

Tonico Lemos Auad's production deals with the limits of visibility: on the one hand, by presenting itself in furtive, discreet or transitory conformations in the exhibition space, and, on the other hand, by being made of mundane, ordinary things that evoke metaphysical instances; by often emerging as an apparition, a vision of amazement; by alluding to remote times and spaces, to life cycles and nature; by dealing with contents classified as erudite and popular, international and regional, refined and vulgar, highbrow and lowbrow; by placing them in situations of confrontation and exchange. His production is perhaps mobilised by questions such as: how far can we stretch the physical properties and the signifying power of such and such material?

With a career spanning 20 years, from the mid-1990s, Auad's work cannot be explained by a fixed repertoire of languages. From conception to installation, his multiple production processes interrelate notions and resources from sculpture, drawing, print, photography and some artistic vocabularies, including traditional pictorial genres, mainly still-life and landscape; the visual synthesis of some expressions of 20th century constructivism; and the immaterial nature of different works from Marcel Duchamp (1887-1968), Giorgio Morandi (1890-1964), Fred Sandback (1943-2003) and fellow Brazilian Waltercio Caldas (1946).

A retrospective view on Auad's production unveils a journey marked by the recurrence of certain objects in given periods and the creation of sets or families of artworks over time that can be identified by a common morphology. However, his production is rarely programmatic, with no finalisms, and does not seem to be seeking, at least so far, any sort of explicit outcome. Therefore, his next steps are, to a certain extent, unpredictable.

Auad's body of work dispenses with technical, formal or any other type of classification that could quickly attach it to a particular style or artistic premise. The artist does not cultivate special abilities; he does not present himself as a sculptor, a draughtsman or a photographer. Quite the opposite, he views the subcontracting of specialised labour as an important factor in the impersonal yet affective character of his work, triggering a clash between the definitions of art, design and craft, between form and function, and between the social places assigned to specific knowledge and goods. He subjects systems of everyday life to interventions that give back or confer an inventive quality to things that are worn out by use, habit or masked by previous meanings.

Auad looks at arch-recognised daily items and sees their power to escape indifference and exert attraction and repulsion in the same measure. He explores the set

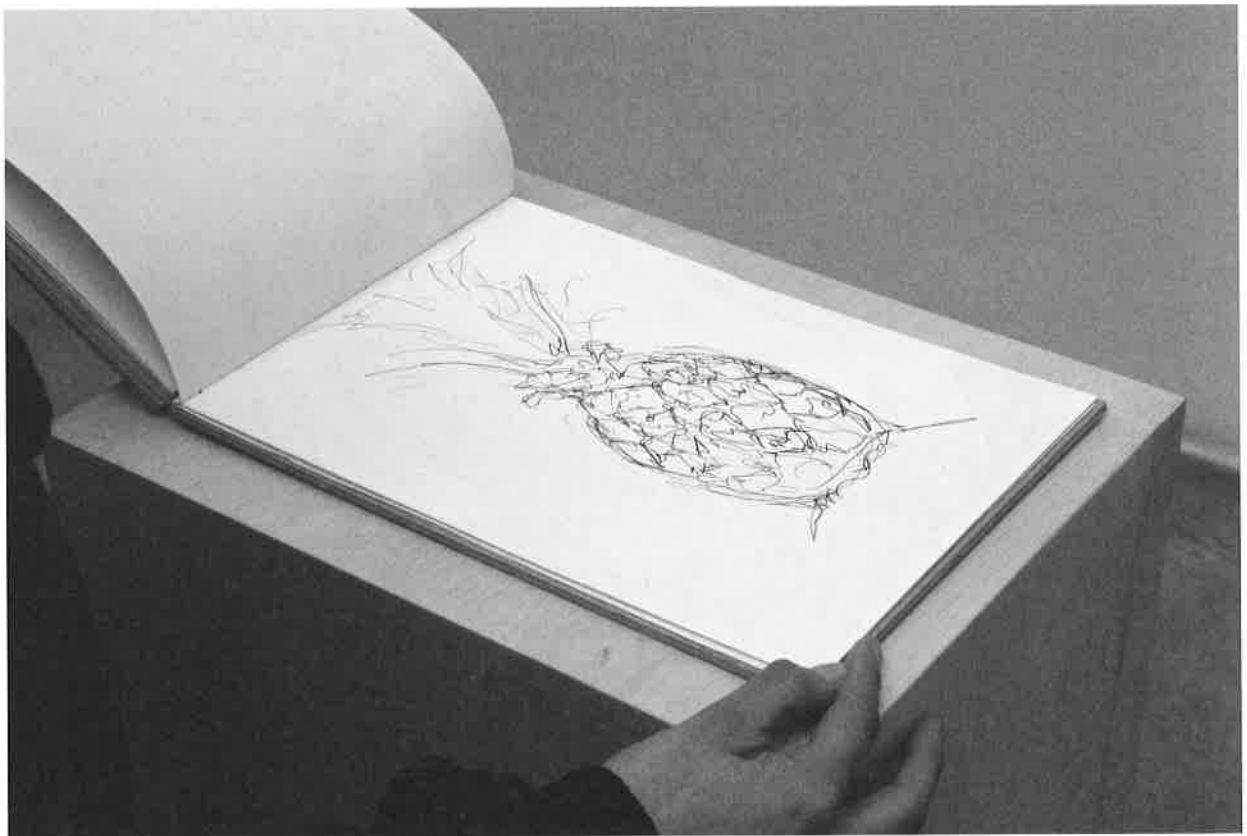


fig. 6 *Medusa/Pineapple*, *Medusa/Abacaxi*, 2010

of values that shifts the perception of an ordinary object from beauty to ugliness, from delicacy to harshness, and vice-versa. He is interested in ambivalence, such as the principles that define if a certain herb is medicine or poison depending on the dosage. His gestures explore the immaterial power of brightness to persuade and occupy space, the formal or symbolic associations that can be established between very different substances or fields of knowledge.

His materials are commonplace, most of them are widely available, and they are of different natures and origins. However, for that matter, they are also quite specific and it appears that the diversity in the artist's choices is here to stay – carpets, jewels and jewellery, fruits and vegetables, lace, linen, wool, bricks, drink and food cans, glitter, plants, etc. appear next to bronze, stone and wood, which are quintessential sculpting materials. As a group, these relate to an affective order, to some sort of anonymous intimacy and to the generic idea of a middle-class domestic urban environment, particularly with the use of home decoration items.

Some of his materials are generally typified as Brazilian – tropical fruits and lace from the country's Northeast – and others are viewed as typically British – carpets and brickwork. This can also be seen in the recurrence of maritime images, related to the beach,

fishing, and the figureheads found on vessels in the North and Northeast of Brazil; the images of the deity of water Iemanjá and offerings made to her as a symbol of Brazilian religious syncretism; as well as lucky charms and pagan superstitions. This connection between Brazil and the UK correlates to Auad's biography, who was born in Belém, in the northern Brazilian state of Pará, graduated in architecture and urbanism at Universidade de São Paulo and since 1998 has lived in London, where he completed an MFA in Fine Art at Goldsmiths College.

As well as the choice of materials, a distinctive feature of his work is the ingeniousness of procedures. Decisions on how to place the items are generally taken upon their manipulation. Perhaps we should say that objects determine operations, which is particularly relevant, for instance, in the shaping of a bunch of grapes into a skull (*Skull Grapes*, 2004). The artist also adapts or borrows from the manual labour of goldsmiths, lace-makers and bricklayers to overcome the physical restrictions of his objects, to build volumes, vases, bottles and pots by only sewing or crocheting them (for example, in *Seahorses*, 2013). Along with these constructions that counter the natural inclination of materials Auad employs deconstructing gestures that remove matter (in the series of linen works titled *Paisagem noturna*

*A produção de Tônico Lemos Auad opera com os limites da visualidade. Primeiro, ao apresentar-se em conformações furtivas, discretas ou transitórias nos espaços de sua exposição. Mas também por se constituir de coisas mundanas, ordinárias, e evocar, com isso, instâncias metafísicas. Por surgir, às vezes, como uma aparição, uma visão de alumbramento. Por aludir a tempos e espaços remotos, aos ciclos da vida e da natureza. Por lidar com conteúdos classificados de eruditos e populares, internacionais e regionais, cultos e vulgares, elevados e baixos. Por colocá-los em situações de confronto e troca. Talvez mobilizada por indagações do tipo: até onde é possível ir com as propriedades físicas e com a capacidade de significação de tais e tais materiais?*

*Em 20 anos de percurso, desde a metade da década de 1990, a obra do artista não se deixa explicar por um repertório estável de linguagens. Seus processos variados de produção inter-relacionam, desde a concepção até a montagem, noções e recursos da escultura, do desenho, da gravura, da fotografia e de certos vocabulários da arte. Por exemplo, dos gêneros pictóricos tradicionais, principalmente a natureza morta e a paisagem; da síntese visual de vertentes construtivas do século XX; e do caráter imaterial de obras díspares, do francês Marcel Duchamp (1887–1968), do italiano Giorgio Morandi (1890–1964), do norte-americano*

*Fred Sandback (1943–2003) e do brasileiro Waltercio Caldas (1946).*

*O que se evidencia em uma visão retrospectiva do trabalho de Tônico é, isso sim, um andamento marcado pela recorrência de determinados objetos em dados períodos, criando ao longo do tempo conjuntos ou famílias de peças, que se identificam pela morfologia comum. Nesse sentido, trata-se de uma obra pouco ou nada programática, sem finalismos, que não parece perseguir, pelo menos até aqui, desenlace nenhum. E cujos passos seguintes são, por consequência e até certo ponto, imprevisíveis.*

*A obra desprende-se de classificações técnicas, formais e de qualquer outra natureza que lhe confiem, de pronto, um estilo ou um pressuposto artístico. Tônico não cultiva habilidades especiais, não se coloca como escultor, desenhista ou fotógrafo. Pelo contrário, toma a contratação de mão de obra especializada como um dado importante para o aspecto ao mesmo tempo impessoal e afetivo do trabalho, para dar impulso a embates entre as definições de arte, design e artesanato, entre forma e função, entre os lugares sociais a que são restritos saberes e bens. Submete, desse modo, sistemas da vida prática a intervenções que devolvem ou conferem caráter inventivo àquilo que permanecia desgastado por usos, hábitos, ou encoberto por denotações prévias.*

[*Night Landscape*], 2012) or scratch off and erase images (such as in *Small Fires*, 2010). Here, subtraction and loss are acts that generate images and structures.

A meticulous approach characterises all procedures used by Auad, both the positive, of construction, and the negative, of unmaking. They are always precise but never precious, only economical and rigorous. Interestingly, the results achieved by the artist value neither a minimal condition nor a grandiose effect, as they are simple and austere, light and elegant. They are strong as images, not because they necessarily cause an immediate visual impact but because they evoke surprise and curiosity. Altogether, Auad's work is formed more by groups of singular objects and images – some of them sticking to your retina and memory – than by a self-referring organism, in which one work informs the next and so forth.

Whether in small, human or architectural scale, or close to the walls, creeping on the floor or floating in the air, the work is both subtle and seductive. Each artwork claims a certain intimacy with the viewer. It demands close attention and a concentrated look at the details of its completion, at the marks of presence and absence that equally constitute it. Not everything is in evidence all the time. And the notion of participation acquires a sense close to a revelation, a discovery

*Tonico parece de olho no poder de um item arqui-conhecido das rotinas de escapar à indiferença para exercer atração e repulsa em igual medida. Parece atento às valorações que levam um objeto corriqueiro da beleza à fealdade, da delicadeza à rudez, e vice-versa. Parece também interessado em ambivalências como a dos princípios de uma erva que fazem dela remédio ou veneno, a depender da dosagem. Seus gestos exploram a força de persuasão e de ocupação do espaço pela imaterialidade do brilho, as condições de associação formal ou simbólica entre substâncias e campos do conhecimento muito diferentes.*

*Os tais materiais são corriqueiros, quase todos disponíveis à volta, de naturezas e procedências várias. Até por isso, são também bastante específicos e, ao que tudo indica, continuam a se diversificar entre as escolhas do artista – carpete, joias e bijuterias, frutas e legumes, renda, linho e lã, tijolos, latas de bebida e alimento, purpurina, plantas, etc., ao lado do bronze, pedra e madeira, que são matérias da escultura por excelência. Em grupo, as coisas reportam a uma ordem afetiva, a alguma intimidade anônima e à ideia genérica do ambiente doméstico e urbano de classe média, em especial por conta dos itens usados para a decoração e o conforto de um lar.*

*Nesse mesmo rol de materiais, há aqueles que são ainda geralmente tipificados como brasileiros – as frutas*

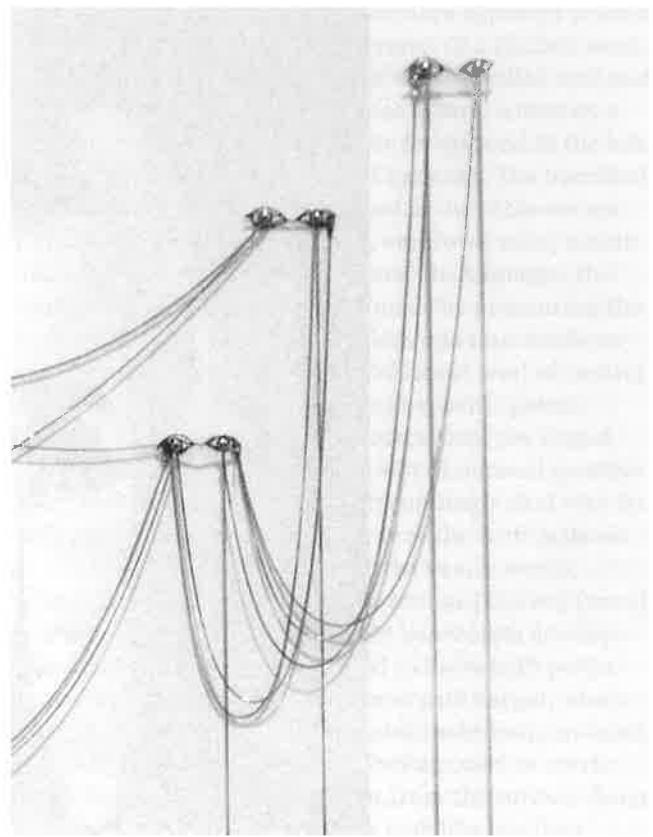
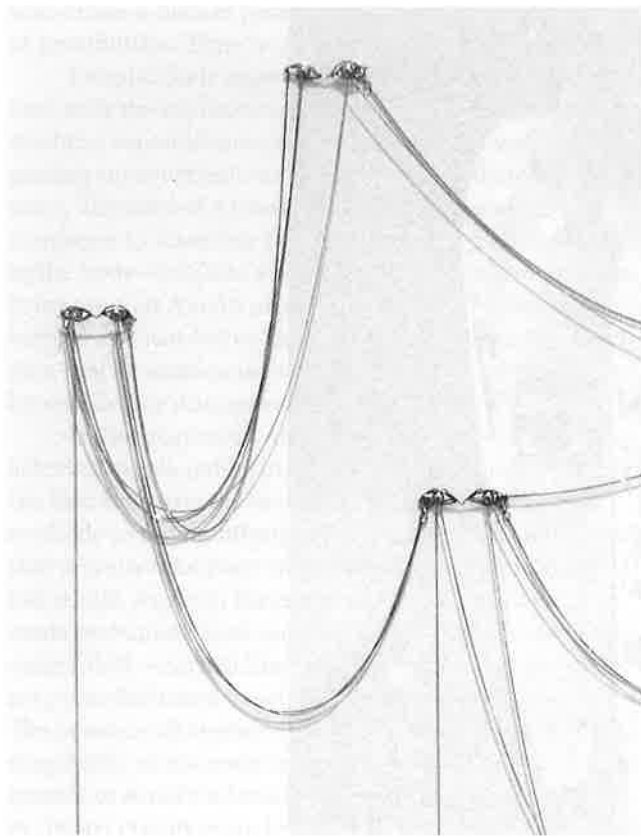
– when the visitor is invited to reveal images hidden under the surface (*Reflected Archaeology*, 2007) or is surprised by lights (*Sleepwalkers*, 2009) or sounds (*Out of Tune*, 2008) activated by movement sensors.

The works' apparent delicacy or fragility instils them with a state of uncertainty, fugacity and incompleteness. And, no matter how paradoxical it may appear, this is also what gives it vigour and strength, since this frailty emerges from the artist's attempts to reach 'the other side' of materials and procedures, taking them to the edge of possibilities, going beyond perceived limitations. Hence the suggestion of undefined conditions, surrounded by doubt. Hence the artworks that reveal the fleeting result of a gesture, that reveal ephemeral structures that no longer exist, that become transitional configurations that are transformed over the exhibition period. It is also not by chance that the insinuation of risk, failure and mistake is so frequent here.

Auad's refusal of excess and eloquence, of waste or efficiency as a measure of quality, sets an ethical stance that opposes the valorisation of productivity at all costs, the abundance of images in circulation and the planned obsolescence of goods and novelties. A discomfort with the feeling of absolute contemporaneity is also resonant. His works point to moments and places that are different from here and now,

*tropicais e as rendas comuns na região nordeste do país – e aqueles tidos por tipicamente britânicos – o carpete e os tijolos aparentes das construções inglesas. Isso se verifica ainda na recorrência de imagens marinhas, relacionadas à praia, à pesca, às carrancas de embarcações das regiões norte e nordeste do Brasil; de imagens de Iemanjá e oferendas feitas à divindade, símbolo do sincretismo religioso brasileiro; e de amuletos da sorte e superstições pagãs. Essa conexão entre Brasil e Reino Unido remonta à biografia de Tonico, nascido em Belém, no estado do Pará, região norte do Brasil, formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo, e radicado desde 1998 em Londres, onde completou a pós-graduação em artes visuais, na Goldsmiths College.*

*Junto com a escolha dos materiais, um traço distintivo dessa obra é o engenho dos procedimentos. As decisões sobre como dispor de seus itens são tomadas, em geral, na manipulação dos objetos – embora, talvez, o correto fosse dizer que são os objetos que determinam as operações do trabalho, o que em grande medida é verdade, por exemplo, na “modelagem” da forma de um crânio a partir de um emaranhado de cachos de uva (em *Skull Grapes*, 2004). Outra parte das ações do artista adapta ou empresta o labor manual de ourives, rendeiros, da alvenaria, para enfrentar as restrições físicas de seus objetos; para erguer volumes, vasos, garrafas, potes, por*



meio apenas de costura ou pontos de crochê (em Cavalos-marinhos, 2013). De par com essas construções a contrapelo do material, estão os gestos de desconstrução, que retiram matéria (na série de trabalhos com linho intitulada Paisagem noturna, 2012), raspam e apagam imagens (como em Pequenos fogos, 2010). Afinal, subtração e perda são, aqui, ato e efeito gerador de imagens e estruturas.

A minúcia das realizações vale para a totalidade dos procedimentos de Tónico, tanto os positivos, de construção, como os negativos, de desfazimento. Sempre precisos, mas sem preciosismo, apenas econômicos e rigorosos. Os resultados a que o artista chega com isso, é curioso, não valorizam nem uma condição mínima nem efeitos grandiosos. Porque são simples e austeros, leves e elegantes. Como imagens, são fortes, mas não por causar necessariamente um impacto visual imediato, e sim por despertar surpresa e curiosidade. Ao todo, essa é uma obra que se forma muito mais por grupos de objetos e imagens singulares, alguns que impregnam a retina e a memória, do que por um organismo autorreferente.

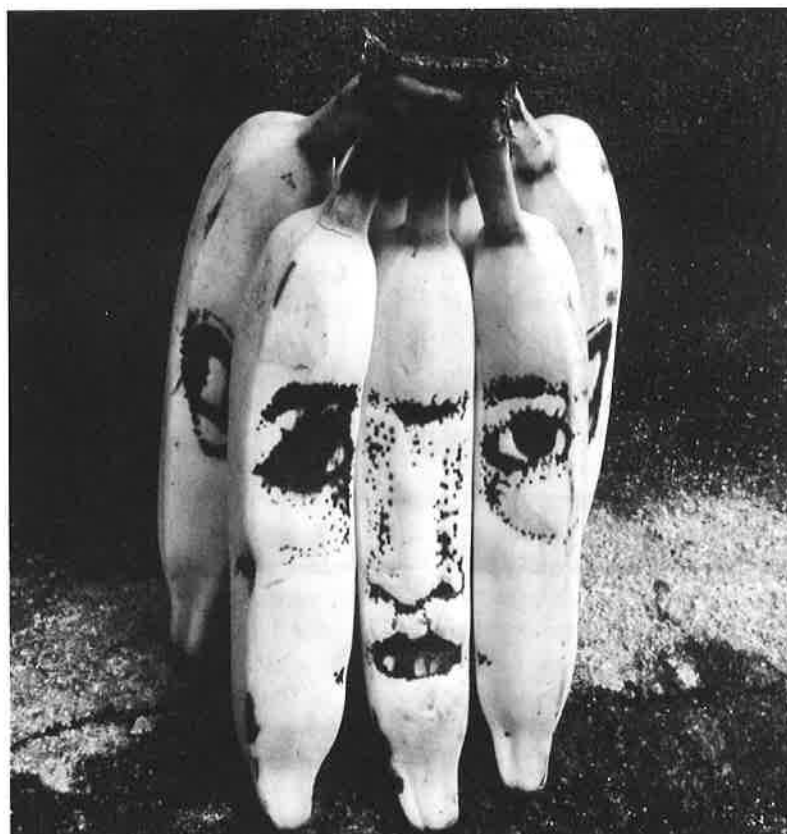
Seja em dimensões pequenas, em escala humana ou da arquitetura, seja rente às paredes, rasteiro ou aéreo, o aparecimento do trabalho efetiva uma presença a uma só vez sutil e sedutora. Cada peça reclama intimismo na relação com o observador. Convoca atenção e

pensamento concentrados para os detalhes de sua compleição, para as marcas de existência e ausência que lhe são igualmente constitutivas. Nem tudo aqui está em evidência o tempo inteiro. E a noção de participação acaba por adquirir sentidos próximos ao de uma revelação, uma descoberta – quando o visitante é convidado a desvendar as imagens escondidas sob uma superfície (Arqueologia refletida, 2007) ou é surpreendido por luzes (Sonâmbulos, 2009) e sons (Desafinado, 2008) acionados por sensores de presença.

A aparente delicadeza ou fragilidade física contribui para instituir na obra um estado de incerteza, de provisoriedade e incompletude. E, por mais paradoxal que pareça, é isso também que lhe confere vigor e firmeza, em tentativas de chegar a um “outro lado” dos materiais e procedimentos, levando-os a um extremo de suas possibilidades, ultrapassando o que pareciam limites. Daí a sugestão de condições indefinidas, envoltas em dúvida. Daí as peças que dão a ver o resultado fugaz de um gesto, que dão a ver estruturas efêmeras e agora inexistentes, ou cujas configurações se transformam ao longo do período de uma mostra. Tampouco é à toa que as insinuações de risco, falha e engano são tão frequentes aqui.

A recusa do excesso e da eloquência, do desperdício ou da eficiência como medida de qualidade, arma um posicionamento ético que se contrapõe à valorização

fig.7 Olho com fio/Olho sem fio, 2003



de uma produtividade a qualquer custo, à abundância de imagens em circulação e à obsolescência programada de bens e novidades. Ressoa nisso também um incômodo com o sentimento de uma contemporaneidade absoluta. Afinal, suas obras apontam para momentos e lugares diferentes do aqui e agora, às vezes para um passado longínquo e, em outras tantas, para um campo de possibilidades em aberto. O tempo não é estático, não se deixa fixar por completo.

A mesma obra de raiz materialista ocupa-se com a representação de imagens e símbolos religiosos, de objetos de superstição, de votos de fé, além de sugerir ocorrências sobrenaturais em situações comezinhas. Essa ideia de uma coloquialidade transcendente converge, também, para insinuar a iminência de uma transformação, no corpo de seus objetos e nos valores atribuídos a eles. É nesse ponto que a obra parece situar-se um pouco além e pouco aquém do visível: justamente pela suspeita de que, alguma hora, algo ali ou muda de figura, ou se revela, ou desaparece.

A produção de *Tonico* conquista, pela primeira vez, uma projeção pública de alcance abrangente, no Brasil e no exterior, no começo da década de 2000. Principalmente por duas séries que insinuem a manifestação de fenômenos inexplicáveis, ocorridos de modo sorrateiro em situações que seriam apenas triviais. Essas obras

– de um lado, um conjunto de desenhos feitos em casca de banana e, de outro, um grupo de esculturas com carpete – fundamentaram, em 2003, a indicação de *Tonico* a um prêmio então prestigioso, dedicado a jovens artistas em atividade no Reino Unido<sup>1</sup>. O caráter insólito das imagens e a particularidade memorável dos materiais e procedimentos mobilizados pelo artista<sup>2</sup> foram fundamentais para a indicação ao prêmio e para a inserção que o trabalho de *Tonico* passou a ter de maneira geral a partir daí.

“Esquece que você me viu”. Essa frase aparece gravada na casca de uma banana, em uma fotografia com aspecto amador, casual, do canto de uma cozinha. O enquadramento mostra os azulejos brancos de uma quina de paredes e uma bancada de granito, em que se dispõem garrafa térmica, torradeira, leiteira com utensílios e, no primeiro plano, à esquerda, uma fruteira com dois cachos da fruta. Um dos cachos traz a banana coma tal inscrição; no outro, distribui-se um desenho simples e pontilhado de olhos, sobrancelhas, nariz, boca e orelhas, alinhando traços de um rosto humano. As duas imagens, a inscrição e o desenho, foram gravadas ali com a perfuração das frutas com alfinetes, “machucando” sua polpa e acelerando, assim, a maturação de cada uma, mas com relativo controle no surgimento de manchas escuras naqueles pontos específicos. A julgar

sometimes a distant past and more often an open field of possibilities. Time is not static; it cannot be fixed.

Despite their materialistic roots, Auad's works also deal with the representation of religious images and symbols, superstitious objects and vows, as well as suggesting supernatural occurrences in mundane situations. This idea of a transcendental colloquialism also converges to insinuate the eminence of a transformation in the body of objects and the values attributed to them. It is here that Auad's production seems to be situated beyond and just below the visible: precisely in the suspension that at some point something will either change, be revealed or disappear.

In the beginning of the 2000s, Auad's production achieved ample public projection in Brazil and abroad for the first time, thanks to two series of works that seem to allude to the manifestation of inexplicable phenomena that secretly take place in situations that are nothing but trivial. In 2003, these works – a group of drawings made on banana peel and a set of sculptures made of carpet fluff – earned him a nomination to a prestigious art prize dedicated to young artists working in the UK<sup>1</sup>. The uncanny character of his images and the memorable singularity of his materials and procedures<sup>2</sup> were fundamental to Auad's selection for the prize and his insertion in the art circuit more broadly.

*pelo tom passional da sentença, toda aquela situação cenografada para a fotografia comporia uma espécie de bilhete incomum de despedida. Mas o texto parece dizer respeito, de maneira ardisosa, à sua própria condição, fadado a sumir, à medida que a fruta amadurece.*

*Apesar de ser um trabalho dos primeiros anos de produção do artista, Desenho em bananas/Esquece que você me viu (cozinha) (2002), contém particularidades que Tônico desenvolveria dali em diante. A outra série que contribuiu para a visibilidade da obra do artista consiste da seguinte operação: de revestir com carpete a área de um piso e escová-lo repetidas vezes, até chegar ao nylon, à base da forração, para modelar, com o acúmulo de pelo extraído, pequenas figuras que parecem “brotar” daquela superfície. Um segmento desse conjunto de imagens apresenta o que seriam corpos humanos sem cabeça. Em uma das fotografias que documentam o resultado dessa ação, há um homem de pé, troncho, meio inclinado (Sem título [Carpete fox], 2002), e, em outra, a figura de um homem caído, reclinado, com uma das mãos no abdômen, como se, apesar de decapitado, morresse de rir (Carpete fox, 2000). No outro segmento da série, as esculturas representam animais, esquilos, coelhos, leões, também sem cabeça ou parcialmente desfigurados, alguns como se estivessem afundando em areia movediça (Carpete cor de pimenta,*

*'Forget you saw me'. This sentence appeared printed on a banana peel in a casual snapshot of a kitchen worktop. The photo frames the corner of a blue tiled wall and a granite counter, on which we see a flask, a toaster, a milk jug with utensils, and, on the foreground to the left, a fruit bowl with two bunches of bananas. The inscribed fruit is on one of the bunches, and in the other we see a simple dotted drawing of eyes, eyebrows, nose, mouth and ears, resembling a human face. Both images, the sentence and the drawing were made by puncturing the fruit with pins, 'wounding' the flesh and thus accelerating the process of maturation with some level of control on the appearance of dark spots at specific points. Judging by the sentence's passionate tone, the staged situation in the photograph is a sort of unusual goodbye note. However, the text seems to cunningly deal with its own condition, faded to disappear as the fruit matures.*

Despite being one of the artist's early works, *Drawing on bananas – Forget you saw me (kitchen)* (2002), contains aspects that Auad would henceforth develop. The other series that contributed to the artist's projection consists of a floor area covered with carpet, which is repeatedly brushed until the nylon underlay is unveiled. The clumps of extracted carpet fluff are used to create small figures that seem to sprout from the surface. Some of these images show forms that look like headless

*2000, Carpete camurça, 2004, Carpete silver cloud, 2004, Carpete brushwood, 2005, entre outros).*

*As imagens são estranhas, mas divertidas. Exceto os trechos de parede que aparecem nas fotos, tudo ali é feito de um único material, compartilha uma só cor, vermelho, bege, cinza, a ponto de tornar imprecisos os contornos dos volumes. E as pequenas figuras são, mesmo, corpos descarnados, volumes de pó, de “restos”, uns fantasmas. Como são leves, frágeis, de curta duração, essas esculturas são também apresentadas em registro fotográfico, em ampliações pequenas.*

*Jóias e bijuterias, douradas e prateadas, volta e meia reaparecem na produção de Tônico, de maneiras muito diferentes a cada vez. Em trabalhos que o artista realizou ao longo da década de 2000, o questionamento sobre os valores atribuídos e praticados dentro e fora da arte se estende a avaliações a respeito do que é “alta” e “baixa” cultura. Duas peças exemplares, nesse sentido, são as correntinhas douradas, finas – índices de riqueza para alguns, uma tremenda cafonice para outros –, que trazem pingentes também dourados de palavras escritas como se fosse por calígrafos: “piranha” (Sem título [Piranha], 2005) e “bucetinha” (Bucetinha, 2009). Mas, então, o que é isso? É charmoso, brega, chulo, cínico? Desses trabalhos descendeu uma fotografia, um retrato da galerista que representa o trabalho do artista no*

human bodies. In one of the photographs that documents the action, we see the shape of a man standing, leaning slightly to one side (*Untitled [Fox Carpet]*, 2002), and in another we see a man lying on the floor, hands on his stomach as if despite having been decapitated he is laughing his head off (*Fox Carpet*, 2000). In other images from the same series, the sculptures represent animals: squirrels, rabbits and lions, which are also headless or partially disfigured, some of them appearing sunk into quicksand (*Carpete cor de pimenta*, 2000, *Carpete camurça*, 2004, *Silver Cloud Carpet*, 2004, *Brushwood Carpet*, 2005, amongst others).

The images are strange but amusing. Apart from the portions of wall that appear in the photos, everything else is monochromatic and made of a single material: red, beige or grey, thus blurring the outlines of the volumes. And the small figures are indeed at the same time shrivelled bodies, volumes of powder, remains, ghosts. Because these are light, fragile and short-lived sculptures, they are also exhibited as small photographs.

Jewels and jewellery, both gold and silver, are recurrent in Auad's works, each time in a very different way. In works from the 2000s, the questioning of values attributed to and practised within and outside art is extended to an examination of 'high' and 'low' culture. In this sense, two works made with fine golden

chains – which, for some people, are the evidence of wealth whilst, for others, something extremely tacky – are exemplary: two necklaces hold a golden pendant, each one showing the word 'piranha' (an offensive term for a female prostitute in Brazilian Portuguese) (*Untitled [Piranha]*, 2005) and the other the word 'bucetinha' ('little pussy') (*Bucetinha*, 2009) written in old-fashioned cursive style. So what does this mean? Is it charming, tacky, vulgar or cynical? The series resulted in a photo-portrait of Luisa Strina – the dealer that represents the artist in Brazil – who we see from above and who appears to be topless, looking to the side, smiling, gloss on her lips and wearing a necklace in which a pendant, in the centre of the image, shows the word: 'bucetinha'<sup>3</sup>.

From the start of this series, Auad has often converted these chains into drawing lines, such as in the tracing of human bodies, also headless, but linked from a distance to a pendant in the shape of a skull. Or used for outlining seven pairs of eyes, linked to each other (*Olho com fio/Olho sem fio [Eye With String/Eye Without String]*, 2003). They are also often used to represent natural elements, from sea waves (*Swings*, 2008–15) to mountains and icebergs (*Iceberg*, 2008–09). Or in a mesh of small woven chains shaped like a fishing-net hanging from the ceiling (*Fishnet*, 2005).

*Brasil, Luisa Strina, observada de cima para baixo e aparentemente sem a parte superior da roupa, olhando para o lado, sorridente, com brilho nos lábios e um colar no pescoço em cujo pingente, no centro da imagem, lê-se: "bucetinha"*<sup>3</sup>.

*Desde o começo dessa obra, é comum que essas correntinhas surjam convertidas em linhas de desenho. Como no traçado de corpos humanos, de novo, sem cabeça, mas ligados, à distância, a um pingente em forma de crânio. Ou para fazer os contornos de sete pares de olhos, ligados uns aos outros (Olho com fio/Olho sem fio, 2003). Às vezes para representar elementos naturais, de ondas marítimas (Swings [Balanços], 2003) a montanhas e icebergs (Iceberg, 2008–09). Ou, ainda, em uma malha de pequenas correntinhas trançadas como uma rede de pesca pendente do teto (Rede, 2005). Nesses trabalhos, há sempre ligações imprevistas entre a presença discreta dos elementos no espaço e a evocação de grandes volumes naturais, entre o universo do trabalho (pesado e de risco) de pescadores, o valor econômico dos metais preciosos e o glamour arrogado à joalheria. Em muitos deles, uma instância da fantasia parece infiltrar-se no "mundo das coisas".*

*Cada vez mais o campo da arte dilui as distinções entre produções modernas e contemporâneas e manifestações que não foram necessariamente pensadas para*

*o circuito artístico, mas realizadas como artefato – objetos utilitários, decorativos, ritualísticos – fora da Europa Ocidental e dos Estados Unidos e antes chamadas de "populares" ou "primitivas". O discurso revisionista costuma contestar os cânones da chamada "arte ocidental" com o objetivo de organizar uma releitura "democrática" e "inclusiva" dessa história. Mas, não raro, tais análises rebaixam as distinções e tendem a "reconhecer" a "artisticidade" de objetos que estarão de agora em diante deslocados de contexto – e com os quais a experiência, no campo da chamada "cultura erudita", tende a ser limitada à estética.*

*Desde o final dos anos 2000, quando as aproximações entre o meio de arte e a cultura "não-ocidental" intensificam-se, Tônico demonstra também um interesse crescente por processos culturais e simbólicos característicos do nordeste do Brasil. Peças concebidas pelo artista a partir de então friccionam o caráter pretensamente global da arte contemporânea com o artesanato daquela região.*

*A dinâmica de desigualdades entre um campo e outro é importante para o artista: pela informalidade das práticas do artesanato, pelo autodidatismo, pelas técnicas de construção, pelas qualidades estéticas da feitura e do resultado, pelo anonimato do trabalho, pela preservação de um conhecimento em sua transmissão*





ao mesmo tempo familiar e representativa de uma região, mas também por desviar para a arte contemporânea conhecimentos cuja relevância na atualidade é, salvo engano, reduzida à uma tarefa de preservar a tradição. O que Tónico faz na prática é integrar técnicas manuais de bordado, crochê, etc. a seu vocabulário de estruturas tramadas – ora ocas, no formato de vasos e tubos, ora planas, em superfícies de linho em que o artista abre figuras no desfiado da trama ou obras que são como colagens têxteis.

Mouth, Ears, Eyes, Just Like Us (Boca, orelhas, olhos, assim como nós) (2009) consiste no erguimento de uma porção de garrafas, bacias, jarras, urnas, copos, vasos, ânforas, tigelas, a partir apenas da costura do feltro reciclado de mantas, material sem nenhuma rigidez. A figura principal desse conjunto, um vaso com a representação zoomórfica de um focinho de leão, sugere ao observador a visão de bocas, narizes e olhos em gargalos, alças e argolas. A obra contém a combinação de humor e capacidade alusiva comum à produção de Tónico: de evocar, pela reunião diversificada desses recipientes, um conjunto de itens encontrados em sítios arqueológicos (grego, romano, marajoara, de civilizações asiáticas) e, ao mesmo tempo, um lote de mercadorias à venda no comércio de rua; de fazer com que a costura aluda à moldagem (de argila, gesso, plástico); e, por

In these works, there are always unpredictable connections between their discrete presence in space and the evoking of large natural volumes, between the (heavy and risky) labour of fishermen, the financial value of precious metals and the glamour attached to jewellery. In many of them, a layer of fantasy seeps into the 'world of things'.

The field of art is increasingly blurring the distinctions between modern and contemporary productions and expressions that are not necessarily made with the art circuit in mind, but executed as artefacts – utilitarian, decorative or ritualistic objects – outside Western Europe and the United States, which were previously called 'folk' or 'primitive'. The revisionist discourse tends to contest the so-called 'Western Art' canons in an effort to reinterpret history in a more 'democratic' and 'inclusive' way. However, often this point of view overlooks distinctions and tends to 'acknowledge' the 'artistry' of objects that have been placed out of context and which, once presented in the field of high culture, are usually experienced as purely aesthetic.

Since the end of the 2000s, when the approximations between the field of art and 'non-Western' culture became intensified, Auad has revealed an increased interest in cultural and symbolical processes typical of Northeast Brazil. The artworks produced since then

extensão, que técnicas tão diferentes como a cerâmica e a alfaiataria convirjam em um interesse mais amplo do artista pelo artesanato e por culturas vernaculares.

Já os elementos geometrizados que se vê nas marinhas noturnas do artista – velas de navio, pedras, reflexos na água – surgem da extração de matéria, do desmancho preciso da trama de fios de uma peça de linho preto (na série Paisagem noturna). E o resultado, veja só, lembra uma gravura, uma imagem impressa, ao abrir linhas luminosas no breu. Não por acaso, fisionomicamente, esses trabalhos remetem a características dos Tecelares (1955–1959), a conhecida série de gravuras da artista brasileira Lygia Pape (1927–2004), e a elementos de pinturas de Alfredo Volpi (1896–1988) – nascido na Itália e criado no Brasil – produzidas a partir da década de 1950, em que aparecem variações das formas de velas de embarcações.

De um conjunto de latas de alumínio para bebida e comida industrializadas (em Pequenos fogos), constam apenas imagens de elementos naturais, fogo, paisagens, animais. As demais informações, marca, composição, peso, valores nutricionais, endereço da fábrica, código de barra, são apagadas, cuidadosamente raspadas, isolando aquela figura em um continente cinza. Quando o trabalho é apresentado em exposições, uma porção dessas embalagens é distribuída segundo a representação das



juxtapose the supposedly global character of contemporary art with the craft industry from that region.

Auad is concerned with the dynamics of inequality between the two fields. He is interested in the informality of handicraft labour, its self-taught nature and techniques, as well as the aesthetic qualities of its manufacturing and end-products, the anonymity of work, the preservation of knowledge as it is passed down in the family and how certain types of craft represent different regions. But also in the way it diverts to contemporary art a body of knowledge whose role is largely restricted – if I am not mistaken – to preserving tradition. In practical terms, Auad incorporates manual techniques of embroidery, crochet and so on to his vocabulary of intertwined structures, which are either hollow, in the shape of vases and tubes, or flat, in linen surfaces in which the artist creates figures by pulling threads off the mesh, or wall works that are like textile collages.

*Mouth, Ears, Eyes, Just Like Us* (2009) consists of erecting a number of bottles, basins, jars, urns, cups, vases, amphorae and bowls by simply sewing recycled felt, an extremely soft material. The main figure in the set, a vase with the zoomorphic representation of a lion's muzzle, suggests to the observer the image of mouths, noses and eyes in bottlenecks, handles and rings. The work contains the same mixture of humour and allusion

typical of Auad's production: the ability to evoke, through such an array of containers, a group of items that could be found in an archaeological site (from Greek, Roman, Marajoara or Asian civilisations) and, at the same time, a cluster of goods sold at street markets; the ability to suggest that sewing can be modelling (like clay, plaster, plastic); and by extension the ability to make techniques as diverse as ceramics and dressmaking converge in his broader interest in vernacular craft and culture.

In turn, the geometric elements that we see in the artist's nocturnal marine landscapes – ship sails, stones, water reflections – arise from the extraction of matter, from the meticulous undoing of black linen fabric (in the series *Paisagem noturna*). And in fact the result resembles an illustration, a printed image, made of the luminous lines opened up on the pitch-black surface. It is not accidental that these works bear some resemblance to *Tecelares* (Weavings, 1955–59), the well-known series of prints by Brazilian artist Lygia Pape (1927–2004) and to the paintings of Alfredo Volpi (1896–1988) – born in Italy but raised in Brazil – produced in the 1950s, in which we see variations of the shape of sails.

In a set of industrialised drink and food aluminium cans (*Small Fires*) all we see are images of natural elements: fire, landscapes and animals. The remaining information, such as brand logo, ingredients, weight,

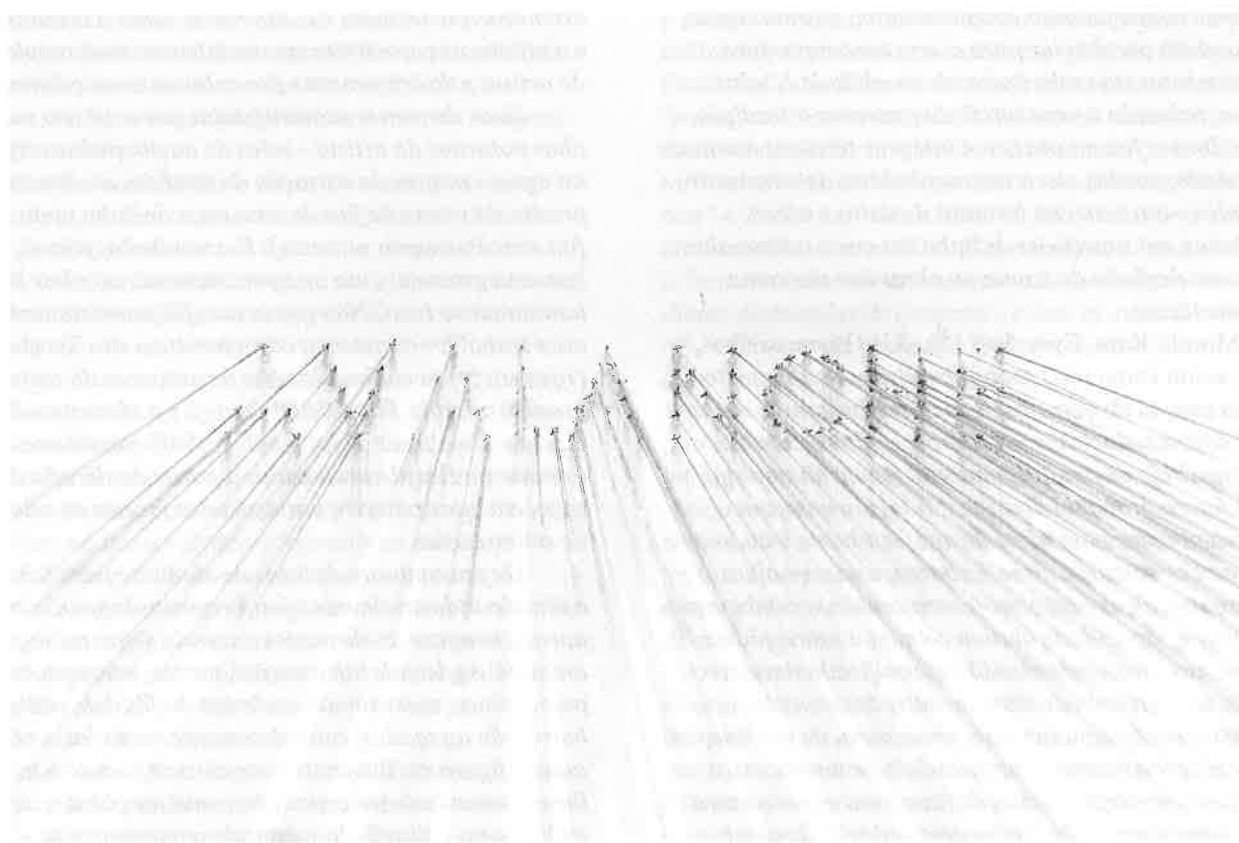


fig.10 *Avalanche*, 2007

nutritional values, manufacturer's address, bar code are deleted, carefully scratched, isolating the main figure in a continent of grey. When the work is exhibited, some of the cans are split according to representations of the four seasons – the polar bear for winter, the flower for spring etc. – composing a sort of micro ecosystem of the tinned world. Or rather a world of tins on fire, as the fire that illustrates an energy drink spreads across climates, floras and faunas that the food industry stamps on metal in order to attract consumers. But images are all that matter here.

*Reflected Archaeology* playfully evokes all this.

It consists of a grey wall made of the same material used to cover the image of prizes in lottery scratch cards. Auad invites visitors to scratch the wall in order to reveal images under the layer of film. The images are photographic records of people celebrating the Day of Iemanjá, on the 2nd of February, in Rio de Janeiro. Within the cycle of production and presentation of the work, the public is invited to try their luck by eliminating the layer of paint that hides the prize, gradually revealing images of people praying and pledging to the queen of the sea, the mother of all *orixás* in *candomblé* and *umbanda* religions. Perhaps this is in fact the drive behind Tónico Lemos Auad's work: to reveal, through small things and often through subtractive operations, something as huge and ineffable as the sea, luck and death.

*quatro estações, o urso polar no inverno, as flores na primavera, compondo ali uma espécie de micro ecossistema do mundo enlatado. Do mundo enlatado e em chamas, já que o fogo que ilustra a embalagem de uma bebida energética se espalha por climas, floras e faunas que a indústria de alimentos estampa no metal para atrair consumidores. Mas só imagens importam aqui.*

Arqueologia refletida aponta divertidamente para várias dessas questões. A instalação consiste em uma parede cinza, revestida com o mesmo material que cobre as imagens de prêmio nas raspadinhas de loteria. A proposta que Tónico faz a quem visita o trabalho é de raspar áreas dessa parede para desvendar imagens que estão sob aquele revestimento. Essas imagens são impressões de fotografias de comemorações de 2 de fevereiro, dia de Iemanjá, no Rio de Janeiro. O ciclo de produção e apresentação desse trabalho convida, assim, o visitante a tentar a sorte eliminando a camada de tinta que encobre o prêmio escondido, no desvelamento gradual das imagens de pessoas fazendo preces e pedidos à rainha dos mares, mãe de todos os *orixás* das religiões *candomblé* e *umbanda*. Pois não seria esse o ânimo geral da obra de Tónico Lemos Auad: de fazer que se vislumbrem também em pequenas coisas, muitas vezes por meio de operações de subtração, grandezas inefáveis como o mar, a sorte e a morte?

- 1 'Beck's Futures' was an art prize created in 2000 and granted until 2006 by London's Institute of Contemporary Art (ICA) to contemporary artists working in the UK.
- 2 In an article about the prize candidates in 2003, writer and art critic Martin Gayford writes: 'The work that especially lives in the mind is by Tónico Lemos Auad (...)'. After describing the process behind the carpet sculptures and banana drawings, Gayford states: 'Both these activities I suppose might come under the heading of conventional painting and sculpture, but the effect is simultaneously banal and bizarre'. Gayford, Martin. 'Dust, fluff and Cilla'. *The Telegraph*, London: 31st March 2004.
- 3 One of the works in Auad's 2003 solo show at Galeria Luisa Strina consisted of having the gallerist wear the necklace with the 'bucetinha' pendant during the private view.

- 1 *O Beck's Futures foi um prêmio criado e concedido, entre 2000 e 2006, pelo Instituto de Arte Contemporânea de Londres (ICA, na sigla em inglês) a artistas contemporâneos em atividade no Reino Unido.*
- 2 *Em reportagem sobre os concorrentes ao prêmio da edição de 2003, o escritor e crítico de arte Martin Gayford escreve: "A obra que realmente fica na memória é de Tónico Lemos Auad (...)." Após descrever o processo das esculturas com carpete e dos desenhos em bananas do artista, o autor continua: "Suponho que ambas as atividades possam ser classificadas sob as categorias tradicionais da pintura e da escultura, mas o efeito é simultaneamente banal e bizarro". Gayford, Martin. 'Dust, fluff and Cilla'. *The Telegraph*, Londres: 31 de março de 2004.*
- 3 *Um dos trabalhos da exposição individual que Tónico apresentou na galeria Luisa Strina em 2003 consistia no uso desse colar com o pingente "bucetinha" pela galerista, ao longo da noite de abertura.*