impression, which is also valid.
Think of a painting as a 'static' example. You can look at it once in your life or spend your whole life looking at it. I am sure the painting will transform itself, even though it is not moving.
In this project, the change is in the expectation in terms of the impossibility of reaching a final form or knowing that you are always looking at a transitional form. At times, it feels like the duration of the project – the exhibition's four months – means that the sculptures will eventually reach a final point but the fact is that this point does not exist.

5. This project was meticulously planned. You made models, ran several tests and developed specific methods. The irony is that despite all this it is impossible to foresee the rosin's behaviour up until the end of the exhibition. How do you relate to this uncertainty?

The preparation would be the same even if I knew the sculpture's final outcome, as every single installation requires this type of planning, perhaps due to the scale and nature of occupying the space. The uncertainty is not the material's behaviour. I have researched and, in fact, it is possible to have a certain idea and roughly calculate the desired outcome. However, it is the combination of factors that is crucial, and this we cannot predict accurately. It is not only a matter of weight, malleability or resistance. There is also room temperature, the vibration of the structures where the sculptures are placed and a series of environmental variables that are more or less uncontrollable. I am looking forward to seeing how the blocks react but I think the result will be less dramatic than it sounds. It is only about settling. But even so it is very exciting to have the freedom to experiment in this way and I think that, in this sense, this programme's format is ideal.

6. In the project's presentation text I mention the unfathomable challenge of imposing a certain geometry to an amorphous material that is in constant transition. This type of imprecise geometry is recurrent in your work, in projects that come about on the edge of frustration, such as the reused squares of 'Ritmo para Dois' (Rhythm for Two) or 'Projeto Cegueira' (Blindness Project). I would like you to talk a little bit about how you see these issues reflected in this project.

In general, I have noticed that my practice derives from a somewhat absurd effort to give form to things, and this effort usually results in an interesting confrontation between materials. There are two different driving forces combined: a desire to produce forms and a confrontation with matter, such as in the series 'Repetições' (Repetitions) in which I attempt to give geometric shape to a gold leaf attached onto an irregular surface made of wax. The result is such that the gold leaf that was initially there to determine a geometric space ends up revealing the relief on the wax beneath it; revealing, therefore, the 'imprecise geometry' to which you are referring. The focus is the form that is possible within a certain material existence without imposing more than it can actually offer.
In particular, I think this project stems from a form 'imposed' by the casting of rosin into orthogonal moulds. This form reveals itself as a lie and over time it is undone. It is as if the material found its own ideal form; and as if the artwork was precisely this process of readjustment of the form.

7. Another recurring theme in your work is the use of soft and flexible materials. In this case, even the metal selected is malleable. It is inevitable to think of the opposition between these materials and modern architecture, which carries the ideal of progress and the rigidity of concrete structures. How do you see the dialogue between the unstable structures you propose and the space inside Copan?

Using the space at Pivô is not a simple task, not only due to the fact that it is a residual space within the building but also due to the nature of the construction, which is full of curves and ramps.
The lack of straight angles in a space has always been disturbing to me, as the walls seem to push you to the centre. The corners of a room offer comfort, a literal vanishing point, and a refuge. A room with no corners is authoritarian. It is as if the space constantly forces you into the centre and, therefore, to the action or focus of attention. Modern architecture has a positive, progressive and imposing drive.
This work is the opposite of that. It is made of imprecise sculptures that, from the outset, reveal the incapacity to conform. They are soft materials that are practically useless in their regular form.

–

A artista agradece o apoio de Mendes Wood DM, Pedro Millan, Buda Brigadeiro e toda a equipe do Pivô.
The artist thanks Mendes Wood DM, Pedro Millan, Buda Brigadeiro and all Pivô's team for all their support.

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

LEMA+ frida
apoio institucional

Bloomberg
apoio cultural

Qualicorp
patrocínio master

Ministério da Cultura
GOVERNO FEDERAL BRASIL PÁTRIA EDUCADORA
realização

MINISTÉRIO DA CULTURA, PIVÔ E QUALICORP APRESENTAM

@HELLO. AGAIN: PALOMA BOSQUÊ

–

O INCÔMODO / *THE UNSETTLING*

/

O programa **Hello.Again**, em sua terceira edição, apresenta o projeto "O Incômodo" de Paloma Bosquê. A artista ocupa o térreo do Pivô com uma série de esculturas em latão, mantas de chumbo e breu, a resina vegetal residual na destilação da terebintina. Bosquê vem trabalhando com essa resina há um certo tempo, estudando seu manuseio e testando seus limites: o breu é classificado como um sólido amorfo, ou seja, uma variação do estado sólido sem uma forma geométrica definida e com um arranjo atômico aleatório. Tomando a presença física desse material como ponto de partida, a artista inicia uma batalha inglória: propor uma certa geometria à desordem interna do breu.
O breu aquecido pode ser moldado facilmente, e para tal a artista testa fôrmas variadas, organizando o material em blocos retangulares que se espalham pelo espaço apoiados em estruturas de latão e sob pesadas mantas de chumbo. Esses materiais, de propriedades tão distintas, encontram-se em uma negociação contínua; entre si e com a arquitetura do espaço.
Com o tempo os blocos de breu acomodam-se – ou incomodam-se -, a esses anteparos, reagindo ao seu peso, assumindo seus relevos e moldando-se delicadamente, e a seu tempo, a cada uma das situações propostas pela artista. O atrito entre a organização do latão e do chumbo, a gravidade e a instabilidade do breu situa essas esculturas exatamente onde o repouso encontra o movimento, numa agitação silenciosa que só se observa no tempo.
"O Incômodo" é um projeto que se desvela em sua duração, a movimentação sutil dos blocos de breu tensiona as dimensões do espaço e só se revela a um olhar assíduo, como no famoso fragmento de Heráclito: "transformando-se repousa".

/

*The third edition of **Hello.Again** presents Paloma Bosquê's "The Unsettling". The artist occupies Pivô's ground floor with a series of sculptures made of brass, lead and rosin – the residual vegetable resin obtained after the distillation of turpentine. Bosquê has been working with this resin for a while, studying its handling and testing its limits. Rosin is classified as an amorphous solid, that is, a variation of a solid state without a defined geometrical form and with a random atomic arrangement. Taking the material's physical presence as a departure point, the artist takes on an unfathomable challenge: to propose certain geometry to the rosin's internal lack of order.*
Heated rosin can be easily shaped so the artist experimented with different moulds, organising the material in rectangular blocks scattered around the space, supported by brass structures and under heavy lead sheets. These materials, with such distinct properties, continuously negotiate with each other and with the venue's architecture.
Over time, the rosin blocks settle – or unsettle – onto their supports, reacting to their weight, taking on their contours and delicately shaping themselves, and – in due course – onto each situation proposed by the artist. The friction between the organisation of brass and lead, gravity and the rosin's instability places these sculptures exactly where stillness meets movement: in a silent restlessness that can only be observed through time.
'O Incômodo' unfolds in its duration. The subtle movement of the rosin blocks challenges the dimensions of space and is only revealed to an attentive gaze, such as in Heraclitus' famous fragment: 'changing, it rests'.

/

PIVÔ ENTREVISTA PALOMA BOSQUÊ:

1. Gostaria de começar a entrevista falando sobre sua relação com a materialidade. O ponto de partida de seus trabalhos me parece ser sempre a investigação das possibilidades de uso e manuseio de materiais distintos. Como se dá esse processo?

Sim, quase sempre. De fato, o gatilho de quase todos os processos de investigação que eu desenvolvi até agora está no embate entre corpos. Seja durante o processo de trabalho, entre meu corpo e o material, seja entre os diferentes materiais que compõem um trabalho, ou ainda entre um trabalho e o espaço. A materialidade é a maneira de cada coisa estar no mundo. É como as coisas se apresentam, ou como suas estruturas internas se organizam pra se fazerem presentes. Sempre me interesso pelas relações entre os corpos, seus limites e o comportamento que apresentam diante dos diferentes estímulos.

2. Para o projeto "O Incômodo" você escolheu lidar com materiais que geralmente são associados a outros em seu uso corriqueiro. O breu é usado como um tipo de cola ou para alinhar arcos de violinos, enquanto o chumbo é usado na fabricação de baterias e como proteção contra radiação, por exemplo. No projeto, você os utiliza em sua forma pura, investigando sua materialidade, peso, textura e também como podem ser associados. O que te atrai nesses materiais tidos como ordinários e de transição?

Não só no caso desses dois materiais especificamente. Na maioria das escolhas que faço diariamente, a atração e a escolha de possíveis materiais para trabalhar vêm de uma experiência tátil/sensorial.
No caso do breu, a maleabilidade, ductilidade, translucidez e cheiro.
É a primeira vez que uso o lençol de chumbo e o que me chamou atenção foi a contradição aparente entre densidade e maleabilidade.
Pensei que os dois formariam uma boa dupla de oposição e ainda assim guardariam certas semelhanças, como o fato de normalmente serem considerados "inúteis" em sua forma original.

3. Ao escrever sobre o trabalho, várias vezes pensei em descrever como o breu "reage" ao chumbo ou ao latão, talvez por conta de um vício de linguagem. Considerando seu comportamento e lendo sobre o arranjo atômico do breu, parece-me que o uso da palavra "acomodação" é mais adequado para descrever o que ocorre nesse caso. O breu se acomoda aos demais materiais. Falamos da relação física entre os materiais, mas acredito que haja também uma relação poética. Você concorda com essa ideia?

A principal força atuante é a gravidade, muito antes de um embate entre materiais. É uma constante. As relações físicas e poéticas não se dão apenas entre os materiais, mas neles próprios. O fato de um material aparentemente sólido seguir se transformando indefinidamente me chamou a atenção - e acho que daí partiu minha vontade de realizar esse projeto. É uma maneira silenciosa e sedutora de não aceitar uma conformação. É como se ele fosse vários ao mesmo tempo, pudesse ter todas as formas e não se fixasse em nenhuma.
Por outro lado, ele também é praticamente intransportável por ser extremamente quebradiço, portanto, não pode ser transformado em objeto e ser consumido. Ele é só uma espécie de presença mutante.

4. Os trabalhos expostos propõem não só uma experiência espacial, mas temporal. O movimento sutil dos blocos de breu só se revela com o tempo, e para ser observado em sua máxima potência, o projeto depende de visitas constantes ou da qualidade do registro do processo, que é posterior à experiência física. Gostaria que você descrevesse um pouco como pensou esse projeto em sua duração.
Pra ser compreendido em sua máxima potência, o trabalho depende de intimidade, constância ou da percepção de que nada ali é permanente.

Todo trabalho requer uma certa intimidade e isso se dá no tempo. Nesse sentido, a duração do trabalho é normal, mas isso não descarta a possibilidade de uma impressão instantânea e única, que também é válida.
Pense numa pintura, pra citar um exemplo "estático". Você pode vê-la uma vez na vida ou passar a vida inteira olhando pra ela, mas tenho certeza que ela também vai se transformar, muito embora não se mova.
O que muda no caso desse projeto é a expectativa quanto à impossibilidade de uma forma final, ou o fato de saber que se está sempre olhando pra uma forma transitória. Às vezes parece que a duração – os quatro meses da exposição - existe pra que as esculturas finalmente cheguem a um ponto final, mas o fato é que esse ponto não existe.

5. Esse projeto foi bastante planejado, você realizou maquetes, fez testes diversos e desenvolveu métodos específicos para executa-lo. A ironia é que apesar de tudo isso é impossível prever o comportamento do breu durante o período expositivo. Como você se relaciona com essa incerteza ?

A preparação seria a mesma se eu soubesse o resultado final das esculturas, porque toda instalação requer esse tipo de estudo, talvez pela escala e caráter da ocupação espacial.
A incerteza não está no comportamento do material. Tenho estudado e é possível prever até bastante, ou seja, calcular um pouco. No entanto, a soma dos fatores é que é determinante e isso não dá pra saber ao certo. Não é só uma questão de peso, maleabilidade ou resistência. Também tem a temperatura do ambiente, a vibração das estruturas onde as esculturas estão escoradas, enfim, uma série de variáveis ambientais mais ou menos incontroláveis. Estou curiosa pra saber como os blocos reagirão, mas acho que o resultado é menos dramático do que pode parecer falando assim, é só uma acomodação. Mas de qualquer maneira, é muito legal ter a liberdade de experimentar as coisas assim e acho que, nesse sentido, o formato desse programa é ideal.

6. Escrevi na sinopse do projeto sobre a batalha inglória que é tentar impor uma certa geometria a um material amorfo e em constante transição. Esse tipo de geometria imprecisa é recorrente em seu trabalho em projetos que se desenvolvem no limiar da frustração, como os esquadros reutilizados da série "Ritmo para Dois" ou o "Projeto Cegueira". Gostaria que você falasse um pouco como vê essas questões refletidas nesse novo projeto.

No geral, tenho notado que minha prática parte de um esforço meio absurdo de dar forma às coisas, e desse esforço geralmente surge um embate material interessante. São dois vetores distintos combinados: uma vontade de forma e um embate com a matéria, como na série "Repetições", onde tento dar uma forma geométrica à folha de ouro colada sobre uma superfície irregular de cera. O resultado é que essa folha, que a princípio estava ali pra marcar um espaço geométrico, acaba servindo pra revelar o relevo da cera embaixo dela, revelando essa "geometria imprecisa" a que você se refere. O ponto é a forma que é possível dentro de uma determinada realidade material, sem impor mais do que ela pode te dar.
No caso desse projeto, acho que ele parte de uma forma "imposta" pela fundição do breu em fôrmas ortogonais e essa forma vai se revelando uma mentira, vai se desfazendo com o tempo. É como se o material fosse encontrando uma certa forma ideal própria.
E o trabalho fosse justamente esse processo de readequação da forma.

7. Outra constante em seu trabalho é a opção por materiais moles e flexíveis. Nesse caso, até o metal escolhido é maleável. É inevitável pensar na oposição entre esses materiais e a arquitetura moderna, marcada pelo ideal de progresso e pela rigidez das estruturas de concreto. Como você vê esse diálogo entre as estruturas instáveis que você propõe e o espaço no Copan?

Não é simples ocupar os espaços do Pivô, não só pelo fato de ele ser um espaço residual dentro do edifício, mas pela própria característica da construção cheia de curvas e rampas.
A falta de ângulos retos num espaço me causa um incômodo enorme, pelo fato de que as paredes parecem te expelir para o centro. Sempre entendi os cantos de um cômodo como um dado de conforto, um ponto de fuga literal, um refúgio. Acho autoritário um cômodo sem cantos. É como se o espaço te jogasse constantemente pro centro e, dessa forma, para a ação ou para o foco de atenção. A arquitetura moderna tem muito de um vetor positivo, progressista, impositivo.
Esse trabalho é o oposto disso. Ele é composto de esculturas imprecisas, que desde o início já revelam uma incapacidade de se conformar. São materiais moles e praticamente inúteis na forma que estão.

/

PIVÔ INTERVIEWS PALOMA BOSQUÊ:

1. I would like to start our conversation by talking about your relationship with materiality. It seems to me that your departure point is always the investigation of possible ways to use and handle different materials. How does this process take place?

Yes, this is almost always the case. In fact, what has triggered most of the projects I have worked on up until now is the confrontation between masses. This takes place either in the work process itself, between my body and the material, between the different materials that compose the artwork, or even between the artwork and the space itself. Materiality is how each thing is in the world. It is how things present themselves or how their internal structures are organised so they can be. I am always drawn to the relationships between masses, their thresholds and their behaviour under different stimulus.

2. In 'O Incômodo' (The Unsettling) you chose to work with materials that are typically associated with others in their everyday use. For example, rosin is used as a type of glue or to adjust violin strings; meanwhile lead is used in the manufacturing of batteries and as protection from radiation. In this project you use these materials in their pure form, examining their materiality, weight and texture, and also the ways in which they can be associated. What attracts you to these materials that are considered ordinary and transitional?

This happens not only in relation to these two materials specifically. In most of my choices, the attraction and options for possible materials stem from a tactile/sensorial experience.
In the case of rosin, this was something to do with its malleability, ductility, translucency and smell.
This was the first time I used lead sheets, and it was the contradiction between density and malleability that drew me to it.
I thought the two would make a good contrasting pair whilst still keeping some similarities as, for example, the fact that they are normally seen as 'useless' in their original form.

3. When writing about your work, I often thought about describing rosin as 'reacting' to lead or brass, perhaps due to a habit of language. Thinking about its behaviour and having read about its atomic arrangement, it seems to me that the term 'to settle' is more appropriate to describe what happens to rosin in this case, as it settles onto the other materials. We have talked about the physical relation between the materials but I believe there is also a poetic relation. Do you agree?

The main driving force is gravity, much more than a confrontation between the materials. Gravity is constant. The physical and poetic relations happen not only between the materials but also within them. I was attracted to the fact that rosin, an apparently solid material, is in constant transformation, and from there I decided to develop this project. It is a silent and seductive way of not accepting conformity. It is as if the material was many things at the same time, as if it could take any shape or form, yet not be bound to any of them.
Conversely, transporting rosin is practically impossible as it is extremely fragile; therefore, it cannot be transformed into an object to be consumed. It is merely a sort of mutating presence.

4. The artworks in this exhibition propose an experience that is not only spatial but also temporal. The rosin blocks' subtle movement is only revealed through time. To be fully appreciated, the project depends on regular visits or a thorough documentation of the process, which is subsequent to the physical experience. I would like you to describe how you thought about this project in relation to its duration.
In order to be fully understood the work depends on intimacy, regularity or the perception that nothing there is permanent.

Every artwork requires a certain intimacy and this happens over time. In this sense, the duration of the work is not unusual but this does not rule out the possibility of having an instant and unique