



FERNANDO VILELA

FERNANDO VILELA

FERNANDO VILELA (SÃO PAULO, 1973)

Artista, autor e ilustrador de livros, Fernando vive e trabalha em São Paulo. Utiliza diversas linguagens, como gravura, desenho, colagem, escultura, instalação e fotografia. Realizou exposições na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Centro Cultural São Paulo, e foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Arte Contemporânea. No exterior, expôs na Bélgica, França, Espanha, Portugal, Estados Unidos e México. Possui obras nas coleções do MoMA de Nova York, do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Como autor e ilustrador, já publicou em 10 países. Por seus livros ilustrados recebeu cinco prêmios Jabuti e a Menção Honrosa Novos Horizontes do Prêmio Internacional Bologna Ragazzi Award.

Artist, author and books illustrator who lives and works in São Paulo. Fernando employs several artistic expressions, such as engraving, drawing, collage, sculpture, installation and photography. His work has been exhibited at the Pinacoteca do Estado de São Paulo and the São Paulo Cultural Centre, and he has been awarded the Funarte (National Arts Foundation) Award for Contemporary Art. Abroad, he has shown his work in Belgium, France, Spain, Portugal, United States and Mexico. Some of his pieces can be found in the collections of the New York MoMA, the São Paulo Museum of Contemporary Art, the São Paulo Modern Art Museum and the Pinacoteca do Estado de São Paulo. As an author and illustrator, he has published in eight different countries. For his picture books, he has received five Jabuti awards and the New Horizons Honorable Mention of the Bologna Ragazzi International Award.

TEXTOS CRÍTICOS

- 234 ENSAIOS GRÁFICOS CLAUDIO MUBARAC
- 30A MANEIRA NEGRA DE FERNANDO VILELA LUIS PÉREZ-ORAMAS
- 45CAÇADA PAULO MIYADA
- 58TROMBETAS TSUNAMI GUILHERME WISNIK
- 68TSUNAMI INTERIOR/TSUNAMI EXTERIOR PAULO CELSO DE MOURA SILVA
- 81O LIVRO DO TEMPO CAUÊ ALVES
- 94GRAVURAS JORGE COLI
- 109SANDUÍCHE AFONSO LUZ
- 112FORA DO EXPEDIENTE TIAGO MESQUITA
- 115FAUNA ALVARO FALEIROS
- 121O QUE NÃO TEM MEDIDA GUILHERME WISNIK
- 124CRONOLOGIA
- 127ENGLISH VERSION



O MAR QUE ATRAVESSAMOS

GALERIA VIRGILIO: SÃO PAULO. 2014

Fernando Vilela – que já tem um trabalho conhecido por mesclar linguagens gráficas, como xilogravura e fotografia em grandes formatos, além de instalações que jogam com a ambiguidade do plano e do espaço – traz nesta exposição ensaios fotográficos e narrativas gráficas acerca da memória. Segundo o artista, de alguma maneira, refletem-se nessas obras vestígios de seu registro pessoal, de alguém que nasceu e cresceu em uma família especialmente engajada na luta contra a ditadura no Brasil.

AÇO, AÇO, AÇO STEEL, STEEL, STEEL, 2014. FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY





NOTURNAS NIGHT, 2013. FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY. PP. 8-9 NOTURNAS NIGHT, 2013. FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY



NOTURNAS NIGHT, 2013. FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY

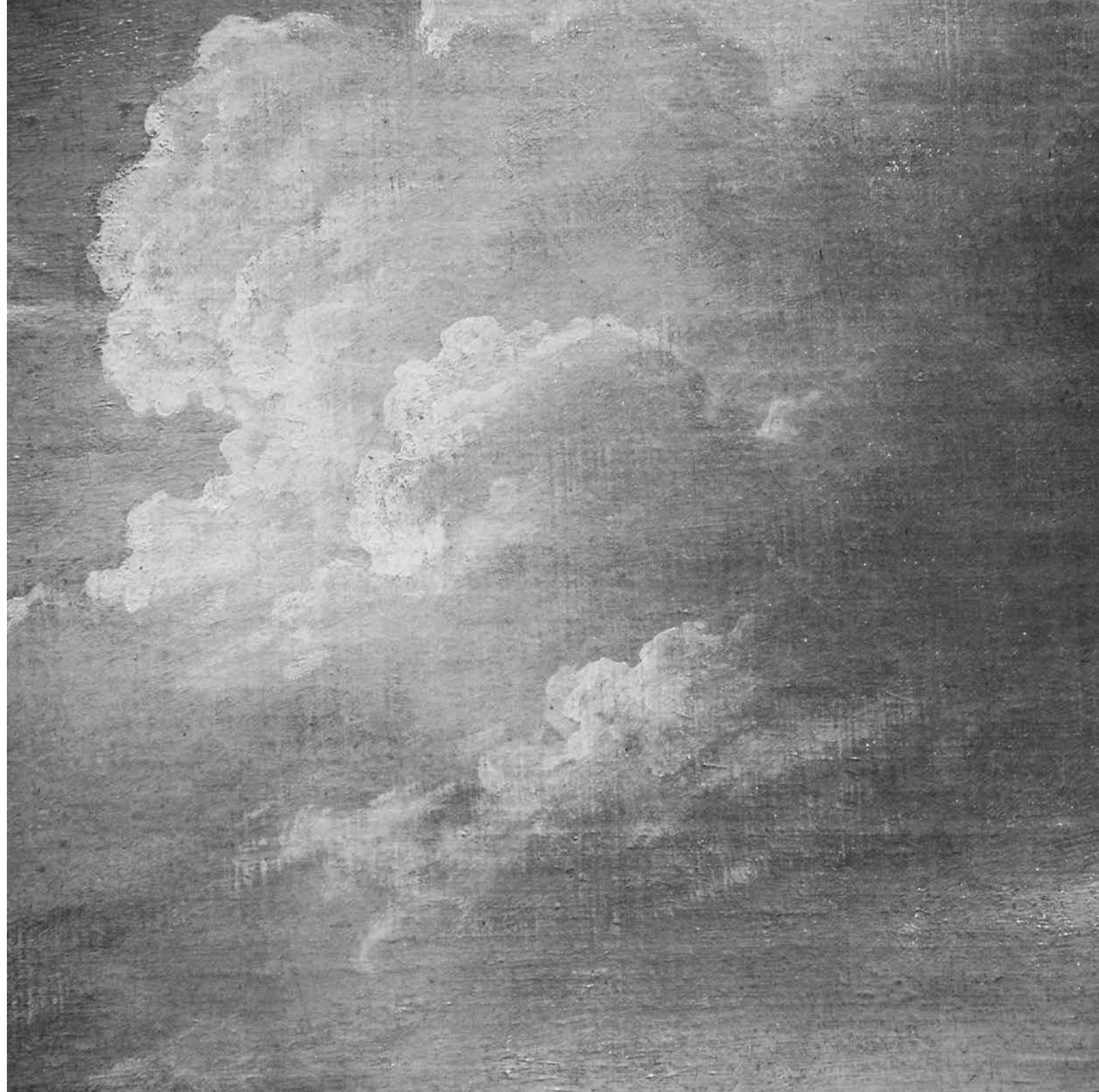




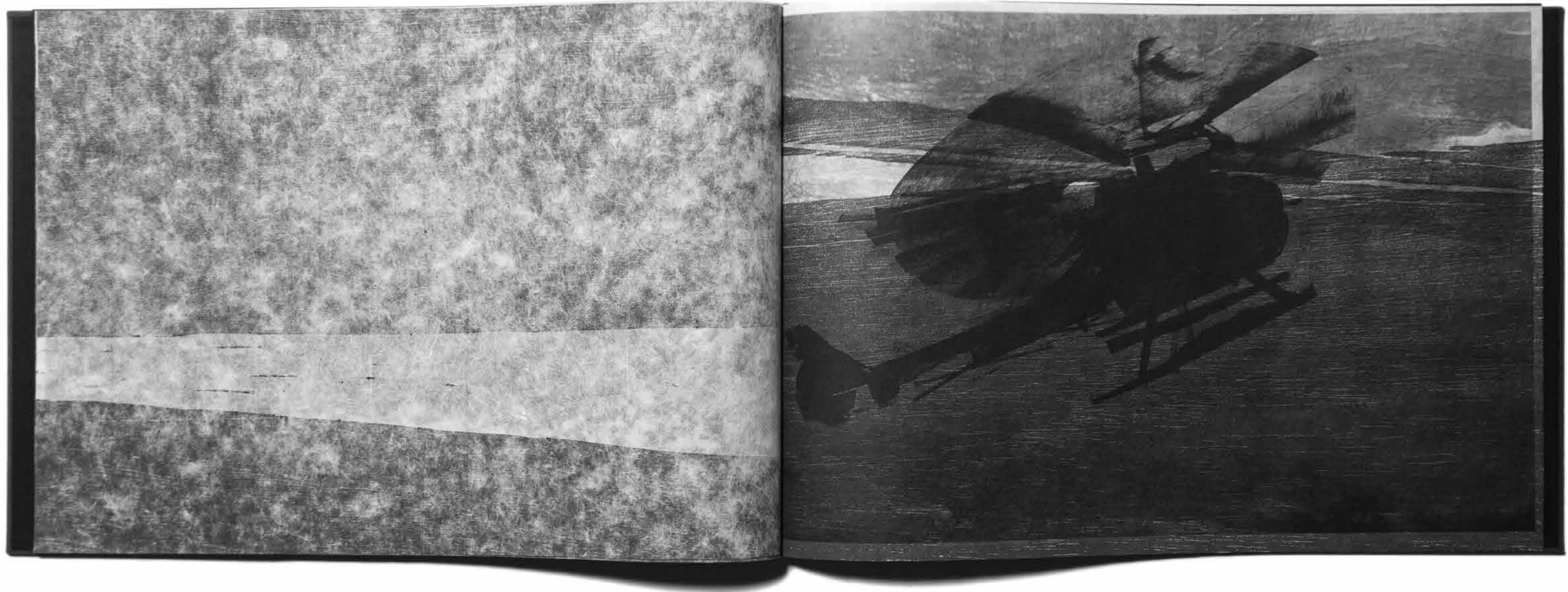
SÉRIE CELESTE HEAVENLY SERIES, 2014. FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY



SÉRIE CELESTE HEAVENLY SERIES, 2014. FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY









4 ENSAIOS GRÁFICOS

/ CLAUDIO MUBARAC

ESTAÇÃO PINACOTECA: SÃO PAULO, 2012

Fernando Vilela trabalha processos xilográficos associados à fotografia e suas traduções digitais, reescalando os processos de corte na construção de retículas, como condutoras de refrações luminosas sutis. A escala desses trabalhos incita o expectador a uma relação física com as imagens, que ocupam as paredes da galeria, mas poderiam ocupar, com a mesma força, as paredes da cidade.

Fernando apresenta um número enxuto de obras, mas que são caudalosas nos diferentes usos dos processos xilográficos, associados ou não a imagens fotográficas da cidade de São Paulo. Nas fotografias (ou gravuras) que reúne sob o título geral de Cidade e no painel chamado de *Floresta*, contrapõem chapados de impressões xilográficas as imagens fotográficas digitalizadas sobre papéis de grande formato. As películas impressas mantêm suas características gráficas fundamentais: as áreas obtidas com a impressão quente das madeiras explicitam os veios característicos, interrompendo e reorganizando as retículas fotomecânicas.

Os pesos das tábuas e do concreto da cidade, numa coreografia de leves tensões, edificam uma nova paisagem urbana, com dívidas iguais ao que de gráfico e de vivencial imantam da visão das empenas dos edifícios e dos viadutos. Já no seu *Tsunami* a força do movimento das águas é traduzida numa alternância modular de impressões, à maneira de monotípias, num espaço convulso, aprisionado em quadrados regulares. Estamos sempre diante de construções gráficas que nos desequilibram frente a espaços que imaginávamos conhecer.







FLORESTA FOREST, 2012. FOTOGRAFIA E XILOGRAVURA PHOTOGRAPH AND WOODCUT, 220 X 550 CM. P. 23 SEM TÍTULO UNTITLED, 2012. FOTOGRAFIA E XILOGRAVURA PHOTOGRAPH AND WOODCUT, 180 X 220 CM. PP. 26-27 FLORESTA (DETALHE) FOREST (DETAIL), 2012. FOTOGRAFIA E XILOGRAVURA PHOTOGRAPH AND WOODCUT, 220 X 550 CM. [ESTAÇÃO PINACOTECA, SÃO PAULO]



A MANEIRA NEGRA DE FERNANDO VILELA

/ LUIS PÉREZ-ORAMAS GALERIA VIRGILIO: SÃO PAULO, 2012

Sempre me senti atraído pelo plano e denso oceano de tinta através do qual, entalhando as sombras, os grandes gravadores não cessam de inventar a luz: a luz como verdade mineral, como objeto escondido na noite do mundo, que temos de desenterrar, encontrar sob o escuro peso da vida, nos cantos vespertinos da matéria cavernosa que somos.

Refiro-me ao negrume da gravura, à “maneira negra”, essa forma absoluta dos cinzas. Consiste em um abrupto escurecimento do campo visual, sombra excessiva e impenetrável que tudo cega e através da qual,

como por resplandecências ou rasgamentos, entre fissuras de claridade, o visível se destaca e se torna forma na incerteza de uma profundidade de campo que denuncia a vida como algoritmo de mistérios e trabalhosos claros-escuros.

É Rembrandt de Leyde diante de sua primeira *Fuga para o Egito*, escurecendo uma cena de Seghers, entalhando o já entalhado, transformando a figura de Tobias em exege-se icônica do carpinteiro de Belém; é o nicho cego de algumas árvores frondosas nas cenas pastoris de Claude Lorrain; são as formas fantasmagóricas de Goya, uma nuvem escura que deforma o rosto das multidões em seus *Caprichos* e *Tauromaquias*; são as arca-das sombrias da noite parisiense nas gravuras de Meryon; o Éden maravilhoso de Rodolfo Bresdin com seus macacos, seu asno e seus veados; alguma dança noturna de Whistler; é a crônica escura da cidade que está por vir de Oswaldo Goeldi; o mar crispado como uma escrita ilegível de Vija Celmins; são algumas noites flutuantes com suas crianças suspensas e a fumaça que paira sobre o sonho nas gravuras de José Suárez Londoño.

Fernando Vilela também se dedica à “maneira negra” e pertence, assim, a essa ilustre família de artistas. Especialmente em suas últimas obras, em que a chicotada impecável da luz, na fotografia, vem se acrescentar à infatigável mordida da madeira, na xilogravura. O fato de que as nervuras da madeira suportem os rastros sombrios da cidade que já foi não deveria passar despercebido: a espessura noturna da tinta filtra aqui a caótica e diurna densidade da metrópole paulista.

Ocorre então um prodígio de condensações: a memória perdida de Josef Albers – de quem provavelmente Lygia Pape extraiu as lições básicas que lhe permitiram, um dia no fim dos anos 1950, ao conceber seus *Tecelares*, inventar a “maneira negra” para a geometria neoconcreta – ressurge mais uma vez associada, inesperadamente, a outro moderno e a outro esquecido que se torna imagem viva na gravura de Vilela: Willys de Castro.

Ninguém deixará de ver, nas gravuras de Fernando Vilela, entre os veios da prancha e as secas correntes de tinta, ali onde a atmosfera de teia receia suas cidades, os escarpados triângulos arquitetônicos, os angulosos volumes que mal se tocam em seus vértices, as sutis e afiadas diagonais de luz, os mudos alinhamentos de janelas como se fossem adormecidos *Objetos Ativos*.

Esse encontro, que ocorre também em outros territórios materiais, na espessura do

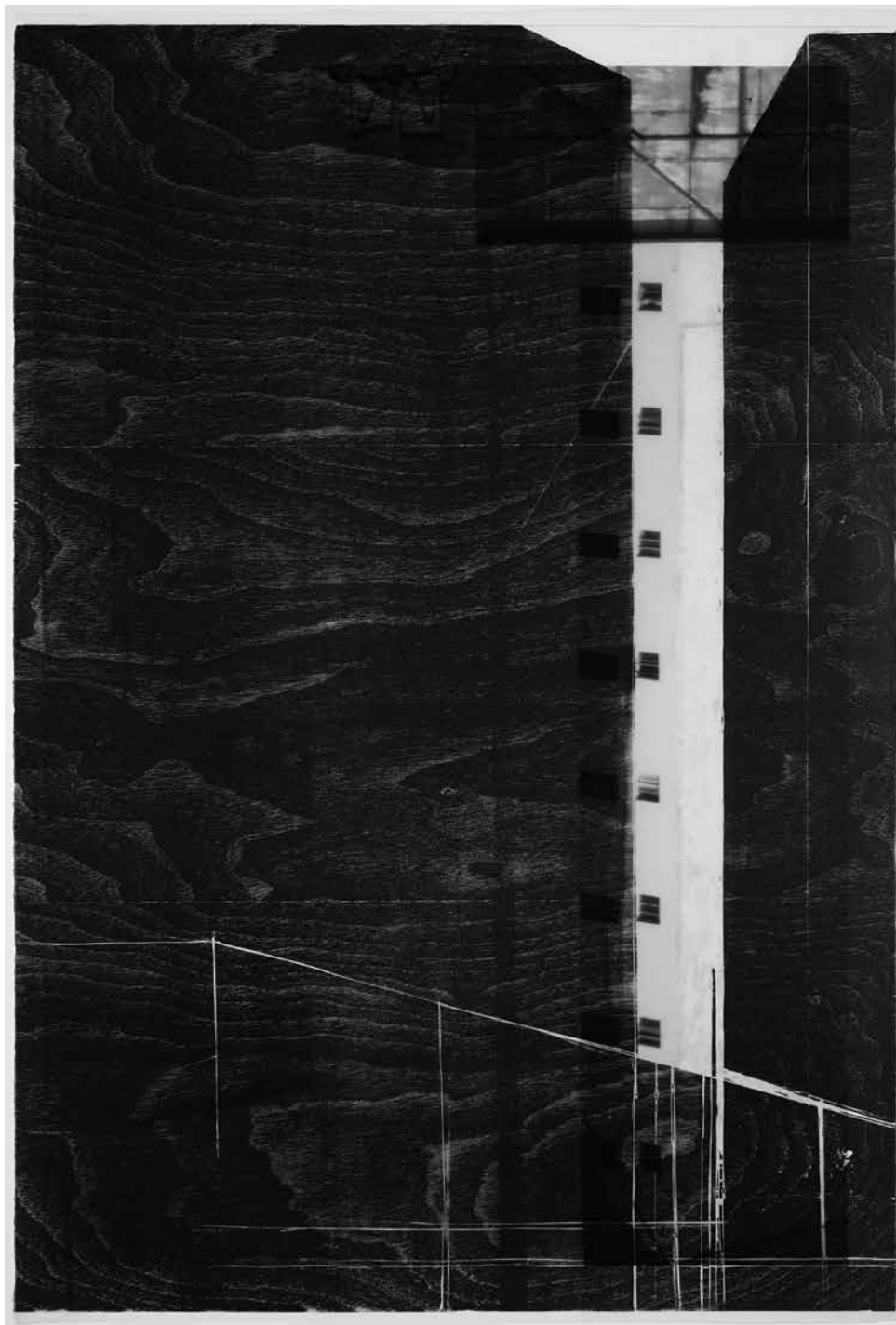
óleo, na rústica tela crua de suas pinturas com gravuras, me fez pensar no destino construtivo das formas modernas e na possibilidade que ainda têm de continuar sendo, com a condição de saberem tomar certos caminhos de volta: a natureza construtiva desse trabalho se desvincula da abstração para reencontrar-se com a cidade, com o cenário que habitamos, com o presente que vivemos. Assim ecoa hoje, ainda, na múltipla genealogia da gravura e no inédito ressurgir dessa via noturna, ou seja, na “maneira negra” de Fernando Vilela, o esplendor sempre furtivo da luz que nos abriga.







SEM TÍTULO UNTITLED, 2012. FOTOGRAFIA E
XILOGRAVURA PHOTOGRAPH AND WOODCUT,
180 X 110 CM [COLEÇÃO MOMA - NOVA YORK]



SEM TÍTULO UNTITLED, 2012. FOTOGRAFIA E
XILOGRAVURA PHOTOGRAPH AND WOODCUT,
180 X 110 CM [COLEÇÃO MOMA - NOVA YORK]









CAÇADA

/ PAULO MIYADA FUNARTE: SÃO PAULO, 2011

Gotham City é um dos principais personagens das histórias em quadrinhos do herói Batman, criada por Bob Kane e desenhada pelo talento gráfico e narrativo de Frank Miller. Ao lado de figuras carismáticas como Coringa e Mulher-Gato e outras nem tanto, como o Dr. Gelo, a cidade sombria e violenta de Gotham parece se moldar em torno do herói, servindo-lhe de plataforma, labirinto, arma, antagonista e aliada. Para alguns, Gotham não passa de uma versão mais sombria e violenta de Manhattan. Ela é na verdade o resultado do jogo psicológico, visual e dinâmico entre o vigilante noturno e os elementos que habitam a ilha nova-iorquina de ontem e de hoje. Do lado de cá do hemisfério, no trabalho de Fernando Vilela não perambula a figura do Batman. Até aparecem sinais de Nova York junto aos de tantas outras cidades do mundo, mas o que predomina é a figura de São Paulo, metrópole moderna latino-americana que o artista paulista sabe apresentar como personagem.

É o que vemos expressivamente na série de xilogravuras impressas sobre fotografias apresentada na Galeria Virgílio em 2010. Fernando pinça elementos da paisagem urbana selecionando aqueles que provocam maior

atrito visual nos percursos pela cidade e os reordena com representações que misturam olhar fotográfico, corte e colagem. Sua grande esperteza é notar que nem é preciso adicionar narrativas às cenas da cidade, pois em sua mistura de ambição e descaso São Paulo já se povoou de peças monumentais e desproporcionadas como o Elevado Costa e Silva – o Minhocão – e nos apresenta com frequência o emaranhado de fios elétricos suspensos (mal) amarrados e tensos entre postes. Na sua excentricidade, São Paulo já é personagem, e tanto as colagens sobrepostas em papel vegetal como as gravuras sobre fotografias de Fernando nos ajudam a percebê-lo, caso estejamos demasiado distraídos pelas contas a pagar e os horários a cumprir.

Com certo brio de super-herói, no entanto, Fernando não se contenta em enfatizar esse feito maravilhosamente desajeitado, mas almeja interagir com esse personagem e responder à sua escala. Na vontade de levar a gravura para o espaço urbano, em 2003, ele aproveitou a oportunidade de utilizar uma prensa obsoleta do início do século XX, de tipos móveis de madeira – empregada para imprimir cartazes conhecidos com lambe-lambe – para multiplicar uma imagem ilimitadamente. Trocou o espesso clichê tipográfico por uma chapa

de compensado de mesma espessura, trapaceando a prensa mecânica para que imprimisse xilogravuras à velocidade da primeira era da máquina. Após uma hora, tinha mil cartazes que utilizaria nos muros da cidade, criando imagens modulares e ritmadas concebidas para serem vistas nas diversas velocidades com que percorremos a cidade – cinco, trinta, sessenta quilômetros por hora...

O que encontramos na instalação que ora somos dados a conhecer no espaço expositivo da Funarte, em São Paulo, Fernando atualiza e revoluciona essas experiências. Em *Caçada*, a cidade se apresenta como um personagem em crise, em esfacelamento no embate com, agora sim, um antagonista que assume a forma de um caça F-18. A escala dessa instalação também flerta com a escala arquitetônica, mas agora num jogo de relações invertido: em vez de pele que transforma em objeto o muro que cruza o espaço urbano, um revestimento das paredes internas do espaço expositivo o apresenta como uma paisagem, cujo céu provoca o colapso até mesmo das vigas e elementos estruturais que sustentam o teto da galeria.

Diante do vermelho vibrante dessas paredes, poderíamos lembrar das pinturas de

Barnett Newman. Nelas, o artista faz do grande formato um campo privilegiado de criação e tensionamento do espaço expositivo. Mesmo que pudessem ter sua forma, cor e composição apreendidas desde longe, Newman pedia a seu público que se aproximasse da tela, que se deixasse ficar imerso na sua escala que revela nuances de brilho e cor, com os sentidos hiperestimulados e atentos.

Nos aproximemos então das impressões de Fernando Vilela e descobriremos como elas se alimentam de seu engajamento constante e inventivo da fatura de gravuras e impressões. Ao desenvolver diversas instalações utilizando xilogravuras de grande formato, Fernando percebeu que o material mais adequado para suas matrizes deveria ser o compensado – madeiroca de madeira processada – revestido de uma fina camada de cedro ou outra madeira nobre. Sua escolha torna o gesto que sulca a madeira durante a gravação algo mole e fácil, eliminando a tão valorizada resistência da madeira ao gesto do gravador. É evidente que deve ser assim. Fernando está trabalhando em outra escala, sua relação com a madeira é antes a do sequestrador, que se apropria de texturas para desenrolar uma superfície verdadeiramente gráfica.

Em *Caçada*, a facilidade do gesto que marca a superfície e o uso intrincados das técnicas de impressão mais contemporâneas se combinam. Textura de madeira, desenho a pincel, linhas vetoriais, cores escolhidas na tela do computador e marcas de impressão em máquina plotter se mesclam, não para se tornarem indiferenciadas, mas para criar um jogo de revelações e veladuras quando estamos no limite entre a percepção da imagem e o vislumbre de sua de fatura.

Por fim, o personagem da cidade em conflito com seu algoz, ao ganhar escala e espessura de uma paisagem, talvez sugira a emergência de uma representação pitoresca. Fernando está debruçado sobre São Paulo, cidade que provocou Lévi-Strauss a escrever sobre as cidades americanas como lugares em que as construções nem bem estão prontas e já se mostram como ruínas. Apresenta, sobre as camadas de terra, água, asfalto e concreto, ícones caricatos de uma modernidade que parece ter se imposto como maldição; e que desafia ainda, na sua vasta e ainda ilimitada expansão urbana, o modelo de uma cidade sem modelos, satisfeita em reproduzir-se. Sua obra sugere que talvez o lugar para o encontro com o acaso e o transitório seja essa grande cidade, mesmo que aqui não batam tsunamis, apenas caças norte-americanos embrenhados com os cabos, fios e tecidos suspensos diante do céu vermelho.













TROMBETAS TSUNAMI

/ GUILHERME WISNIK

GALERIA VIRGILIO: SÃO PAULO, 2010

Fernando Vilela extrai a sua poética do trânsito entre as várias linguagens plásticas. Mas não encara esse trânsito de modo apenas temático ou metafórico. A evolução do seu trabalho tem mostrado, justamente, que a habilidade para trabalhar separadamente com a xilogravura, a fotografia, a escultura, a ilustração e a pintura pode cavar uma forma híbrida entre elas, desde que feitas as devidas traduções de meios e escalas. Fernando é um artista que desenvolve a sua sensibilidade a partir da gravura, um meio artesanal e delicado, mas tem, ao mesmo tempo, grande fascinação pela brutalidade impura da cena urbana. Nasce daí uma pesquisa plástica ambiciosa, decidida a construir, pedra por pedra, pontes entre o afeto artesanal e a impessoalidade da reprodução mecânica, entre a subjetividade artística e o anonimato da vida urbana,

ou ainda, entre os delicados veios da madeira, sugerindo porosidade e profundidade, e o plano chapado e impenetrável da empena cega.

O artista já havia testado essa passagem construindo grandes gravuras escultóricas dobráveis, como se fossem “livros-bicho” (em referência ao famoso trabalho de Lygia Clark). Nota-se aí um esforço em retirar a gravura da escala doméstica, assimilando a vocação espacial da arte pós-minimalista ao incluir o espaço da galeria e o corpo do espectador no ciclo de significação da obra. Mas se ali a obra era objetual, aqui as grandes xilogravuras saltam surpreendentemente das paredes em vigas de madeira pintadas de preto que invadem o

ambiente, nublando a distinção entre plano e espaço. Seu prolongamento tridimensional na sala, as vigas podem também ser vistas como as matrizes das gravuras, preexistindo a elas.

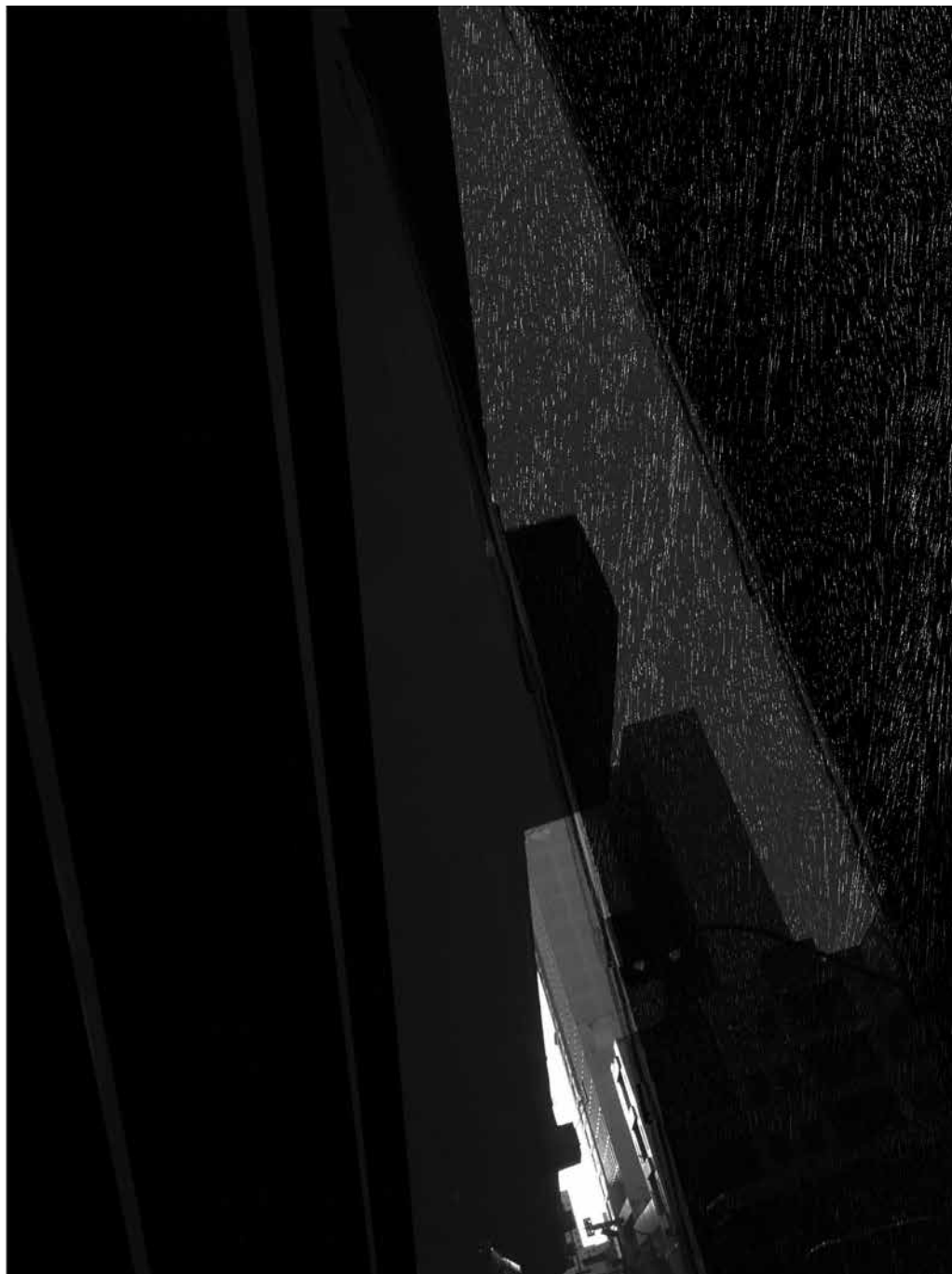
E como se trata de encontrar uma forma híbrida, Vilela acerta ao fundir as técnicas sobre um suporte único. Captando fotograficamente a presença vertiginosa de enormes massas urbanas (viadutos, pontes, empenas), o artista imprime essas imagens em grande formato sobre papel japonês e grava superfícies negras sobre elas, criando regiões de sobreposição em que a relação entre opacidade e transparência se mostra, paradoxalmente, muito delicada. No conjunto, o olhar que mira a vertigem e a aceleração da cidade através de planos instáveis é abafado por massas escuras, porém transparentes, que dão lentidão e profundidade às cenas, espacializando-as no mesmo instante em que retardam o seu movimento. Na dobra simbólica entre gravura e fotografia, uma “terceira margem” da cidade se insinua.



P. 58 SEM TÍTULO UNTITLED, 2010. FOTOGRAFIA E XILOGRAVURA SOBRE PAREDE PHOTOGRAPH AND WOODCUT ON WALL, 360 X 250 CM [GALERIA VIRGILIO, SÃO PAULO]

SEM TÍTULO UNTITLED, 2012. FOTOGRAFIA E XILOGRAVURA PHOTOGRAPH AND WOODCUT, 210 X 90 CM







TSUNAMI INTERIOR/TSUNAMI EXTERIOR

/ PAULO CELSO DE MOURA SILVA GALERIA VIRGILIO: SÃO PAULO, 2010

Tsunami interior

É como um vulcão. Tanto faz! Água ou fogo.

A pressão do se quer parir, expressar do que se vive por dentro.

Tsunami interior é a sede e fome de infinito que jorra para dentro.

Tsunami exterior

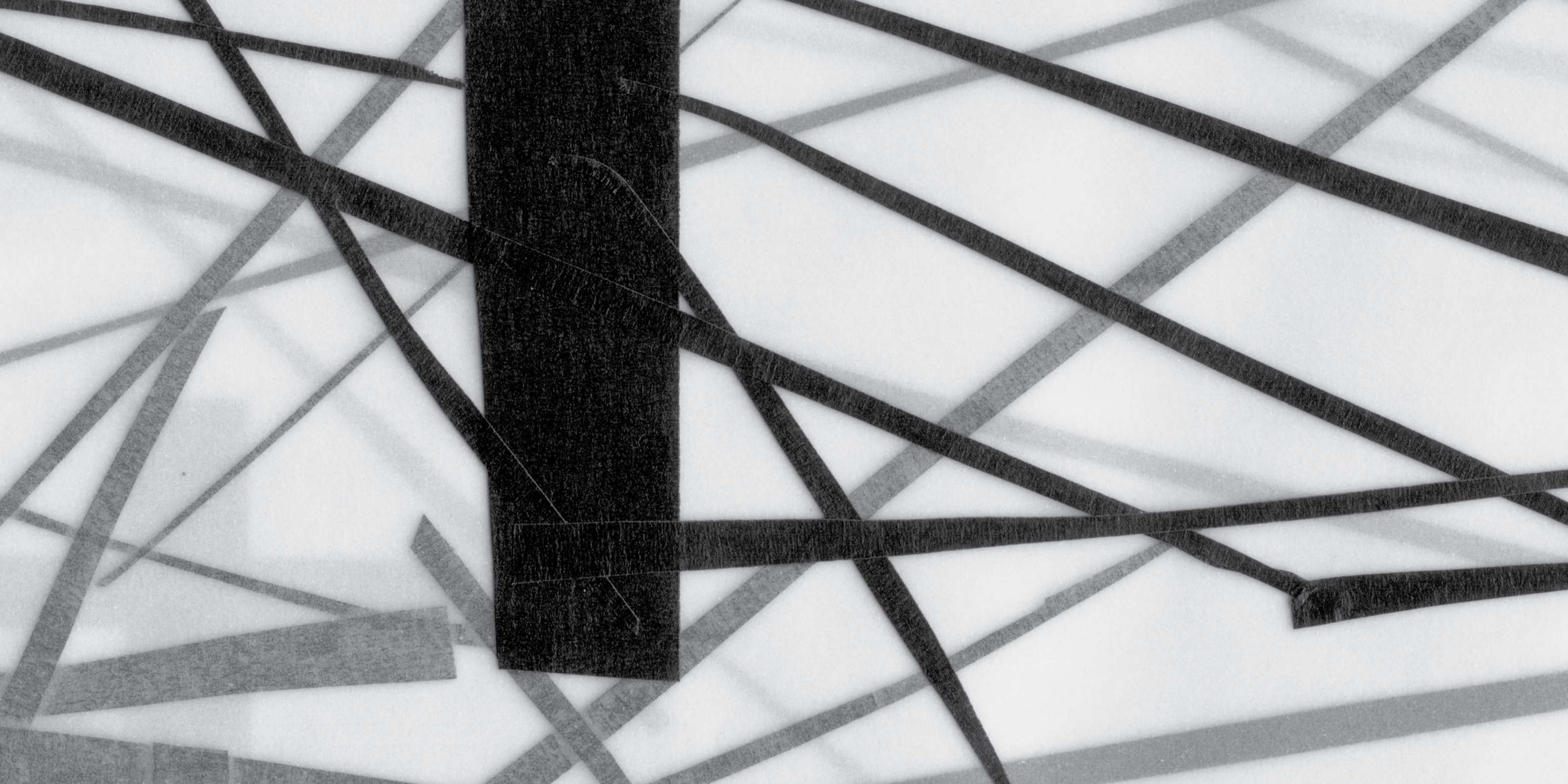
Cataclisma da natureza, passagem de renovação, como o dilúvio nas metáforas das religiões. Ó Noé, que acreditou nas palavras do Altíssimo e construiu a sua arca!

Todo ser humano passa pelos desafios dos tsunamis. Ou fica morto/vivo, ou vai em frente na busca do seu destino, que a Transcendência lhe presenteou, por não desistir do apelo, da realização do seu mito pessoal.



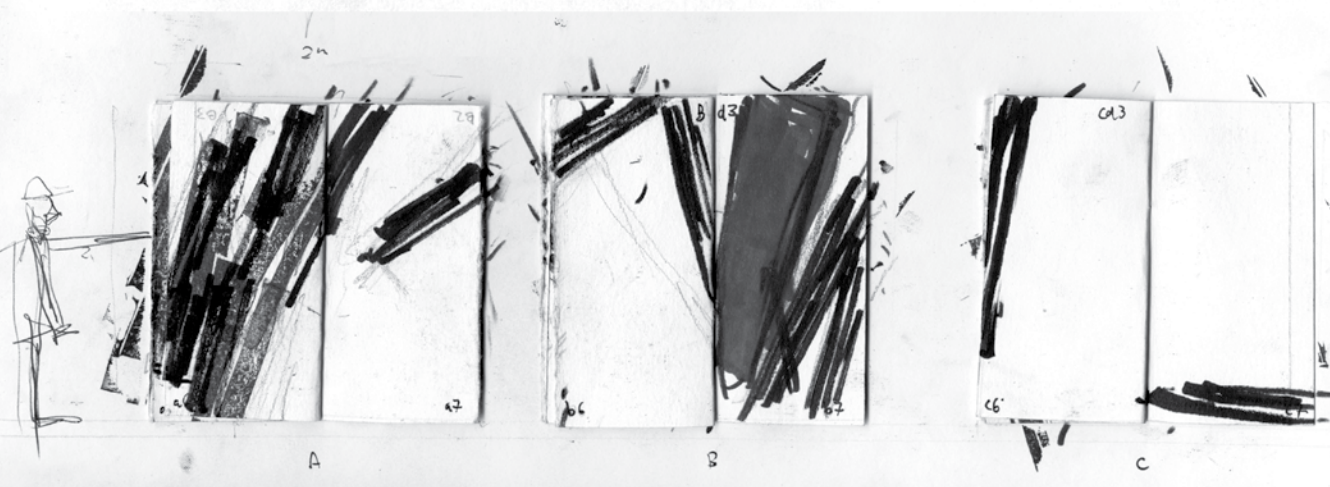
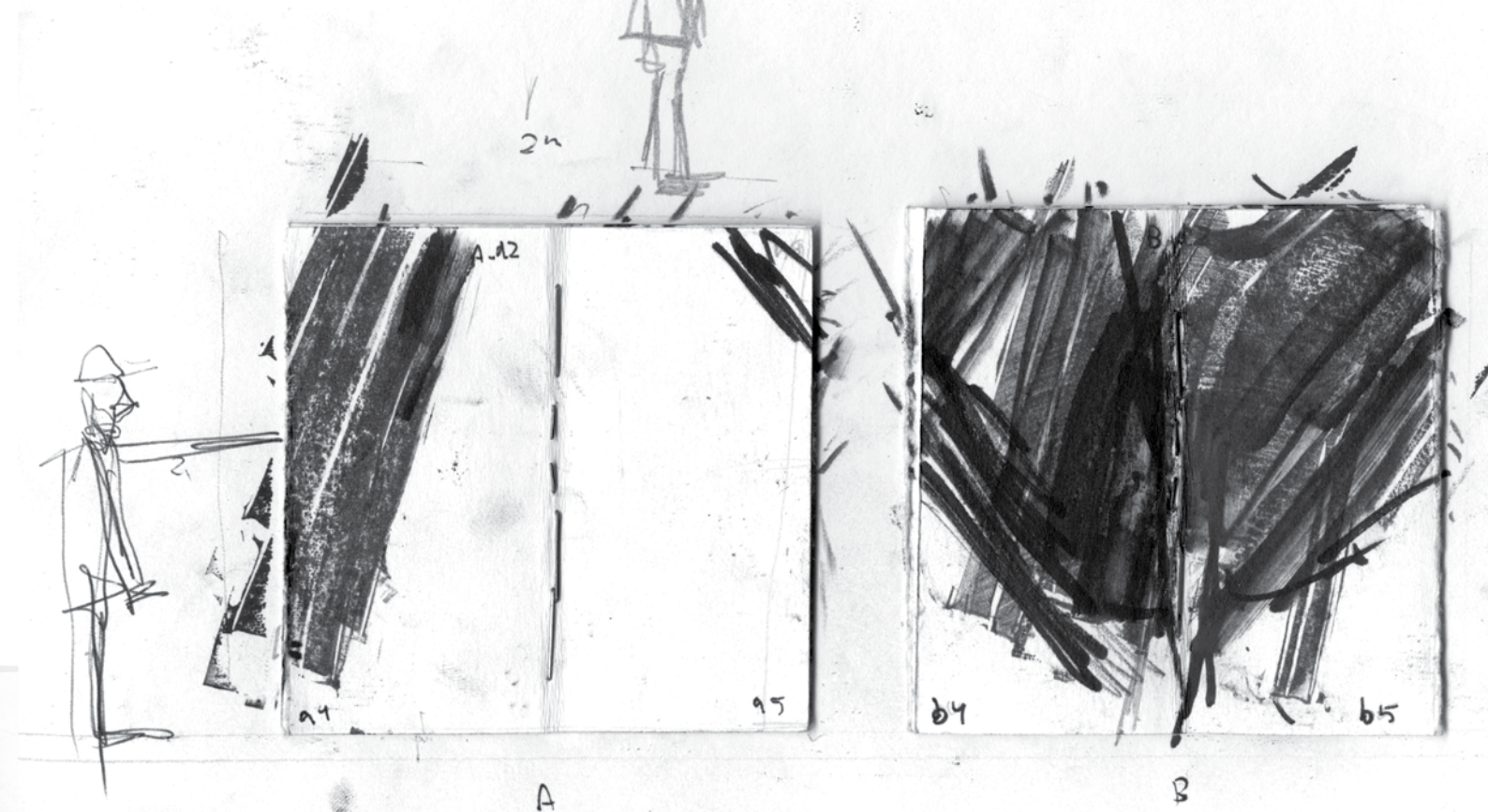












O LIVRO DO TEMPO

/ CAUÊ ALVES

GALERIA VIRGILIO: SÃO PAULO, 2007

De saída, a exposição de Fernando Vilela contradiz um chavão da gravura, o da reprodutibilidade. Seus enormes livros (200 x 200 cm) são peças únicas. Os volumes, realizados em chapas de pvc expandido, foram impressos a partir de apenas três matrizes. Elas funcionam como módulos e vão se combinando e recombinando de maneira lúdica e sem obedecer a qualquer geometria. O raciocínio modular proporciona uma diversidade enorme de configurações. A composição gráfica se estrutura por forças que variam de sentido e intensidade, sempre girando em todas as direções.

Se as imagens podem ser comparadas com a de um relógio, como se as tiras fossem ponteiros sobrepostos, o trabalho contraria completamente toda a regularidade e a repetição que o relógio implica. Ao folhearmos o livro, temos uma experiência temporal bastante singular. É como se esquecêssemos o mundo exterior e mergulhássemos no trabalho. Seu tempo é não contínuo, nem homogêneo ou retilíneo, e sim um tempo que dispensa a ordem cronológica. A primazia é dada ao aspecto gráfico, e não a uma suposta continuidade do movimento do tempo ou de uma narrativa qualquer. Mesmo porque há uma série de sobreposições que, mais do que espaciais, revelam simultaneidades de tempos. Estas são ainda mais evidentes ao contemplarmos os três livros abertos, que compõem um todo em que ordem e caos não podem ser compreendidos como opostos, mas como complementares, uma vez que estão integrados, assim como os vazios em relação às áreas impressas.

A escala dos livros é compatível com a de uma porta. Virar uma página é também entrar num outro espaço. A relação corriqueira com o livro, entretanto, é literalmen-

te invertida – ele não está em nossas mãos; somos nós que estamos dentro dele, sugados em seu interior.

Mesmo que os livros obedeam a um planejamento rigoroso, durante a realização do trabalho o artista incorporou alguns acasos. Isso também se deve a questões técnicas, como o ressecamento da tinta sobre a tela da serigrafia. Em geral, a irregularidade das manchas sobre a chapa foi mantida. Ainda mais por serem impressões artesanais e de grandes proporções como essas (que contou com uma equipe de seis pessoas), jamais seria possível cercar plenamente o imprevisível. Essa consciência dá mais vitalidade ao trabalho e evita que ele seja compreendido como se estivesse fora do próprio tempo de sua realização. Afinal, não se trata de um projeto que objetiva ser realizado sem surpresas e com exatidão – ao contrário, o imprevisto é parte constituinte do processo tanto quanto do fluxo temporal.

As chapas oscilam entre as mais silenciosas, com poucas áreas preenchidas, e as mais barulhentas, com várias sobreposições e excessos. Elas têm uma aparência ambígua: a impressão da imagem é feita em serigrafia, mas os veios da madeira – já que as telas foram realizadas a partir de xilogravuras – são tão visíveis quanto as ocasionais imperfeições. Há um aspecto precário no resultado final, como se fossem lambe-lambes, mas alguns brilhos logo desmentem essa sensação. O industrial e

o artesanal se misturam, e a facilidade que a serigrafia denotaria é contrariada pelo processo trabalhoso que o tamanho exige.

Realizados no ateliê do artista na Barra Funda, em São Paulo, que fica diretamente voltado para a rua, os trabalhos se misturaram com o ritmo da cidade. Durante a impressão, as telas eram limpas na calçada, enquanto as provas secavam sobre os suportes para lixo e acabavam se mesclando com a sujeira urbana. Esse embaralhamento da imagem com o seu entorno também ocorre, de outro modo, nas gravuras em acrílico transparentes inclinadas em relação à parede. As imagens impressas, graças à iluminação, se projetam e se sobrepõem sobre outras a sua frente ou ao lado. Enquanto nos livros a sobreposição se faz num plano, aqui elas se expandem e ocupam o espaço tridimensional.

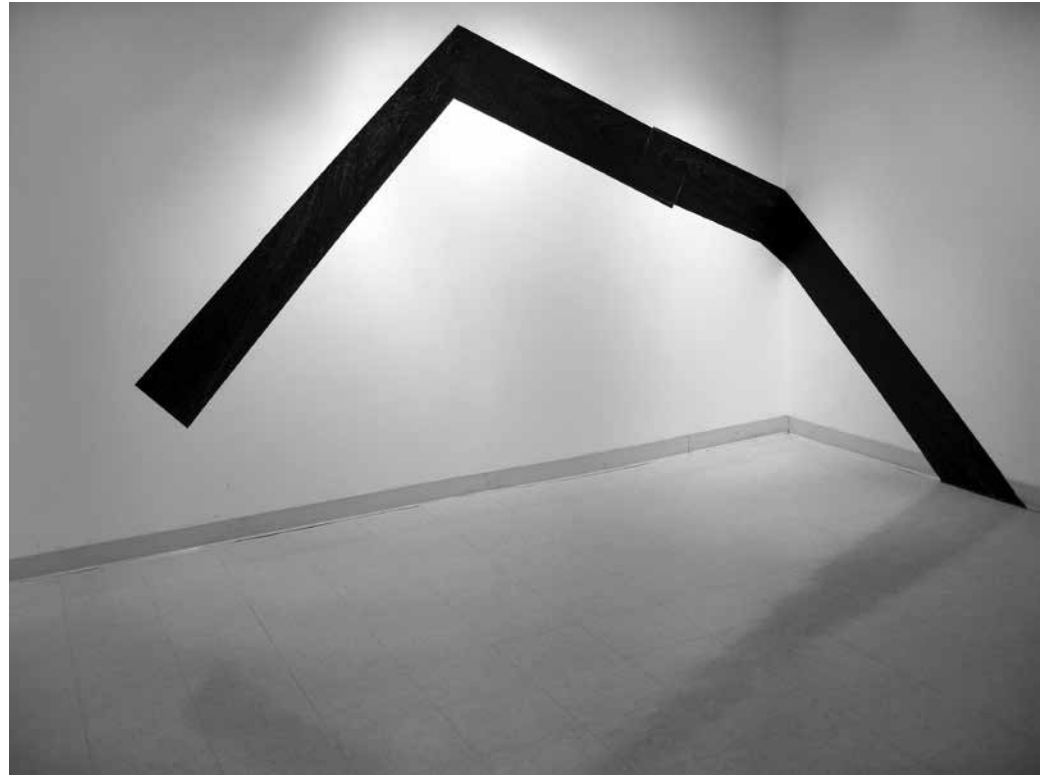
Independentemente do aspecto simbólico do livro, que se mistura com a história da humanidade e acompanha o homem ao longo dos tempos, o trabalho de Fernando Vilela estabelece certas relações complexas com o sujeito, com o espaço em seu entorno e com a cidade que vão além da contemplação e do mero reflexo. Nós nos envolvemos em seu trabalho a ponto de entrarmos no tempo dele, que é o mesmo que o nosso, mas que também parece nos conter e superar.

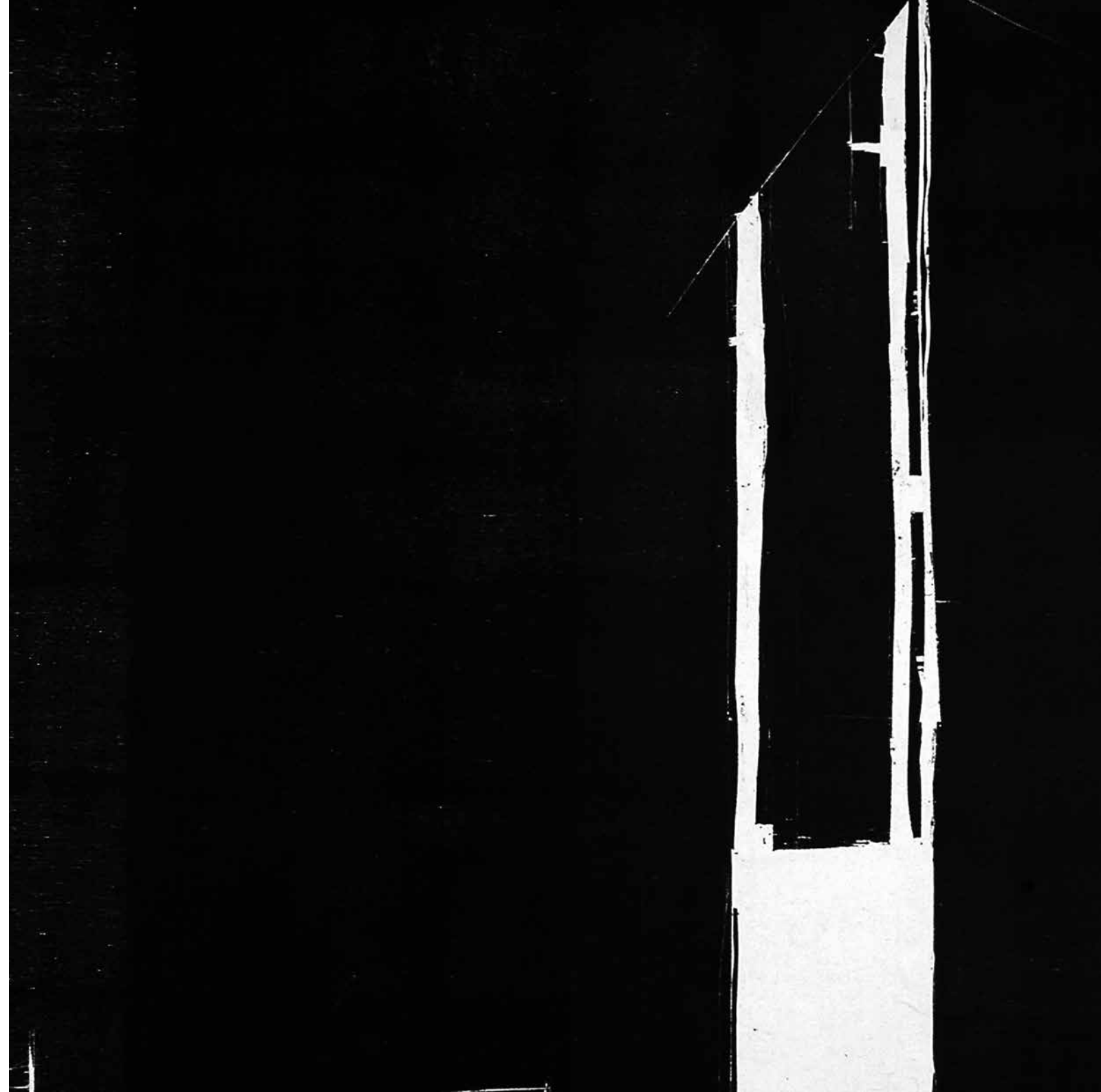












GRAVURAS

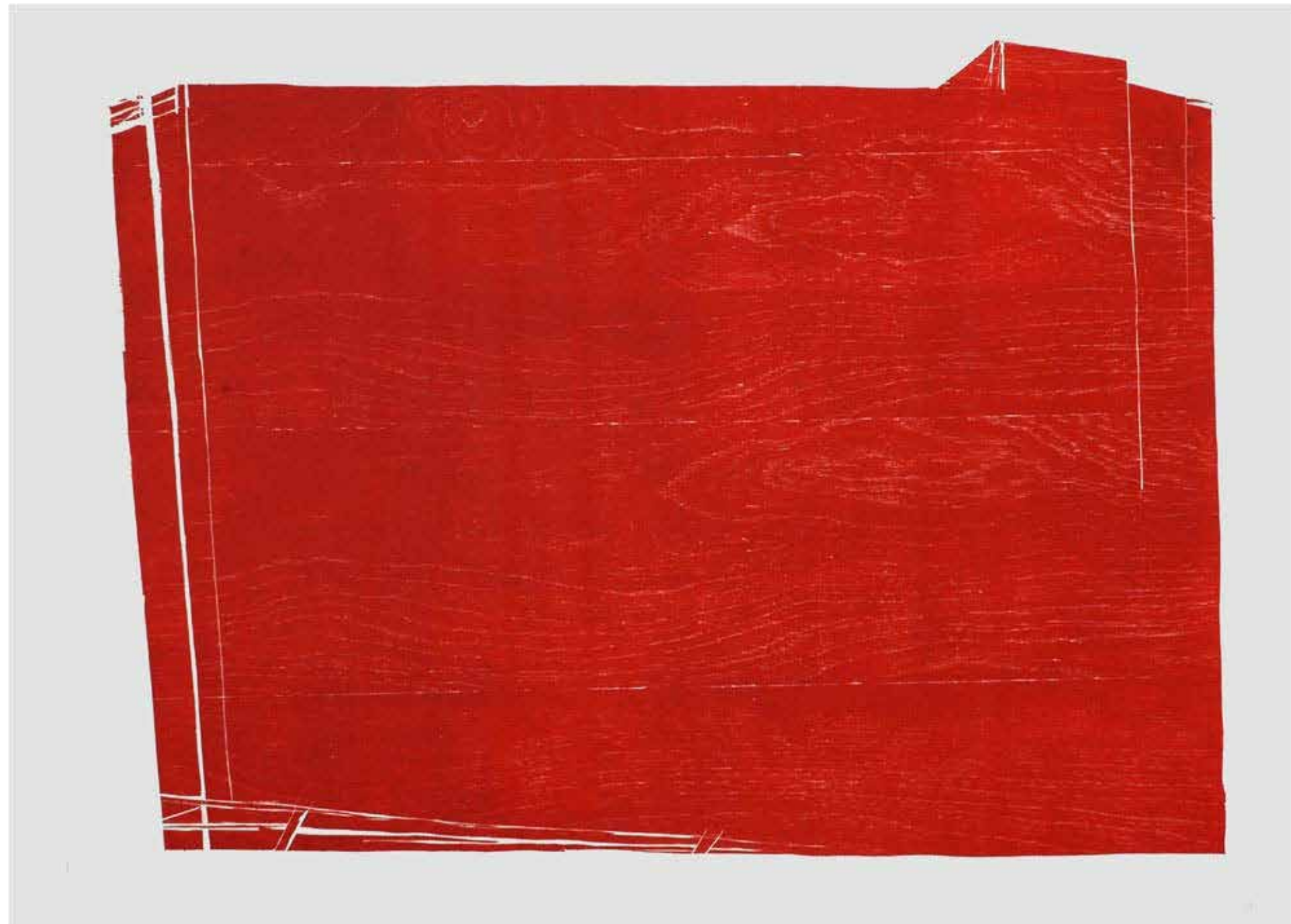
/ JORGE COLI

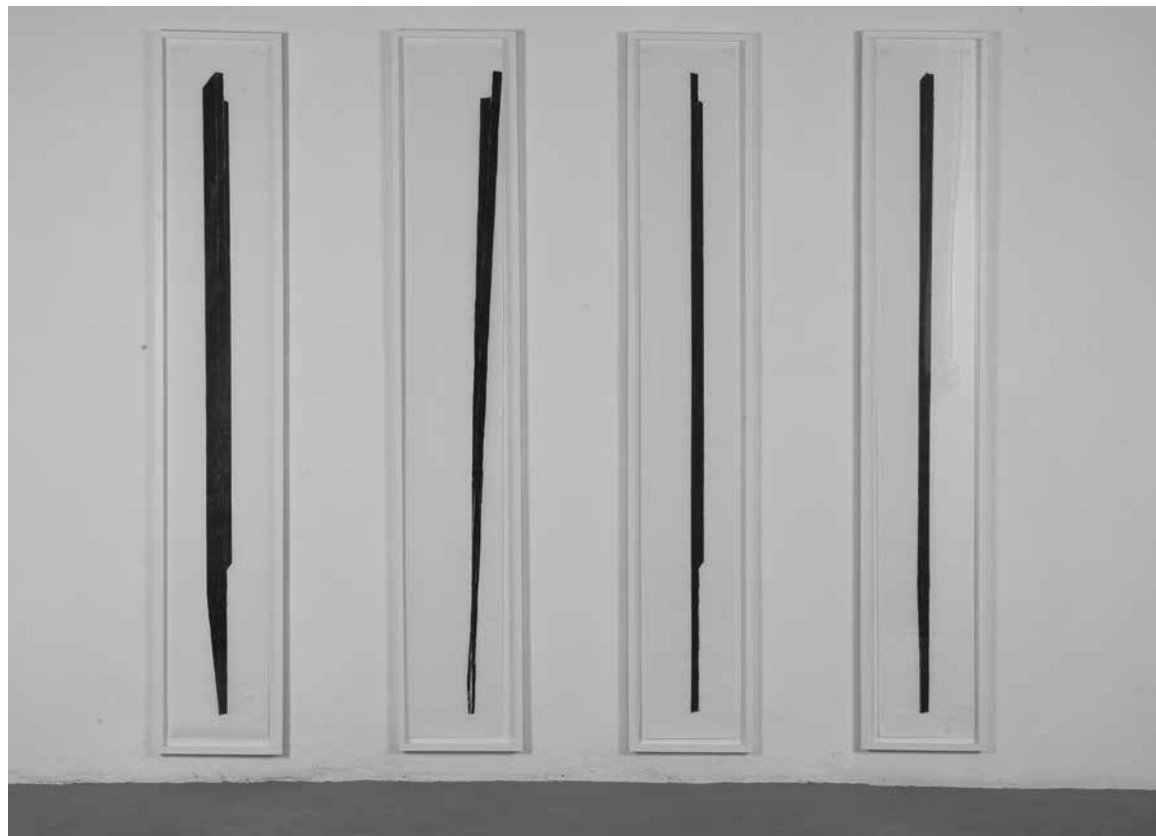
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA: SÃO PAULO, 2004

Fernando Vilela primeiro observa. As formas de sua invenção partem de um olhar que prefere objetos de volumes definidos, presentes, afirmados, como um navio, um armário ou uma cadeira. Depois, depura suas observações pelo desenho. Simplifica, tende a reduzir as formas às superfícies. Essa ascese, porém, não significa afastamento da materialidade. Ela encontra uma substância nova na gravura. A linha torna-se corte na madeira, e o entalhe, que busca ser preciso, guarda as marcas da violência. São rupturas nítidas que se imprimem sobre o papel, garantindo ao contorno uma vibração concreta. A tinta negra conserva as irregularidades próprias à superfície das grandes pranchas, os pequenos veios, sinais ainda de uma vida efervescente na matéria. Certos artistas impõem uma visão mental ao concreto com que fazem suas obras, para anulá-lo. Fernando Vilela não. Seus procedimentos conduzem a um equilíbrio estrito entre *cosa mentale* e *cosa manuale*.





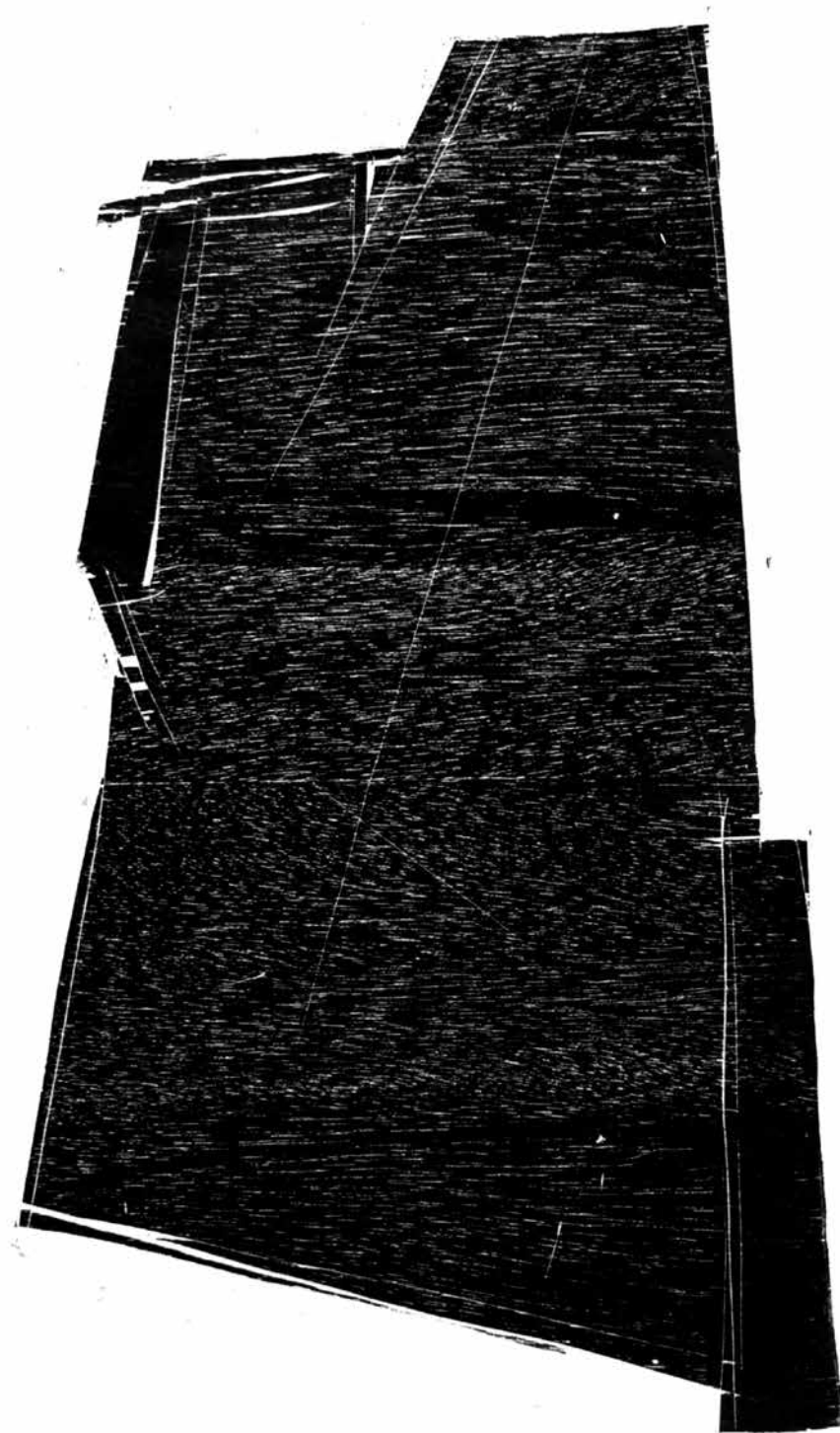




SEM TÍTULO UNTITLED, 2005. XILOGRAVURA WOODCUT, 220 X 35 CM (CADA TRABALHO EACH WORK) P. 95 SEM TÍTULO UNTITLED, 2005. XILOGRAVURA WOODCUT, 190 X 45 CM









LAMBE-LAMBE II STREET POSTER II, 2005. XILOGRAVURA SOBRE PAREDE WOODCUT ON WALL, 66 X 192 CM [MONTAGEM REALIZADA POR ERNESTO BONATO MOUNTED BY ERNESTO BONATO, AMSTERDAM]



SANDUÍCHE

/ AFONSO LUZ CENTRO UNIVERSITÁRIO MARIA ANTONIA:SÃO PAULO, 2003

O chumbo pesa. Mas se não for o peso, que virtude tem o chumbo? Se sofre o peso, sua maleabilidade se mostra. Surrada pelo martelo, ou submetida à massa de pedra, a superfície transformada se deixa vergar. O chumbo se deforma, se faz amassar num modelado informe, dobrado, enrolado.

Superfície gravada de pancadas, marcas de sua submissão. Matéria grave que sob o peso do mundo tende à planura, ao rebaixamento, avessa a estruturas mais bem resolvidas doutros metais. Matéria grosseira, opaca, de frouxa coesão, sem caráter, algo imprópria ao esculturar. Se não pesa, separa ou divide, isola sem que nada possa atravessá-la tranquilamente.

Mas também acolhe, deixa a coisa repousar em seu leito, sem deslizar, num forte atrito.

O partido que as peças de Vilela tiram dessa incerta virtude metálica nos devolve ao campo escultório de forma vária.

Combinando experiências que surgem quando postos em relação, afinidades inusuais,

os materiais se apresentam exteriores uns aos outros. Algo de estranho vem desses contatos e apartamentos, despertar de qualidades avessas. Há neles uma sedimentação inconclusa, repouso que se demora, lento assentar das coisas, vagar no descanso dos corpos uns sobre os outros. Essas novas peças tratam do peso e do contato de modo mais diverso, experimentando a pedra e o cimento sem as anteriores incrustações do metal, que os integrava forçosamente. Sua fixidez, bem mais geológica, surge num depositar de camadas, numa reciprocidade de escoramentos, solidariedade bruta das coisas abandonadas a elas mesmas.





FORA DO EXPEDIENTE

/ TIAGO MESQUITA

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO: SÃO PAULO, 2003

Os trabalhos de Fernando Vilela, na linguagem em que estiverem, trabalham suas formas com muita acuidade. Elas, mesmo que apareçam arranhadas ou esponjosas, são sempre inteiriças e bem contornadas. Devem mostrar distinção e nitidez de seu papel no conjunto. Aparecem, portanto, como um elemento forte, que atua na composição de maneira decidida e independente, como se pudessem ser separadas e, como coisas, pegas com a mão.

O curioso é que isso apareça em trabalhos tão interessados por objetos sólidos, maciços, feitos com engenho. Em suas gravuras, por exemplo, o artista se dedicou muitas vezes a retratar cascos de navio, pedaços de edifício e guias da rua. Valia-se desses temas para relacionar faces planas e pouco sólidas, como se criasse castelos de cartas.

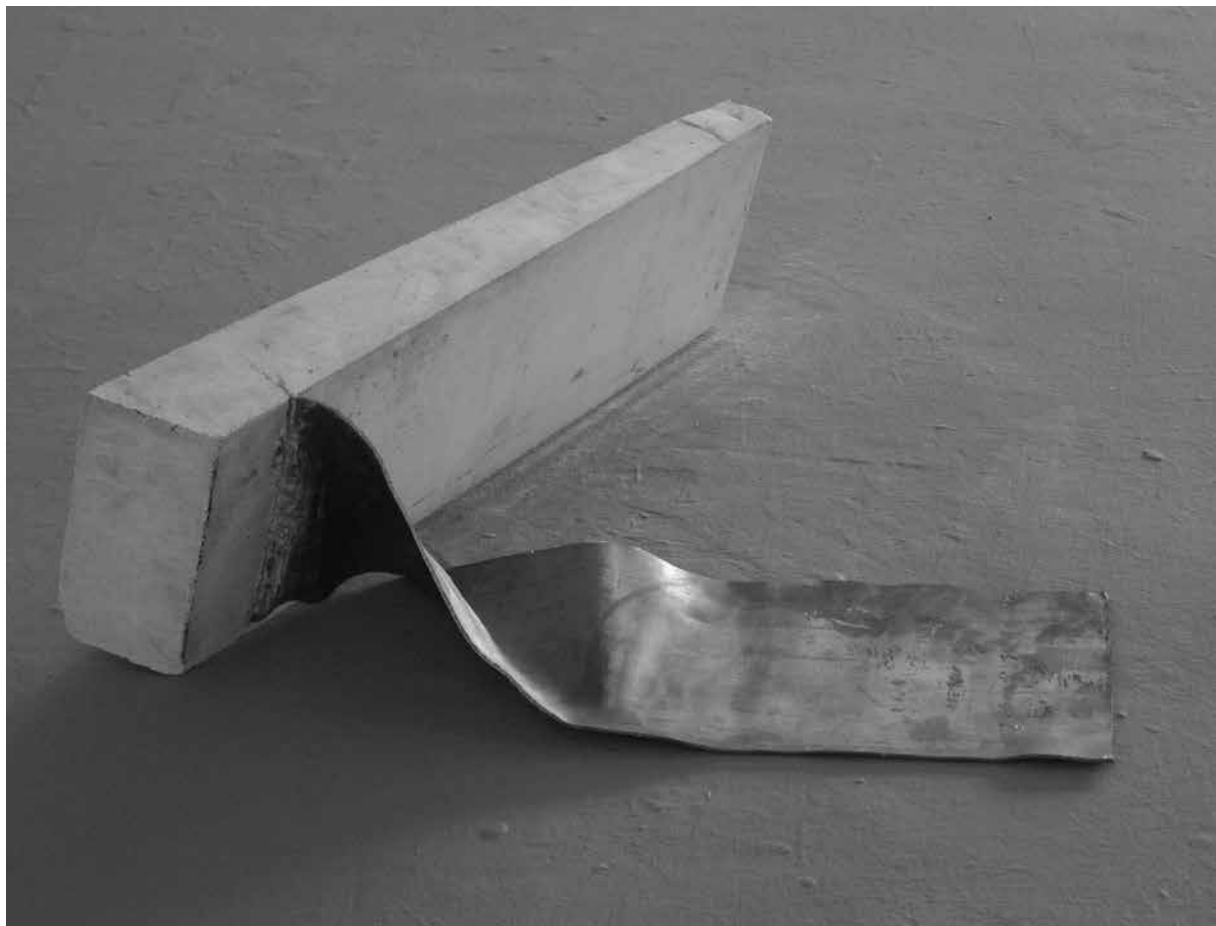
Outros temas da produção gráfica de Vilela são os biombos, palafitas e tapumes de construção. Aí o artista encontra, de maneira mais transparente, objetos que colocam superfícies planas se relacionando e criando uma unidade coesa, que nos permitiria chamar aquela série de faces de uma coisa só. No entanto, o artista não trabalha com esses planos em busca de um ponto de convergência. Pelo contrário, nessas gravuras, as formas chapadas parecem fugir de sua função figurativa mais elementar e procuram relações autônomas umas com as outras, extrapolando uma configuração prévia.

Nas suas esculturas, embora o artista lide com os volumes de maneira mais evidente, essa relação parece se radicalizar. Nelas, Vilela incrusta chapas de metal e massas compactas de cimento. As cores diferentes de cada um sugerem contraste. Um material se mostra estranho ao outro; no entanto, tal distinção, paradoxalmente, aproxima, transformando tudo em planos inter-relacionados. A ação do metal no concreto converte tudo em superfície. As faces do cubo de cimento são postas para atuar fora de expediente. Agora não são paredes de uma forma, mas planos autônomos que, livres

de sua função original, buscam novas relações com as outras partes da escultura.

As peças que o artista mostra agora no CCSP tentam ampliar essa relação. Aí, esse fracionamento das faces da escultura contamina o prédio, que passa a ser visto como uma série de partes fracionadas que também se afastam de sua função primordial e aparecem com novo sentido, ganhando versatilidade.

Desse modo, o cimento atua como uma continuidade mais saliente do espaço. Assim como as chapas de metal, acompanham o desenho dos ferros da galeria do CCSP. Os materiais da escultura, bem como os elementos do prédio, se esquecem de sua função. Nas esculturas eles se portam como se estivessem de folga. Em busca de qualidades que não aparecem durante a labuta.



SEM TÍTULO UNTITLED, 2003. CHUMBO E CONCRETO, DIMENSÕES VARIÁVEIS LEAD AND CONCRETE, VARIABLE DIMENSIONS [CENTRO CULTURAL SÃO PAULO]

FAUNA

/ ÁLVARO FALEIROS

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO: SÃO PAULO, 2003

urbe a obra indica

de suas dobras duras
contrabalança um equilíbrio de metal
por seus ares de concreto

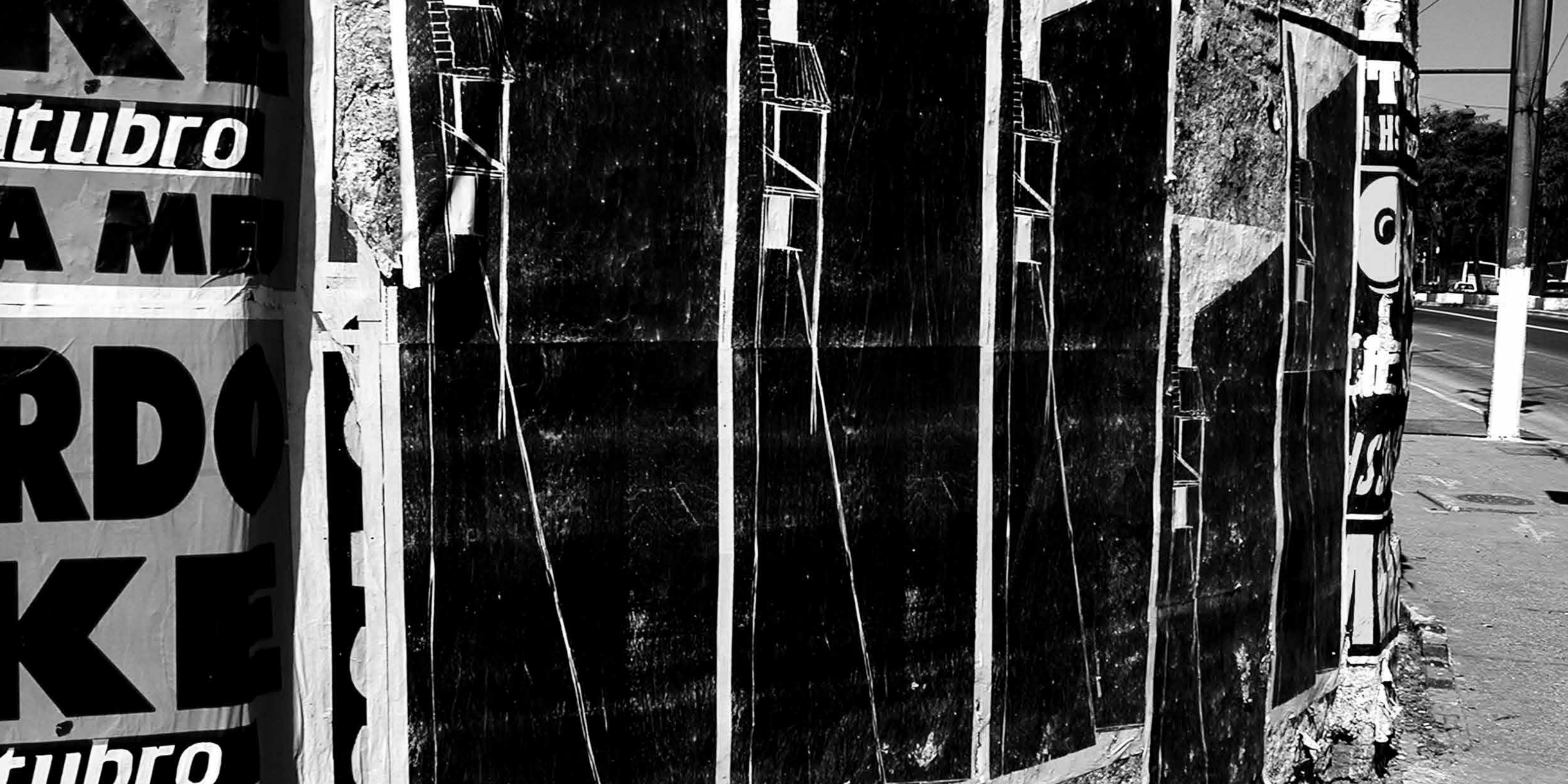
quase bichos – dinossauros amebas –
passeiam o chão
ásperos ecoam nos canos do teto

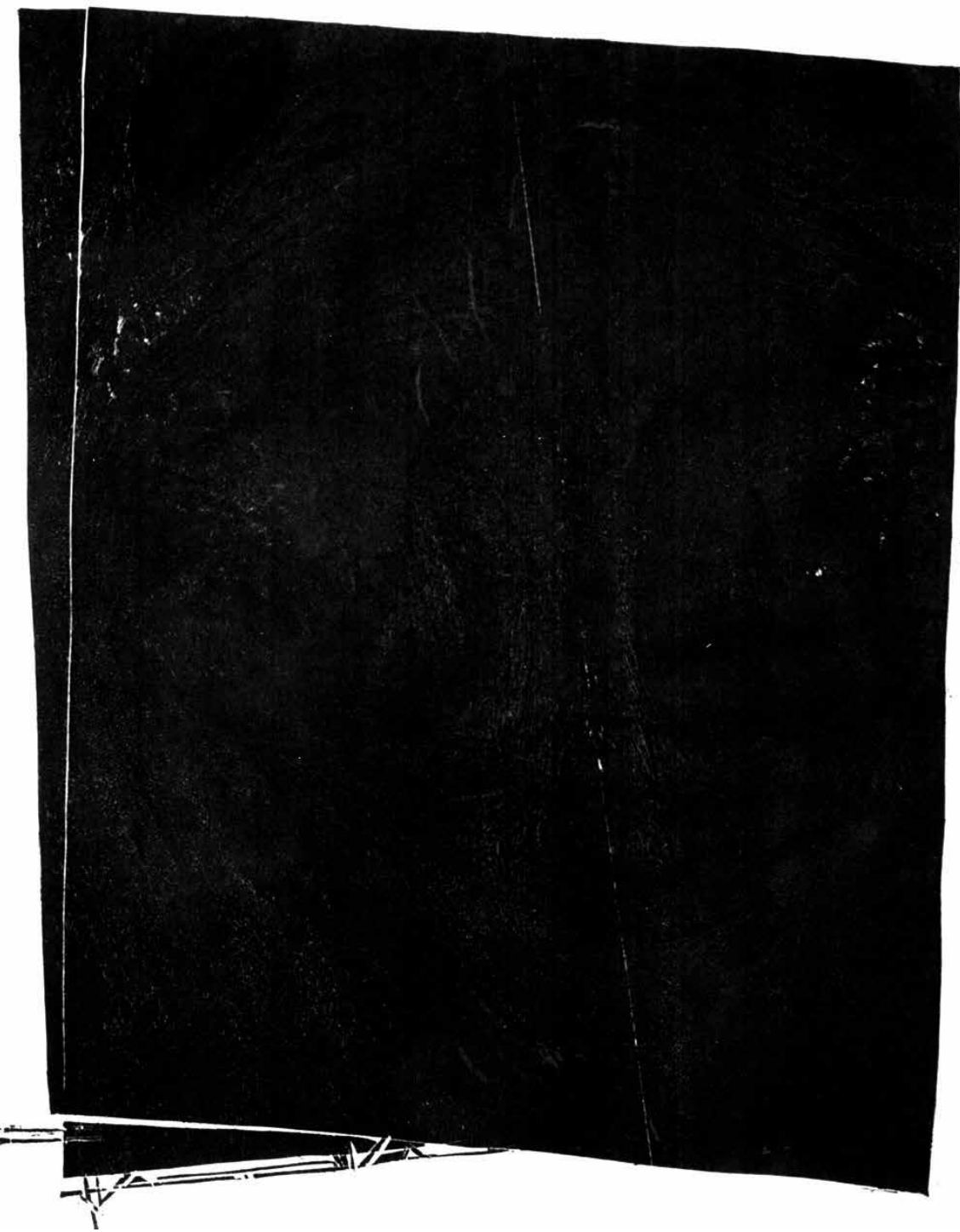
fauna de estrelas
e cumpre-se a promessa do espaço
não mais lugar de passagem
sim mais lugar de passos

imensos corpos imersos
blocos que se apoiam
casa onde entranha
meus olhos encontram

arquitetura de mãos e máquina





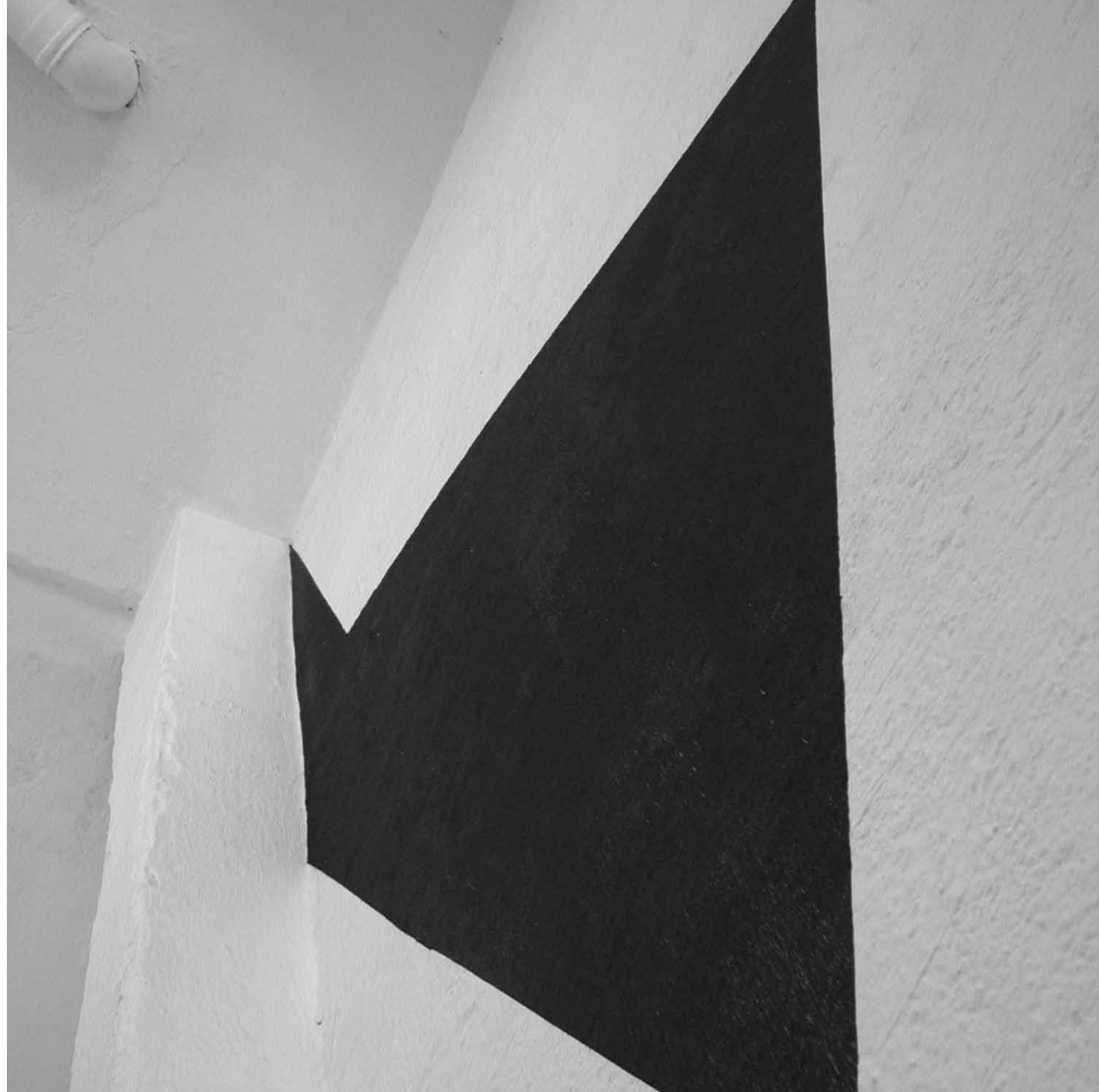


O QUE NÃO TEM MEDIDA

/ GUILHERME WISNIK GALERIA GRAVURA BRASILEIRA: SÃO PAULO, 2002

Massas negras bem recortadas sobre o fundo branco, fissuradas por pequenos cortes e deslizando em suave desequilíbrio. Não se sabe se os volumes são instáveis, tombando em movimento lento, ou se suas fissuras indicam apenas discontinuidades, que sugerem outros planos por detrás. O que se adivinha, de maneira mais imediata, é a referência urbana: blocos compactos, empenas cegas; espaços densos e fraturados, vistos sempre como um inescapável primeiro plano. Mas há outros elementos nas gravuras de Fernando Vilela que contrariam a ideia de uma poética citadina pura e simplesmente. Delicados veios de madeira definindo a superfície chapada emprestam uma urdidura artesanal ao que nas cidades é opacidade material. Além disso, algo como frágeis palafitas ou cercados de ripas – marcos do exílio urbano – parecem suportar esses imensos blocos,

numa associação de contrários insólitos que se potencializam. Essa transferência simbólica resulta no amolecimento dos contornos, que faz com que surja de repente uma vela negra inflada, feita de cimento, de madeira, de pedra ou de nada. Ou talvez, o fragmento do casco de um navio muito próximo. É disso que trata o seu trabalho: um ir e vir entre o plano e o espaço que traduz, na leitura das linguagens, o caráter irrepresentável das escalas. Uma presença descomunal e oculta, levitando nas paisagens desoladas, ou o que se avista nas cidades para além das superfícies de seus edifícios e que permite perguntar: o que é que os separa e o que é que os sustêm?



EXPOSIÇÕES EXHIBITIONS

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS (SELEÇÃO)
SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2014
O Mar que atravessamos,
Galeria Virgilio/São Paulo

2012
Pinturas e gravuras,
Galeria Virgilio/São Paulo

2011
Caçada,
Funarte/São Paulo

2010
Trombetas Tsunami,
Galeria Virgilio/São Paulo

2007
Deslocamentos,
Galeria Virgilio/São Paulo

2006
Brazilian Cultural American Institute
/Washington

2005
Galeria Virgilio/São Paulo
Galeria Graphias/São Paulo

2003
Centro Universitário Maria Antonia
/São Paulo
Programa de Exposições,
Centro Cultural São Paulo/São Paulo

2002
Galeria Virgilio/São Paulo
Galeria Gravura Brasileira/São Paulo

EXPOSIÇÕES COLETIVAS (SELEÇÃO)
SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2013
Imagem Gráfica,
Pinacoteca do Estado/São Paulo

2012
4 Ensaios Gráficos,
Pinacoteca do Estado/São Paulo

2009
Brazilian Contemporary Printmakers,
Brazilian Cultural-American Institute
/Washington
Espaços em Diálogo,
Galeria Graphias/São Paulo

2008
Prosa,
Galeria Gravura Brasileira /São Paulo
Hillyer Art Space/Washington
Instituto de Artes Gráficas/Oaxaca
Fundación Sebastian/Cidade do México

2007
Pratt Institute/Nova York
Oniforma,
Centro Cultural São Paulo/São Paulo

2006
Prints, Goloborotko Studio/Nova York
Arte Pará/Belém
Galeria Mercedes Viegas/Rio de Janeiro
Bienal de Gravura de Fortaleza/Fortaleza

2005
5ª Bienal Internacional de Gravura /
Versailles
Panorama da Gravura Brasileira,
Gallerie Michele Brouta/Paris
Gravures Brésilennes, Cité des Arts/Paris

2004
Salão Internacional de Gravura Ibero
Americana, Instituto Cultural Mexicano
/Washington
Primeiro Panorama da Xilogravura
Brasileira,
Santander Cultural/Porto Alegre

Painel ABCA, Museu de Arte Contemporânea
de São Paulo/São Paulo
Programa Exposições 2004, Museu de Arte
de Ribeirão Preto/Ribeirão Preto
32º Salão de Arte Contemporânea de Santo
André/Santo André

2003
Projeto “Lambe-Lambe”: A Cidade como
Suporte/São Paulo
Programa de Exposições,
Centro Cultural São Paulo/São Paulo

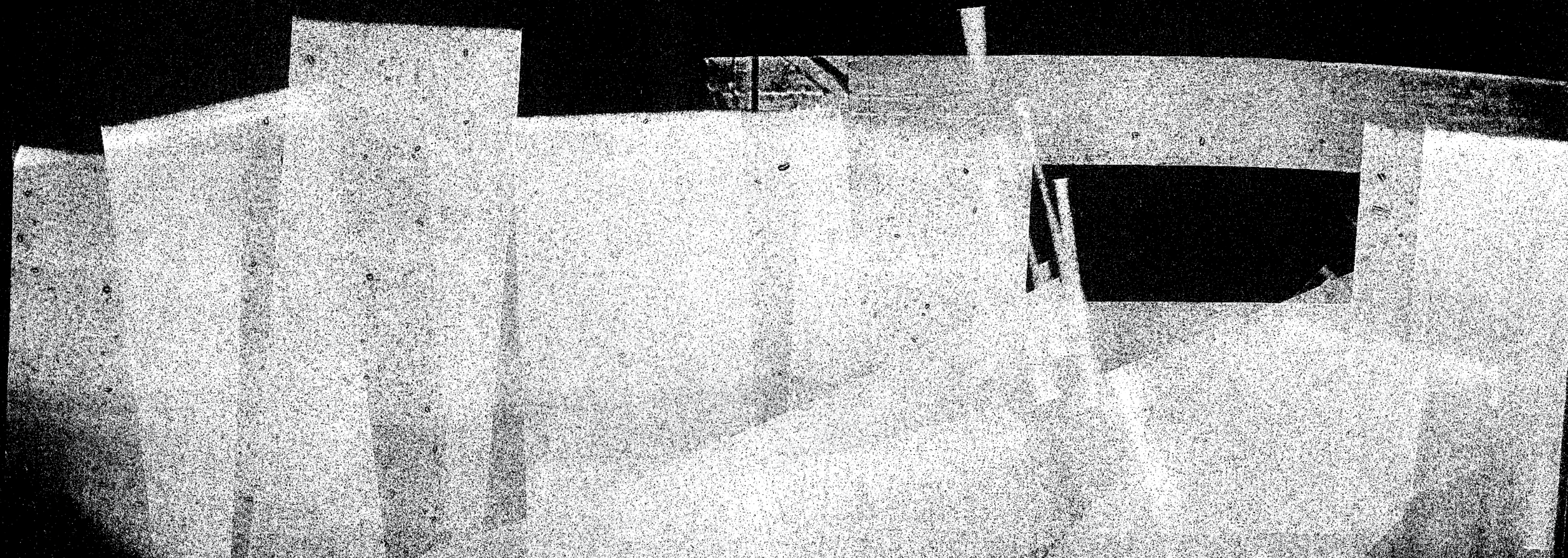
2002
Só Gravura,
Galeria Adriana Penteado /São Paulo

1997
IV Bienal Nacional de Santos/Santos

AQUISIÇÕES ACQUISITIONS

MoMA/Nova York
Pinacoteca do Estado de São Paulo/São Paulo
MAM /São Paulo
MAC/São Paulo
Museu Nacional de Belas Artes/Rio de Janeiro

CRITICAL TEXTS



THE SEA THAT WE CROSS

Fernando Vilela - whose work is commonly known for merging graphical languages, such as woodcut and large format photography, besides installations that play with the ambiguity of plan and space - offers photographic essays and graphic narratives related to the memory to this exhibition. According to the artist, these pieces reflect traces of his personal remembrances, those of someone who was born and raised in a family especially engaged in the struggle against the dictatorship in Brazil.

4 GRAPHIC ESSAYS CLAUDIO MUBARAC

Fernando Vilela develops woodcutting processes associated with photography and its digital photo translations, re-scaling the cutting processes in the construction of reticles, as drivers of subtle light refraction. The scale of such work encourages the viewer to a physical relationship with the images that occupy the walls of the gallery, but that could also occupy, with the same strength, the walls of the city.

Fernando has a lean number of works, that are nonetheless torrential in the different uses of woodcutting processes, with or without association to photographic images of the city of São Paulo. In the photographs (or engravings)

that he brings together under the general title of *City* and the panel called *Forest*, blocks of woodcut prints are opposed to digitised photographic images on large format paper. The printed films retain their fundamental graphic characteristics: the areas obtained with the hot stamping of the woods explain the characteristic veins, interrupting and rearranging the photomechanical reticles.

The weights of the boards and the concrete of the city, in a choreography of light tension, build a new urban landscape, with debts as those of chart and living that are attracted from the view of the building gables and the bridges. Whereas in his *Tsunami* the strength of the water's movement is translated into a modular switching of impressions, in the manner of monotypes, in a a convulsive space, trapped in regular squares. We are always facing graphic constructions that make us unbalanced before spaces we imagined to know.

THE MANIÈRE NOIRE OF FERNANDO VILELA

LUIS PÉREZ-ORAMAS

I have always been attracted to the flat, thick ocean of ink with which the great engravers never fail to etch light out of shadows: light, that is, as mineral truth, as a presence hidden in earthly night, which we must unswaddle, rummage for in the dark weight of life, in the vespertine corners of our cavernous selves.

I refer here to the pall of the engraving, the *manière noire*, that most absolute of grays. The technique plunges the visual field into darkness, into a sheer and impenetrable, all-obscuring gloom through which, in flashes or tears, between fissures of clarity, the visible flickers into form within the uncertainty of a perceptual depth that denounces life as an algorithm of mystery and laborious *chiaroscuro*.

It's Leyde-born Rembrandt standing before his first Flight into Egypt, darkening a scene from Seghers, engraving the already engraved, transforming the figure of Tobias into the iconic ex-

egesis of the carpenter from Bethlehem; it's the blind nook of thick-boughed trees in the pastoral scenes of Claude Lorrain; the phantasmagoric forms in Goya, the black cloud that distorts the faces of the hordes in his *Caprichos* and *Tauro-maquias*; The somber arcades of Parisian night in the engravings of Meryon; the marvelous Eden of Rodolfo Bresdin, with its monkeys, donkey and deer; some nocturnal dance by Whistler; Oswaldo Goeldi's dark chronicles of the city and Vija Celmins' sea, crumpled like some illegible script; it's the floating nights of José Suárez Londoño, with their hovering children and smoke-blanketed dreams.

Fernando Vilela is another practitioner of the *manière noire* and therefore also a member of this illustrious family of artists. Especially so in his more recent works, in which the photograph's impeccable whiplash of light blends with the woodcut's indefatigable bite. The fact that the grains in the wood bear the shadowy traces of a city that once was should not go unnoticed: the nocturnal thickness of the ink filters the chaotic, diurnal density of the São Paulo metropolis.

What occurs is a deluge of condensations: the lost memory of Josef Albers—from whom Lygia Pape likely learned the basics that enabled her,

one day in the late 1950s, to come up with her Tecelares [Weavings], and thus invent a *manière noire* for neoconcrete geometry—resurges, only this time in unexpected association with another forgotten modern turned living image in Vilela's engravings: Willys de Castro.

In the engravings of Fernando Vilela, among the wood grains and the dry rivulets of ink, there where the web-like atmosphere spins anew its cities, no-one could fail to see the sheer architectural triangles, the voluminous angularities whose vertices barely touch, the subtle and sharp slants of light, or the muted alignments of windows, like dormant Active Objects.

This encounter, which also occurs on other material terrains, in the thickly plied oils, in the raw and rustic canvas of his paintings, makes me think of the constructive destiny of modern forms and their possibility, which must remain thus, if they are still to find their way back: the constructive nature of this work breaks with abstraction in order to be reunited with the city, with the setting in which we dwell, with the present in which we live. And so, in the multiple genealogy of engraving and the startling resurgence of this night-cloaked street—that is, in the *manière noire* of Fernando Vilela—echoes the ever-furtive splendor of light that gives us shelter.

THE HUNT

PAULO MIYADA

Gotham City is one of the main characters in the Batman comic books, alongside such charismatic figures as The Joker and Catwoman, and others less so, such as Mr. Freeze and The Scarecrow. Apparently a gloomy and violent version of Manhattan, Gotham city seems to mold itself around the superhero, serving him as a platform, labyrinth, weapon and antagonist, shaped by a psychological, visual and dynamic power-play between the saturnine vigilante and the elements that inhabit the New York isle of today and yesteryear.

In the meantime, on this side of the globe, in the work of Fernando Vilela, no Batman walks the streets. There are flashes of New York, as there are of countless other cities around the world, but what predominates is São Paulo, the modern Latin-American metropolis the artist knows how to portray as a character.

This is what we see so clearly and expressively in the series of woodcuts printed on photographs he presented at the Virgilio Gallery in 2010. Fernando selects elements from the cityscape that cause the most visual attrition and reorganizes them in representations that blend techniques of splicing and collage with the photographic eye. His biggest triumph, however, lies in realizing that it is not even necessary to infuse these city scenes with narrative, because São Paulo itself, with its mix of ambition and negligence, is already stocked with monumental

and disproportionate features, like the Costa e Silva overpass the Minhocão (Big Worm) and a sagging tangle of electrical wires strung between posts. In its eccentricity, São Paulo is already a character, and both Fernando Vilela's collages on onionskin paper and his engravings on photographs help us to see it as such, lest we be too distracted by outstanding bills and packed schedules.

With something of the steeliness of a superhero, Fernando is not content to merely underscore this marvelously awkward feat, but aims to interact with this urban character and respond to it on its own scale. In order to take engraving to the urban space, in 2003 Fernando seized an opportunity to use an obsolete, early 20th-century wooden printing press – the type used to make cheap street posters – to multiply an image to the power of n . He traded the iron plate for a plywood board of the same thickness and turbo-charged the printer so it could churn out woodcuts at near-industrial speed. After an hour, he had 1,000 posters which he then plastered all over the city, creating modular, rhythmical images conceived to be seen at the varying speeds with which we hurtle about town – at 5, 30, 60 kilometers per hour...

The work we find in the installation now on show at Funarte in São Paulo hones and revolutionizes this experiment. In *Caçada* (The Hunt), the city is presented as a character in crisis, reduced to ruin in a brush with an F-18

fighter plane. The size of the installation also flirts with architectonic scale, but now through an interplay of inverted relations: instead of the skin that transforms the city wall into an object, a covering-over of internal walls turns the exhibition space into a cityscape, one whose sky rains down destruction upon the beams and structural elements that sustain the gallery roof.

Faced with the vibrant red of these walls, we might recall Barnett Newman, who converts large format into a privileged field for creation and tensioning of the exhibition space. Even if the color, form and composition of these canvases can be grasped from afar, Newman asks his public to step closer, let themselves become immersed in the sheer scale, which, when experienced up-close, reveals nuances of sheen and color to keen, hyper-stimulated senses.

By getting that much closer to Fernando Vilela's prints we can see how they feed off his constant and inventive engagement in engraving and printmaking. While developing installations using large-format woodcuts, Fernando saw that the best material for his templates was plywood – a sheaf of pulp – veneered with a fine layer of cedar or some other such noble wood. His choice makes the groove-making softer and easier, eliminating the much-vaunted resistance to the burin. Of course it has to be that way, after all, Fernando is working on a whole other scale, making his relationship with the wood one of a hijacker who appropriates textures in order to produce a truly graphic surface.

Caçada combines the gestural ease that marks the surface and the intricate use of more contemporary printing techniques,

blending woody texture, paintbrush-drawn forms, vectorial lines, computer-mixed colors and plotter printing, not in order to yield indistinguishable copies, but to conjure a play of glazed revelations that sets us squarely on the frontier between the perception of an image and a glimpse of its very making.

Lastly, the city-hero in conflict with its archenemy, endowed with the scale and density of a landscape, perhaps suggests the emergence of a pictorial representation no longer spellbound by the mutability of natural landscapes. Fernando pores over São Paulo, the metropolis that drove Levi-Strauss to describe American cities as places in which recently-completed buildings seem to convert almost immediately into ruins; cities in which the layers of earth, water, asphalt and concrete accumulate as the caricatural signs of a modernity imposed much like a curse; and which fosters, in its vast and unlimited urban sprawl, the model of a modeless city, one content to reproduce itself. *Caçada* suggests that the best place to encounter chance and transitoriness is this very city, one troubled not by tsunamis, just US warplanes tangled up in wires, cables and weaves strung out against a red sky.

TRUMPET TSUNAMIS

GUILHERME WISNIK/GALERIA VIRGILIO.SP.2010

Fernando Vilela derives his poetic from his transit between the various plastic languages, but does not view that transit in a merely thematic or metaphoric way. The evolution of his art has shown that his ability to work separately with wood cut, photography, sculpture, illustration and painting can yield some interesting hybrids so long as the due translations of means and scales are observed. Fernando is an artist who has developed his own sensibility through engraving, an artisanal and delicate medium, but who also nurtures a great fascination for the impure brutality of the urban scene. This is where he sources his ambitious artistic research, intent on constructing, stone by stone, bridges between artisanal affect and the impersonality of mechanical reproduction, between artistic subjectivity and the anonymity of urban life, or even between the delicate veins in a piece of wood, suggesting porosity and profundity, and the flat, impenetrable surface of a blind wall.

The artist had already tested this passage by constructing large foldable sculptural engravings, as if they were “livros-bicho” [beast-books] (in reference to Lygia Clark’s famous work). Visible in this is an effort to remove engraving from the domestic scale, assimilating the spatial vocation of post-minimalist art by including the gallery space and body of the viewer within the work’s cycle of meanings. But if there the work was objectual, here his large woodcuts leap unexpectedly from the walls as black-painted

beams invading the environment, blurring the distinction between plane and space. As the engraving’s tridimensional extension in the exhibition hall, these beams can also be seen as pre-existing templates for them..

And as it is a matter of finding a hybrid form, Vilela gets it right by fusing all these techniques upon a single support. Photographically capturing the dizzying presence of enormous urban masses (overpasses, bridges, blank walls), the artist prints these images in large formats on Japanese paper and engraves black surfaces onto them, creating areas of superimposition in which the relationships between opacity and transparency reveals itself, paradoxically, as something highly delicate. Taken together, the eye that hopes to grasp the vertigo and acceleration of the city through unstable planes is drowned out by dark but transparent masses that lend slowness and depth to the scenes, spatializing them at the same time as they arrest their movement. In the symbolic juncture between engraving and photography, a “third margin” of the city insinuates.

INTERIOR TSUNAMI / EXTERIOR TSUNAMI

PAULO CELSO DE MOURA SILVA/
GALERIA VIRGILIO.SP.2010

Interior Tsunami

It’s like a volcano. Whichever! Water or fire. The pressure of what is birthing, to express what is lived inside. Interior Tsunami is the thirst and hunger for the inward-gushing infinite.

Oh human being! How great would it be to quench once and for all this thirst and hunger, in a definite crossing, a final plunge of this life so fragile, yet so full of hope, hope for that final peace, the definitive encounter with Unity, with Transcendence.

Exterior Tsunami

Cataclysm of nature, transition to renewal, like the Flood in the metaphors of religions. Oh Noah, who believed the words of the Most High and built his ark!

Every human faces the challenge of the tsunamis, either becoming the living dead or pressing ahead in search of one’s destiny, as gifted by the Transcendence, for never giving up on the appeal and achievement of one’s personal myth.

THE BOOK OF TIME

CAUÊ ALVES/GALERIA VIRGILIO.SP.2007

First off, Fernando Vilela’s exhibition contradicts one of the catchwords of engraving, reproducibility. His enormous books (200 x 200 cm) are once-offs. The volumes, produced in sheets of expanded PVC, were printed from only three templates. They function as modules that combine and recombine playfully without heed for any geometry. This modular reasoning affords an enormous diversity of configurations. The graphic composition is structured by forces that vary in sense and intensity, spinning incessantly in all directions.

If images can be compared to a clock, as if the strips were superposed clock-hands, the work would entirely contradict all the regularity and repetition a clock would imply. Leafing through the books we get an extremely singular temporal experience. It is as if we forget the outer world and delve into the work. Its time is neither continuous nor homogeneous, much less rectilinear, but rather a time that dispenses with chronological order. Primacy is placed on the graphic aspect as opposed to a supposed march of time or narrative. Particularly because there is a series of more or less spatial superimpositions that reveal a simultaneity of times. These are even more evident if we contemplate the three open books, which compose a whole in which not even order and chaos can be understood as opposites anymore, but instead as integrated

complementary elements, just like the empty spaces and printed forms.

The scale of the books is comparable to that of a door. To turn the page is to enter another space. Our everyday relationship with the book is therefore literally inverted – it no longer sits comfortably in our hands; it is we who find ourselves cupped, sucked into its interior.

Though the books obey rigorous planning, the artist did incorporate touches of chance that arose during their production. This was also down to technical issues, such as the drying of the paint on the silk-screened canvas. In general, the irregularity of the blotches on the plate was maintained. Dealing with prints of such large size and artisanal quality (which took a team of six to make), it was never going to be completely accident-proof. This awareness confers more vitality upon the work and avoids its being seen as somehow standing outside the time of its own creation. After all, this is not a project that envisioned accurate, surprise-free execution – quite the contrary, in fact; the unexpected is as much a constituent part of the process as it is of temporal flux.

The plates oscillate between the most silent, with few printed areas, to the noisiest, with a maelstrom of superimpositions and excesses. Their appearance is ambiguous: the image is silk-screened, but the veins in the wood – as the canvases were developed from woodcuts – are just as visible as the occasional imperfections. There is something precarious about the end results, as if they were street posters, but this is a sensation usurped by flashes of sheen, reminding us that here the artisanal and industrial mix,

with all that silkscreen ease contradicted by the laborious process demanded by the sheer size.

Produced at the artist's studio in Barra Funda, São Paulo, which sits overlooking the street, the works mix with the rhythm of the city. During printing, the screens were cleaned on the sidewalk while the proofs dried on the garbage troughs, rubbing shoulders with the urban dirt. This blending of the image into its surroundings also occurs, albeit in a different way, in the engravings in transparent acrylic hung at an angle to the walls. Thanks to the lighting, the printed images project and superpose themselves upon others facing or adjacent to them. While in the books the superimpositions occur on the plane, here they extend to and occupy three-dimensional space.

Independently of the symbolic aspect of the book, which mixes with the history of humanity and accompanies mankind over time, the work of Fernando Vilela establishes certain complex relationships with the subject, with the space that surrounds it and with the city itself that go beyond contemplation and mere reflection. Such is our involvement in the work that we slip into its own particular time, which is the same as ours, but which also seems to contain and transcend us.

FOLDING SCREENS

JORGE COLI/

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA.SP.2004

First of all, Fernando Vilela observes. The forms of his invention derive from an eye that prefers objects with defined, present and affirmed volumes, such as a ship, a wardrobe or a chair. Next, he hones his observations through drawings that simplify them, reducing the forms to surfaces. However, this ascesis does not mean a withdrawal from materiality, which finds new substance in engraving, where the line becomes a cut in wood, and where the carving, which strives for precision, retains the marks of violence. These are clear ruptures that imprint themselves on paper, ensuring the contours concrete vibrations. The black paint conserves the irregularities proper to the surfaces of the large planks and small veins, the signs that some effervescent life still resides in the material. Some artists impose a mental vision upon the concrete elements from which they make their works in order to annul them. Not Fernando Vilela. His procedures lead to a strict balance between the *cosa mentale* and *cosa manuale*.

OUTSIDE WORKING HOURS

TIAGO MESQUITA

The works of Fernando Vilela, no matter what language they are in, handle their forms with acuity. Even when they seem scratched or spongy, they are always whole and well-defined. After all, they have to be distinct and clear about their function within the whole. They therefore stand forth as strong elements that play a decisive and independent role in the composition, as if they could be picked free, like things, and held in hand.

The curious part is that this appears in works emphatically interested in solid, weighty skillfully-crafted objects. In his engravings, for example, the artist has often devoted his time to portraying ship hulls, slivers of buildings and street curbs. He draws upon these themes in order to relate planar, none-too-solid faces, as if building a castle out of playing cards.

Other themes in Vilela's graphic production are the panel-boards, palaffites and canvas sheets of construction sites. There the artist finds in more transparent form objects that posit interrelating planar surfaces that create a cohesive unity that allows us to call that series of facets a single thing. However, the artist does not work with these planes in search of a point of convergence. Quite the contrary, in these engravings the flat forms seem to flee their most elementary figurative function and strive to establish autonomous relationships with one another, thus extrapolating upon their previous configuration.

In his sculptures, though the artist deals with volumes in a more evident manner, this relationship seems to be radicalized somewhat. In these works, Vilela incrusts metal plates and compacted masses of cement. The different colors of each suggest a contrast, with one material apparently estranged from the other, though this distinction paradoxically breeds proximity transforming the whole into interrelated planes. The action of the concrete on the metal makes surface of everything. The faces of the concrete blocks are set to function off-duty, as it were, no longer the sides of a form, but rather autonomous planes that, freed of their original role, seek new relationships with the other parts of the sculpture.

The pieces the artist exhibits at the CCSF look to amplify this relationship. Thus the faces of the sculpture contaminate the building, now seen as a series of fractioned parts that also stray from their primary functions to appear endowed with new meaning, thereby gaining in versatility.

In this manner, the cement works as a more salient continuity of the space. Like the metal plates, these volumes accompany the design of the ironwork of the CCSF gallery. The sculptural materials, like the elements of the building itself, forget their functions. In these sculptures they behave as if they were on their day off, in search of qualities that do not appear during working hours.

SANDWICH

AFONSO LUZ/ CENTRO UNIVERSITÁRIO
MARIA ANTONIA.SP.2003

Lead is heavy. But what virtue does lead have if not its weight? If that weight suffers, it reveals its malleability. Pummeled with mallets or submitted to the mass of stone, the transformed surface allows itself to yield. The lead is deformed, assuming a shapeless, crumpled, pleated bulk.

A surface engraved by pummeling, with the marks of its submission. A grave material flattened by the weight of the world, beaten down, no longer apt for the more resolute structurations of other metals. A crude material, opaque, of lax cohesion, characterless, something unsuited to sculpture. If it does not weigh, separate or divide, it isolates so that nothing can pass through it with ease.

Yet it also gathers up, lets the thing nestle in its bed, without sliding off, without clanging attrition.

The platform Vilela's pieces take from this uncertain metallic virtue restores us to the sculptural field in variable form.

Combining experiences that emerge when placed in relation, through unusual affinities, the materials present themselves as exterior to one another. Something strange comes of these contacts and partings, this awakening of clashing qualities. Within them resides an inconclusive sedimentation, a resting that delays, a slow settling of things, a vagrancy in the resting of bodies upon and against each other. These new pieces treat weight and contact in diverse ways, experiencing the stone and cement without the

earlier encrustations of metal, which integrated them under duress. Their far more geological fixity results from a depositing of layers, a reciprocity of rock falls, the brute solidarity of things abandoned to their own devices.

FAUNA

ÁLVARO FALEIROS/
CENTRO CULTURAL SÃO PAULO.SP.2003

the work indicates the urb

from its hard folds
it counterpoises a metal equilibrium
through concrete airs

almost critters – amoeboid dinosaurs –
roaming the earth
echoing roughly in the ceiling pipes

a fauna of stars
and the promise of space is fulfilled
no longer a place of passage
but a locus of footfalls

immense immersed bodies
blocks that shore up
houses where my eyes
wander and find there

an architecture of hands and machines

WHAT HAS NO MEASURE

GUILHERME WISNIK/
GALERIA GRAVURA BRASILEIRA.SP.2002

Stark black masses, scratched with small cuts and sliding in gentle unbalance, stand out against a white background. It is not clear whether the volumes are unstable, tumbling in slow motion, or if the fissures indicate only discontinuities, which suggest some other plane beyond them. What is immediately discernible is the urban reference: compact blocks, blind walls; dense fractured spaces always seen as an inescapable foreground. Yet there are other elements in Fernando Vilela's engravings that counter the idea of an urban poetic, pure and simple. Delicate wood veins in the dense imprint lend an artisanal twist to what in the city is material opacity. Moreover, something reminiscent of fragile stilts or stake fences – the marks of urban exile – seem to support these huge blocks, evoking an uncommon association of mutually empowering opposites. This symbolic transference results in a softening of contours, evoking a black wind-thrust sail, made of cement, of wood, of stone, or of nothing at all. Or perhaps it is a close-up of a fragment of a ship's hull. This is what his work is about: a coming and going between the plane and the space that translates, in a reading of the languages, the un-representable nature of scales. An extraordinary occult presence, levitating amongst desolate landscapes, or what can be seen of cities beyond the surfaces of their buildings, raising the question: what is that separates them, and what is it that sustains them?

Concepção editorial <i>Editorial Concept</i>	Fernando Vilela
Edição de texto <i>Text Editing</i>	Cristina Fino
Projeto gráfico <i>Design</i>	Mayumi Okuyama
Diagramação <i>Layout</i>	Marilda Donatelli
Versão em inglês <i>English Version</i>	Anthony Doyle / Alessandra Vidotti
Créditos das fotos <i>Image Credits</i>	Denise Adams / Fernando Vilela / Everton Ballardin

www.fernandovilela.com.br

fevilela@gmail.com

São Paulo, 2015