy Division, em um dos momentos altos do pós-punk britânico, no final dos anos 70. No videoclipe (<http://www.youtube.com/watch?v=6ZwMs2fLoVE>), o público algo monocórdico flerta com uma vibração mais engajada, mas se mimetiza aos neons, cortes de cabelo regulares e vestuários alinhados de toda a cena. Cabe lembrar que o paulistano Fabio Flaks perenizou na pintura When Routine Bites Hard um plano da mais famosa música da banda, Love Will Tear Us Apart.

O universo industrial em escombros apropriado por Flaks, simbólico de um angustiado fin-de-siècle, não se afasta do cenário algo melancólico do vídeo de Transmission. Ambos certamente dialogam com a produção plástica do fluminense Geraldo Marcolini. O artista apresenta em Transmission, sua primeira individual em São Paulo _ dentro do projeto Zip'Up, na galeria Zipper _, paisagens carregadas desse cinzento estado de espírito, de personagens ausentes, de errâncias desprovidas de sentido, de uma quietude a predominar.

As séries exibidas nesta mostra poderiam ser analisadas mais proximamente como uma investigação da paisagem, produzida sob um signo de pintura expandida. Contudo, Marcolini gosta de embaralhar procedimentos, linguagens e influências. Se na exposição CMYK (2011), na galeria Cosmocopa, no Rio de Janeiro, o plástico-bolha era uma espécie de matriz para suas experiências pictóricas, hoje, em Transmission, superfícies retangulares de borracha, dotadas de listras verticais, servem como módulos constituintes da feitura das obras. É um processo parecido com o da xilogravura que nos remete, agora pela técnica, ao olhar pessimista de Oswaldo Goeldi (1895-1961). Aplicada na tela, por vezes em grande escala e em um paciente trabalho (há quadros que demoram até dois meses para serem concluídos), a acrílica ganha contornos agora em forma de listras e estrias, em detrimento da granulação anterior decorrente da materialidade do plástico-bolha. As peças, assim, cruzam referências da pintura, da gravura e do desenho.

Mas de onde vem a ênfase em tais cantos imóveis, cenas anônimas, lugares intermediários, acontecimentos sem ruídos? Há uma mescla da captação do banal por meio de variadas fontes _ fotografias próprias, imagens disponíveis na web, frames de filmes, registros corriqueiros de publicações e veículos antigos e atuais _ e um olhar atento para o inexpressivo, um dos motores da arte contemporânea. Se, na arte recente

brasileira, Regina Parra, Rafael Carneiro e Paulo Almeida, por exemplo, utilizam a pintura como comentário de uma sociedade hipermediada, na qual as câmeras de vigilância se destacam como dispositivo tão presente e, ao mesmo tempo, silencioso na construção de imagens, Marcolini opta pela criação de cacos de narrativas, fragmentadas e sem apuros visuais que só o levariam a um virtuosismo indesejável, no seu caso. "Procuro deixar o processo de escolha bem intuitivo, sem racionalizar os motivos", explica ele.

Assim, a gramática despojada e pouco ostensiva do fotográfico de um Wolfgang Tillmans, por exemplo, pode ecoar então na multifacetada poética do artista fluminense. E, em um mundo cada vez mais virtual e conectado na palma da mão, literalmente, Marcolini elege a baixa resolução como um dos catalisadores do seu processo autoral. "Neste universo, não só a imagem perdeu o corpo, como também o próprio real, inteiro, parece ter-se volatilizado, dissolvido, descorporificado numa total abstração sensorial"¹, adverte Philippe Dubois nos primórdios do touchscreen.

Obras como *Fade Out* e *Print Screen* (títulos que remetem a operações triviais de ferramentas de pós-produção e impressão) também nos fazem refletir sobre a particular situação urbana que vivemos. "Se a necessidade de ir mais rápido e de ganhar tempo, se a possibilidade de viver em tempo real e à velocidade da luz modificam nossa experiência corporal, será preciso por isso sacrificar o ritmo urbano de ontem? A inversão está de fato completa quando a passagem dá lugar a experiências em tempo real. [...] O urbanismo contemporâneo é duplo, ambíguo, uma vez que ele privatiza e fragmenta, sobretudo porque interconecta lugares privilegiados. [...] A proximidade pode ser ignorada quando os limites urbanos caem. O fora e o dentro são então radicalmente separados: estamos dentro ou fora, a experiência urbana, a que dobra indefinidamente o dentro e o fora, o fora e o dentro, está como que enferma, ela se imobiliza ante o risco do informe"², escreve Olivier Mongin em *A Condição Urbana*.

Em meio a tal condição ambígua e estilhaçada, usando transposições de tom low-fi _ lembremos das páginas originárias de impressões matriciais, do super-8, dos vídeos amadores, do xerox PB de baixa definição _ , Marcolini também corajosamente empreende a defesa da pintura, com elementos provocativos que parecem ironizar o patente impasse da linguagem. Se tanto o tecnológico possui brechas em sua transmissão de alta resolução, o acaso e o acidente não são apagados no fazer pictórico do artista. Convivem, estranham-se, coabitam, contaminam uns aos outros.

"A pintura pode não estar morta. Sua vitalidade só será testada depois que estivermos curados da nossa mania e nossa melancolia e passarmos a acreditar novamente em nossa capacidade de atuar na história: aceitando novamente nosso projeto de vivenciar o fim, em vez de nos esquivarmos dele por meio de mecanismos de defesa cada vez mais elaborados (a mania e a melancolia têm tudo a ver com isso), e decidindo nossa tarefa histórica: a difícil tarefa do luto. [...] Digamos simplesmente que permanece o desejo da pintura, e que esse desejo não está inteiramente programado pelo mercado nem a ele subordinado: esse desejo é o único elemento que aponta para uma perspectiva futura da pintura, isto é, para um luto não patológico"³, afirma Yve-Alain Bois. Entre o luto e a vitalidade, os impasses e as atitudes, as crises e as epifanias, a arte de Geraldo Marcolini não se omite e nos confere um status inquieto, conflitante, incongruente. "And we could dance", cantaria Ian Curtis.

"Radio, live transmission / Radio, live transmission."

Mario Gioia

Shortly after Peter Hook's pronounced bass drove the beginning of the song, aided by the vigorous drumming of Stephen Morris's drums, Ian Curtis's somber and characteristic voice embodies the lyrics of Joy Division's Transmission in one of the high moments of the British post-punk, in the late 70s. In the video clip (<http://www.youtube.com/watch?v=6ZwMs2fLoVE>), the somewhat monochordic audience flirts with a more engaged vibe, but mimics the neon, cuts of Regular hair and clothing lined up the entire scene. It is worth remembering that Fabio Flaks, from São Paulo, maintained in the painting When Routine Bites Hard a plan of the band's most famous song, Love Will Tear Us Apart.

The industrial universe in rubble appropriated by Flaks, symbolic of an anguished fin-de-siècle, does not depart from the somewhat melancholy scene of the video deTransmission. Both certainly dialogue with the plastic production of Fluminense Geraldo Marcolini. In Transmission, in Transmission, his first solo show in São Paulo _ within the Zip'Up project, at the Zipper gallery _, landscapes full of this gray state of mind, of absent characters, of meaningless wanderings, of a stillness to prevail.

The series shown in this exhibition could be analyzed more closely as an investigation of the landscape, produced under an expanded painting sign. However, Marcolini likes to scramble procedures, languages and influences. If in the exhibition CMYK (2011), at the Cosmocopa gallery, in Rio de Janeiro, bubble wrap was a kind of matrix for his pictorial experiences, today, in Transmission, rectangular rubber surfaces, endowed with vertical stripes, serve as constituent modules of making the works. It is a process similar to that of a woodcut that takes us back, now through technique, to the pessimistic look of Oswaldo Goeldi (1895-1961). Applied to the canvas, sometimes on a large scale and in a patient job (there are pictures that take up to two months to complete), the acrylic gains contours now in the form of stripes and streaks, to the detriment of the previous granulation resulting from the materiality of the plastic- bubble. The pieces thus cross references from painting, engraving and drawing.

But where does the emphasis on such immovable corners, anonymous scenes, intermediate places, events without noise come from? There is a mixture of the capture of the banal through various sources _ own photographs, images available on the web, frames of films, common records of publications and old and current vehicles _ and a watchful eye for the expressionless, one of the engines of contemporary art. If, in recent Brazilian art, Regina Parra, Rafael Carneiro and Paulo Almeida, for example, use painting as a commentary from a hyper-mediated

society, in which surveillance cameras stand out as a device that is so present and, at the same time, silent in construction of images, Marcolini opts for the creation of fragmented pieces of narratives, fragmented and without visual difficulties that would only lead him to an undesirable virtuosity, in his case. "I try to make the choice process very intuitive, without rationalizing the reasons," he explains.

Thus, the stripped and unobtrusive grammar of a Wolfgang Tillmans' photographic, for example, can then echo in the multifaceted poetry of the Fluminense artist. And, in a world that is increasingly virtual and connected in the palm of your hand, Marcolini literally chooses low resolution as one of the catalysts of his authorial process. "In this universe, not only did the image lose its body, but also the real, whole, seems to have become volatilized, dissolved, disembodied in a total sensory abstraction" ¹, warns Philippe Dubois in the early days of the touchscreen.

Works like *Fade Out* and *Print Screen* (titles that refer to trivial operations of post-production and printing tools) also make us reflect on the particular urban situation that we live in. "If the need to go faster and buy time, if the possibility of living in real time and at the speed of light changes our bodily experience, is it necessary to sacrifice the urban pace of yesterday? The inversion is in fact complete when the passage gives way to experiences in real time. [...] Contemporary urbanism is double, ambiguous, since it privatizes and fragments, mainly because it interconnects privileged places. [...] Proximity can be ignored when urban boundaries fall. The outside and the inside are then radically separated: we are inside or outside, the urban experience, the one that folds the inside and outside, the outside and the inside indefinitely, is as if sick, it becomes immobilized at the risk of the report" ², writes Olivier Mongin in *The Urban Condition*.

In the midst of such an ambiguous and shattered condition, using low-fi transpositions _ remember the pages originating from matrix prints, the super-8, the amateur videos, the low-definition xerox PB _, Marcolini also boldly undertakes the defense of painting, with provocative elements that seem to mock the patent language impasse. If both the technological has gaps in its high-resolution transmission, chance and accident are not erased in the artist's pictorial work. They live together, they are strange, they cohabit, they contaminate each other.

"The painting may not be dead. Its vitality will only be tested after we are cured of our mania and our melancholy and we start to believe again in our capacity to act in history: accepting again our project of experiencing the end, instead of evading it through defense mechanisms each more and more elaborate (mania and melancholy have everything to do with it), and deciding our historical task: the difficult task of mourning. [...] Let's just say that the desire for painting remains, and that this desire is not entirely programmed by the market nor subordinated

to it: that desire is the only element that points to a future perspective of painting, that is, to a mourning not pathological "3, says Yve-Alain Bois. Between mourning and vitality, impasses and attitudes, crises and epiphanies, the art of Geraldo Marcolini does not remain silent and gives us a restless, conflicting, incongruous status. "And we could dance", sang Ian Curtis.

1. DUBOIS, Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 66
2. MONGIN, Olivier. A Condição Urbana. São Paulo, Estação Liberdade, 2009, p.132 e 133.
3. BOIS, Yve-Alain. A Pintura como Modelo. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009, p. 294 e 295

Textos extraídos da publicação Geraldo Marcolini - Memória Virtual - Editora Apicuri e Cosmocopa Arte Contemporânea - Rio de Janeiro , 2013

DANIELIAN GALERIA

- +55(21)2522-4796
- +55(21)98830-3535
- contato@danielian.com.br
- www.danielian.com.br
- danielian_galeria
- Rua Major Rubens Vaz, 414, Gávea, Rio de Janeiro - RJ

