

# ASCÂNIO MMM

Flexos e Quasos

AM Galeria de Arte

27 de junho a 25 de julho de 2015



## ASCÂNIO MMM, racionalidade orgânica

O conjunto de trabalhos expostos por Ascânio MMM na AM Galeria de Arte sinalizam uma nova questão em sua pesquisa artística de cinco décadas. A geometria – que para o artista sempre existiu como um sistema (um procedimento organizado e aberto de articulação de questões), nunca um dogma – assume certas estruturas “moles”, resultantes de discretos (porém efetivos) achados incidentais, capazes de tensionar a malha rígida do alumínio em curvas e torções em que a presença física do material se entrelaça a um arabesco de planos e volumes reais e virtuais.

A incorporação de elementos como o espelho em uma das obras, o uso comedido e preciso da cor em certos perfis, o jogo travado entre o plano da parede – onde algumas peças se instalam – a transparência do volume que admite a existência dessa mesma parede, ao invés de ocultá-la, bem como o transbordamento para o espaço explora de tal modo a relação volumetria x “pictorialidade”, que convida-nos ainda a pensar como Ascânio soube, tomando de empréstimo um dado mais próximo à pintura (a cor), aprofundar uma questão manifesta em trabalhos de décadas anteriores.

Pensemos em suas esculturas brancas: nelas se priorizava uma luminosidade que ressaltasse a concretude do volume plástico – a “solidez escultórica”, em uma palavra. Em obras posteriores, quando a cor natural dos materiais passa a ser privilegiada, acentuava-se não só a carnalidade daqueles, mas também se integralizava com franqueza a dinâmica modular desenvolvida, valorizando as graduais secções combinadas de volumes ou sua repetição “arquitetônica”.

Temos nos trabalhos de agora um cruzamento dessas duas abordagens capaz de explorar

ora avanços e cortes empreendidos pela cor, ora momentos em que a cor ensaia “prensar” bidimensionalmente alguns volumes e, por conta disso, alterna a profundidade de volumes reais (o prisma gerado pelos módulos) e virtuais (o espaço interno dos mesmos e os outros pequenos prismas formados pelas dobras da malha metálica), como se percebe, por exemplo, na haste vermelha que retorna uma das peças para a parede, ou o uso do espelho para paradoxalmente negar e afirmar a virtualidade da parede de suporte da peça, fazendo com que o reflexo da malha fure visualmente a mesma e crie uma profundidade que, em meio ao caos ordenado de planos que se acumulam, presta homenagem à perspectiva renascentista.

Há duas questões que parecem se afigurar como chaves da concepção de escultura de Ascânio: a primeira é sua ênfase em preservar – mesmo (ou justamente por conta) empregando frequentemente materiais industriais – uma certa artesanaria do trabalho. Em outras palavras, não quer dizer que ele ainda precise serrar perfis metálicos, mas sim que ele identifica nos gestos construtivos de uma peça (o aparafusar mais ou menos frouxo, a adição de mais uma fileira de módulos, o interesse pela luminosidade comparada entre o estado natural de um material ou da sua condição espacial quando adicionada a cor) brechas intuitivas para uma empiria produtiva, como se, a título de comparação, ele agisse como um arquiteto que não delimita a obra a seu projeto, mas admite em sua execução que novas soluções possam se desenvolver. Em se tratando de sua trajetória profissional – que, aliás, passaria alguns anos concentrada na arquitetura –

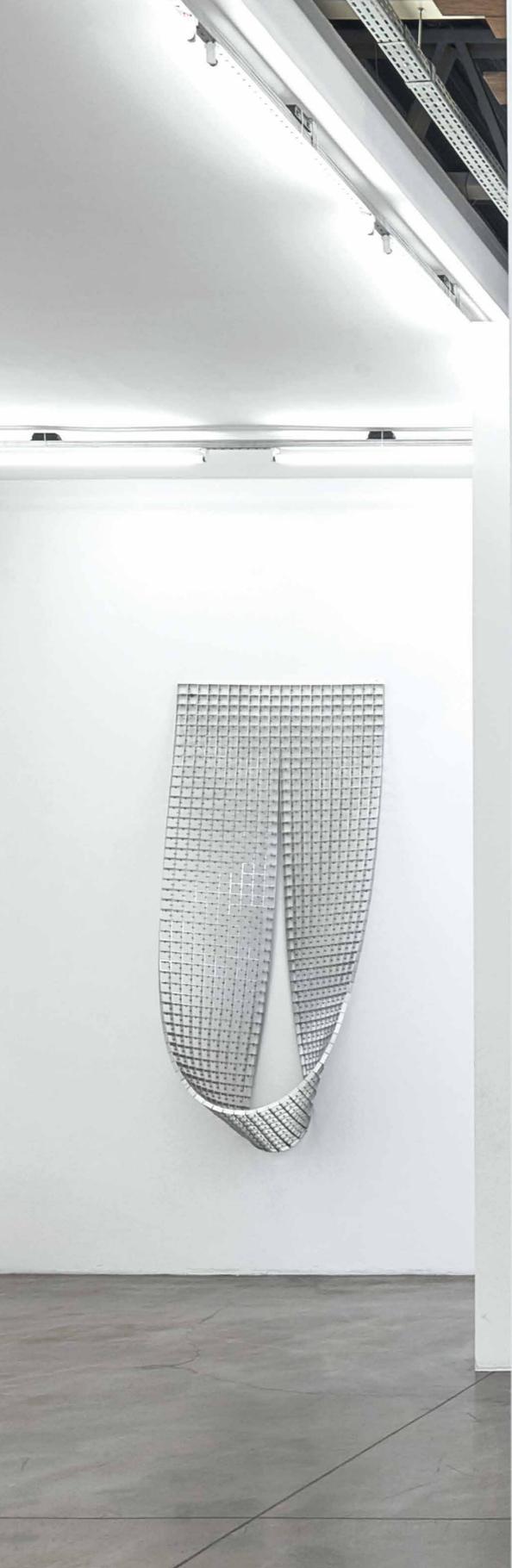


poderíamos pensar que ele interessou-se não apenas pela questão da escala dada pelo “modulor” de Le Corbusier (1887-1965), mas igualmente pela franqueza orgânica e sincera do emprego dos materiais em Frank Lloyd Wright (1867-1959). Esse parece um dado essencial para chegarmos a segunda questão, a de como tais princípios lhe permitem uma abordagem livre da geometria.

O artista, cedo se interessou por problemas como a participação do espectador (como se observa em suas primeiras realizações – a exemplo das *Caixas*, 1968 e 1969) e uma atitude mais fenomênica da geometria, como testemunharia no neoconcretismo, atento inicialmente às multiplicações morfológicas dos *Bichos* de Lygia Clark (1920-1988) (como ele mesmo afirma) e, a meu ver, mesmo que menos diretamente, em Amílcar de Castro (1920-2002) (pelo modo segundo o qual a forma desenvolve-se atenta a sua existência física no espaço relacionada a sua explícita materialidade) ou, ainda, em uma abordagem mais genérica, na percepção de como os artistas daquele movimento foram capazes de aprofundar uma questão de espacialidade (mesmo que, no caso deles, na maioria das vezes, pictórica) e ajuste de planos por uma redução cromática extrema. No entanto, como observa-se mais a frente em seu percurso, Ascânio revelara a mesma disponibilidade frente a geometrias “desviantes” e construtividades como a de Arthur Luiz Piza, indóceis a uma atitude pré-determinada e programática. Assim, se ele atentara para a geometria, jamais isso se dera nele arraigado a vinculação a um programa.

Ou seja, a geometria não existe mais como um imperativo semântico que carrega consigo a mensagem de uma superação do passado, como inevitavelmente se passara na abstração racionalista dos anos 1950.

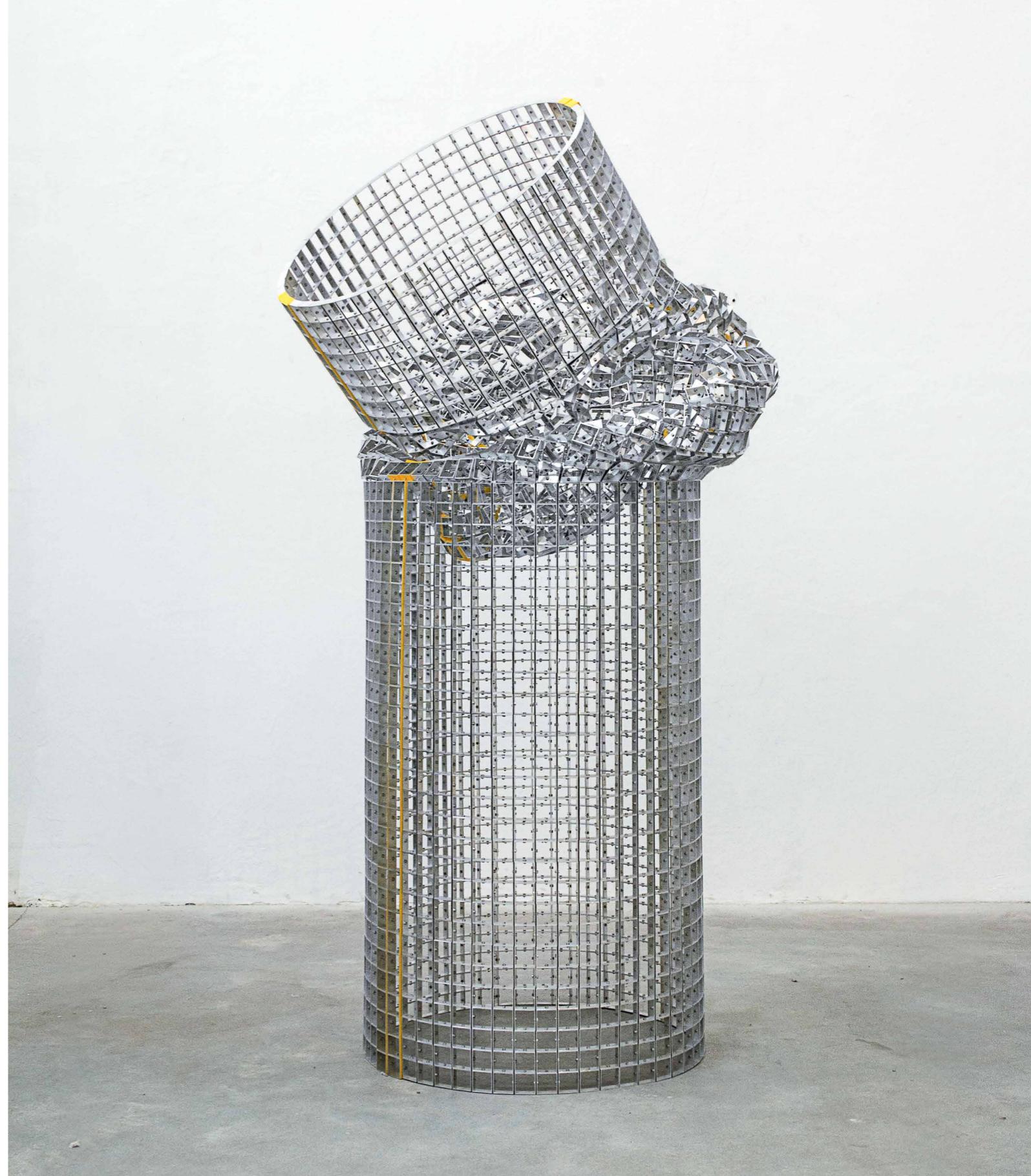
Com isso, quando dissemos acima que ela não lhe vem como algo apriorístico, é justamente porque ele não partiu da geometria, vendo-a como algo absoluto – princípio e fim de toda a visualidade –, outrossim compreendendo-a como o melhor modo de delimitar o campo de suas questões plásticas e tectônicas. Indo além, o entrelaçamento desta com os materiais, ao invés de promulgar uma eulogia mitificante e nostálgica de uma “era de ouro” perdida (como se nota regularmente em certa produção contemporânea acomodada em uma elegia de nosso passado construtivista, revestida de certa auto-indulgência), entende que o nó mais interessante na relação entre material e forma pode se dar na ambiguidade do material negar a reificação da geometria (e vice-versa) ou, ao contrário, que a geometria acentua a potência física e ótica do primeiro, ao conter qualquer (falsa) impressão de efeito virtuosístico na consecução dos volumes. A beleza desse princípio – para além, é óbvio da beleza clara das obras – é dele ser bem sucedido justamente em alcançar para o que seriam objetos ou materiais “frios” e impessoais como o espelho e as peças de alumínio uma organicidade ímpar (sem recorrer a nenhuma simulação de “manualidade”), adquirida naqueles manejos construtivos a que Ascânio MMM se permite investigar no seu ofício cotidiano de ateliê.

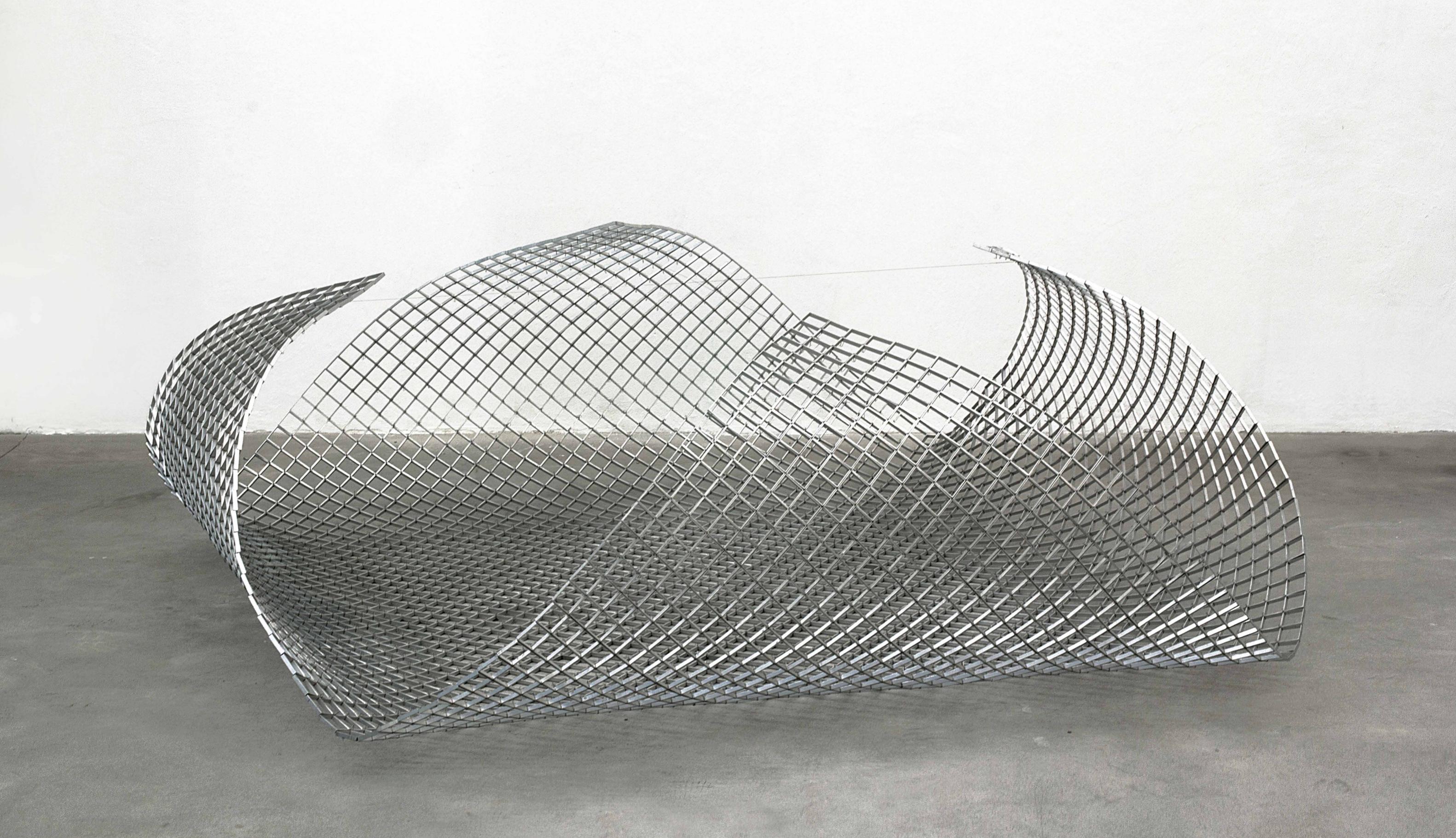


Quasos – Escultura 1, 2015  
Alumínio e parafusos [*Aluminum and screws*]  
260 x 110 x 125 cm

PRÓXIMAS PÁGINAS [*NEXT PAGES*]

Flexos 3, 2004  
Alumínio e arame inox [*Aluminum and stainless steel wire*]  
87 x 247 x 247 cm







Quasos 3, 2014  
Alumínio e parafusos [*Aluminum and screws*]  
100 x 70 x 46 m

Flexos 6, 2007  
Alumínio e arame inox [*Aluminum and stainless steel wire*]  
279 x 124 x 248 cm



Quasos 2, 2014  
Aluminio e parafusos [Aluminum and screws]  
131 x 42 x 21 cm

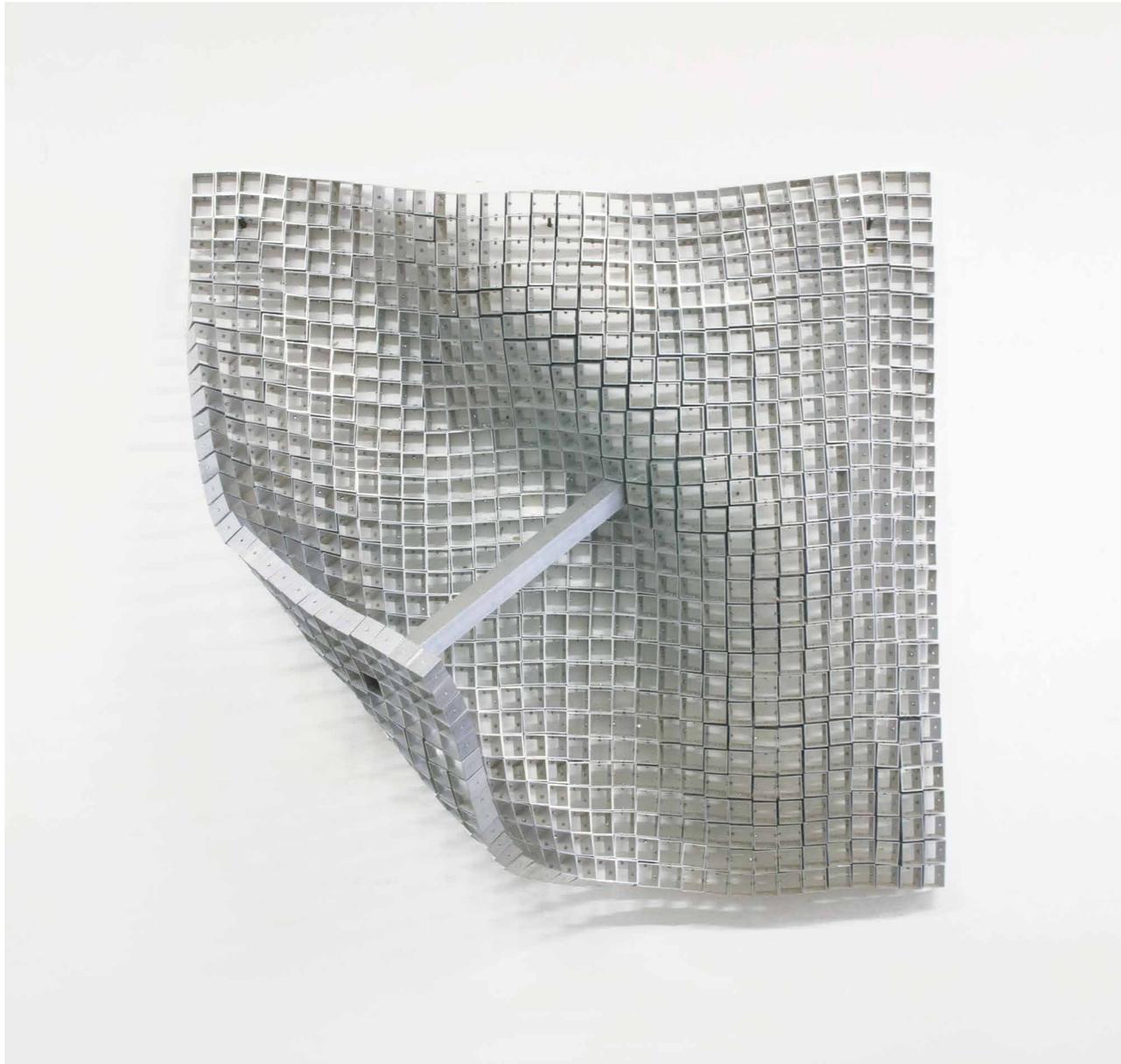




Quasos 1, 2014  
Alumínio e parafusos [Aluminum and screws]  
114 x 86 (variável) x 24 (variável) cm  
(Múltiplo)

Quasos 7, 2014  
Alumínio e parafusos [Aluminum and screws]  
189 x 108 (variável) x 37 (variável) cm





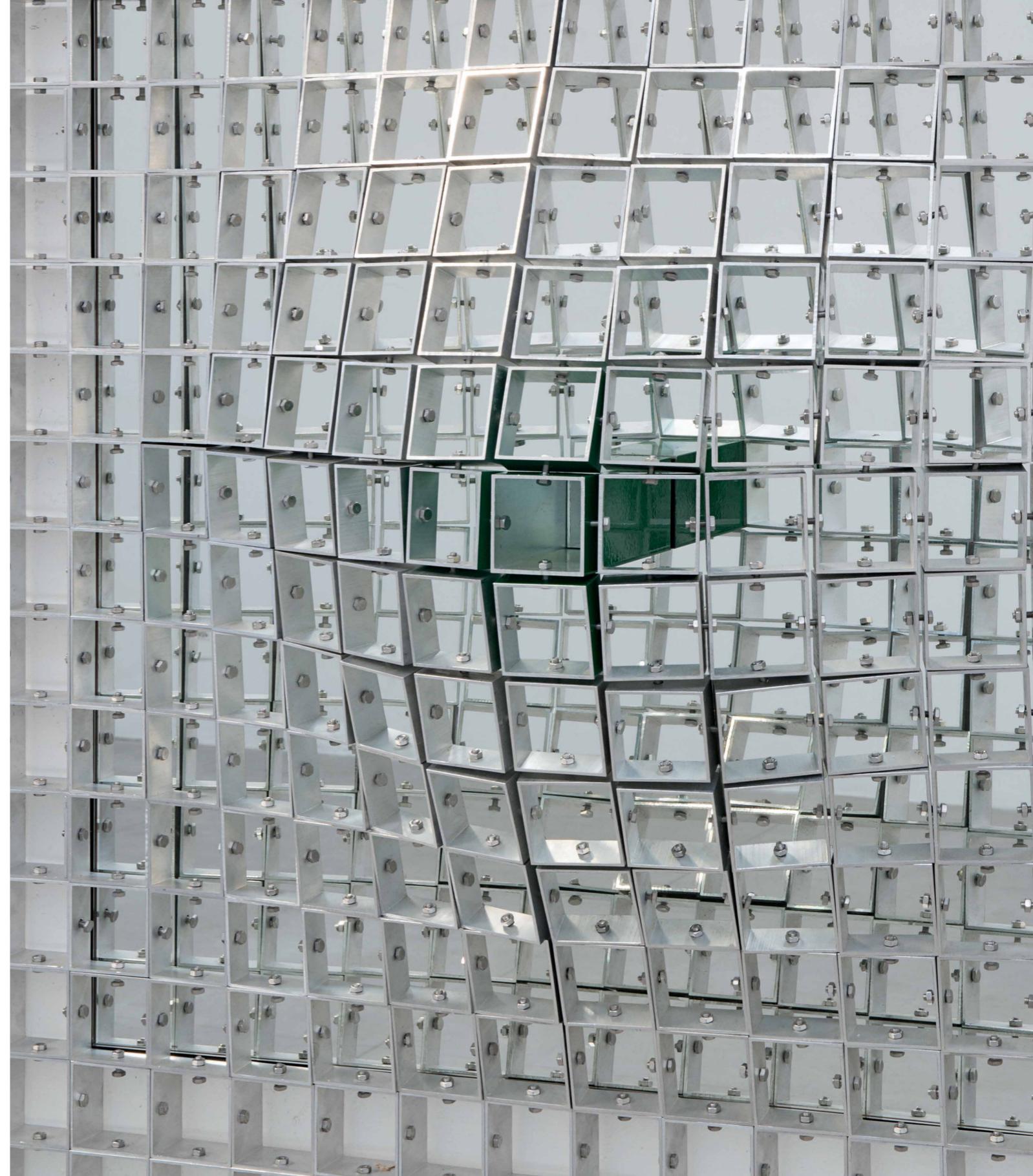
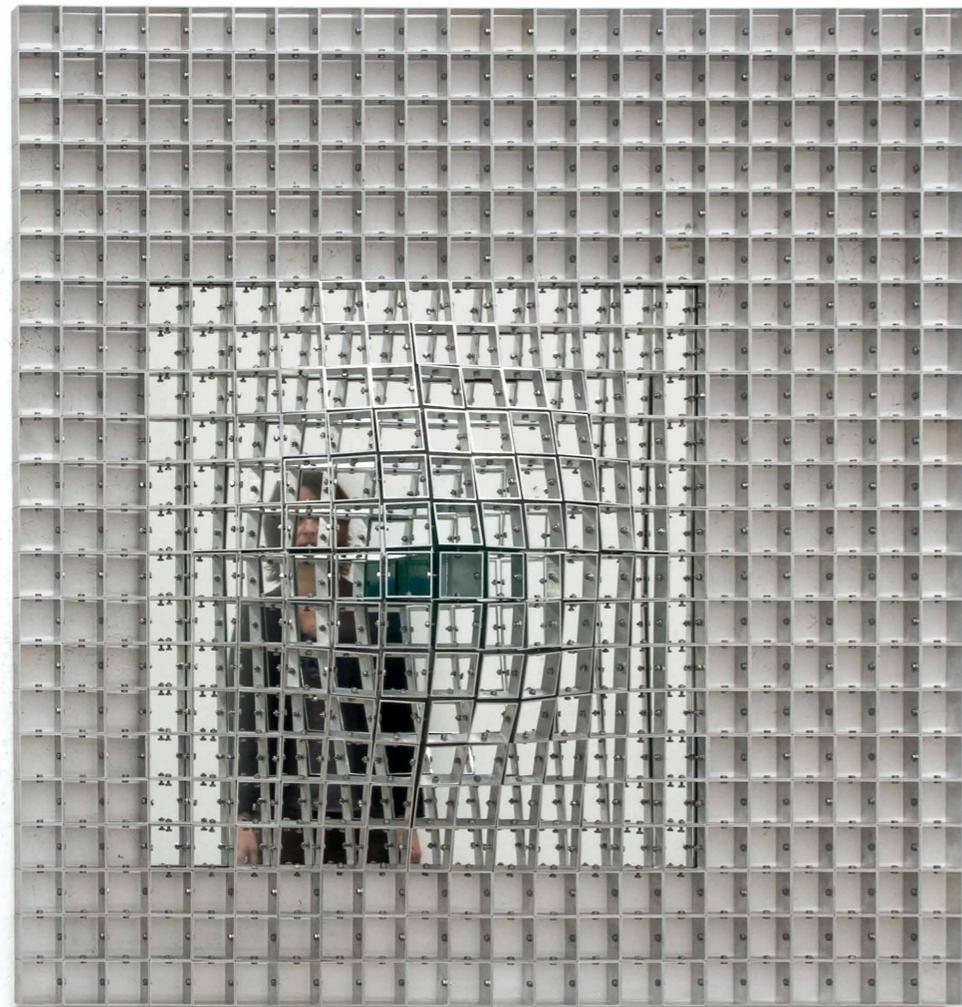
Quasos 9, 2015  
Alumínio e parafusos [*Aluminum and screws*]  
158 x 165 x 80 cm

Quasos 11, 2015  
Alumínio e parafusos [*Aluminum and screws*]  
200 x 200 x 79 cm



Quasos 10, 2015  
Aluminio e parafusos [Aluminum and screws]  
185 x 200 x 44 cm





Quasos 8, 2014  
Alumínio, parafusos e espelho [Aluminum, screws and mirror]  
112 x 112 x 15,5 cm

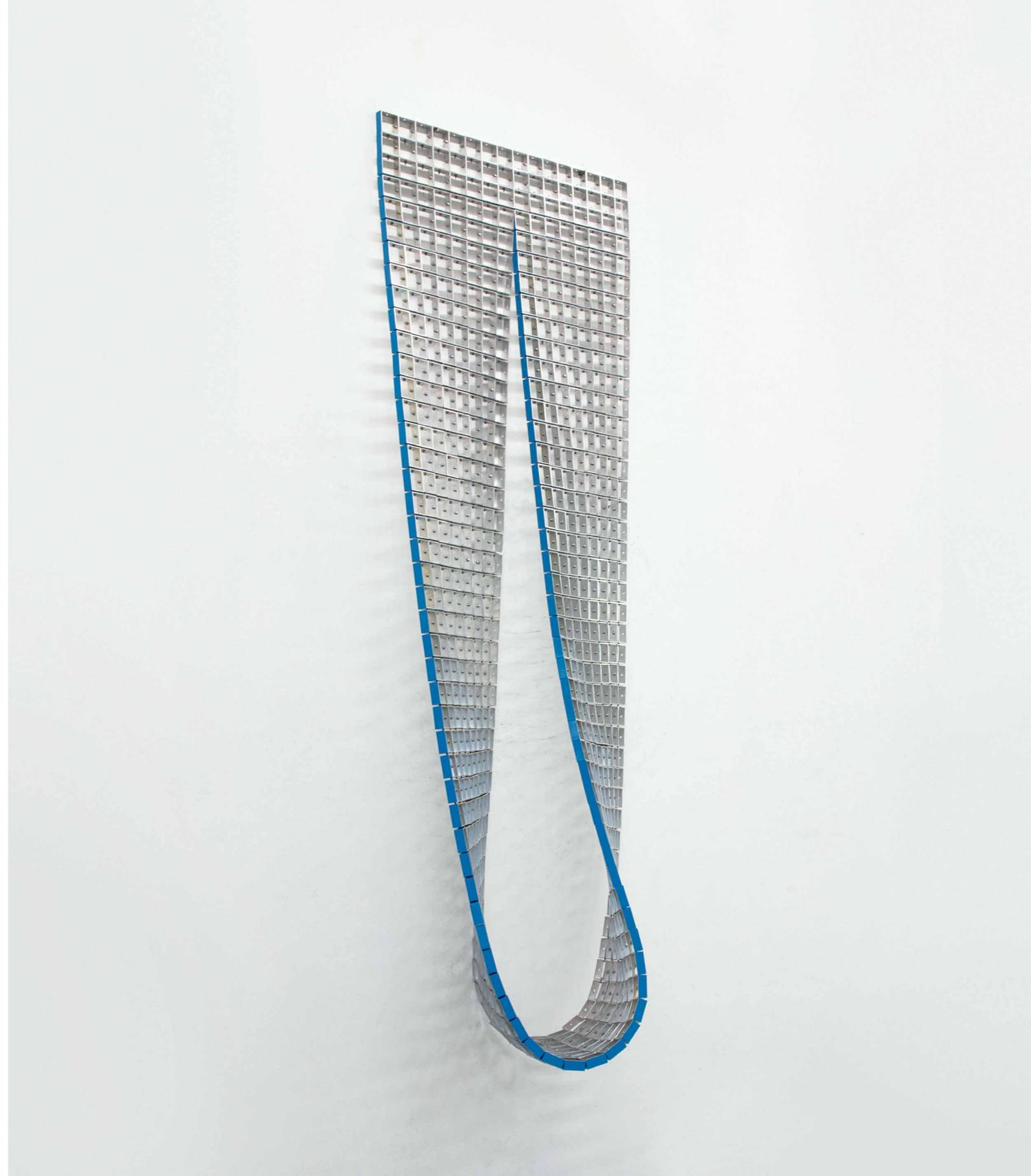
**Quasos 4**, 2014  
Alumínio e parafusos [*Aluminum and screws*]  
233 x 101 x 53 cm

PRÓXIMAS PÁGINAS [*NEXT PAGES*]

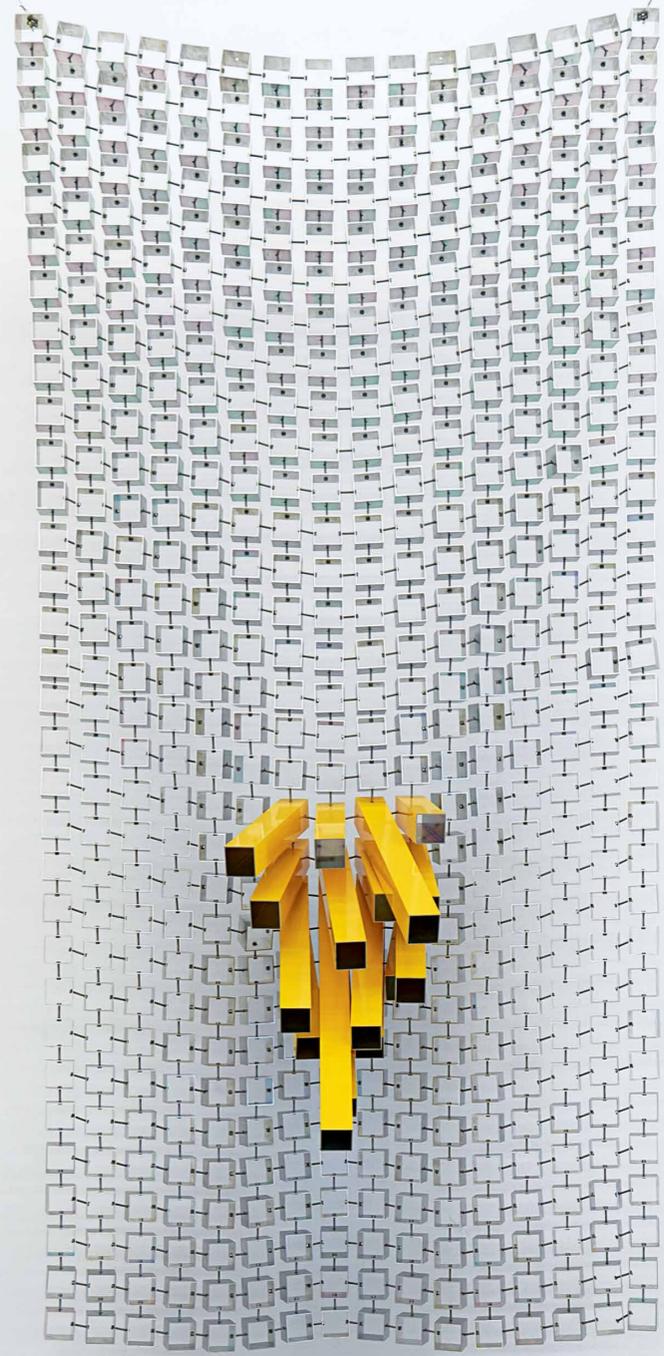
**Quasos 5**, 2014  
Alumínio e parafusos [*Aluminum and screws*]  
185 x 83 x 51 cm

**Quasos 6**, 2014  
Alumínio e parafusos [*Aluminum and screws*]  
225 x 82 x 48 cm





Quasos 12, 2015  
Aluminio e parafusos [Aluminum and screws]  
234 x 115 x 50 cm



## ASCÂNIO MMM

Nasceu em Fão, Portugal, em 1941, vive e trabalha no Rio de Janeiro desde 1959. Sua formação inclui passagem pela Escola Nacional de Belas Artes entre 1963 e 1964, e pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ), entre 1965 e 1969, onde se graduou.

Atuou como arquiteto até 1976, em projetos como a sinalização e duplicação da estrada de ferro Vitória-Minas, da Vale, ocasião em que residiu em Vitória por três anos.

Começou a desenvolver seu trabalho artístico a partir de 1966 ainda na FAU e posteriormente em paralelo com a prática de arquiteto. Neste mesmo ano exibiu pela primeira vez seus trabalhos ao público, no I Salão de Abril no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. São deste período as *caixas*, cubos de madeira sobre os quais o espectador pode movimentar quadrados de diferentes tamanhos, formando desenhos variados.

A relação entre escultura, arquitetura, matemática e filosofia fixou-se como questão central do seu trabalho durante toda a década de 1970. Neste período, a partir de um eixo, explorou progressões em torções verticais e horizontais, utilizando módulos de ripas de madeira pintadas de branco.

Na década de 1980, com os relevos e esculturas *Fitangulares*, interessou-se pela madeira crua, e o branco, a luz e sombra deixaram de ser a questão principal. Passou a explorar as cores naturais da madeira de diferentes espécies (cedro, mogno, pau marfim, ipê, freijó, etc). Já no final dos anos 1980 surgiram as primeiras *Piramidais* de madeira.

Nos anos 1990, a questão das grandes dimensões tornou-se uma preocupação central para Ascânio e as pesquisas com perfis de alumínio se intensificaram. O alumínio tornou-se então a base para a criação de novos trabalhos, sempre utilizando o módulo. As esculturas desta fase caracterizam-se pelos tubos retangulares de alumínio cortados, que geram esculturas de grandes dimensões com vazios internos e sucessões de transparências e opacidades, tornando-as quase imateriais conforme a posição do espectador.

Nos anos 2000, desenvolve os *Flexos* e *Qualas*. Nos primeiros os parafusos que eram usados nas *Piramidais* foram substituídos por arames de aço inoxidável amarrando os tubos quadrados cortados com um centímetro, e gerando tramas flexíveis. Nos *Qualas* a amarração de arame foi substituída por argolas, resultando em uma trama “que se atravessa pelo olhar, pela luz e pelo vento”.

Na década 2010, com os *Quasos*, mantém seu interesse pelas possibilidades do alumínio, e passa a inverter a lógica convencional do uso dos parafusos. Estes trabalhos oferecem torções e flexões resultantes da desconstrução da malha geométrica construída, introduzindo a questão da imprevisibilidade nos seus trabalhos. A cor voltou a ser usada mas de forma sutil.

A produção artística de Ascânio foi objeto de estudo e análise crítica por Paulo Herkenhoff no livro *Ascânio MMM: Poética da Razão* (BEÏ Editora, 2012). Em 2005 foi publicado o livro *Ascânio MMM* (Editora Andrea Jakobsson, 2005), com textos de Paulo Sergio Duarte, Lauro Cavalcanti, Fernando Cocchiarale e Marcio Doctors.

O autor está presente em importantes coleções públicas e privadas de arte no Brasil e no Exterior e já expôs nas Bienais de São Paulo (1967 e 1979) e Panorama da Arte Brasileira (1970, 1972, 1975 e 1985) entre outras importantes exposições coletivas e individuais como: MAM RJ, Paço Imperial, Palácio das Artes, Dominique Lévy Gallery, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Argentina; MAR – Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro; Instituto Valenciano de Arte Moderna, Valência (Espanha); Panorama das Arte Brasileira de 2008, MAM SP, Arte como Questão – Anos 70, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, I Bienal do Mercosul, Porto Alegre (RS), MAC SP, Barbican Center, Londres, MASP SP, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, entre outras.

### Coleções Privadas

Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro  
Fundação Edson Queiroz, Fortaleza, Brasil  
Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro  
Sérgio Fadel, Rio de Janeiro  
Itaú Cultural, São Paulo  
Ronaldo César Coelho (Instituto São Fernando), Rio de Janeiro  
Manuel de Brito, Lisboa, Portugal  
Norman Foster, Londres, Reino Unido  
Ron Dennis, Londres, Reino Unido  
Padma Vattikuti, Miami, EUA

### Coleções Públicas Selecionadas

Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Argentina  
Museu de Arte do Rio – MAR, Rio de Janeiro  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, Porto Alegre, Brasil  
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC, São Paulo  
Museu de Arte Moderna, São Paulo  
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro  
Pinacoteca do Estado de São Paulo

### Principais Esculturas Públicas

#### Rio de Janeiro

Centro Empresarial Rio – Praia de Botafogo, 228, Botafogo  
Edifício Sede da GlaxoSmithKline – Estrada dos Bandeirantes, 8464, Vargem Grande  
Hotel Royalty Barra – Avenida do Pepê, 690, Barra da Tijuca  
Hotel Royalty – Rua Tonelero 154, Copacabana  
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – Rua Afonso Cavalcanti, 455, Cidade Nova  
Edifício Daniel Maclise – Rua Cosme Velho, 415, Cosme Velho

#### São Paulo

Praça da Sé, Centro  
Jardim da Luz, Pinacoteca do Estado de São Paulo

#### Japão

Edifício Nissin – Tóquio, Japão

#### Portugal

Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos – Lisboa, Portugal  
Largo do Cortinhal – Fão, Portugal

## ASCÂNIO MMM, organic rationality

The works by Ascânio MMM now featured at AM Galeria de Arte flag a new turn in the issues he has been investigating for the past five decades, in which his geometrical approach has always been deployed as system (an organized, open-ended articulation), never as dogma. This system informs certain “soft” structures produced by discrete (but effective) incidental findings, capable of inducing tension in rigid aluminum mesh to obtain curves and torsions, with the material’s physicality intertwining with an arabesque of real and virtual planes and volumes.

Ascânio introduces certain elements in his works, such as a mirror; the discerning and precise use of color in certain profiles, and the play between wall surfaces – on which some pieces are placed – with a transparency of volume that evinces, rather than hides, the wall’s existence, spilling over into surrounding space. The artist’s way of exploring the relationship between volumetry and pictoriality prompts viewers to ponder his approach that has more to do with painting (color), and delves deeper into an aspect of his artistic practice from previous decades.

Let us recall his white sculptures prioritizing luminosity to highlight the tridimensional volume’s concreteness or “sculptural solidity”. In subsequent works, while favoring more natural colors of materials, Ascânio not only accentuated their carnality but also openly brought in a developed modular dynamic to afford recognition to the volumes, enhancing graduated cross-sections or their “architecture-like” repetition.

Both approaches are intersecting in the works shown here, at times exploring the coloring’s advances and cross-sections, or phases in which color seems to be two-dimensionally exerting pressure on some volumes, thus alternating depth for both real volumes (the prism generated by modules) and virtual ones (their internal space and other small prisms formed by the folds of metallic-mesh). This may be seen in the red rod holding one of the pieces back against the wall, or the mirror used to paradoxically reject and accept the virtuality of the piece’s supporting wall, having the mesh’s reflection visually penetrate it and create depth. Amid ordered chaos built up by surfaces, the effect pays homage to Renaissance perspective.

Two issues appear to be the keys to Ascânio’s sculptural conception: one is his emphasis on retaining a certain craft aspect to his work, if only (or precisely) because of his frequent use of industrial material. This does not mean he has to continue sawing metal profiles, but that he identifies the constructive gesture of a piece (bolting them somewhat loosely, adding another row of modules, comparing a material’s natural lighting with its spatial condition when color is added). Thus he devises intuitive workarounds for a productive empiricism, rather like, for the sake of comparison, an architect not confining a work to his design but letting solutions emerge in the course of its execution. In relation to his career – including several years of dedication to architecture –, one might think

that Ascânio’s interests covered not only the question of scale posed by Corbusierian modeling, but also Frank Lloyd Wright’s forthright and uncomplicated use of organic materials. This appears to be an essential premise to examine the other question, which is how these principles would enable a less restrictive geometrical approach.

Ascânio initially took an interest in issues such as viewer involvement (as seen in his early works, such as caixas lúdicas, 1968 and 69) and the more phenomena-based geometry of Neo-Concretism, which he admittedly observed in the morphological multiplications of Lygia Clark’s Bichos and, I would add, in Amílcar de Castro’s oeuvre, although less directly, given his way of developing form with an eye to its physical, spatial existence related to its explicit materiality. Ascânio was also keen on a more generic approach in his perceiving how Neo-Concrete artists could investigate spatiality in more depth (although their focus was usually pictorial), using extremely toned-down coloring to adjust surfaces. Later in his trajectory, however, Ascânio was to share Arthur Luiz Piza’s affinity for “deviant” geometries and constructivities as well as his rejection of any pre-determined or pre-programmed attitude. He did turn to geometry but never showed hardwired adherence to any program. The geometrical approach, in his case, is no longer a semantic imperative conveying a message of outdoing or outstripping past art – as it had inevitably been the case in the rationalist abstract art of the 1950s.

Therefore, the afore-mentioned claim that geometry is not an a priori element is sustained precisely because Ascânio’s work has not been based on geometry as an absolute – as the beginning and end of all visibility. Instead, he deploys geometry as the best means of demarcating boundaries for plastic-artistic and tectonic concerns. Furthermore, rather than declaring a mystifying and nostalgic eulogy for some long-lost “golden age” (as often found in a certain contemporary art that swells on elegies of our constructivist past, overlaid with self-indulgence), geometry’s intertwining with material reveals that the most interesting link in the medium-form relationship may be in the ambiguity of material contradicting geometry’s reification (and vice versa). Conversely, geometry accentuates the physical and optical power of the former by restraining any (false) impression of virtuoso effects in the creation of volumes. The beauty of this principle – in addition, obviously, to the beauty of the works themselves – is that it takes objects or materials that would otherwise be “cold” and impersonal, such as a mirror or aluminum pieces, and successfully provides them with a unique organic structure (without resorting to any simulation of “manuality”) attained through constructive arrangements that Ascânio MMM investigates in the course of his ordinary workshop practice.

GUILHERME BUENO

## ASCÂNIO MMM

Born in Fão, Portugal, in 1941, Ascânio has been living and working in Rio de Janeiro since 1959. His formal education includes the Escola Nacional de Belas Artes [National School of Fine Arts] between 1963 and 1964 and the Architecture and Urbanism College at Rio de Janeiro's Federal University (FAU/UFRJ) from 1965 to 1969, where he graduated.

He worked as an architect until 1976, on such projects as the signaling and duplication of Vale's Vitória-Minas railway – during this project he lived in Vitória for three years.

Ascânio started developing his artistic work in 1966, when he was still at the Architecture and Urbanism College, and later along with his work as an architect. In that same year he showed his work for the first time to the public, at the *Salão de Abril* at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [April Exhibition at Rio de Janeiro's Modern art Museum]. The *boxes* – wooden cubes on which the spectator can move different sized squares, making diverse drawings – are from this period.

The relationship among sculpture, Mathematics and Philosophy became a central matter in his work during the 1970s. In this period, from an axis, he explored progressions in vertical and horizontal twists, using wooden slats painted in white.

In the 1980s, with reliefs and sculptures *Fitangulares*, he became interested in raw wood; white, light and shadow were not the main issue anymore. He began to explore different species of wood and their natural colors (cedar, mahogany, and other South American wood such as salmwood, *lpe* and *Pau-marfim*). In the late 1980s he made the first *Piramidais* in wood.

In the 1990s the issue of great dimensions became a core matter to Ascânio, and the research on aluminum profiles intensified. Aluminum became, thus, the basis for the creation of new works, always using module. This phase's sculptures are characterized by aluminum tubes cut into rectangles, which generate great dimension sculptures with hollows and sequences of transparencies and opacities, making them almost immaterial depending on the viewer's position.

In the 2000s Ascânio develops *Flexos e Qualas*. In the first works, the bolts used on *Piramidais* were replaced by stainless steel wire that tied the centimeter tubes together, making a flexible mesh. In *Qualas* the wire was replaced by rings, resulting in a mesh “that crosses the sight, the light, the wind”.

In the 2010s, with *Quasos*, Ascânio remains focused on aluminum and its possibilities, and starts reversing the traditional logic behind the use of bolts. These works have twists and bends that result from the deconstruction of the geometric mesh, introducing the matter of unpredictability into his works. Color was used again, but in a subtle way.

Ascânio's artistic production was the object of study and critical analysis by Paulo Herkenhoff in the book *Ascânio MMM: Poética da Razão* [Ascânio MMM: *The Poetics of Reason*] (BEI, 2012). In 2005 Ascânio MMM (Andrea Jakobsson publishing, 2005) was published with passages by Paulo Sergio Duarte, Lauro Cavalcanti, Fernando Cocchiarale e Marcio Doctors.

The artist's work is in important public and private art collections in Brazil and abroad, and has

been exhibited at the São Paulo Biennial (1967 and 1979) and at Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art] (1970, 1972, 1975 e 1985), among other important collective and individual exhibitions, such as: MAM RJ, Paço Imperial, Palácio das Artes, Dominique Lévy Gallery, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Argentina; MAR – Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro; Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valência (Spain); Panorama da Arte Brasileira in 2008, MAM SP, Arte como Questão – Anos 70, Tomie Ohtake Institute, São Paulo, Itaú Cultural Institute, São Paulo, I Mercosul Biennial, Porto Alegre (RS), MAC SP, Barbican Center, London, MASP SP, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, among others.

### Private Collections

Coleção Roberto Marinho [Roberto Marinho Collection], Rio de Janeiro  
Fundação Edson Queiroz [Edson Queiroz Foundation], Fortaleza, Brasil  
Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro  
Sérgio Fadel, Rio de Janeiro  
Itaú Cultural, São Paulo  
Ronaldo César Coelho (Instituto São Fernando [São Fernando Institute]), Rio de Janeiro  
Manuel de Brito, Lisbon, Portugal  
Norman Foster, London, United Kingdom  
Ron Dennis, London, United Kingdom  
Padma Vattikuti, Miami, USA

### Selected Public Collections

Museu de Arte Contemporáneo de Buenos Aires [Buenos Aires Contemporary Art Museum], Argentina  
Museu de Arte do Rio [Rio Art Museum] – MAR, Rio de Janeiro

Museu de Arte do Rio Grande do Sul [Rio Grande do Sul Art Museum] – MARGS, Porto Alegre, Brazil  
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [São Paulo University Contemporary Art Museum] – MAC, São Paulo  
Museu de Arte Moderna [Modern Art Museum], São Paulo  
Museu de Arte Moderna [Modern Art Museum], Rio de Janeiro  
Museu Nacional de Belas Artes [National Fine Arts Museum], Rio de Janeiro  
Pinacoteca do Estado de São Paulo [State of São Paulo Art Gallery]

### Selected Public Works

#### Rio de Janeiro

Centro Empresarial Rio [Rio Business Center] – Praia de Botafogo, 228, Botafogo  
GlaxoSmithKline Headquarters – Estrada dos Bandeirantes, 8464, Vargem Grande  
Royalty Barra Hotel – Avenida do Pepê, 690, Barra da Tijuca  
Royalty Hotel – Rua Tonelero 154, Copacabana  
Rio de Janeiro City Hall – Rua Afonso Cavalcanti, 455, Cidade Nova  
Daniel Maclise Building – Rua Cosme Velho, 415, Cosme Velho

#### São Paulo

Praça da Sé, Centro  
Jardim da Luz, Pinacoteca do Estado de São Paulo

#### Japan

Nissin Building – Tokio, Japan

#### Portugal

Caixa Geral de Depósitos Headquarters – Lisbon, Portugal  
Largo do Cortinhal – Fão, Portugal

TEXTO [ESSAY]

Guilherme Bueno

COORDENAÇÃO E PRODUÇÃO [PRODUCER]

AM Galeria de Arte

PRODUÇÃO EXECUTIVA ATELIER ASCÂNIO MMM [PRODUCER]

Laura Monteiro

ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS]

Hipertexto

PROJETO GRÁFICO [DESIGN]

Verbo Arte Design / Fernando Leite

FOTOS [PHOTOS]

Jomar Bragança

Julio Stotz

TRADUÇÃO [TRANSLATION]

Izabel Murat Burbridge

Clara Varela de Melo

IMPRESSÃO [PRINTING]

Rona Editora Ltda, Belo Horizonte

## **AM Galeria de Arte**

DIRETORA [DIRECTOR] Angela Martins

DIRETORA ARTÍSTICA [ART DIRECTOR] Emmanuelle Grossi

GERENTE [MANAGER] Iara Silva

VENDAS E RELACIONAMENTO [SALES AND LIAISONS] Bárbara Salum

PRODUTORA [PRODUCER] Aline Lages

MONTAGEM E MANUTENÇÃO DE OBRAS [ART HANDLING] Paulo Diniz e Sebastião Carlos

# **AMGALERIA**

Rua do Ouro 136 | Serra 30220-000 | Belo Horizonte | MG | Brasil

+55 31 32234209

[www.amgaleria.com.br](http://www.amgaleria.com.br)