



PAULO MONTEIRO LINHA DO CORPO



Ministério da Cultura e Instituto Ling apresentam

PAULO MONTEIRO LINHA DO CORPO

Curadoria
Virginia H. A. Aita

4 de abril a 17 de junho 2023
Galeria Instituto Ling
Porto Alegre, RS - Brasil

Sem título [untitled], 2017 bronze [bronze] 35 X 17 X 6 cm coleção do artista [artist's collection]





PAULO MONTEIRO: LINHA DO CORPO

VIRGINIA H. A. AITA

Pensada para o espaço da galeria do Instituto Ling, esta mostra reúne dois extremos da obra de Paulo Monteiro compilados em duas séries de trabalhos que figuram decantações lapidares – os desenhos em grafite e as esculturas de chumbo –, em que o artista atinge um núcleo poético a partir do qual a obra se adensa e diversifica. Nesses segmentos, ele radicaliza e repensa a tensão latente nas grandes telas anteriores, em que a indeterminação formal e a potência entrópica da matéria extravasavam tanto a expressão como o pastiche em voga.

Com efeito, esses trabalhos documentam um deslocamento posterior a um período de imersão na pintura impulsionado pelo Expressionismo Abstrato e a Transvanguarda que dominavam o cenário internacional dos anos 1980, quando intensificou seu trabalho de pintura em camadas espessas de tinta esmalte sobre tela e papel, cores sombrias e grandes dimensões, numa fatura exuberante. Essa adesão à pintura neoexpressionista foi, ainda, uma experiência compartilhada entre

PAULO MONTEIRO: LINE OF THE BODY

Especially designed for the gallery space of Instituto Ling, this exhibition brings together the two extremes of Paulo Monteiro's work compiled into two series of works that constitute lapidary decantations – the graffiti drawing and lead sculptures – in which the artist reaches a poetic center from which the work itself is strengthened and diversified. In these segments, he radicalizes and rethinks the latent tension in the large canvases of the past, in which the formal indetermination and the entropic potency of the matter overflow both the expression and the ongoing pastiche.

Indeed, these works document a subsequent shift into a period of immersion in painting powered by the Abstract Expressionism and the Transavantgarde that dominated the international scenario in the 1980s, when his painting work became intense with thick layers of enamel paint over canvas and paper, somber colors and wide dimensions, in an exuberant style. Such affiliation with neo-Expressionist painting was also an experience shared among a group of artists, friends, and former high

detalhe [detail]: Sem título [untitled], 1999,
guache sobre papel [gouache on paper].

um grupo de artistas, amigos e ex-colegas do ensino médio com inquietações e identificações semelhantes (Carlito Carvalhosa, Rodrigo Andrade, Nuno Ramos e Fabio Miguez), que montaram, numa vila em São Paulo, um ateliê coletivo, um espaço de convívio e debate que ficou conhecido como Casa 7.

Mas um episódio marcante ainda o singulariza: o contato com a obra de Philip Guston (1913-80) exposta na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981, com toda a produção polêmica da última década do artista, impactou decisivamente sua prática. O que mais marcou o jovem pintor foi a irreverência genial do célebre artista do Expressionismo Abstrato americano, reunindo exatamente o que lhe interessava: a pintura e os quadrinhos. Desprezando a reputação conquistada, Guston se “converteu” ao idioma contemporâneo e substituiu a fatura abstrata por uma “caricatura pictórica”, o meio mais adequado a sua áspera crítica social ao racismo e às desigualdades que cindiam a sociedade pós-industrial americana, fazendo do cartoon a linguagem da arte. Vale notar que, antes de ingressar na pintura nos anos 1980, Monteiro se dedicou à cultura gráfica do cartoon e dos quadrinhos com uma sofisticada produção de ilustrações para livros (*Camões e os Lusíadas* e *Livros de Portugal*, de Beatriz Berrini) e capas de discos (*Vivendo*

school classmates with similar concerns and identifications (Carlito Carvalhosa, Rodrigo Andrade, Nuno Ramos e Fabio Miguez) who started a collective workshop in São Paulo for conviviality and debate which became known as Casa 7.

One striking episode further singles him out: the contact with the work of Philip Guston (1913-80), exposed at the 16th Bienal de São Paulo, in 1981, with the controversial production of the artist's last decade, decisively impacted his practice. What stroke the young painter the most was the genius irreverence of the celebrated American Abstract Expressionism artist who specifically united two of his own interests: painting and comics/cartoons. Despite the reputation he'd conquered, Guston “converted” to the contemporary language and replaced his abstract style with that of a “pictorial caricature,” the most suitable medium for his harsh criticism of the racism and inequalities that divided the post-industrial American society, turning the cartoon into the language of art. It is worth mentioning that before he started painting in the 1980s Monteiro was dedicated to the graphic culture of comic books and cartoons, with a sophisticated production of illustrations for books (“*Camões e os Lusíadas*” [Camões and the Lusíadas]

e *Não Aprendendo*, do grupo de punk rock Ira!), além de contribuir para revistas do circuito alternativo de São Paulo, em edições como *Boca e Almanak 80*, e fazer as três capas da *Papagaio* (1977). Muito dessa produção marginal, de algum modo, ainda transpira insubordinação, na fatura polimorfa aberta à experimentação de materiais e a subversões formais, revelando meandros de um percurso repleto de ironia, humor e um certo “nihilismo punk”, como sublinha Mazzucchelli: “que transparece no traço quase violento, ou na falta de acabamento da forma escultórica sintomáticos do impasse ideológico de seu tempo”¹.

Essa afinidade com as “caricaturas pictóricas” de Philip Guston, ancorada na produção anterior de quadrinhos, já denunciava a paixão pelo traço. Mas é por meio de um giro radical, redirecionando seu processo mediante novas referências locais² acenando a um pré-minimalismo beirando o informe,

and “*Livros de Portugal*” [Books of Portugal], by Beatriz Berrini) and album covers (“*Vivendo e Não Aprendendo*,” [Living and Not Learning] by punk rock group Ira!), while also contributing with magazines of the alternative circuit in São Paulo, on issues such as *Boca* and *Almanak 80*, as well as making three covers for *Papagaio* (1977). Much of that marginal production somehow still exudes insubordination in his polymorphic style, open to experimentation with materials and formal subversion, revealing the entanglements of a trajectory that is filled with irony, humor, and a certain “punk nihilism,” as Mazzucchelli underlines: “which shines through an almost violent stroke, or a lack of finishing in the sculptural form, symptoms of the ideological impasse of his time.”¹

This affinity with Philip Guston's “pictorial caricatures,” anchored on his previous comic books production, already showed his passion for that kind of stroke. But it was with a radical turn, redirecting his process through new local references² that noded at pre-Minimalism,

1 Mazzucchelli, K. *Paulo Monteiro: O interior da distância*. Rio de Janeiro: Cobogó/Mendes Wood, 2015.

2 Especialmente autóctones, Luciano Fabro, Mira Schendel, José Resende, Carlos Fajardo, além de Joseph Beuys. Cf. Taisa Palhares e Juliana Rego Ripoli. *Paulo Monteiro*. Catálogo exposição, cronologia. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado, 2009, p. 199.

1 Mazzucchelli, K. *Paulo Monteiro: O interior da distância*. Rio de Janeiro: Cobogó/Mendes Wood, 2015.

2 Especially autochthonous, Luciano Fabro, Mira Schendel, José Resende, Carlos Fajardo, as well as Joseph Beuys. Re. Taisa Palhares and Juliana Rego Ripoli. *Paulo Monteiro*. Catálogo exposição, cronologia. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado, 2009, p. 199.

que sua obra se desdobra em um conjunto gráfico de desenhos e guaches, numa interlocução improvável e fecunda com blocos escultóricos, de matéria acumulada modelada com gestos mínimos. Embora destaque a influência exercida pela obra de Luciano Fabro, não se pode ignorar o uso experimental de materiais de José Resende, ainda a proximidade daqueles desenhos à monotípias de Mira Schendel (1964-66 e 1970) parece inequívoca, considerando a imanência do traço, a atmosfera rarefeita, a imantação dos vazios, fazendo da ambiguidade uma dimensão filosófica.

Um dos pontos nevrálgicos desta seleção consiste em considerar o vazio deliberado dos desenhos como uma estratégia experimental e investigativa para reconfigurar sua poética, disciplinando sua prática num ajuste contínuo. No final dos anos 1980 e na década seguinte, Monteiro desenvolveu uma extensa série de desenhos em grafite sobre papel branco, numa busca obsessiva que renunciava a toda “coloração” e textura expressiva para se concentrar no movimento, revelando a natureza mesma do gesto. Como sublinha o texto de abertura do catálogo de uma retrospectiva em 2008: “*Vistos em conjunto esses desenhos trazem uma nova fisionomia à obra de Monteiro. O traço agora muito mais reflexivo,*

almost formless, that his work unfolded into a graphic ensemble of drawings and gouaches, in an improbable yet fruitful interlocution with sculptural blocks of accumulated materials shaped with minimal gestures. Although the influence of the work of Luciano Fabro stands out, one cannot ignore José Resende's experimental use of materials and that the proximity of those drawings to Mira Schendel's monotypes (1964-66 and 1970) seems evident, considering the immanence of the stroke, the rarefied atmosphere, and the magnetism of the voids, turning ambiguity into a philosophical dimension.

One of the sticking points of this selection consists in considering the deliberate void in the drawings as an experimental, investigative strategy to reconfigure his poetics, disciplining his practice through continuous adjustment. In the late 1980s and over the following decade, Monteiro developed an extensive series of graffiti drawings on white paper, in an obsessive search that renounced all “coloration” and expressive texture to concentrate on movement, revealing the very nature of the gesture. As it is highlighted in the opening text of his retrospective from 2008: “*Seen together, these drawings bring about a new physiognomy to Monteiro's work. The stroke, now much more reflective, enhances the presence of*

potencializa a presença do corpo na medida em que materializa também uma energia excedente.” As bordas não constituem limite para a figura, ela surge numa situação de latência, possibilitando a passagem contínua entre o exterior e o interior delimitados pelo campo gráfico”.³

Antes, contudo, esses desenhos assinalam um deslocamento que parte daquela urgência e excesso expressivo para uma meditação gráfica, num recuo abrupto ao silêncio da linha. O desenho, em sua nudez de efeitos, é aqui o meio para refazer uma gênese, uma decantação da forma como grafia do movimento. O traço incerto ora desliza, ora abre incisões na fricção com o papel. Um movimento contrário, que se vale da abstração e arbitrariedade da linha, esboçando formas ocas suspensas no vazio, cuja mobilidade, leveza e escassez acirram a tensão com o peso e materialidade das esculturas. Ainda assim, persiste a imanência do traço, que ensaia formas ou se entranha no papel deixando um rastro de vestígios, hesitações e reviravoltas num excesso incontido. Esse traço, que inverte relações espaciais, redefinido o que está dentro ou fora de modo reversível, “esgarça os limites

3 Ibid., p. 18.

the body as it also materializes an exceeding energy. The edges do not make up a limit for the figure, it emerges in a condition of latency, allowing for a continuous passage between the exterior and the interior delimited by the graphic field.”³

First of all, however, these drawings mark a displacement that comes from that urge and that expressive excess towards a graphic meditation, in an abrupt recoil to the silence of the stroke. The drawing, in its nudity of effects, constitutes the means to remake a genesis, a decantation of the form as a spelling of the movement. The uncertain stroke sometimes slides, while other times it opens incisions with its friction on the paper. A movement in the other direction, which draws upon the abstraction and arbitrariness of the stroke, sketching hollow forms suspended in the void, with their mobility, lightness, and scarcity underlining the radical tension with the weight and materiality of the sculptures. Still, the immanence of the stroke remains, testing forms or burying itself in the paper and leaving a trail of imprints, hesitations, and twists in an irrepressible excess. This stroke which reverses spatial relations, redefining what is inside or

3 Ibid., p. 18.



Sem título [untitled], 1991 a 1995 grafite sobre papel [graphite on paper] coleção do artista [artist's collection]

avançando sobre as bordas em linhas que as ultrapassam num espaço negativo”. Como insiste Tassinari: “As próprias margens ganham concreteness pela vizinhança e imantação das linhas fluidas e orgânicas que com elas contrastam”.⁴

Um passo aquém para ganhar distância, meditar aquele fazer, autenticá-lo. O empasto anterior torna-se rarefeito, a efusão converte-se em absorção, ao ponto de se reduzir a elementaridades. A arte torna-se sua reflexividade, desenho mental, percurso errático do desejo. Dobra-se sobre si mesma, abstrai-se, duplica-se e sonha outros espaços. Instável, volta a desmoronar na massa amorfa. Mas o traço deve conter-se, descolar-se dos contornos, abstrair-se para avançar no espaço e, então, aventurar-se. Foi preciso despir-se de toda “coloração”, concentrar-se no gesto elementar, para, enfim, acessar esse núcleo poético que vem a perpassar toda a obra. Uma tensão limite entre mobilidade e leveza da linha e o peso das massas escultóricas, que nunca se consolida em “boa forma” mas, antes, articula-se numa ambiguidade pulsante das superfícies.

4 Cf. Tassinari, A. Paulo Monteiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo/Cosac Naify, 2008.

out in a reversible way, “stretching the limits by advancing over the edges with lines that go beyond them in a negative space.” As Tassinari insists: “The edges themselves gain concreteness by the neighboring magnetism of the fluid, organic lines against which they contrast.”⁴

A step back to gain distance, to meditate on that making, to make it authentic. The paste from the past becomes thin, the effusion turns into absorption, to the point where it is reduced to the elementary. Art becomes its reflectiveness, a mental design, the erratic pathway of desire. It folds onto itself, abstracts itself, duplicates itself, and dreams of other spaces. Unstable, it falls back into the amorphous mass. But the stroke must hold back, peel away from the outlines, abstract itself to advance into the space and take on an adventure. It was necessary to strip down all “coloration,” focus on the elemental gesture, to then access this poetic center that comes through the whole of his work. A tension is bound between the mobility and lightness of the stroke and the weight of the sculptural blocks that never solidify as a “good shape,” but rather articulate in a pulsing ambiguity of surfaces.

4 Re Tassinari, A. Paulo Monteiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo/Cosac Naify, 2008.

Outro desenvolvimento igualmente notável se constata nos anos 1990, quando, contabilizando essas lições de despojamento da linha e os experimentos tridimensionais anteriores, Monteiro modificou sua prática artística com o uso de resíduos de madeira, canos, chapas metálicas, borracha etc., num exercício experimental com formas instáveis que testou os limites de materiais diversos até resultar nas séries de esculturas de chumbo. Essas esculturas fundidas em chumbo, como um miolo anônimo, estofa de corpos possíveis, são antes modeladas na argila, num gesto mínimo de torção, achatamento, corte, expondo a resistência da matéria numa rebeldia inerte. De algum modo, parecem condensar a massa pictórica das primeiras telas expressionistas, retendo seu páthos.

O corpo se insinua em toda parte, numa ubiquidade incontestável; faz-se presente imediatamente pelo gesto enxuto, na materialidade rente e, ainda, na sutileza de relações antagônicas sob cuja tensão se reconstrói a corporeidade da obra. Como se fosse preciso, de uma parte, dissolver a forma sólida das esculturas para acessar sua materialidade bruta e, de outra, desintegrar a figura emancipando seus contornos em linhas livres para acessar a força vital que as dinamiza. O artista vale-se desses

Another equally notable development is perceived in the 1990s when, accounting for these lessons in stripping the stroke and the previous three-dimensional experiments, Monteiro modified his artistic practice with the use of wood debris, pipes, metal plates, rubber, etc., in an experimental exercise with unstable forms that tested the limits of different materials until it resulted in the series of lead sculptures. These sculptures in cast lead, as an anonymous core, upholstery of possible bodies, are previously modeled in clay, in a minimal gesture of torsion, flattening, cutting, exposing the resistance of the material in an inert defiance. Somehow, they seem to condense the pictorial mass of the first expressionist canvases, retaining its *pathos*.

The body insinuates everywhere, in an indisputable ubiquity; it becomes immediately present in the dry gesture, the sharp materiality, even in the subtlety of antagonistic relations with tensions that reconstruct the corporeality of the work. As if it was necessary, on the one side, to dissolve the solid shape of the sculptures to access their raw materiality and, on the other, to disintegrate the figure, emancipating its outlines into free strokes to access the vital force that boosts them. The artist draws upon these basic procedures to achieve maximum tension, ripping the surface

procedimentos básicos para atingir uma tensão máxima, rasgando a superfície para tocar uma interioridade, um cerne oculto nas coisas mesmas. Seus humores, estados empíricos, a pulsação submersa na platitude do visível.

Aqui, ficam evidentes essas operações transversais à forma positiva, autônoma,⁵ que invertem a verticalidade decorrente da primazia da visão e inscrevem o corpo na amplitude e heterogeneidade da percepção sensorial. O tátil, como a condição do próprio sentir, deixa de ser a mera representação visível da tactibilidade ilustrada numa história positivista da arte (antes mesmo de Heinrich Wölfflin), onde a matéria não existe *per se*, mas unicamente “in-formada”, confinada aos limites de uma forma. Essa exclusão do diverso (já na distinção de G. Lessing entre as artes do tempo e do espaço) refere-se à “especificidade” das artes e incide numa certa temporalidade interna

5 Essa digressão sobre o informe, revisitado pelo pré-minimalismo contemporâneo, contrapõe o tátil à forma visual com base nas considerações de Yves Alain-Bois em *Formless: A User's Guide* (Nova York: Zone Books, 1997), um libelo contra o “espírito de sistema” e o formalismo modernista inspirado no célebre artigo *L'Informe* de George Bataille, o “dicionário crítico” publicado na revista *Documents I* (1929) nº 27, p. 382 (Paris: Jean-Michel Place, 1991). Cf. Bataille, G. *Visions of Excess*, University of Minnesota Press, 1985, p.31.

to touch an innerness, a hidden center within things themselves. Their humors, empirical states, the submerged pulsation in the platitude of the visible.

Here, what becomes evident are these operations, transversal to a form that is positive, autonomous,⁵ which revert the verticality arising from the primacy of vision and inscribe the body in the amplitude and heterogeneity of sensory perception. The tactile, as the condition for feeling itself, is no longer a mere visible representation of the tactfulness illustrated in a positivist history of art (even before Heinrich Wölfflin), where matter does not exist *per se*, but only “in-formed,” confined to the limits of a shape. This exclusion of the diverse (already present in G. Lessing’s distinction between the arts of time and space) refers to the “specificity” of the arts and concerns a certain temporality which is internal

5 This tour on the formless, revisited by contemporary pre-Minimalism, opposes the tactile and the visual form based on the consideration of Yves Alain-Bois in *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997), a libel against the “spirit of the system” and the Modernist formalism inspired by the celebrated article *L'Informe*, by George Bataille, the “critical dictionary” published on the magazine *Documents I* (1929) no. 27, p. 382 (Paris: Jean-Michel Place, 1991). Re. Bataille, G. *Visions of Excess*, University of Minnesota Press, 1985, p. 31.

ao visível, que normatiza os corpos desejantes, dirigindo as pinturas à exclusividade da visão que comprime sua percepção numa fração de instante.

A implicação indissociável desse postulado baseia-se numa “repressão” analisada por Freud (*Mal-estar na Civilização*), segundo o qual a arte predominantemente visual, dirigindo-se ao sujeito como ser ereto, afasta-se do eixo horizontal que regula a vida animal, *ipso facto* alienando sua corporeidade. É contra essa monotonia das superfícies visíveis que o artista silenciosamente se insurge, fustigando o olhar e o gesto ao limite, até extrair potências “subterrâneas”. A linha emancipada não é mais que um vestígio; reconta percursos sinuosos, vivências táteis de algum corpo que desenhou no espaço, e se aventura além desses limites, configurando um espaço negativo, interno, reversível.

Reciprocamente, as pinturas e guaches insinuam volumes, revelam saliências e sulcos gravados na superfície, expandindo-se em volumes sólidos que replicam-se, acumulam-se no espaço para, então, desabar no chão. Ao mesmo tempo que corteja o informe nessa regressão matérica, Monteiro não renuncia à sugestão figurativa, ou, numa acepção mais fina, a uma “figuralidade” suspensa no gesto.

to the visible, which standardizes desiring bodies, steering the paintings towards the exclusiveness of vision that compresses its perception in a fraction of an instant.

The inextricable implication of this postulate is based on a “repression” analyzed by Freud (*Civilization and Its Discontents*), according to whom the art that is predominantly visual, addressing the subject as an erect entity, removes itself from the horizontal axis that regulates animal life, *ipso facto* alienating its corporeality. It is against such monotony of visible surfaces that the artist quietly rebels, battering gaze and gesture to the limit, until he can extract “underground” potencies. The emancipated stroke is no more than a trace; it recounts sinuous journeys, **tactile** experiences of a body that has drawn onto the space and which ventures out beyond those limits, configuring a negative, internal, reversible space.

Reciprocally, the paintings and gouaches insinuate volumes, reveal prominences and grooves carved on the surface, expand into solid volumes that replicate, accumulate in space, to then fall on the ground. At the same time that he courts the formless in this material regression, Monteiro does not renounce the figurative suggestion or, for a finer approach, the “figurativeness” that is suspended in the gesture.

“As peças de chumbo que eu fiz eram uma continuação do trabalho de parede. Eu pegava uma massa com formato de um monte, ou algo como se fosse o quadro Black View do Guston, e fazia o negócio ficar o máximo possível na vertical. Quando ia cair, eu amassava para deter a queda. Mas só isso não era suficiente, era preciso que do resultado dessa ação surgisse alguma figura, que era o que eu já fazia nas peças que expus na Raquel Arnaud em 1987 [...] uma figura no sentido de que se você olha a peça, vê que ela está em pé ou inclinada, e de nenhuma forma abstrata se pode dizer que ela está de pé ou deitada se não houver alguma alusão figurativa [...]”.⁶

Assim como a alusão figurativa evoca algum corpo vivo, a corporeidade se torna manifesta pelo tátil, em saliências, incisões, marcas de dedos que tocam e perfuram a pele de tinta. Mais que a visão, é antes a memória do toque que acessam para recompor o visível. Como compactação de uma “voluminidade” nas superfícies, esses guaches, assim como as pinturas, emulam a modelagem escultórica, revelando o que já dizia Herder em sua

6 Taisa Palhares e Juliana Rego Ripoli, op. cit., p. 201.

“The pieces I did on lead were a continuation of the work on the wall. I’d take a mass in the shape of a mount, or something like Guston’s Black View painting, and made it as vertical as I could. When it was about to fall, I’d crumple it to stop it from falling. But this was not enough, from the result of this action there needed to arise a figure, which was what I did in the pieces I exhibited at the Raquel Arnaud in 1987 [...] a figure in the sense that when you look at the piece, you see that it is standing or that it is tilting, and one cannot say of any abstract form that it is standing or laying down if there is no figurative reference [...]”.⁶

Such as the figurative reference evokes a living body, corporeality becomes manifested through the tactile, in prominences, incisions, indents from fingers that touch and puncture the skin of the ink. More than the vision, it is the memory of touch that they access in order to recompose the visible. As a compaction of the “voluminosity” in the surfaces, these gouaches, such as the paintings, emulate the sculptural modeling, revealing what Herder

6 Taisa Palhares and Juliana Rego Ripoli, op. cit., p. 201.

estética: “a beleza [...] de um corpo não é um conceito visual, mas um conceito tátil”.⁷

Compondo com volumes oblongos e blocos torcidos de chumbo ou alumínio, “pinturinhas” e guaches aparecem como fragmentos, numa dispersão que parece surgida da explosão de uma grande tela. O próprio corpo da pintura estilizado em mil e um pedaços, a tatear o mundo à distância. Uma obra que reivindica o contato, a textura cambiante dos corpos, a modalidade tátil, a espessura da pintura em camadas, acumulada nas bordas, ou a concentração de matéria em fragmentos escultóricos e blocos maciços que, por efeito da gravidade, jazem inertes no solo. Estas obras decantam a pulsação da cor, a vertigem do contato, a experiência rente; não se limitando a representar in absentia, querem roçar a pele do mundo, ativar a interface sensível para, então, atingir o cerne, o miolo cego das coisas.

7 Herder, “Critical Forests: Fourth Grove”, p. 210. Herder, “Critical Forests: Fourth Grove”. In *Selected Writings on Aesthetics*. Edição e tradução de Gregory Moore (Princeton University Press, 2006).

already said in his aesthetics: “the beauty [...] of a body is not a visual concept, but a tactile concept”.⁷

Composing with oblong volumes and twisted blocks of lead or aluminum, “small paintings” and gouaches appear as fragments, in a dispersion that looks like it came from the explosion of a large canvas. The body of the painting itself shattered into a thousand pieces, groping for the world at a distance. A work that demands contact, the changing texture of the bodies, the tactile modality, the thickness of the paint in layers, accumulated on the edges, or the concentration of the material in sculptural fragments and solid blocks that gravity causes to lay inert on the ground. These works decant the pulsation of color, the vertigo of contact, the sharp experience; not limited to represent *in absentia*, they want to rub the skin of the world, to activate the sensible interface, to then reach the center, the blind core of things.

7 Herder, “Critical Forests: Fourth Grove”, p. 210. Herder, “Critical Forests: Fourth Grove”. In *Selected Writings on Aesthetics*. Edition and translation by Gregory Moore (Princeton University Press, 2006).



Sem título [untitled], 1999 chumbo [lead] 29 x 5,5 x 5,5 cm coleção do artista [artist's collection]



Sem título [untitled], 1990/1991 chumbo [lead] 23,7 x 16 x 7 cm coleção do artista [artist's collection]





Sem título [untitled], 1997 chumbo [lead] 8,2 x 9 x 10,2 cm coleção do artista [artist's collection]



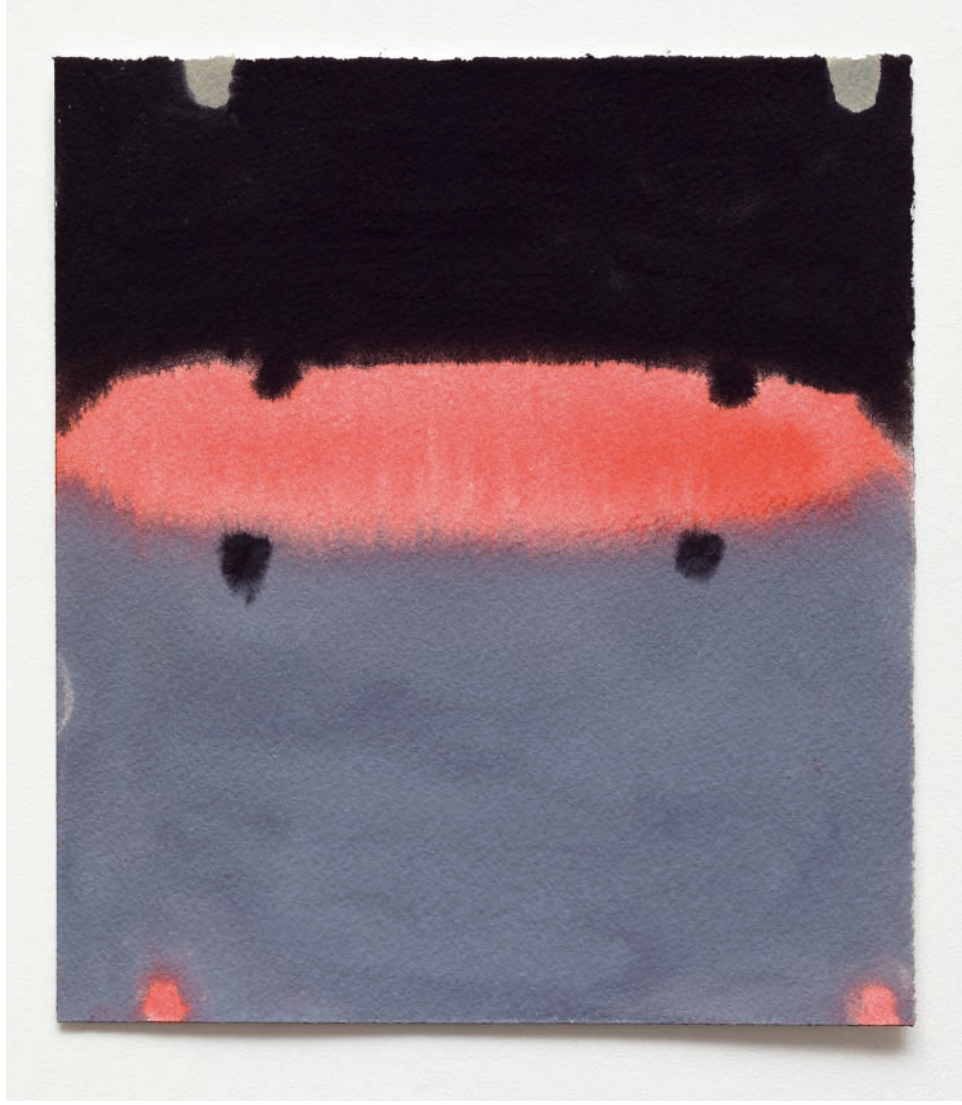
Sem título [untitled], 1995 chumbo [lead] 5 x 5 x 8 cm coleção do artista [artist's collection]





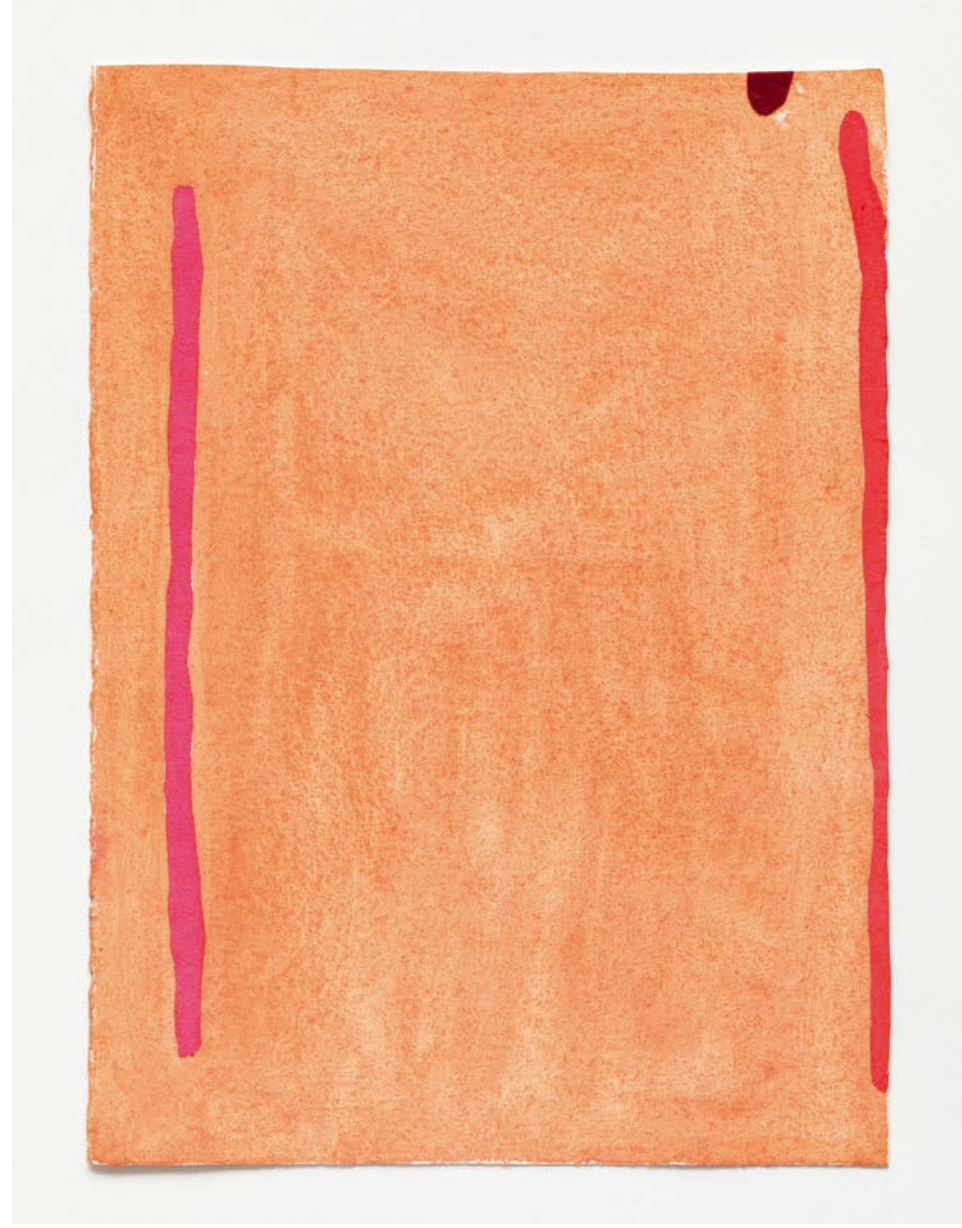
Sem título [untitled], 2007 a 2022 guache sobre papel [gouache on paper] coleção do artista [artist's collection]

Sem título [untitled], 2022 guache sobre papel [gouache on paper] 17,5 x 15,5 cm coleção do artista [artist's collection]



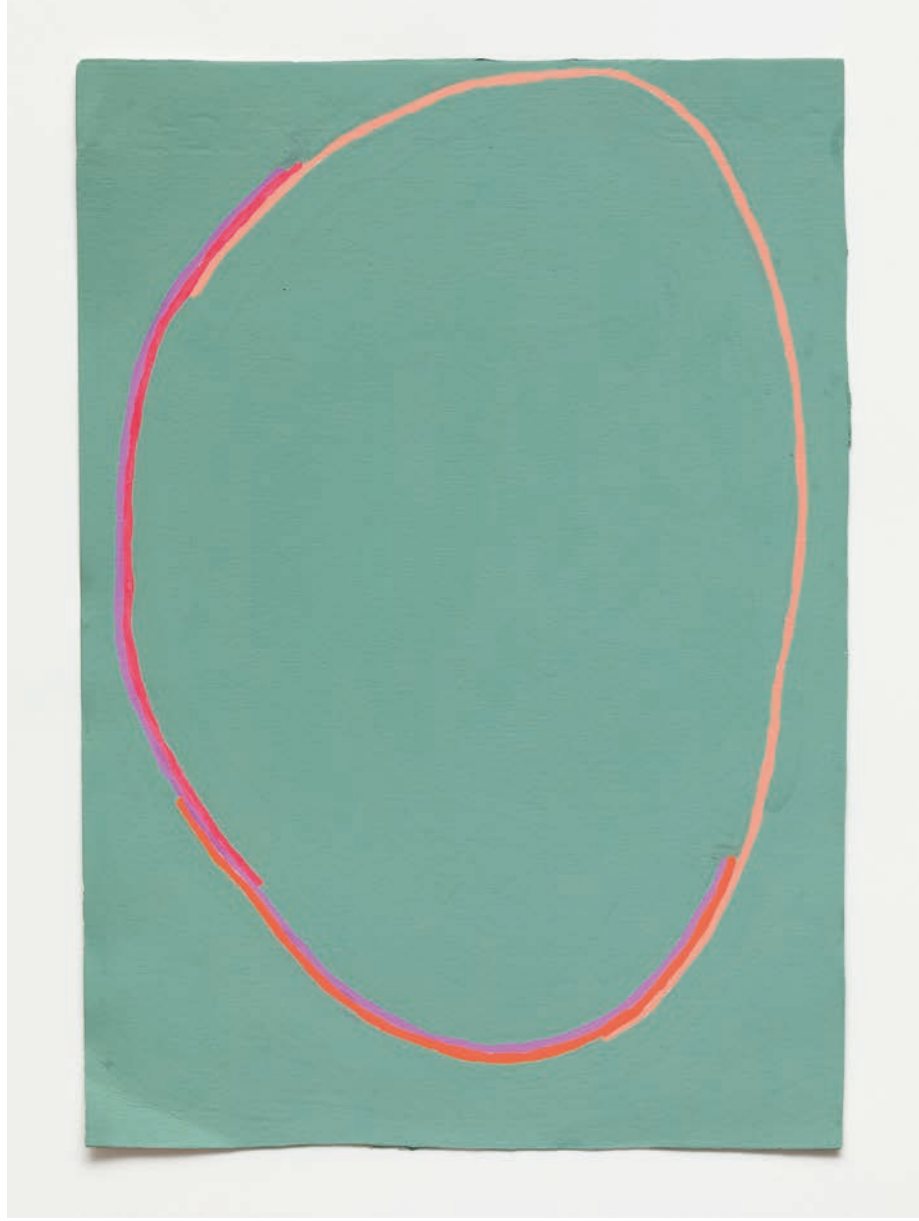
Sem título [untitled], 2022 guache sobre papel [gouache on paper] 16,4 x 22,5 cm coleção do artista [artist's collection]

Sem título [untitled], 2019/ 2020 guache sobre papel [gouache on paper] 20 x 14 cm coleção do artista [artist's collection]



Sem título [untitled], 2017/ 2018 guache sobre papel [gouache on paper] 26,5 x 19,5 cm coleção do artista [artist's collection]

Sem título [untitled], 2014 guache sobre papel [gouache on paper] 31,8 x 23,8 cm coleção do artista [artist's collection]



Sem título [untitled], 2008 / 2009 guache sobre papel [gouache on paper] 35,4 x 24,7 cm coleção do artista [artist's collection]







Sem título [untitled], 2000 chumbo [lead] 30 x 19,5 x 53 cm coleção do artista [artist's collection]



Sem título [untitled], 2000 chumbo [lead] 39,5 x 26 x 40 cm coleção do artista [artist's collection]



PAULO MONTEIRO

1961-1979

Nasce em São Paulo, em 1961, numa década desafiadora, política e socialmente, que marcará a sociedade brasileira. Já na adolescência, se interessa por histórias em quadrinhos e, a seguir, tomando contato com a revista *Boca*, que surge da iniciativa conjunta de alunos do IADE (Instituto de Arte e Decoração), passa a contribuir com seus desenhos.

A partir de 1977, começa a publicar em revistas do circuito alternativo, como *Papagaio*, *Almanak* e *Makongo*. Nesse ano, lança a revista *Papagaio* com uma turma de amigos do Colégio Equipe, e produz as capas das edições seguintes, com nítida influência de ilustradores como Robert Crumb e George McManus. Curiosamente, a *Papagaio* tinha então como editores jovens que se tornaram grandes artistas, Carlito Carvalhosa, Antônio Malta, Fabio Miguez, Rodrigo Andrade, Leda Catunda, Cao Hamburger e outros, e ainda os músicos¹.

1 Cf. *Paulo Monteiro*. Catálogo exposição, Pinacoteca de São Paulo, 2008 (Diretor Marcelo Araújo). p. 204.

1961-1979

Paulo Monteiro was born in São Paulo in 1961, amidst a politically and socially challenging decade that would heavily impact the Brazilian society. In his teenage years, he becomes interested in comic books/cartoons and soon comes into contact with *Boca* magazine, the outcome of a joint effort of students from the IADE (*Instituto de Arte e Decoração*, Institute for Decoration and Art), and starts contributing with drawings.

As of 1977, he starts publishing in magazines from the alternative circuit, such as *Papagaio*, *Almanak* and *Makongo*. That year, he launches the *Papagaio* magazine along with a group of friends from Colégio Equipe, and makes the covers for the following issues, with a noticeable influence from illustrators such as Robert Crumb and George McManus. Curiously, the *Papagaio* then had young editors who'd later become great artists, such as Carlito Carvalhosa, Antônio Malta, Fabio Miguez, Rodrigo Andrade, Leda Catunda, Cao Hamburger, among others, as well as musicians.¹

1 Re *Paulo Monteiro*. Exhibition catalog, Pinacoteca de São Paulo, 2008 (Director Marcelo Araújo). p. 204.

1981

De 1979 até 1981, período em que frequenta o ateliê de Sergio Fingerman, vai fazer seu aprendizado em gravura em metal. Ainda em 1981, ingressa na faculdade de Belas Artes de São Paulo. Nesse mesmo ano, em que ocorre a 16ª Bienal de São Paulo, vai tomar contato com a obra de Philip Guston (1913-80), toda a produção da última década desse artista, o que impactará decisivamente sua prática em pintura. Artista célebre do EX AB americano, Guston se 'converte' ao idioma contemporâneo mudando a fatura abstrata para uma 'caricatura pictórica', numa franca crítica social que faz do quadrinho a linguagem da arte, que impressiona Monteiro.

1982-83

Sob o influxo da nova pintura de Guston e, ainda, do neoexpressionismo e transvanguarda italiana que dominavam cenário internacional, intensifica seu trabalho de pintura, com camadas de tinta esmalte², cores sombrias e

2 O artista passa de óleo sobre tela ao esmalte sintético sobre papel, que permitia o trabalho em grandes dimensões. Além de ser uma prática contemporânea, o custo menor viabilizava a produção dos artistas jovens.

1981

From 1979 to 1981, period when he often visits Sergio Fingerman's workshop, he learns metal engraving. Still in 1981, he enters the College of Fine Arts in São Paulo. In the same year, which was the year of the 16th São Paulo Biennial, he will come into contact with the work of Philip Guston (1913-80), specifically the production of the artist's last decade, which will heavily impact his painting practice. A celebrated artist from the American ab-ex, Guston 'converts' to a contemporary language by changing from an abstract style to a 'pictorial caricature,' with blunt social criticism that uses comics for the language of art, which impresses Monteiro.

1982-83

Under the influx of Guston's new paintings, as well as that of neo-expressionism and the Italian Transavantgarde that dominated the international scenario, he intensified his painting work, with layers of enamel paint,²

2 The artist goes from oil on canvas to synthetic enamel on paper, which allowed him to work with large dimensions. Aside from it being a contemporary practice, the lower cost enabled the young artists' production.

grandes dimensões. Ao final de 1982, com Carlito Carvalhosa, Rodrigo Andrade, Nuno Ramos, Fabio Miguez e Antônio Malta, que a seguir deixa o grupo, montam um ateliê coletivo, um espaço que fica conhecido como “Casa 7”(nome dado por Aracy Amaral, anos depois), fazendo história nas décadas de 1980-90. O ateliê, numa vila em São Paulo, passa a reunir o grupo de artistas com o propósito de “conversar e trabalhar”, discutir ideias, processar novas práticas e identificações num grupo de amigos, mais um ‘espaço construtivo’ que uma estratégia para driblar barreiras institucionais e do mercado.

1984

Com Rodrigo Andrade, Monteiro envia pinturas gestuais em esmalte ao 47º Salão de Belas Artes de São Paulo, quando são denominadas de “representantes da *bad painting*”. (nota 4). No mesmo ano, os dois artistas mais Nuno Ramos, realizam a exposição “*Painéis*” no Paço das Artes em São Paulo. O grupo inteiro, dos cinco artistas, da “Casa 7” farão sua primeira exposição coletiva no MAC da Universidade de São Paulo e no MAM do Rio de Janeiro, em 1985, com a curadoria de Aracy Amaral.

somber colors, and wide dimensions. At the end of 1982, with Carlito Carvalhosa, Rodrigo Andrade, Nuno Ramos, Fabio Miguez and Antônio Malta, who leaves the group soon afterwards, they open a collective workshop, a space that became known as “Casa 7” (name given by Aracy Amaral, years later), making history in the decades of 1980-90. The workshop, located in São Paulo, becomes a place for the group of artists to “talk and work,” to discuss ideas, and to process new practices and identifications among friends, more of a ‘constructive space’ than a strategy to avoid institutions and market barriers.

1984

With Rodrigo Andrade, Monteiro sends gestural paintings in enamel to the 47th Salão de Belas Artes (Fine Arts Salon) of São Paulo, occasion when they are deemed “representatives of *bad painting*.” (note 4). In the same year, the two artists, joined by Nuno Ramos, present the exhibition “*Painéis*” (Panels) at the Paço das Artes, in São Paulo. All five artists from the “Casa 7” present their first collective exhibition at the MAC (Museum of Contemporary Art) of the University of São Paulo and at the MAM (Museum of Modern Art) in Rio de Janeiro in 1985, with Aracy Amaral as curator.

Nessa ocasião, são convidados pela curadora Sheila Leirner a participar da 18ª Bienal Internacional de São Paulo. Uma bienal antológica, conhecida como “*A Grande Tela*”, dedicada ao neoexpressionismo, marcando uma retomada da pintura por movimentos internacionais a que o grupo se alinhava. Num olhar retrospectivo³, Monteiro avalia essa inserção no circuito das artes reconhecendo na transvanguarda um modismo que rapidamente saturou, levando-o, num movimento inverso, a voltar-se a artistas locais (Luciano Fabro, Mira Schendel, Jose Resende, Carlos Fajardo), à arte minimal, ao neoconcretismo e à arte contemporânea.

1986

O ano de 1986 traz mudanças em sua prática artística, tanto conceitual quanto produção material, passando o artista a usar debris de madeira, canos, chapas metálicas, borracha, etc., num exercício experimental com materialidades precárias e formas instáveis. O resultado dessa produção, testando limites de materiais diversos, será exposto no ano seguinte, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud. Em 1988, nessa trilha experimental, produz relevos com material reciclado, acrílico e massa epóxi.

3 Cf. Ibid. p. 199.

On that occasion, they are invited by curator Sheila Leirner to participate in the 18th Bienal Internacional de São Paulo, an anthological biennial, known as “*A Grande Tela*” (The Great Canvas), dedicated to neo-expressionism, defining a revival of painting by the international movements with which the group was aligned. Retrospectively,³ Monteiro reassesses this insertion in the art circuit by recognizing in the Transavantgarde a trend that saturated before long, taking him in the opposite direction, towards local artists (Luciano Fabro, Mira Schendel, Jose Resende, Carlos Fajardo), minimal art, neo-concretism, and contemporary art.

1986

The year of 1986 brings about changes in his artistic practice, as much conceptually as regarding materials, as the artist starts using wood debris, pipes, metal plates, rubber, etc., in an experimental exercise with precarious materials and unstable forms. The result of such production, which tested the boundaries with diverse materials, would be exposed in the following year, at the Gabinete de Arte Raquel Arnaud. In 1988, still in this experimental trail, he produces embossing with recycled materials, acrylic, and epoxy.

3 Re Ibid. p. 199.

1989

A partir dessa época, se constata uma ‘negatividade’ como reflexão do próprio processo, resultante da projeção e virtualidade estimulada pelos desenhos, numa aventura gráfica e autorreflexiva. Essa vasta produção de desenhos no final dos anos 1980, que se estende por quase uma década, aspira à abstração, mas retem o resíduo da figura, emulando Mira Schendel ou Guston, o que permitiu afinar questões centrais de sua poética, marcada por uma ambiguidade rente. Esses fragmentos de figura são também memória do traço do *cartoon*, agora dissipada na abstração da linha que corre solta, ultrapassando os limites do suporte.

O ano seguinte, 1989, marca essa guinada radical, compilando os desenhos a grafite em sua primeira exposição individual, composta de colagens e dos primeiros desenhos, realizada na Funarte, Galeria Macunaíma, RJ. A concentração do gesto que solicitam vai estimular o desdobramento seguinte, nas esculturas maciças de chumbo fundido, que retêm o gesto elementar (achatar, cortar, torcer), mas contrapõem drasticamente seu peso e volume à leveza do traço.

1989

From here on, a certain ‘negativity’ may be seen as a reflection of the process itself, resulting from the projection and virtuality stimulated by the drawings, in a graphic, self-reflecting adventure. This vast production of drawings in the late 1980’s, which lasts almost a decade, aspires to abstraction but retains traces of the figure, emulating Mira Schendel or Guston, which allowed him to attune central matters of his poetics, marked by sharp ambiguity. These traces of figure are also memories embedded in the charcoal lines, which now, dissipated in abstraction, run loose and cross the limits of the medium.

The following year, 1989, marks this radical turn with the gathering of his graffiti drawings in his first individual exhibition, comprised of collages and of his first drawings, held at the Funarte, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro. The concentration of gesture demanded by it actually prompts the next unfolding, onto solid cast lead sculptures, which retain the elemental gesture (flattening, cutting, twisting), but drastically counter the lightness of the line with their weight and volume.

1990

Na década de 1990, intensifica a produção de esculturas, agora também em peças de parede em chumbo e estanho, que expõe com os desenhos a grafite na Galeria Paulo Figueiredo, SP. Participa com grupo de artistas e intelectuais da criação da Coleção Goeldi, destinada a produzir catálogos a baixo custo, sendo a primeira edição com seus desenhos e texto de Alberto Tassinari.

Em 1993 vai expor um conjunto de novas esculturas em chumbo que explora a indefinição, beirando o informe. O artista resume esse processo metódico e alusivo: *“Eu pegava uma massa com formato de um monte, ou algo como se fosse o quadro Back View do Guston, e fazia ficar o máximo possível na vertical. Quando ia cair, eu amassava para deter a queda. Mas só isso não era suficiente, era preciso que do resultado dessa ação surgisse alguma figura ... no sentido de que se você olha a peça, vê que ela está em pé ou inclinada...”*.

Numa alusão figurativa, remete a um corpo animado, não a um volume inerte. A seguir, recebe prêmio da IV Bienal de Santos.

1990

In the 1990’s his production of sculptures intensifies, now with wall pieces in lead and tin, which he exhibits alongside the graffiti drawings at the Galeria Paulo Figueiredo, in São Paulo. Along with a group of artists and intellectuals, he participates in the creation of the Coleção Goeldi, meant to produce low-cost catalogs, the first edition issuing his drawings and Alberto Tassinari’s text.

In 1993 he exhibits a new set of lead sculptures exploring indetermination, on the verge of formlessness. The artist summarized this methodical and allusive process: *“I’d take a mass in the shape of a mount, or something like Guston’s Back View painting, and made it as vertical as I could. When it was about to fall, I’d crumple it to stop it from falling. But this was not enough, from the result of this action there needed to arise a figure ... in the sense that when you look at the piece, you see that it is standing, or that it is tilting...”*.

In a figurative allusion, he refers to an animated body, not an inert volume. After that, he receives an award from the IV Bienal de Santos.

1994

A convite de Nelson Aguillar, participa da 22ª Bienal Internacional de São Paulo em 1994, produzindo para o evento um conjunto de treze esculturas em chumbo cuja apresentação, por Rodrigo Naves, se intitula *Rubber Soul* (Alma de borracha), aludindo a sua aparência maleável a ponto de parecerem corpos animados⁴.

1995

Neste ano, integra a exposição “*Entre o desenho e a escultura*” no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Lisette Lagnado. A seguir, em 1998, vai expor desenhos, guaches e esculturas na Galeria Marília Razuk em São Paulo. Essas surpreendentes pequenas esculturas em chumbo são desdobramentos de peças anteriores, feitas de palitos de fósforo, com instrumentos precários e gestos elementares. Nuno Ramos destaca essa exposição no texto “*Vida maravilhosa*”, assinalando que o movimento da escultura é ocasionado somente pelo peso das massas, sem nenhuma ação. Seu

4 Rodrigo Naves, *Paulo Monteiro: 22ª Bienal de São Paulo*, “Rubber Soul”, 1994, p. 8.

1994

Invited by Nelson Aguillar, he participates in the 22nd Bienal Internacional de São Paulo in 1994, producing for the event a series of thirteen lead sculptures, with a presentation, by Rodrigo Naves, entitled “*Rubber Soul*,” in an allusion to their malleable appearance, to the point where they looked like animated bodies.⁴

1995

In this year he participates in the exhibition “*Entre o desenho e a escultura*” (Between Drawing and Sculpture) at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, with curator Lisette Lagnado. He proceeds to present, in 1998, drawings, gouaches, and sculptures at the Galeria Marília Razuk, in São Paulo. These small and surprising lead sculptures are developments from previous pieces, made from matches, with precarious instruments and elemental gestures. Nuno Ramos highlights this exhibition in the text “*Vida Maravilhosa*” (Wonderful Life), signaling that the movement in sculpting is done by the weight of the materials, without any action. His sculpting

4 Rodrigo Naves, *Paulo Monteiro: 22ª Bienal de São Paulo*, “Rubber Soul”, 1994, p. 8.

trabalho escultórico, nas peças fundidas em chumbo e ferro, prossegue graças à Bolsa Vitae de Artes Visuais ganha em 1999, e resulta em duas exposições.

2000- 2006

No novo milênio participa da exposição antológica “*Brasil 500 anos: Mostra do redescobrimento*”, Fundação Bienal de São Paulo (2000) e Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa, Portugal; a seguir, integra a mostra, “*O espírito da nossa época*” no Museu de Arte Moderna de SP, e do Rio de Janeiro (2001); ainda nesse mesmo ano, a coletiva “*O espelho cego: seleções de uma coleção contemporânea*” no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2001), e “*Lucio Fontana: a ótica do invisível*” no CCBB de SP e do RJ.

Em 2002, participa da exposição “*Tangenciando Amílcar*” no Espaço Cultural Santander, em Porto Alegre, RS (2002), e no MAM/Oca, SP (2006).

work, in cast lead and iron pieces, continues thanks to the Vitae Scholarship for Visual Arts received in 1999, which results in two exhibitions.

2000- 2006

In the new millennium, he participates in the anthological exhibition “*Brasil 500 anos: Mostra do redescobrimento*” (Brazil 500 years: An exhibition on rediscovery), Fundação Bienal de São Paulo (2000) and Fundação Calouste Gulbekian, Lisbon, Portugal; next, he participates in the exhibition “*O espírito da nossa época*” (The spirit of our time) at the Museu de Arte Moderna in São Paulo and in Rio de Janeiro (2001); in that same year, the collective “*O espelho cego: seleções de uma coleção contemporânea*” (The blind mirror: selections of a contemporary collection) at the Museu de Arte Moderna in São Paulo (2001), and “*Lucio Fontana: a ótica do invisível*” (The optics of the invisible) at the CCBB in São Paulo and in Rio de Janeiro .

In 2002, he joins the exhibition “*Tangenciando Amílcar*” (Circling Amílcar) at the Espaço Cultural Santander, in Porto Alegre, Rio Grande do Sul (2002), and at the MAM/Oca, in São Paulo (2006).

Desde 1999 vem fazendo gravuras em borracha e madeira, que vai expor a seguir em 2003, na Galeria Marília Razuk e na Galeria Lisboa 20 Arte Contemporânea, em Portugal. Nesse mesmo ano, Monteiro participa de várias exposições que refletem e avaliam a produção da década 1980. A exposição “2080”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2003); “Onde está você, Geração 80?”, no Centro Cultural Banco do Brasil (2004); “80/90, modernos, pós-modernos etc.” no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2007).

Contextualizando a obra na perspectiva da produção brasileira contemporânea, em 2006 participa do Projeto Parede no MAM-SP; e realiza a exposição individual, com grandes esculturas de argila, no Centro Cultural Maria Antônia, SP.

2008

Compondo peças de estanho e guaches, realiza exposição na Galeria Marília Razuk. Ainda, faz curadoria da mostra “Salões de Maio no Arquivo Quirino da Silva” no Centro Cultural São Paulo, com os acervos da Coleção Arte Cidade e do Arquivo Quirino da Silva. A seguir,

Since 1999 he had been making engravings in rubber and wood, which he exhibits in 2003, at the Galeria Marília Razuk and at the Galeria Lisboa 20 Arte Contemporânea, in Portugal. In the same year, Monteiro participates in several exhibitions that reflect and evaluate the production of the 1980's. Among these exhibitions are: “2080”; at the Museu de Arte Moderna de São Paulo (2003); “Onde está você, Geração 80?” (Where are you, Generation 80?), at the Centro Cultural Banco do Brasil (2004); and “80/90, modernos, pós-modernos, etc.” (80/90, moderns, post-moderns, etc.) at Instituto Tomie Ohtake, in São Paulo (2007).

Contextualizing his work in the perspective of the contemporary Brazilian production, in 2006 he takes part in the *Projeto Parede* (Project Wall) at the MAM-SP; and also holds an individual exhibition with large clay sculptures at the Centro Cultural Maria Antônia, in São Paulo.

2008

With tin pieces and gouaches he holds an exhibition at the Galeria Marília Razuk. In addition, he is the curator for the exhibition “*Salões de Maio no Arquivo Quirino da Silva*” (May Salons at the Arquivo Quirino da Silva) at the Centro Cultural São Paulo, with collections from the Coleção Arte Cidade and the Arquivo Quirino da Silva. Next,

realiza exposição retrospectiva cobrindo a produção desde o final dos anos 1980 até as últimas obras de 2008, e a Editora Cosac Naify publica livro monográfico com ensaios de Paulo Venancio, Thaisa Palhares, Thiago Mesquita, e outros.

2011-2013

Em 2011 realiza a exposição “*Viagem ao Miolo do Meio*”, na Galeria Marília Razuk, SP. Em 2012 apresenta exposição individual, *Coisa Superfície*, no Centro Universitário Maria Antonia, SP. Realiza uma exposição individual com trabalhos em técnicas diversas em 2013, na Galeria Mendes Wood DM, SP, e participa de “Betão à vista” no MUBE.

2014

A seguir, em 2014, doze de seus trabalhos são adquiridos pelo MoMA, N.Y. No mesmo ano participa de várias exposições coletivas: na Galeria Lisson e na Herald St., em Londres; na galeria Pivô, em São Paulo, na Luhring Augustine e David Zwirner em Nova York, 2015.

he holds a retrospective exhibition covering his production since the late 1980's to his latest works of 2008, and publisher Cosac Naify releases a monograph book with essays by Paulo Venancio, Thaisa Palhares, Thiago Mesquita, among others.

2011-2013

In 2011 he holds the exhibition “*Viagem ao Miolo do Meio*” (Voyage to the Core of the Middle) at the Galeria Marília Razuk, São Paulo. In 2012 he presents an individual exhibition, “*Coisa Superfície*” (Surface-Thing), at the Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo. He holds an individual exhibition with works using diverse techniques in 2013, at the Galeria Mendes Wood DM, in São Paulo, and joins “Betão à vista” (Betão in sight) at the MUBE.

2014

Next, in 2014, twelve of his pieces are acquired by the MoMA, in New York. In the same year he joins many collective exhibitions: at the Lisson Gallery and at Herald St., in London; at the Galeria Pivô, in São Paulo, at the Luhring Augustine and David Zwirner in New York, 2015.

2015

Esse ano ainda marca o reencontro, após 30 anos, dos cinco artistas da “Casa 7” (Fabio Miguez, Carlito Carvalhosa, Rodrigo Andrade, Paulo Monteiro, Nuno Ramos) numa exposição conjunta intitulada “Roqueiros do pincel”.

2016–2022

A partir de 2015, Monteiro consolida um espaço significativo no circuito internacional, onde suas exposições são frequentes em grandes galerias. Em 2016 realiza a exposição *O interior da distância* na galeria Office Baroque, em Bruxelas, Bélgica.

Em 2017 realiza exposição individual na Mendes Wood DM, São Paulo, a seguir a exposição *The outside of distance*, nas galerias MISAKO & ROSEN e na Tomio Koyama, em Tóquio, Japão.

Em 2018 realiza a exposição intitulada, *The Empty Side* na galeria Zeno X, Antuérpia, Bélgica. No ano seguinte, em 2019, realiza a exposição individual “*Paulo Monteiro*” na Mendes Wood DM, Nova York. Em 2020 realiza na MISAKO & ROSEN, em Tóquio, a exposição individual “*A red of blood and fire and some everyday works*”.

2015

This year marks the reunion, after 30 years, of the five artists of the “Casa 7” (Fabio Miguez, Carlito Carvalhosa, Rodrigo Andrade, Paulo Monteiro, Nuno Ramos) in a collective exhibition called “*Roqueiros do pincel*” (Brush rockers).

2016–2022

From 2015 on, Monteiro sets up a significant position in the international circuit, with frequent exhibitions in major galleries. In 2016 he holds the exhibition “*O interior da distância*” (The interior of distance) at the Office Baroque Gallery, in Brussels, Belgium.

In 2017 he holds an individual exhibition at the Mendes Wood DM, in São Paulo, followed by the exhibition “*The outside of distance*” at galleries MISAKO & ROSEN and Tomio Koyama, in Tokyo, Japan.

In 2018 he holds an exhibition entitled *The Empty Side* at the Zeno X gallery, Antwerp, Belgium. The following year, 2019, he holds the individual exhibition “*Paulo Monteiro*” at the Mendes Wood DM, in New York. In 2020 he holds at MISAKO & ROSEN, in Tokyo, the individual exhibition “*A red of blood and fire and some everyday works*”.

Em 2021 realiza na galeria de arte Lévy Gorvy, Nova York, EUA, a mostra denominada, *Paulo Monteiro: The Two Sides of An Empty Line*.

Em 2022 realiza com trabalhos recentes em pintura a exposição *Colors without a place*, novamente na galeria de arte Tomio Koyama, em Tóquio, Japão.

In 2021 he holds, at the Lévy Gorvy art gallery, in New York, USA, an exhibition called “*Paulo Monteiro: The Two Sides of An Empty Line*.”

In 2022, with recent painting work, he holds the exhibition “*Colors without a place*,” back at the Tomio Koyama art gallery, in Tokyo, Japan.

VIRGINIA H. A. AITA

Com breve incursão pelas artes nos anos 1990 e mestrado e doutorado em Filosofia, Virginia especializou-se em filosofia moderna, estéticas anglo-americanas e Arthur C. Danto. Estudou Filosofia e História da Arte na Universidade de Columbia (Barnard College, NY), onde realizou seu pós-doutorado em Estética entre 2015 e 2016, e participou de cursos temporários na School of Visual Arts. Lecionou na UFRGS, na UFBA, na Casa do Saber (SP) e no Instituto Ling, fez curadorias na Fundação Iberê Camargo e em projetos independentes e produz na área de filosofia e crítica de arte. Recentemente coorganizou o V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia, promovido pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), onde faz pós-doc e integra grupos de pesquisa em estética.

With a brief foray into the art world in the 1990s and master's and doctoral degrees in Philosophy, Virginia has specialized in modern philosophy, Anglo-American aesthetics and Arthur C. Danto. She studied Philosophy and Art History at the Columbia University (Barnard College, NY), where she carried out her postdoctoral studies in Aesthetics between 2015 and 2016 and participated in short courses at the School of Visual Arts. She's taught courses at UFRGS, UFBA, Casa do Saber (São Paulo) and Instituto Ling; curated exhibitions at Fundação Iberê Camargo and other independent projects; and has published works in the field of Philosophy and Art Criticism. Recently co-organized the V Seminar on Aesthetics and Art Criticism at USP: Senses in Asphyxia, promoted by the School of Philosophy, Language Arts and Human Sciences (FFLCH), where she does postdoc and integrates research groups in Aesthetics.

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

ARTISTA [ARTIST]
Paulo Monteiro

CURADORA [CURATOR]
Virginia H. A. Aita

STUDIO PAULO MONTEIRO
Heloísa Franco e Gabriel Branco

EXPOGRAFIA [EXHIBITION DESIGN]
Felipe Helfer

IDENTIDADE VISUAL [VISUAL IDENTITY]
Adriana Tazima

PRODUÇÃO EXECUTIVA [PRODUCTION]
Laura Cogo

EDUCATIVO [EDUCATIONAL]
Gisele Marteganha

CATÁLOGO [CATALOGUE]

TEXTO [TEXT]
Virginia H. A. Aita

REVISÃO [PROOFREADING]
Ana Beatriz Becker Fiori

VERSÃO INGLÊS [ENGLISH VERSION]
Thays Prado

PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]
Adriana Tazima

FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]
Bruno Leão: p.3,4,26,27,30-35,capa.
Fabio Del Re_VivaFoto e Carlos Stein_VivaFoto:
p.10,19,20,21,23,24,28,37,38,41,42.

Todos os direitos reservados
[All rights reserved]
© Instituto Ling
© Paulo Monteiro
© Virginia H. A. Aita

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Aita, Virginia H. A.
Paulo Monteiro : linha do corpo = Paulo Monteiro : body
line / Virginia H. A. Aita ; tradução e revisão Ana Beatriz
Becker Fiori. --
1. ed. -- Porto Alegre, RS : Instituto Ling, 2023.

Edição bilíngue: português/inglês.
ISBN 978-65-990597-4-2

1. Artes plásticas 2. Desenho 3. Esculturas
4. Pinturas I. Título. II. Título: Paulo Monteiro : body line.

23-152688 CDD-730

Índices para catálogo sistemático:
1. Artes plásticas 730
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



Patrocínio



Realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA



INSTITUTO
LING

Rua João Caetano, 440
Bairro Três Figueiras
Porto Alegre RS Brasil
CEP: 90470-260

+55 51 3533 5700
instituto.ling@institutoling.org.br
www.institutoling.org.br





INSTITUTO
LING

ISBN: 978-65-990597-4-2



9 786599 059742