

calling them like that, even if they don't take paint, brushes or canvas), Stoffel complicates the idea of "pictorial" by choosing unusual materials such as fishing nets, anti-slips, dirty glasses and vinyl canvas as supports for her hazy stains (applied with a brush at watery but not totally transparent consistencies), forming almost-landscapes, that deliberately stand in the threshold of figuration. Classical techniques of painting, such as glazes, alla prima and scumbling are freely interpreted by the artist, for example, when she applies thin layers of paint on disposed glass-sheets – taking advantage of the spots of glue and other residues it might have on her compositions – or when she opts for fast traces to create scrabbles, fragments of bodies and silent spaces.

The way I relate to Sillman's image in my desktop has nothing to do with the 'auratic' experience of live contemplation, but, for me, our daily interaction opened another way of living with and contemplating painting. The Painting's time is mixed with mine: If I am in a hurry, I don't notice it, and now that I am writing this text, I look at it at length. Of course, the same would happen with a picture on the wall at home, but when completely detached from its physical support and materiality, that painting becomes pure information, in enters the flow of the world. It is this elusive place – between memory, matter and information – that I am pursuing in the attempt of describing the effect of Stoffel's works.

In a recent lecture at Harvard University³, Amy Sillman talked about an encounter she had with an art historian, who she told that she would know the difference between a cadmium red or cobalt violet paint tube even if she went blind, because she knows that pigments have different weights. The historian was surprised with this information, he had never "held" color, his relation to it is purely theoretical. For Sillman, it is difficult to imagine someone who doesn't know the difference between colors by touch. Stoffel deals with the "corporeality" of colors with the fluency and sharpness of a cook who is intimate to her ingredients. Her work refrain from recipes, it doesn't matter if the red she is looking for is in a tube of paint, in a piece of cloth or in a measuring tape, to Stoffel, the color is both object and subject, there is no difference between her materials of work and of thinking.

The artist is able to combine in the same work the engagement of gestural abstraction and the irreverence of post-modern collage. The fast pace in which she makes the transition between figuration and shape, masses of color and line, or collage and gesture, is what oddly gives her work a sense of calmness. This ambivalence settles the work in between a certain spatial anxiety, the desire to be mingled with the world and the fear of losing its autonomy as painting. As if the work needed to stroll a bit in the streets in order to reaffirm its singularity (what has nothing to do

with the modern idea of the object's autonomy). Stoffel, leans painting's historical privilege aside, the media is there available for use and vulnerable to abuse in a generative – but not exactly relational- way.

About to finish the text, I close the document and see Sillman's image in my desktop again. I move my archives away with the mouse to see it without interferences imagining how would this exhibition be without the oscillations of light and transparencies of the windows. The dismayed tones and the poetic treatment that Stoffel gives to the materials, when shown in these conditions, attract the passerby with a promise of coziness, or as an invitation to decode metaphors hidden in those compositions. Once inside the space, none of this happens. Everything is slippery, the works refuse direct interpretations and suspect of immediate contact. And so, we realize, a little bit ashamed, that our anxiety (marked by the wish to consume and unveil what is there), is inversely proportional to Stoffel's. Her painting overcomes the medium and goes into the world, with the agility of a jpeg, but without the eagerness of immediate sharing.

Fernanda Brenner

¹ The tapestries are individual works that comprises a sequential panel (The sun, Waiting, Untitled, O Samba, Curtain, View, Comedy and tragedy)

² Borrowing the infamous term "Post-medium condition", coined by American critic Rosalind Krauss. Krauss, Rosalind. A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames & Hudson, 2000

³ Sillman, Amy. On Color, p 103. The medium in the Post-Medium Condition. Berlin, Sternberg Press, 2016

Agradecimentos da Artista / Artist's special thanks

Fernanda Brenner, Sandra Oksman, Leandro Muniz, Matheus dos Reis, Kimie Noda, Matias Oliveira, Buda, Iago e toda a equipe do Pivô. Aos companheiros de trocas: **Fernanda Brenner, Erika Verzutti, Luiz Roque, Rodolpho Parigi e Rudá Cabral; Flora Rebollo, Thiago Barbalho e Yuli Yamagata; Pedro França; Guilherme Teixeira; Janina McQuoid, Luiza Gottschalk, Cleo Dobberthin e Santarosa Barreto; Daniel Lie; Thany Sanches, Paula Scavazzini e Fraus.**

Pivô agradece ao apoio generoso de /
Pivô thanks the generous support of

**Guilherme Rossi – MATAAMP
Onyx Som & Insulfilm**

ministério da cultura, governo do estado de são paulo, secretaria da cultura e pivô apresentam

@HELLO.AGAIN: GOKULA STOFFEL para-sol

P I V Ô



patrocínio premium / premium sponsor

CRIS BARROS

patrocínio / sponsor



co-patrocínio / co-sponsor



apoio / support



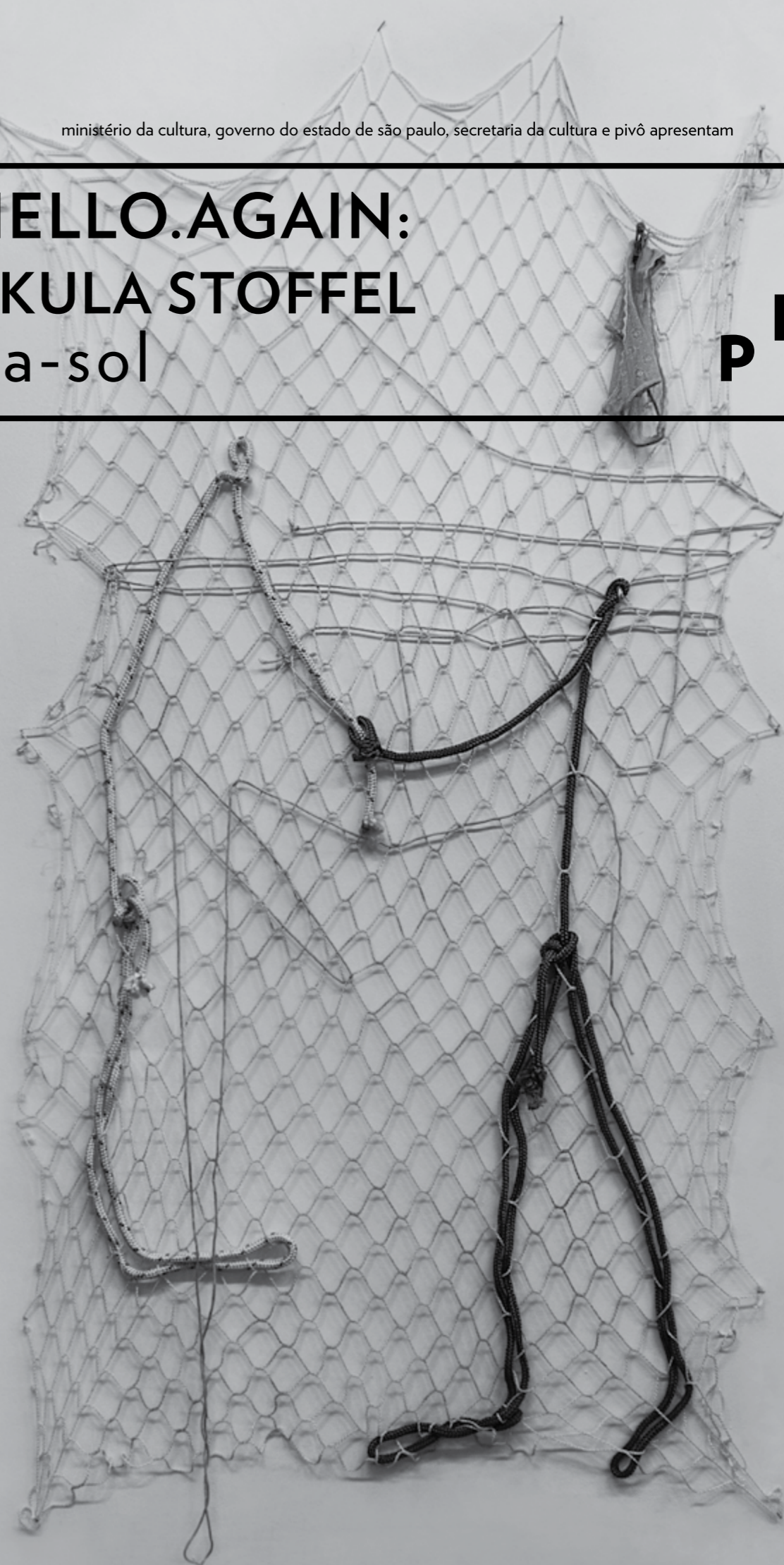
apoio cultural / cultural support

CAIO MARIANO / ADVOGADOS



MINISTÉRIO
DA CULTURA

GOVERNO
FEDERAL



GOKULA STOFFEL PARA-SOL

Para pensar a exposição Para-sol, Gokula Stoffel passou um bom tempo olhando o espaço expositivo no térreo do Pivô de fora para dentro. O ritmo das esquadrias e das folhas de vidro que compõem as fachadas das lojas no térreo do Copan se evidencia com o entrar e sair de pessoas nesse, que já foi o edifício residencial mais populoso do mundo. Stoffel aproveita essas estruturas como suporte para alguns dos trabalhos em exposição¹, preenchendo parte das janelas na vitrine do Pivô com composições têxteis, feitas a partir de teares manuais. A artista transforma essa espécie de aquário modulado em um condutor de narrativas. As obras acumulam sentido quando vistas em sequência e a experiência cinemática criada a partir da sobreposição de suas cores e texturas embaralha a visão e desestrutura o desenho pragmático do edifício modernista.

Stoffel segue sempre uma lógica particular aos procedimentos pictóricos. Nos trabalhos que cobrem as janelas, por exemplo, ela cria camadas e jogos de cor e composição ao tencionar os fios de lã manualmente, formando uma espécie de trama frouxa em que prende roupas, pedaços de tecido e objetos. O ambiente composto pela artista recusa o tato. Há sempre algum anteparo – mais ou menos translúcido –, que confunde a experiência da materialidade dos trabalhos. A artista lida cuidadosamente com o brilho e a transparência das janelas, posiciona vidros e espelhos pintados pelo espaço, e combina filtros de luz coloridos para criar uma atmosfera estranha e delicada envolvendo todo o espaço e, conseqüentemente, quem o adentra.

Tenho abertas fotos dos trabalhos mais recentes de Stoffel no meu computador, enquanto escrevo esse texto. Ao alternar o texto e as imagens com o F3, vejo parte do fundo de tela do meu desktop, em que coloquei, faz tempo, a imagem de uma pintura de Amy Sillman. As camadas da pintura – sobre a qual acumulam-se thumbnails, jpgs e documentos de word à espera de uma organização mais metódica –, quando vistas através do monitor do computador, se achatam e suas cores peculiares, traduzidas em luz RGB, adquirem um brilho e uma saturação impossíveis ao pigmento. No entanto, algo acontece quando a imagem da pintura se mistura com os ícones flutuando no desktop: por alguma razão, a organização descuidada dos meus ‘assuntos digitais’ faz com que ela adquira uma pro-

fundidade peculiar. Mesmo reproduzida digitalmente, e soterrada pelos arquivos, a imagem guarda uma energia própria – coisa que só as pinturas fazem – e que não desaparece assim tão fácil. Essa situação inusitada se aproxima muito mais da sensação que tive ao ver a pintura em exposição, do que se estivesse olhando uma imagem da mesma em um livro ou online.

Gokula Stoffel sabe bem disso. Seu trabalho habita deliberadamente a aparente contradição entre a presença física da pintura e a volatilidade da imagem digital. A artista responde desembaraçadamente, e sem alarde, à inevitável questão, comum a todos os pintores contemporâneos: por quê insistir na pintura na era do “pós-mídia”² e como lidar hoje com essa mídia tão carregada de história, e que parece inconciliável com a velocidade e a dispersão patológica do nosso tempo? Para criar suas pinturas (faço questão de chamá-las assim, mesmo quando não levam tinta, pincéis ou telas), Stoffel complica a ideia do “pictórico” ao escolher materiais inusitados como redes de pesca, antiderrapantes, vidros sujos e lonas vinílicas como suporte para suas suaves manchas de tinta, quase-paisagens, que de propósito se instauram no limiar da figuração. Técnicas clássicas da pintura, como a veladura, *alla prima* e o *scumbling* são interpretadas livremente pela artista, como quando aplica finas camadas de tinta sobre vidros descartados – aproveitando as manchas de cola e resíduos na composição – ou em traços rápidos que formam garatujas, fragmentos de corpos e espaços silenciosos.

A maneira com que me relaciono com a imagem de Sillman no meu desktop não tem nada a ver com a experiência ‘aurática’ da contemplação ao vivo. O nosso convívio diário inaugurou, para mim, um outro jeito de conviver com e contemplar uma pintura. O tempo da pintura se mistura ao meu: se tenho pressa não a noto, e agora que estou escrevendo esse texto a observo longamente. É claro que o mesmo ocorre com um quadro na parede de casa, mas despegada totalmente do suporte físico e da materialidade, aquela pintura vira informação pura e circula livremente pelo mundo. E é esse lugar fugidio – entre a memória, a matéria e a informação – que estou tentando perseguir na tentativa de descrever o efeito dos trabalhos de Stoffel.

Em uma palestra recente na universidade de Harvard³, Amy Sillman falou sobre um encontro que teve com um historiador de arte, em que lhe revelou que saberia sempre a diferença entre um tubo de tinta vermelho de cádmio ou violeta de cobalto mesmo se ficasse cega, pois reconhece os pigmentos pelo peso. O historiador

nunca havia “segurado” a cor, sua relação com ela é puramente teórica enquanto que para Sillman, é difícil imaginar que alguém não saiba a diferença entre as cores pelo tato. Stoffel lida com a ‘corporeidade’ das cores com a fluência e a precisão de uma cozinheira que tem intimidade com os seus ingredientes. Seu trabalho dispensa receitas, não importa se o vermelho que ela procura está no tubo de tinta, em um pedaço de tecido encontrado ou em uma fita métrica. Para a artista, a cor é objeto e sujeito. Não há distinção entre o seu material de trabalho e de pensamento.

Gokula é capaz de combinar no mesmo trabalho o comprometimento da abstração gestual e a irreverência da colagem pós-moderna. A velocidade com que ela faz a transição entre figura e forma, massa de cor e linha ou entre colagem e gesto, é estranhamente o que confere ao seu trabalho uma sensação de calma. Essa ambivalência faz com que o trabalho se equilibre entre uma certa ansiedade espacial, a vontade de se embrenhar no mundo e o receio de perder sua autonomia enquanto pintura. É como se o trabalho precisasse dar uma volta rápida na rua para reafirmar sua singularidade (o que não tem nada a ver com a ideia moderna de autonomia do objeto).

Fecho o texto aqui e volto a ver a imagem de Sillman no meu desktop. Afasto com o mouse os arquivos para vê-la sem interferências, e imagino como seria essa exposição sem as oscilações de luz e a transparência da vitrine. Os tons rebaixados e o tratamento poético que Stoffel dá aos materiais, quando expostos nessas condições, atraem os passantes com uma promessa de aconchego, ou como um convite para decodificar as metáforas escondidas naquelas composições. Uma vez dentro do espaço, nada disso acontece. Tudo se esquia, recusando interpretações diretas e desconfiando do contato imediato. E é então que percebemos, um tanto envergonhados, que a nossa ansiedade (marcada pela vontade de consumir e desvelar o que está ali), é inversamente proporcional à de Stoffel. Sua pintura supera o suporte e entra no mundo, com a agilidade de um jpg, mas sem a ânsia do compartilhamento instantâneo.

¹ Os teares são trabalhos individuais que compõem um painel sequencial (O sol, A espera, Sem título, O Samba, Cortina, Vista, Comédia e tragédia)

² Emprestando o famigerado termo “Post-medium condition”, cunhado pela crítica americana Rosalind Krauss. Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000

³ Sillman, Amy. *On Color*, p 103. *The medium in the Post-Medium Condition*. Berlin, Sternberg Press, 2016

While planning the show “Para-sol”, Gokula Stoffel spent a long time looking at the exhibition space on Pivô’s ground floor from outside in. The rhythm of the geometric window frames in Copan’s storefronts is highlighted by the passerby’s moves in what was once the most populous residential building in the world. Stoffel relies on these structures to hold some of her works on view¹, filling part of Pivô’s windows with textile compositions, made with artisanal looms. The artist turns this aquarium-like space into a conductor of narratives, the pieces gather meaning when seen in sequence. This cinematic experience, created by the overlap of colors and textures of the installed works, scramble the sight and disorganize the pragmatic layout of the modernist building.

Stoffel always draw from pictorial procedures to create her work. In the aforementioned pieces, for example, she creates layers and combine colors by tightening wool threads manually, making a kind of floppy tapestry in which she attaches clothes, rags and objects. The works displayed in Pivô’s ground floor withhold from touch. There is always some kind of obstacle – more or less transparent – that alter the experience of the works’ materiality. The artist carefully deals with the windows’ shine and transparency, positioning glass sheets and painted mirrors in the space and combining colored light filters to create an odd and delicate atmosphere that involves the works and, therefore, who enters this transitional space between the street and Pivô. Daylight filtered into the space like this, sets in motion a gradual but constant re-negotiation of visibility.

While I write this text, some images of Stoffel’s recent works are open in my computer. As I shuffle the text and the images with the F3 key, I see part of the desktop’s background, where I have an image of one of Amy Sillman’s paintings. The layers of the painting – on which many thumbnails, jpgs and word documents overlap, as if waiting for a more methodical organization – are flattened when seen through the computer monitor, and the artist’s peculiar colors, when translated in RGB light, shine and acquire a kind of saturation that goes beyond what pigments can do. Although this might sound as destructing the original, something odd happens when the image of the painting mixes up with the floating icons in my desktop: for some reason, the careless organization of my “digital issues” gives a peculiar depth to it. Even digitally reproduced, and buried in the archives, the image is still radiant – it holds a kind of energy that only paintings have – and that does not disappear so easily. I dare to say that this unusual viewing situation is closer to the experience I had looking at the painting in exhibition, than if I were looking at it in a book or in some pdf of website.

Gokula Stoffel knows it well. Her work deliberately inhabits the apparent contradiction between the physical presence of a painting and the volatility of the digital image. The artist restrainedly answers to an unavoidable question, which is common to every contemporary painter: why insisting on painting in the “post-medium”² era and how to deal with this media historical burden, that sometimes seems irreconcilable with the high-speed and pathological dispersion of our time? To create her paintings (I insist on