





MINISTÉRIO DA CULTURA E VALE APRESENTAM  
[MINISTÉRIO DA CULTURA AND VALE PRESENT]

Este catálogo foi publicado por ocasião da  
exposição realizada no Museu Vale, entre  
24 de maio e 9 de setembro de 2018.

[This catalog was published in connection with  
the exhibition that happend at Museu Vale  
from May 24<sup>th</sup> to September, 2018.]

Recorte da exposição no Memorial Minas  
Gerais Vale, entre 29 de setembro e 25 de  
novembro de 2018.

[Cut of the exhibition at Memorial Minas Gerais  
Vale, from September 29 to November 25, 2018.]

# Penumbra ANGELO VENOSA

CURADORIA [CURATORSHIP]

VANDA KLABIN

PRODUÇÃO [PRODUCTION]

INICIATIVA [INICIATIVE]

PATROCÍNIO [SPONSORED BY]



I TISARA

FUNDAÇÃO VALE



MINISTÉRIO DA CULTURA GOVERNO FEDERAL

MUSEU  
VALE



A Fundação Vale apresenta, em comemoração aos 20 anos do Museu Vale, uma exposição do artista plástico Angelo Venosa. Um dos principais nomes da chamada Geração 80, Angelo Venosa traz ao Museu Vale "Penumbra", um conjunto de esculturas, seis inéditas e quatro de outras fases de sua carreira, que desafia o olhar do espectador no decorrer de toda a mostra, alinhando peças que combinam o antagonismo entre a artificialidade e o orgânico, peso e leveza.

Ao mesclar obras de pequenas dimensões com outras de grande porte, o artista instiga através do estranhamento, cujo produto final é resultante da união de seu ímpeto criativo aliado às novas tecnologias, como o uso de impressoras 3D na confecção das

esculturas. Para a exposição, não bastasse o apelo visual e o volume das formas escultóricas, Angelo joga com um segundo elemento, a luz, para gerar um terceiro, a sombra, que por sua vez corrobora como uma extensão de sua obra. Esta é a primeira vez que o artista usa a luz como elemento de seu trabalho.

Nesses 20 anos de existência, o Museu Vale se consolidou como um importante centro de difusão cultural no Espírito Santo levando ao estado grandes nomes da arte moderna e contemporânea do país. Gerido pela Fundação Vale, o museu faz parte de uma rede de espaços culturais da Vale localizados em diferentes estados do país, que tem como objetivo contribuir para a democratização da cultura e para a preservação do patrimônio cultural brasileiro.

**Fundação Vale**



# Exercício da sombra

VANDA KLABIN

*A escuridão é a condição indispensável  
para apreciar a beleza.  
Junichiró Tanizaki, Elogio da sombra*

Angelo Venosa é considerado um dos principais expoentes do cenário cultural contemporâneo. Trabalha em territórios híbridos, cultiva as ambiguidades perceptivas que guardam infinitos enigmas. Inquietas e interrogativas, suas obras problematizam a visão do espectador. Com vasta experiência vinda de trabalhos artesanais, Venosa abre outros horizontes de investigação e de pesquisas estéticas, sempre sintonizado com recentes especulações científicas. Suas obras suscitam uma variedade de significados, residem em um mundo fluido, permeado pela tecnologia digital, que faz parte de sua lógica de trabalho, criam um novo espaço para a sua arte transitar e ampliam o campo da sua poética.

O emprego de outros procedimentos traz uma espessura ao espaço do Museu Vale, em Vila Velha, e conturba as superfícies do recinto arquitetônico. O artista elege a sombra, com a sua misteriosa e suave irradiação, como a ordem constitutiva da realidade, uma verdadeira estrutura de pensamento que intensifica, dinamiza e abala a relação entre o volume e o espaço. Explora a equivalência calculada e precisa entre as áreas cheias/vazias, através da projeção de sombras e da incidência da luz nas paredes da instituição, que solidifica as vigorosas formas, que produzem uma nova realidade visual.

Envoltos em sombras, nós, espectadores, estamos diante da ordem e do acaso, do fluxo e do controle de um calculado grupamento de elementos que brotam da luz e sublinham outra visibilidade, uma espécie de palpitação subterrânea. As sombras geram fenômenos incorpóreos, imateriais que provocam uma experiência muito direta. Esse tênue equilíbrio entre as

formas físicas e as projetadas adquire uma existência autônoma, um desenvolvimento volumétrico pela oscilação ótica incessante do momentâneo com o permanente. As formas básicas tendem a se expandir, de maneira vibrante, sob diferentes reações à luz, criam uma espécie de agigantamento, cultivam as dualidades perceptivas. No seu livro *Arte e ilusão*, E. H. Gombrich afirma que “a ambiguidade é a chave de todo o problema da interpretação da imagem. A representação é sempre uma rua de mão dupla. Ela cria um elo, ensinando-nos a passar de uma interpretação para outra”.<sup>1</sup>

À medida que esses trabalhos se desenvolvem, as obras emergem e passam a ter uma plasticidade inesperada, um novo afinar de sensibilidade que traz aos olhos um particular sentido. Toda uma noção de movimento se faz presente nessas sombras move-dças, constelações transitórias, onde brotam as formas mais variadas e ambíguas. Essas zonas de indeterminação adquirem uma presença plástica que se constrói e se experimenta no próprio espaço.

O percurso do artista é indicativo de suas inquietações. Convidado para participar de “Como vai você, Geração 80?”, no Parque Lage, Rio de Janeiro, andou na contramão durante essa marcante exposição. A Geração 80 reuniu uma diversidade de artistas em torno de questões pictóricas, e Venosa, apesar de ter estudado pintura com Luiz Áquila, no Parque Lage, e integrar o ateliê coletivo em Botafogo e depois na Lapa, junto com os artistas plásticos Daniel Senise, Luiz Pizarro e João Magalhães, estava periférico ao circuito da pintura e mais dedicado a uma prática escultórica. Liberado



do esquema da mimese e da representação, seu trabalho já evidenciava a ausência de um pensamento pictórico. Como artista atuante nessa época, não participou do *paint-boom* da arte brasileira, pois não compartilhava das mesmas premissas teóricas. Na verdade, a planaridade foi somente o ponto de partida para desenvolver o volume, que era a sua preocupação fundamental. Seu primeiro trabalho foi uma peça exploratória que revela sua adesão imediata a uma concepção do espaço tridimensional. Desde o momento inicial, pensa na tela como um volume, como possibilidade de um relevo, ao qual ele adiciona um gesto na superfície bidimensional. Aqui já começa a definir uma ação baseada no volume, na medida em que intercepta a curva no espaço.

Segundo o artista:

eu queria construir um sólido e o meu primeiro objeto teve início quando peguei uma tela solta sem bastidor, fiz um corte curvo, tirei um pedaço e fiquei olhando para aquela curva, e fiz um objeto que era uma construção de compensado com tela esticada, e a silhueta era exatamente dessa curva. Essa lona que estiquei eu pinte quase como se fosse uma tela e comecei a fazer rapidamente vários objetos, várias construções com esse mesmo mecanismo, de usar o compensado e esticar um tecido em cima, que criava um volume. Nos primeiros anos, esse modo de construção foi a linguagem que eu já estava definindo ali.<sup>2</sup>

O primeiro conjunto de esculturas que passa a realizar nos anos 90 pontua as suas coordenadas básicas e apresenta uma intensidade orgânica, com o primado de uma estrutura abstrata e soluções diferenciadas para o deslocamento do espaço. Utiliza materiais viscosos, flexíveis – parafina, cera, madeira, chumbo, além de outros inusitados, como dentes de animais, ossos e, mais adiante, recorre aos materiais tradicionalmente vinculados à prática escultórica como o acrílico, lâminas de vidro,

aço Corten ou mármore. Venosa já anunciava uma problemática diversa do ideário construtivo e da vertente minimalista, ao deixar evidente a independência de sua linguagem visual e a singularidade do seu fazer artístico. Suas primeiras esculturas já eram portadoras de algumas das questões que tiveram seus desdobramentos nas obras posteriores e reverberam outra vontade ordenadora, que alia o material orgânico a produtos industrializados.

A nova série de trabalhos desperta indagações, muitas, e sempre nos desconcertam. O agenciamento de outros materiais para construir um novo continente de trabalho vai presidir a criação de um núcleo de obras envoltas em incidências luminosas que se desenvolve numa turbulência interna, em que as formas oscilam e tomam posição, no sentido de multiplicar os planos, criar uma ambiguidade espacial. A inclusão real da sombra abre um espaço possível, articula a nossa percepção, os nossos *modos de ver*, e essa simultaneidade de acontecimentos que segmenta um novo território parece sonegar a verdade do olho e possibilita uma grande variedade de acessos a uma realidade cifrada.

Angelo Venosa evoca um duplo encontro através da presença física de formas escultóricas com a experiência de suas sombras como uma linguagem que argumenta uma categoria de representação. As sombras se avizinham ou se distanciam, mas todas disputam *enunciar a sua presença*, rompem a rotina imaculada das superfícies do recinto arquitetônico da instituição, tornam o espaço mais ativo pelas estruturas dramaticamente contrastadas pela sua duplicação. Tomamos consciência das incertezas ao observar os intervalos de luz e somos completamente envolvidos por aquilo que estamos contemplando, formas inesperadas nos confrontam e avançam sob intensos contrastes de luz e sombra.

Submersas nas sombras, as formas se irradiam; a imagem real e suas nervuras tendem a se prolongar além dos limites da forma original, suas saliências e reentrâncias se agigantam, assentam-se nas

paredes, adquirem desenvolvimento volumétrico e convergem para materializar o espaço nas áreas negras mais intensas.

O hiato entre a forma real e a projetada se intensifica e o espaço perde a sua qualidade estática, a sua serena passividade, e surge um espaço fluido, onde a proximidade e o afastamento das coisas trazem uma realidade vibrátil, dinâmica, sobre a qualidade do permanente. A ideia da simultaneidade, do presente imediato, de experimentar coisas distintas e irreconciliáveis ao mesmo tempo, coloca os nossos nervos despertos. A visão sucessiva das sombras, como um fazer estruturante e sua aparência de dissolvência, coloca-nos diante de uma dicotomia consolidada, de um território. Não é uma representação, mas uma revelação, algo novo que está para ser descoberto para além das coisas físicas. Nessa fronteira ambígua entre o real e o representado, Daniel Arasse em seu livro *Não se vê nada*, chama a atenção para uma conversão do olhar, sugerindo que “nada vemos naquilo que olhamos. Ou, talvez melhor dito, naquilo que vemos, não vemos aquilo que olhamos, aquilo que procuramos, aquilo que esperamos encontrar: a emergência do invisível no campo da visão”.<sup>3</sup>

A relação de distância parece ser ordenada segundo a existência de corpos sólidos que interceptam a luz, submersos nas sufocantes exigências das sombras, que parecem interpelar o mundo, incorporar dilemas e colocar a nossa percepção numa encruzilhada, num enigmático jogo *de onde-estar-no espaço* diante dessa duplicação e dessa simultaneidade de acontecimentos. Pensar de novo não o que já foi pensado, mas o que está subjacente ao pensado.

No diálogo culto com as sombras, as imagens tomam posição, interrompem o desenrolar do nosso olhar e essas diferentes verdades nos fazem sentir pertencentes a duas significações, a duas entidades definidas que entram em relação recíproca, delineadas pelo uso poético dos efeitos mágicos

do *chiaroscuro*, pelo sombreamento que provoca ilusão de volume na sua ânsia crescente de multiplicação incontrolada e imprevisível. Gombrich afirma, em *Arte e ilusão*, que “os gregos diziam que se maravilhar é o primeiro passo do conhecimento e que, quando deixamos de nos maravilhar, corremos o risco de deixar de aprender”.

A representação cognitiva e a experiência artística foram objetos de investigações filosóficas em Platão, Aristóteles, Hegel e vários outros filósofos, abordando a ambiguidade entre a luz e a sombra, a mimese e o discurso da representação sob ângulos diferentes. *A República*, de Platão, investiga a concepção de representação e recorre à alegoria do mito das cavernas, em que as pessoas acorrentadas no interior de uma caverna, sem ter acesso ao mundo exterior que não suspeitavam existir, só podiam ver as sombras da realidade externa projetadas nas paredes para afirmar que o verdadeiro conhecimento tem início no estágio das sombras até atingir o fim, que seria o estágio solar. O antagonismo entre a esfera da ideia e da realidade está nos seus princípios filosóficos da teoria platônica.

William Kentridge em sua conferência em Harvard, intitulada “In praise of shadow” [Em louvor da sombra], contesta o mito da caverna de Platão afirmando que

as sombras têm um valor epistemológico pedagógico. Em vez de nos apresentar uma verdade nua e transparente, elas estimulam a imaginação para completar os vazios quase invisíveis, um *processus* que pode trazer instabilidade ou uma ambiguidade produtiva. Elas nos ensinam a explorar os ângulos mortos da visão e do conhecimento. As sombras favorecem a reflexão sensorial e estética sobre as maneiras de ver e a inevitável dialética da luz e da sombra.

Andy Warhol problematiza o olhar com a questão da serialidade e repetição ao realizar, em 1978-1979, um conjunto em telas composto por



102 partes com variações cromáticas, à maneira de uma sequência fílmica. As imagens em negativo de sombras tiradas no seu estúdio Factory, em Nova York, são transferidas para a tela através da técnica de *silkscreen*. São todas do mesmo tamanho e dispostas de forma sequencial, intituladas *Shadows*, alterando áreas escuras e partes de luz, focando a sombra para evidenciar as manchas luminosas. Warhol retorna aqui ao problema essencial da arte: a percepção. A aproximação de Warhol com a pintura metafísica de Giorgio De Chirico se evidencia, pois repetia as mesmas imagens ao longo de suas obras, e as suas enigmáticas sombras eram um elemento sempre presente em seus trabalhos.

O filósofo Hans-Georg Gadamer, no seu texto *L'actualité du beau*, reflete sobre a questão da representabilidade.

Em cada obra de arte há algo como *mimesis*, algo como *imitatio*. Certamente não se trata de uma *mimesis* concebida como a imitação de algo já conhecido anteriormente, mas de conferir à representação (*darstellung*) toda a sua plenitude sensível. Em sua utilização antiga, esse termo foi empregado à dança das estrelas. Elas representam ao figurar leis e proporções matemáticas puras que constituem a ordem do céu. É nesse sentido que a tradição tem razão ao afirmar que a arte é sempre *mimesis*.<sup>4</sup>

Robert Morris, leitor do filósofo Maurice Merleau-Ponty em cujas obras traz uma visão do viés fenomenológico, define para o espectador uma nova modalidade de recepção da arte que acontece no âmbito daquela experiência: o objeto só se constitui para o observador que o percebe, e este, por sua vez, só se constitui no momento mesmo da experiência. A sua obra *L-beams / Vigas em L*, de 1965, composta de três grandes formas idênticas em formato e dimensões, mas posicionadas diferentemente no espaço, é percebida de maneira diversa pelo espectador. Morris altera visualmente

cada uma das formas, que aparecem diferentes de uma da outra, e é impossível ver as três peças como elas mesmas, indicadoras de uma potência relacional, e permite-nos ver simultaneamente por múltiplas perspectivas.

A incessante experimentação da variante das sombras está presente nos estudos da tonalidade da luz cotidiana no ateliê de Giorgio Morandi: à medida que a luz do sol atingia um elástico, previamente pendurado em um prego projetando uma sombra contra a parede, o pintor teria a indicação da luminosidade certa para dispor as suas célebres garrafas e iniciar o seu trabalho. Mark Rothko confronta o plano da tela através da experimentação da luz ao conceber as pinturas já intrinsecamente irradiantes por estarem expostas na penumbra, como numa sinagoga, como ele mesmo disse.

As condições do olhar e seus paradigmas atravessam todas as contemporaneidades. A sombra, que faz parte do vocabulário artístico desde a Antiguidade, encontrou um lugar perceptivo no campo da escultura e gerou uma multiplicidade de evocações em diversas práticas estéticas como no pensamento dos construtivistas russos e de artistas como Man Ray, Christian Boltanski, Olafur Eliasson, Vito Acconci, Nalini Maiani, Mona Hatoum, William Kentridge, entre muitos outros. Didi-Huberman propõe uma postura crítica na própria cisão do olhar, entre o percebido e o ausente, o artefato e a aura ao comentar “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”.<sup>5</sup>

Angelo Venosa estabeleceu novos campos perceptivos: um campo de obscuridade e um campo de clareza e podemos nos apropriar desse espaço amplo e diversificado com um único golpe de vista. A obscuridade é solicitada a representar o mundo e nos leva a meditar sobre o significado da representação,

de outra realidade, visível mas projetada, que é apenas o seu duplo – e ocupa outro território da percepção. Sedutoras e intrigantes, as sombras são passageiras, efêmeras, algo transitório (*gewordenes*), mas o jogo de luzes e sombras aqui presentes determina uma escala de aparência monumental. As formas sólidas parecem exageradas ou transgredidas e nos apropriamos duas vezes do trabalho, como uma espécie de duplo, dobras da memória. Despertam um enredo de possibilidades e nos levam a pensar, como afirmou o filósofo Maurice Merleau-Ponty, “que as coisas estão apenas entreabertas diante de nós, reveladas e escondidas. É impossível dar conta dessa experiência inaugural quer fazendo do mundo um fim, quer fazendo dele uma ideia. A solução – se houver – só há de surgir quando interrogamos essa camada sensível, ou, então, quando deixamos cativar por seus enigmas”.<sup>6</sup>

Esta nova exposição de Angelo Venosa impressiona pela amplitude de questões que apresenta e coloca-nos no terreno da inquietude. As peças instaladas na penumbra do espaço institucional que as acolhe parecem infringir os limites do fenômeno visual, criam uma atmosfera espessa, em que o jogo de aparências que rege a vida coletiva se faz presente. Essa junção de aparências nos traz um espaço de estranheza do mundo, o rondar o incerto, um perguntar *como podemos ver mais do que vemos?* Essa parece ser uma alternância constitutiva da obra, fissuras que se abrem no nosso sentimento de existência, em regiões desconhecidas; parece estabelecer reinos paralelos no território do fazer, onde o feito pode mostrar-se como ainda se fazendo. A esse respeito Giorgio Agambem comenta “suspender as suas certezas, ver no escuro ou através das sombras”. A gravidade das sombras, com suas ambiguidades aparentemente insolúveis, passa a interferir no modo como percebemos as coisas, torna-se a interface do seu fazer artístico. A área escura, por sua presença, confirma uma ausência e torna-se consistente ao nosso olhar.

Ao trabalhar com a irradiação do visível, Angelo Venosa nos faz percorrer as incorpóreas sombras projetadas, introduzindo uma espécie de dupla leitura pela imagem e pelo volume, como um ativador poético que desperta nosso interesse nos avessos, pois há o vazio e uma pulsação temporal e espacial. O artista edita outras formas que intensificam um mergulho instigante em um mundo cifrado por uma permanente construção de instantes que ativam uma emissão poética, formam unidades intensas, inesperadas e intensificam o jogo de ambiguidades visuais. *Sacra conversazione*.

**Vanda Klabin** é cientista social, historiadora e curadora de arte. Nasceu, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

1 GOMBRICH, E. G. *Arte e ilusão*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1986.

2 Depoimento de Angelo Venosa para a série *Homo Brasilis*, do canal Arte 1, sob direção geral de Bianca Leni e editoria de Gisele Kato, 2017.

3 ARRASSE, Daniel. *Não se vê nada*. Lisboa: Kkym, 2016. (Coleção Ymago).

4 GADAMER, Hans-Georg. *L'actualité du beau*. Textes choisis. Trad. e apr. de Elfie Poulain. Aix-en-Provence: Alinéa, 1992. (Coll. De la Pensée).

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.

6 MERLEAU-PONTY, Maurice. O filósofo e sua sombra. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

































































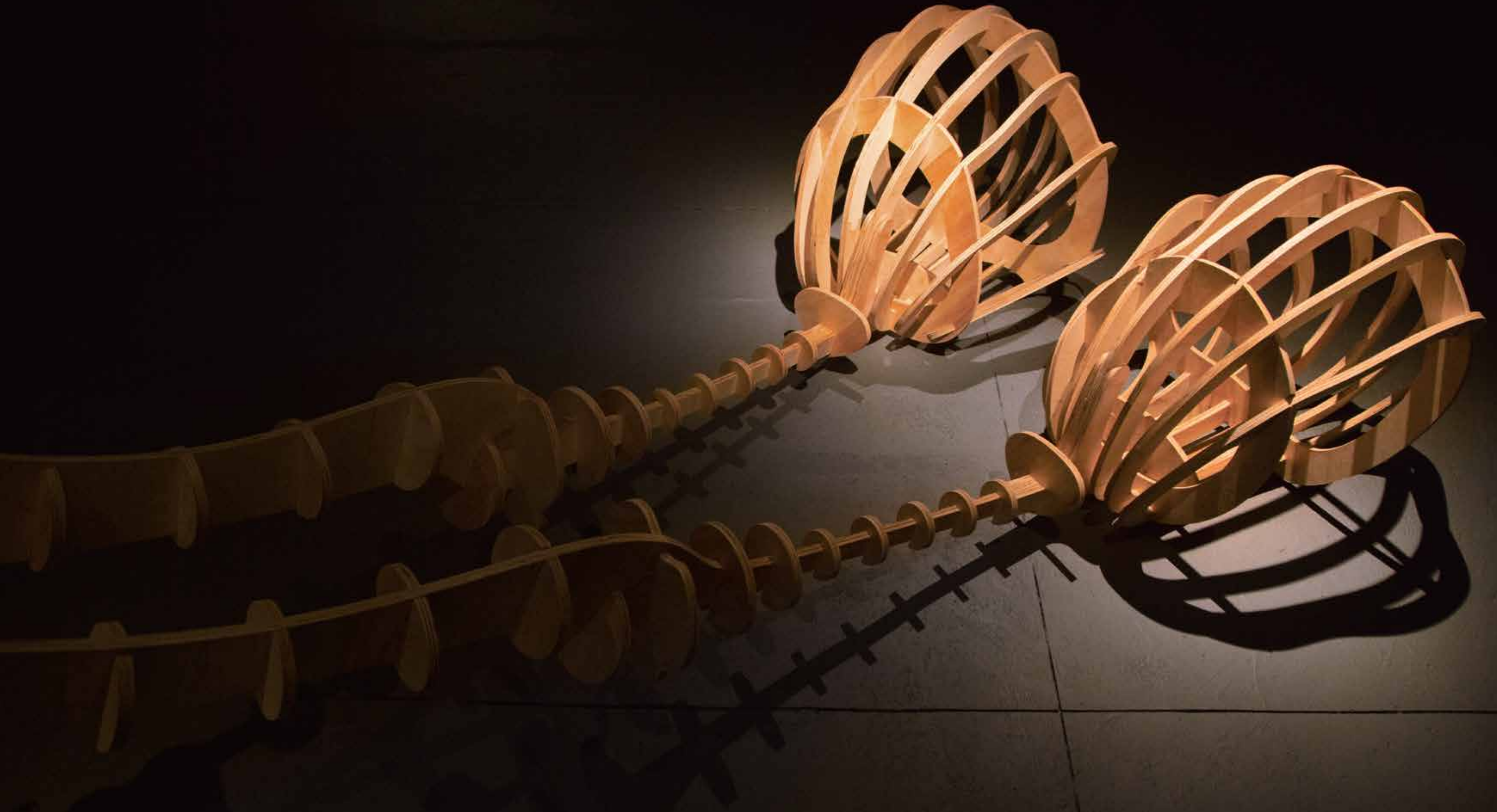




















## Cronologia

ILEANA PRADILLA CERÓN

Angelo Venosa nasce em São Paulo em 1954. É filho de Giuseppe e Maria Venosa, imigrantes italianos chegados à capital paulista poucos anos antes. Na infância, suas primeiras referências sobre questões relativas à forma e ao fazer provêm das construções em madeira que seu pai projeta e realiza para os cenários no Clube Paulistano, e das modelagens e costuras elaboradas por sua mãe.

De 1965 a 1968, estuda no Ginásio Vocacional, escola pública experimental, que enfatiza o desenvolvimento da sensibilidade artística e das habilidades técnicas do aluno. No Ginásio, fechado em 1969 pelo governo militar, recebe aulas de xilogravura com o artista polonês radicado no Brasil Maciej Babinski.

Em 1973, frequenta a Escola Brasil, criada em 1970 pelos artistas paulistas José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser, uma experiência pioneira no ensino da arte em São Paulo. No ano seguinte, aos dezenove anos, transfere-se para o Rio de Janeiro para estudar na Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI). Fundada em 1963, a Esdi é o primeiro curso de design da América Latina, nos moldes da Escola Superior da Forma, de Ulm, na Alemanha. Ainda estudante, faz estágio no Instituto de Desenho Industrial (IDI), dirigido pelo designer alemão Karl Heinz Bergmiller.

Gradua-se bacharel em desenho industrial em 1977, ano em que casa com Sara Grosseman, sua colega na faculdade. Nesse ano atua, ainda, como chefe da equipe de montagem da exposição "Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962", organizada por Aracy Amaral na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A mostra, que tem Lygia Pape como

curadora da versão carioca, oferece uma importante revisão do legado da arte construtiva no Brasil.

Em 1978 nasce sua filha Bárbara Venosa. Três anos depois, passa a trabalhar na Fundação Casa de Rui Barbosa, como designer gráfico. Em 1983, aos 28 anos, ingressa na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), onde tem aulas de pintura com Luiz Áquila, então coordenador da escola. Participa da mostra coletiva "Pintura! Pintura!", organizada pelo crítico de arte Marcio Doctors, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Em 1984 forma o Ateliê da Lapa com os artistas Daniel Senise, Luiz Pizarro e João Magalhães. Nesse momento, Venosa deixa de lado a pintura e inicia suas primeiras experiências tridimensionais, utilizando madeira. Para o artista, esse material remete diretamente ao ofício da marcenaria, exercido por seu pai.

Participa do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM-RJ, e da mostra "Arte brasileira atual: 1984", na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, onde recebe o prêmio Souza Cruz.

Em maio de 1985 faz parte da mostra de abertura do Subdistrito Comercial de Arte, em São Paulo. Criada pelos *marchands* João Sattamini e Rubem Breitman, o Subdistrito é uma das primeiras galerias a apostar na jovem produção da década de 1980.

No fim do ano, realiza sua primeira exposição individual na Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, inaugurada dois anos antes, com direção de Ascânio MMM e Ronaldo do Rego Macedo. O catálogo da mostra transcreve a conversa "No ateliê da Lapa", entre o artista e o crítico Marcio Doctors. As esculturas realizadas nesse período, conhecidas



como “esculturas negras”, têm estrutura em madeira coberta com uma espécie de pele de gaze e resina, pintada com tinta preta.

Em 1986 realiza sua primeira mostra individual em São Paulo, no Subdistrito Comercial de Arte. No catálogo da exposição, Ronaldo Brito escreve o ensaio “Singulares e equívocas”, no qual analisa o estranhamento provocado pelos trabalhos do artista: ao mesmo tempo corpóreos e amorfos; volumétricos, porém vazios. No mesmo ano, participa, no Rio de Janeiro, do Projeto Arte Brasileira Contemporânea, na Funarte.

Em outubro de 1987, faz parte da representação brasileira na 19ª Bienal Internacional de São Paulo, com curadoria de Sheila Leirner, cujo tema é “Utopia versus Realidade”. O artista apresenta quatro obras em tamanho monumental. Paralelamente à bienal, a Subdistrito Comercial de Arte publica catálogo do artista com o ensaio “O novo tardio”, de autoria de Ronaldo Brito.

Ainda em 1987, Venosa é um dos 69 artistas convidados para participar da exposição “Modernidade: arte brasileira do século XX”, inaugurada no Musée d’Art Moderne de La Ville de Paris, e, em 1988, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). A mostra é uma das primeiras grandes exposições sobre a arte brasileira moderna e contemporânea no exterior.

Em 1988 nasce seu filho Daniel Venosa. Nesse ano, realiza individual na Galeria Montesanti, no Rio de Janeiro, e recebe o prêmio Aquisição no 10º Salão Nacional de Artes Plásticas, MAM-RJ.

Participa, no Centro Empresarial Rio, de “Escultura para uma nova praça Mauá”, exposição que apresenta as maquetes das obras que concorrem ao concurso, promovido pela Construtora João Fortes, para a escolha de uma escultura para a Região Portuária do Rio. A obra de Venosa sagra-se vencedora e é instalada na praça Mauá, em 1990. A escultura, inicialmente sem título, recebe o apelido de *Baleia* e ganha publicidade em 1998, quando é removida de seu local original e é instalada na praia do Leme.

Primeira escultura pública do artista, com dimensões monumentais, a *Baleia* também é um marco na utilização de um novo material no repertório de Venosa: o aço Corten, que atende às exigências de resistência da obra em espaço aberto.

Em 1989 apresenta individual na Galeria Sérgio Milliet, no Rio de Janeiro, como parte do Projeto Ciclo de Escultura Contemporânea, promovido pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap/Funarte). Na mostra apresenta esculturas realizadas em madeira, espuma de poliuretano, resina de poliéster e fibra de vidro. Os últimos materiais conferem às obras uma transparência inédita em seus trabalhos. O catálogo da mostra publica o ensaio “Naturezas-mortas”, do crítico Rodrigo Naves.

Em 1991, Venosa expõe seus trabalhos em individual na Paulo Figueiredo Galeria de Arte, em São Paulo. Um ano depois, o colecionador e *marchand* Marcantonio Vilaça inaugura em São Paulo a Galeria Camargo Vilaça, em sociedade com Karla Camargo. Por toda a década, o galerista será um dos principais agentes na divulgação da arte contemporânea brasileira no exterior. Próximo a Venosa nos tempos de colecionador, Marcantonio convida o artista para participar do elenco de sua nova galeria.

No ano seguinte, faz individual na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Por ocasião da mostra, o crítico Luiz Camillo Osorio escreve o texto “Angelo Venosa: repouso no movimento”, em que ressalta a importância da materialidade na obra do artista.

Participa, ainda em 1993, da 45ª Bienal de Veneza, edição com curadoria do crítico Achille Bonito Oliva, apresentando esculturas elaboradas com ossos, dentes de boi e parafina. A seleção do pavilhão brasileiro, que Venosa divide com Carlos Fajardo e Emmanuel Nassar, é de Nelson Aguilar.

Outros trabalhos concebidos na época incorporam cera de abelha, chumbo e mármore e são realizados a partir da junção de várias peças menores.

Na Galeria Camargo Vilaça, em 1994, mostra oito trabalhos em nova individual. Uma das esculturas

apresentadas foi construída a partir da quebra de um grande painel com centenas de dentes de boi incrustados em parafina, exposto no ano anterior na Bienal de Veneza.

O texto da exposição é assinado pelo crítico Lorenzo Mammì.

Nesse ano recebe a Bolsa Vitae de Artes e ganha o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Tem mostra individual em Lisboa, na Galeria Alda Cortez e participa das exposições “Bienal Brasil século XX”, uma releitura sobre a história da arte brasileira, organizada pela Fundação Bienal de São Paulo, com curadoria de Nelson Aguilar.

Em 1996 tem início uma nova etapa na obra de Venosa, com o ingresso da serialidade na produção da escultura. Nesse ano, em parceria com Daniel Senise, executa no Atelier Finep, no Paço Imperial, instalação com vídeos realizados durante a viagem dos artistas às cidades de Venosa e Senise, na região italiana de Basilicata, origem de suas famílias.

Em 1997, no Centro Cultural São Paulo, expõe esculturas em vidro, material introduzido em sua obra no ano anterior. Os trabalhos são inicialmente constituídos por lâminas de vidro justapostas e linhas que formam um desenho reconhecível quando vistos em profundidade.

No mesmo ano, o MAM-SP instala uma grande escultura do artista nos jardins do parque do Ibirapuera, constituída por cabeças de fêmur em alumínio fundido, dispostas de forma circular.

Participa do Projeto Fronteiras, do Itaú Cultural, para o qual concebe *O Aleph*, uma escultura-labirinto, cujo desenho é baseado na deformação de sua impressão digital. A obra, realizada em pedra grés rosa, é instalada em Sant’Ana do Livramento, fronteira do Brasil com o Uruguai.

Em março de 1998, Venosa exhibe, no Paço Imperial, seus novos trabalhos em vidro, desenhados em sal; são perfis de amigos e seu autorretrato. Nesse ano, faz um trabalho digital, especialmente concebido para a versão *on-line* da revista *O Carioca*, que consiste na imagem de um esqueleto

humano cujos braços e pernas se movem de forma contínua e rápida.

Em 1999 mostra quatro esculturas realizadas a partir de reproduções tomográficas, retrabalhadas em camadas de vidro, ou outros materiais, na Galeria Camargo Vilaça.

Nesse momento, além da experiência com novos materiais, procedimento recorrente em sua obra, Venosa passa a adotar processos e programas digitais como ferramentas para a realização de seus trabalhos. No início dos anos 2000, por exemplo, utiliza um programa de computador que contém informações visuais do corpo humano em camadas, ou fatias longitudinais. O programa é resultante do projeto científico The Visible Human, desenvolvido pela U. S. National Library of Medicine (NLM).

Em 2000, instala nova escultura em aço Corten, no Parque da Luz, jardim de esculturas da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Apresenta também “Angelo Venosa/Paulo Pasta”, na Celma Albuquerque Galeria de Arte, em Belo Horizonte, exposição de gravuras realizadas com o achatamento das imagens de contornos do corpo, sobre papel ou chapas de alumínio.

Em 2001, participa do evento Tempo Inoculado, organizado por Marcello Dantas no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro, com a videoinstalação *Tempo*.

Um ano mais tarde, em 2002, participa do Projeto Arte Cidade 4/Zona Leste, realizando uma intervenção em um galpão ferroviário abandonado, perto da Estação Mooca, em São Paulo. O artista usa a estrutura remanescente da construção para sustentar uma sequência de cordas pendentes que desenham curvas paralelas e induzem à percepção de um gigantesco sólido.

Em novembro, apresenta nova série de trabalhos na Galeria Marília Razuk, em São Paulo. Trata-se de peças recortadas em chapas de aço Corten e oxidadas quimicamente, que o artista chama de “desenhos”. Neles, a referência visual ao corpo desaparece, embora decorram do mesmo acervo de

imagens digitais do corpo humano fatiado e transformado em linhas e curvas vetoriais, que Venosa utilizara em esculturas anteriores. Na exposição “Territórios”, com curadoria de Agnaldo Farias, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, no mesmo ano, ele mostra novas esculturas realizadas com correntes de metal, acrílicos e espelhos.

Embora não tivesse participado da exposição original em 1984, seu trabalho é incluído na releitura da mostra “Onde está você, Geração 80?”, concebida por Marcos Lontra, no CCBB-RJ, comemorativa dos vinte anos do evento.

Em 2005, ingressa no mestrado em linguagens visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que conclui em 2007 com a defesa da tese “Elogio da opacidade”, orientada pelo crítico de arte Paulo Venâncio Filho.

Realiza individuais na Galeria Marília Razuk, em São Paulo, e na Galeria Mercedes Viegas, no Rio de Janeiro, onde mostra suas superfícies recortadas em alumínio e aço Corten.

Convidado a conceber um trabalho para o Parque José Ermírio de Moraes, em Curitiba, dedicado a esculturas em concreto, produz sua quinta escultura pública.

Participa da 5ª Bienal do Mercosul, com curadoria de Paulo Sergio Duarte, no segmento Da Escultura à Instalação, integrando o Núcleo Contemporâneo. Para esse evento, executa uma peça que consiste numa grande lâmina de aço Corten em forma ovoide.

Em junho de 2008, é lançado o livro *Angelo Venosa*, com ensaio crítico de Luiz Camillo Osorio, editado pela Cosac Naify. A publicação traz um panorama da obra do artista e inclui fortuna crítica, com textos de Ronaldo Brito, Ivo Mesquita, Lorenzo Mammì, Bernardo Carvalho e Flora Süssekind. Nesse mesmo ano faz individual na Bolsa de Arte de Porto Alegre, com treze trabalhos produzidos entre 2002 e 2008, em materiais como espelho, correntes, vidros, aço e alumínio.

A convite de Ligia Canongia, em setembro de 2009, apresenta “Turdus”, individual na galeria

da Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro. “Turdus”, nome científico das aves da família do sabiá, reúne cinco esculturas produzidas a partir da ressonância magnética do crânio de um pássaro, em materiais variados, como chapas de acrílico, madeira e galhos de árvore.

Para a realização dos trabalhos, o artista emprega recursos digitais buscando produzir “desenhos que flutuam” ou objetos que são, simultaneamente, desenhos. Ainda nesse ano, apresenta individual na Galeria Mercedes Viegas, Rio de Janeiro, com obras das séries *Turdus* e *Anamórfico*, realizadas em acrílico.

Em 2010, para a exposição “Mapas invisíveis”, um projeto de Daniela Name, na Caixa Cultural, Rio de Janeiro, realiza a instalação *Tijuca*, uma proposta auditiva e visual sobre a Floresta da Tijuca.

Participa de “Ponto de equilíbrio”, mostra paralela à 29ª Bienal de São Paulo, organizada pelo Instituto Tomie Ohtake, com curadoria de Agnaldo Farias e Jacopo Crivelli Visconti.

Em 2011 cria uma obra especialmente para a quarta edição do Clube dos Colecionadores, uma iniciativa do MAM-RJ. Para a exposição “Marco universal – meu meio”, concebida por Marcello Dantas, o artista produz o vídeo *Ghaabah*, realizado a partir de uma sequência fotográfica da Mata Atlântica carioca. O título, palavra em árabe que significa “floresta”, alude à dificuldade de compreensão da ideia de floresta pelo homem contemporâneo. A mostra, em junho de 2012, inaugura o Museu do Meio Ambiente no Rio de Janeiro.

De junho a setembro participa de “From the margin to the edge: brazilian art and design in the 21<sup>st</sup> century [Da margem ao limiar: arte e design brasileiros no século XXI]”, na Somerset House, em Londres, como parte da segunda seção da mostra: “Craftsmanship/Gambiarra”, concebida por Rafael Cardoso.

Em 25 de julho de 2012, inaugura a exposição “Angelo Venosa: panorama”, no MAM-RJ, com curadoria da crítica de arte Ligia Canongia. A mostra

comemora os 30 anos de carreira do artista e reúne trinta obras produzidas entre 1985 e 2012. Durante a exposição, é doada ao MAM-RJ a peça em aço Corten apresentada em 2005 na V Bienal do Mercosul. Instalada no jardim frontal da instituição, é a segunda obra pública de Venosa no Rio de Janeiro.

Por ocasião da mostra, em 2013 é lançado o livro *Angelo Venosa: a febre da matéria*, com ensaio da curadora; textos de Paulo Venâncio Filho, Lorenzo Mammì, Michael Ausbury; entrevista de Paulo Sergio Duarte e cronologia de Ileana Pradilla. A exposição segue, nesse ano, para a Pinacoteca do Estado de São Paulo e, em 2014, é remontada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte e no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, no Recife.

Em dezembro de 2012 participa da mostra “Roesler Hotel # 21: Buzz”, no ângulo do Projeto Roesler Hotel, programa desenvolvido pela Galeria Nara Roesler, em São Paulo, que conta com a colaboração de curadores e artistas do mundo inteiro. A 21ª edição do projeto tem curadoria de Vik Muniz.

Em 2014 apresenta a individual “Membrana”, na Galeria Anita Schwartz, no Rio de Janeiro, com curadoria de Felipe Scovino. O artista exhibe um conjunto de novos trabalhos em que utiliza, pela primeira vez, bambu e filamento plástico como materiais. Uma das séries é produzida com auxílio de canetas 3D, usadas para fazer desenhos no ar com filamentos de plástico. Desse processo resultam espécies de desenhos tridimensionais, ou esculturas gráficas, que o artista apresenta em cápsulas de acrílico. Em “Membrana”, também expõe uma grande escultura elaborada com auxílio de impressora 3D, ferramenta que ele passa a utilizar em suas experiências, nos anos seguintes.

Em fevereiro de 2016, inaugura sua primeira mostra individual na Galeria Nara Roesler, em São Paulo. A exposição, intitulada “Giusè”, apresenta três séries diversas de objetos, que por sua vez têm três escalas, também diferentes. Os objetos menores resultam de um complexo processo de experimentação que começa com modelagem em plastilina e culmina em volumes de formas orgâ-

nicas com o auxílio de uma impressora 3D. A série de obras de maiores dimensões, fabricadas em camadas de compensado e aparafusadas, remete aos esqueletos ociosos do início de sua carreira, mas desprovidos da pele que os recobria.

Convidado a participar no projeto O Grande Campo, de intervenções na fachada do espaço Oi Futuro, Rio de Janeiro, Venosa apresenta *Marimbondo*, uma imagem inspirada no processo de “impressão” deixada pelos insetos numa janela do seu ateliê.

Ainda em 2016 realiza *Ghabbah*, escultura em madeira produzida com técnica usada em construção de navios. A obra, que se relaciona com o vídeo homônimo produzido em 2012, faz parte do projeto Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açu, no Rio de Janeiro, de formação de um acervo de esculturas públicas permanentes ao ar livre, em diálogo com a paisagem natural da Floresta da Tijuca, que circunda o museu.

Em agosto de 2017, inaugura mostra individual na galeria Simões de Assis, em Curitiba, onde apresenta seus trabalhos mais recentes. No catálogo da exposição, a curadora da exposição, Vanda Klabin, publica “Angelo Venosa/sem começo nem fim”.

Em abril de 2018, Flora Süssekind e Tânia Dias lançam *Cultura brasileira hoje: diálogos*, reunindo em três volumes registros de 62 depoimentos em duplas de intelectuais e artistas de diversas áreas, que discutem temas contemporâneos. Venosa participa do projeto, dialogando com Bernardo Carvalho. A conversa entre o artista visual e o escritor é publicada no volume I.

Em 23 de maio de 2018, também com curadoria de Vanda Klabin, inaugura individual no Museu Vale, em Vila Velha, ES. A exposição, que integra as comemorações dos 20 anos de atuação da instituição, exhibe um panorama da trajetória do artista, com algumas obras inéditas. Pela primeira vez, Venosa utiliza a luz como elemento de ativação das esculturas, operação que relaciona volumes e espaço arquitetônico, por meio da projeção de sombras, e instiga novas formas de percepção dos trabalhos.



#### Referências bibliográficas

BONVICINO, Regis. A contundência de Angelo Venosa. In: *Sibila* (revista eletrônica), 24/3/2009.

BRITO, Ronaldo. Singulares e equívocas. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANONGIA, Ligia. O molde e a faca. In: *Angelo Venosa. A febre da matéria*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. Seres vivos. In: *Turdus* (catálogo). Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 2009.

CARVALHO, Bernardo. Ossatura. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DOCTORS, Marcio. No ateliê da Lapa, entrevista com Angelo Venosa. In: *Angelo Venosa* (catálogo). Rio de Janeiro: Galeria de Arte Centro Empresarial Rio, 1985.

DUARTE, Paulo Sergio. Angelo Venosa. In: DUARTE, P. S. (org.). *Da escultura à instalação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. (Coleção História da Arte e do Espaço, livro 5).

\_\_\_\_\_. Entrevista com Angelo Venosa. In: CANONGIA, L. *Angelo Venosa. A febre da matéria*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KLABIN, Vanda. Angelo Venosa: sem começo nem fim. In: *Angelo Venosa* (catálogo). Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2017.

MAMMÌ, Lorenzo. Angelo Venosa. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MESQUITA, Ivo. Angelo Venosa. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MORAIS, Frederico. Angelo Venosa. In: *XIX Bienal Internacional de Arte de São Paulo* (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal, 1987.

NAME, Daniela. Angelo Venosa e a Floresta da Tijuca. In: *Mapas invisíveis* (catálogo). Rio de Janeiro: Caixa Econômica Cultural, 2010.

NAVES, Rodrigo. Naturezas-mortas: Angelo Venosa. In: *Angelo Venosa* (catálogo). Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

OSORIO, Luiz Camillo. *Angelo Venosa: Repouso no movimento*. Porto Alegre: Casa de Cultura Mario Quintana, 1993.

\_\_\_\_\_. Mundo sem voz, coisa opaca. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PIMENTA, Ângela. A revolução da anatomia. *Veja*, p. 12, 12/10/1994.

SÜSSEKIND, Flora. Angelo Venosa e a intrasserialização. In: SALGADO, R. (org.). *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.



## Lista de obras



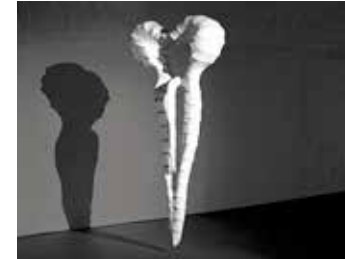
Sem título [Untitled], 1987  
Madeira, fibra de vidro e areia  
[Wood, fiberglass and sand]  
512 × 168 × 58 cm



Sem título [Untitled], 2018  
Sombra de vários objetos produzidos  
por impressão 3D [The shadow of  
various objects created using 3D  
technology]  
Dimensões variáveis [Variable  
dimensions]



Sem título [Untitled], 2018  
Madeira, tecido e fibra de vidro  
[Wood, fabric and fiberglass]  
350 × 160 × 82 cm



Sem título [Untitled], 2018  
Madeira, tecido e fibra de vidro  
[Wood, fabric and fiberglass]  
300 × 136 × 55 cm



Sem título [Untitled], 2018  
Madeira, tecido e fibra de vidro  
[Wood, fabric and fiberglass]  
300 × 90 × 65 cm



Sem título [Untitled], 2018  
Madeira [Wood]  
320 × 120 × 130 cm



Sem título [Untitled], 2018  
Madeira [Wood]  
200 × 52 × 102 cm



Sem título [Untitled], 1985 (2014)  
Madeira, tecido e fibra de vidro  
[Wood, fabric and fiberglass]  
340 × 180 × 70 cm



Sem título [Untitled], 2018  
Madeira [Wood]  
250 × 157 × 770 cm



Sem título [Untitled], 2018  
Sombra a partir de maquete  
[Shadows from the mockup]  
Dimensões variáveis  
[Variable dimensions]



The Fundação Vale presents, in celebration of the 20<sup>th</sup> anniversary of Museu Vale, an exhibition by visual artist Angelo Venosa. One of the most prominent names of the so-called Generation 80's, Angelo Venosa displays at Museu Vale "Penumbra," a set of sculptures—six of which still unknown to the public and four from other phases of his career—, that challenges the visitors' perception throughout the exhibition by aligning pieces that combine the antagonism between artificial and organic, weight and lightness.

By mixing small scale works with large-size pieces, the artist instigates the public through this conflict and the outcome of it derives from the combination of his creative impulse with new technologies, like using 3D printers to build his sculptures. For this

exhibition, in addition to the visual appeal and the volume of the sculptural forms, Angelo toys with a second element—light—to generate a third one—shadow—, which, on its turn, becomes an extension of this work. This is the very first time that the artist turns light into an element of his work.

For the past 20 years, Museu Vale has consolidated its position as a leading center for culture dissemination in the state of Espírito Santo by bringing to it major artists in the Brazilian modern and contemporary art scene. Managed by Fundação Vale, the museum is part of a network of cultural centers held by Vale scattered throughout different states in Brazil. Their goal is to contribute to turn culture more democratic and preserve the Brazilian cultural heritage.

**Fundação Vale**

# Exercise of Shadows

VANDA KLABIN

*Were it not for shadows, there would be no beauty.*  
Junichiró Tanizaki, *In Praise of Shadows*

Angelo Venosa is regarded as one of the leading exponents in the contemporary cultural scene. He works at hybrid territories, cultivates perception ambiguities that conceal infinite enigmas. Disturbing and inquisitive, his works put the public's perception to the test. With the vast experience he developed from craftworks, Venosa opens other horizons of investigation and aesthetic inquiries, always in tune with the latest scientific speculations. His works inspire a plethora of meanings; they reside in a fluid world permeated by digital technology, which is part of his working logic, and create a new space where his can transit, as well as expand the field of his poetics.

The use of other methods brings a certain thickness to the area of Museu Vale at Vila Velha and disturbs the surfaces of the architectural space. The artist chooses shadows—with their mysterious and soft irradiation—as the constitutive order of reality, a true structure of thought that intensifies, dynamizes and shakes the relation between volume and space. He explores the calculated and precise equivalence between full and empty areas through projected shadows and the incidence of light on the Museum's walls. This solidifies the vigorous forms that eventually produce a new visual reality.

Wrapped in shadows, we—the public—stand before the order and chance, the flow and control and of a calculated group of elements emerging from the light and pinpointing another visibility, some kind of underlying palpitation. The shadows create incorporeal, immaterial phenomena that cause a very direct experience. This delicate balance between physical

and projected forms develops an existence of its own, a volume development created by the unstoppable optical to and fro between ephemeral and permanent. Basic forms tend to expand vibrantly under different reactions to the light and create some sort of gigantic enlargement; perceptive dualities are cultivated. In his book *Art and Illusion*, E. H. Gombrich states that “ambiguity [...] is clearly the key to the whole problem of image reading. [...] Representation is always a two-way affair. It creates a link by teaching us how to switch from one reading to another.”<sup>1</sup>

As these works develop, works of art emerge and attain an unexpected plasticity, a new, finer sensitivity that brings a certain sense to the eyes. An entire idea of movement is found in those moving shadows, transitory constellations, where the most diverse and ambiguous forms emerge. Such indetermination zones develop a plastic presence built and experienced in the space itself.

The artist's career is witness to his questioning. When invited to participate in “Como vai você, Geração 80?” [How are you doing, Generation 80's?] at Parque Lage, Rio de Janeiro, we went against the flow at this remarkable exhibition. The Generation 80's brought together a variety of artists around pictorial issues, and although Venosa had studied painting with Luiz Áquila at Parque Lage and shared the collective workshop in Botafogo, then in Lapa, with visual artists Daniel Senise, Luiz Pizarro, and João Magalhães, he was on the periphery of the painting circuit and more focused on sculpting. Once free from the mimesis and representation scheme, his work already evidenced the lack of a pictorial



thought. An active artist that he was at that time, he did not participate in the paint boom of Brazilian art, as he did not share the same theoretical assumptions. Actually, planarity was just the starting point for him to develop volume, which was his major concern. His first work was an exploratory piece that revealed his immediate adherence to the idea of a 3D space. Since the very beginning, the artist devises the canvas as a volume that can have a relief, where he would add a gesture to the bidimensional surface. Here, he already starts to define a volume-based action, as he intercepts the curve in the space.

As stated by the artist:

I wanted to build a solid and my primary goal began when I put my hands on a spare canvas, without a frame around it; I did a curved cut, took a piece out of it and stared at that curve. Then I created an object, a plywood construction with the canvas stretched, and the silhouette was just like that curve. That piece of fabric that I had stretched and painted almost like a painting canvas and then I started to quickly create various objects, various works with that new mechanism, that is, using plywood and stretching a piece of fabric on top of it, as it created a volume. In the first years, this construction method used to be the language that I was already defining there.<sup>2</sup>

The first set of sculptures that Venosa starts to produce in the 1990's pinpoints his basic coordinates and show an organic intensity, where an abstract structure and differentiated solutions for space displacement would rule. He uses viscous, flexible materials—paraffin, wax, wood, lead, in addition to other unusual ones, like animal teeth, bones and, as seen later, materials traditionally related to the sculpting practice, like acrylic, glass plates, weathering steel, or marble. Venosa already announced a question that differed from the constructive ideology and the minimalistic current when the evidences the independence of his visual language and the

uniqueness of his artistic craft. His first sculptures already featured some of the issues that reflected into later works and reverberated another directing will that combines organic material and manufactured products.

The new series of works stimulates many inquiries as much as it causes uneasiness. The use of other materials to build another work realm will lead the creation of a core group of works surrounded by the incidence of light developed from an internal turbulence, where forms can shift and take position to multiply planes and create a spatial ambiguity. The actual inclusion of shadows opens up a possible space; articulates our perception, our *perspectives*, and this concurrence of events that segments a new territory seems to deny the truth to the eyes and enables a large variety of accesses to a cyphered reality.

Angelo Venosa evokes a double encounter through the physical presence of sculpture forms with his shadow experiments as a language that discusses a representation category. The shadows are either close or distant, yet all struggle to *suggest their presence*; they break the immaculate routine the surfaces of the architectural space of museum, the space becomes more active as the dramatically contrasted structures are duplicated. We become aware of uncertainties when looking at the light intervals and get totally involved by what we are contemplating; unexpected forms challenge us and move further under intense light-shadow contrasts.

Immersed in shadows, the forms radiate; the real image and its ridges tend to elongate themselves beyond the constraints of the original form, their projections and recesses turn gigantic, settle on the walls, increase their volume and converge to materialize the space at the darker areas.

The gap between the real form and the projected form is intensified and the space no longer retains its static nature—its passivity—and instead a fluid space emerges, where the proximity and distance of things creates a vibrant, dynamic reality regarding the quality

of being permanent. The idea of simultaneousness, the immediate present, experimenting different and irreconcilable things concurrently, wakes our nerves up. The successive view of shadows, like a structuring activity and its apparent dissolution, puts us before a consolidated dichotomy, a craft territory. It is not a representation, but a revelation, something new that is about to be unveiled beyond physical things. On that border between the real world and the represented world, Daniel Arasse, in his book *Take a Closer Look*, warns about a conversion of the sight by suggesting that “you are seeing nothing in what you are looking at. Or rather, in what you see, you fail to see what you are looking at, what you are looking for, what you are expecting to find, namely, the emergence of the invisible in the field of vision.”<sup>3</sup>

The distance relation seems to be ordered according to the existence of solid bodies that intercept the light, as if immersed in the excruciating demands of shadows, which seem to inquire the world, incorporate dilemmas and put our perception at a crossroad, an enigmatic game of *what-is-my-place-in-space* given such duplication and concurrence of events. To thing again not what has already been thought, but what lies under what has been thought.

Images take position in the cultivated dialog of shadows, they interrupt the sequence of our sight and different truths make us feel like we belonged in two significations, two defined entities that interact with one another and are outlined by the poetic use of the magical effects of *chiaroscuro*, shadowing, which creates the illusion of a volume in their increasing longing for an uncontrolled and unforeseeable multiplication. In his work *Art and Illusion*, Gombrich states that “Greek used to say that amazing oneself is the first step of knowledge and, when one no longer amazes oneself, one runs the risk of failing to learn”.

Both the cognitive representation and the artistic experience have been the object of philosophical investigations by Plato, Aristotle, Hegel, and many

other philosophers who addressed the ambiguity between light and shadow, mimesis and the discourse of representation under different standpoints. Plato's *The Republic* investigates the idea of representation and uses the allegory of the cave myth, where chained individuals in a cave, with no access to an outer world they had no idea existed, could only see the shadows of the outer reality projected onto the walls in order to affirm that true knowledge begins at the ‘shadow stage’ until it reaches the end the ‘solar stage’. The antagonism between the world of ideas and the real world is embraced by the philosophic principles of the platonic theory.

William Kentrige, at his conference at Harvard entitled “In praise of shadow,” disputes Plato's cave myth by stating that

shadows have a pedagogic, epistemological value. Rather than confronting us with naked and transparent truth, they stimulate the visual imagination to fill in the gaps of that which is not or only barely invisible, a process that can lead to insecurity and productive ambiguity. They teach us to negotiate the blind spots of vision and knowledge. Shadows promote sensuous, that is aesthetic, reflection on the practices of seeing and the inescapable dialectic of light and shadow.<sup>4</sup>

Andy Warhol questions the perspective issue with the arguments of seriality and repetition when in 1978-1979 he painted a series of canvases comprising 102 parts with color variations, as in a movie sequence. The shadow negative images shot at the Factory, his New York studio, are then transferred onto the screen using a silkscreen process. All images, having the same size and being arranged sequentially, are entitled *Shadows*, as they alternate dark areas and light areas, and where the shadows get more attention so that the light spots can be highlighted. Here, Warhol goes back to the primary issue in art: perception. Warhol's proximity to Giorgio De Chirico's metaphysical painting is clear,

since he repeated the same images throughout this works, and his enigmatic shadows were a constant element in his works.

Philosopher Hans-Georg Gadamer, in his book *L'actualité du beau* [Relevance of the Beautiful], reflects on the representability issue

In every work of art we encounter something of mimesis or *imitatio*. Naturally mimesis here has nothing to do with the mere imitation of something that is already familiar to us. Rather, it implies that something is represented in such a way that it is actually present in sensuous abundance. In its original Greek sense, the *mimesis* is derived from the star-dance of the heavens. The stars represent the pure mathematical regularities and proportions that constitute the heavenly order. In this sense I believe the tradition is justified in saying that "art is always mimesis."<sup>5</sup>

Robert Morris, who was a reader of philosopher Maurice Merleau-Ponty, whose works have a phenomenological bias, defines to the public a new kind of perception of art that takes place at the level of that experience: the object is only relevant to one who perceives it, and the beholder only exists at the moment of his or her experience. His work *L-beam*, dated 1965, comprises three identical (in shape and size) large-size forms that are positioned differently in a certain space, so as to be perceived differently by the public. Morris visually changes each one of those forms, which seem to differ from one another, so that it is impossible to see them as they actually are. This indicates a relational power and allows us to see simultaneously through multiple perspectives.

The tireless experimentation of the shadows variant is present in the hue studies of daily light conducted at Giorgio Morandi's workshop: as the sunlight hit a rubber band previously hung on a nail projecting a shadow against the wall, the painter would have an indication of the *proper* light to arrange his famous bottles and begin his works. Mark Rothko challenges

the canvas plane through experimenting with light when devising intrinsically radiating paintings, since they are exhibit under a penumbra, "as if in a synagogue," in his own words.

The conditions of one's own perspective and his or her paradigms cross all sorts of contemporaneity. Shadow, that has been an entry in the vocabulary of art since ancient times, has found a perceptive place in the field of sculpture and generated a plethora of evocations in a number of aesthetic practices, as in the ideas of the Russian constructivists and artists like Man Ray, Christian Boltanski, Olafur Eliasson, Vito Acconci, Nalini Maiani, Mona Hatoum, William Kentridge, to name a few. Didi-Huberman proposes a critical posture at the division one's own perspective between what is perceived and what is absent, artifact and aura, when commenting on "what we see is only valid—or only lives—in our eyes by what sees us. Inevitable, however, is the distinction that separates within us what we see from what sees us. It would be necessary, therefore, to start from this new paradox where the act of seeing only happens when it splits into two."<sup>6</sup>

Angelo Venosa established new perception fields: one of obscurity and one of clarity, and we can make use of this wide, diverse space at a single glance. Obscurity is invited to represent the world and lead us to meditate on the meaning of representation, whereas of another visible yet projected reality, which is just its doppelgänger—and occupies another territory of perception. Seductive and intriguing, shadows are temporary, ephemeral, slightly transitory (*Gewordenes*), but the play of light and shadow presented here determines a scale of monumental aspect. Solid forms seem exaggerated or infringed and we appropriate the work twice, as a doppelgänger, memory folds. They inspire a net of possibilities and lead us to think, as affirmed by Maurice Merleau-Ponty, "that things are just half-opened before us, revealed yet concealed. It is important to be aware of this inaugural experience

either by turning the world into a purpose or into an idea. The solution—if any—would only come up when we question that sensible layer, or let us get entangled by its enigmas."<sup>7</sup>

This new exhibition by Angelo Venosa impresses for the wide range of questions it proposes and how it challenges us. The pieces installed in a penumbra at the museum seem to trespass the limits of the visual phenomenon and create a thick atmosphere, where the game of appearances that governs the collective live is present. Such a merger of appearances brings us a challenging, uncertain world, that makes ask ourselves *how can we see more than we actually see?* This seems to be an alternation that makes up the work of art: cracks that are opened in our feeling of existence at unknown regions; it seems to establish parallel realms at the craft territory, where what is done may present itself as still in progress. In this regard, Giorgio Agambem says "suspending your certainties, seeing in the dark or through the shadows": The severity of shadows, with their apparent insoluble ambiguities, interferes with the way we perceive things, it becomes the interface of its artistic craft. The dark area, for its very existence, confirms an absence and becomes consistent to our eyes.

When working with the radiation of what is visible, Angelo Venosa makes us go through the bodiless projected shadows by introducing some sort of double reading, through the image and the volume, as a poetic trigger that drives our interest in contrasts, since we have the void and a temporal and spatial pulse. The artist edits other forms that deepen an instigating journey into a world cyphered by an ongoing construction of moments that activate a poetic emission, form intense, unexpected units and intensify the play of visual ambiguities. *Sacra conversazione*.

**Vanda Klabin** is a social scientist, historian and art curator. She was born, lives and works in Rio de Janeiro.

1 GOMBRICH, E. G. *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 2005.

2 Testimony of Angelo Venosa para a série *Homo Brasilis*, channel Arte 1, under the general direction of Bianca Leni, and editor of Gisele Kato, 2017.

3 ARRASSE, Daniel. *Take a Closer Look*. Princeton University Press, 2013.

4 Extract available at [http://www.auschwitz.be/images/\\_expertises/huyssen\\_en.pdf](http://www.auschwitz.be/images/_expertises/huyssen_en.pdf).

5 GADAMER, Hans-Georg. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Trans. Nicholas Walker, ed. Robert Bernasconi. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998. [*We See What See Us Back*].

7 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O filósofo e sua sombra. Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. [*The Philosopher and His Shadow*].



# Timeline

ILEANA PRADILLA CERÓN

Angelo Venosa was born in São Paulo in 1954. He is the son of Giuseppe and Maria Venosa, both Italian immigrants who had arrived at the city a few years prior. Venosa's first references of form and craft date back to his childhood as he saw the wooden structures designed and built by his father for settings at Clube Paulistano, and the clothes and patterns sewn by his mother.

Between 1965 and 1968, Venosa studied at the Ginásio Vocacional, a public experimental school focused on developing the students' artistic sensitivity and technical skills. At the Ginásio—it had its doors were shut in 1969 by the military government—he took wood engraving classes with Maciej Babinski, a Polish artist who lived in Brazil.

In 1973, he attended the Escola Brasil, an institution established in 1970 by artists José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli and Frederico Nasser, all from the state of São Paulo. The Escola Brasil was a pioneering experience in art education in São Paulo. The next year, at 19, Venosa moved to Rio de Janeiro to study at the Industrial Design College—Esdi. Founded in 1963, Esdi is the first design course in América Latina, inspired by the Ulm School of Design in Germany. While still a student, he worked as an intern at the Industrial Design Institute (IDI) under German designer Karl Heinz Bergmiller.

Angelo Venosa graduated in Industrial Design in 1977 and married his college classmate Sara Grosseman. That same year he also became the assembling team leader at the exhibition "Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962" (The Brazilian constructive project in Arts: 1950-1962), organized by Aracy Amaral at the Pinacoteca do Estado de São Paulo. The exhibition, featuring Lygia Pape as the curator of the Rio de Janeiro edition, offered an important overview of the legacy of constructive art in Brazil.

In 1978 his daughter Bárbara Venosa was born. Three years later, he started working at Fundação Casa de Rui Barbosa as a graphical designer. In

1983, at 28, he was admitted to the Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), where he took painting classes with Luiz Áquila, then the School's coordinator. Venosa took part in the collective exhibition "Pintura! Pintura!" [Painting! Painting!], organized by art critic Marcio Doctors, at Fundação Casa de Rui Barbosa.

In 1984, he established the Ateliê da Lapa along with artists Daniel Senise, Luiz Pizarro and João Magalhães. At this moment, Venosa put painting aside and began his first 3D experiences with wood. In the artist's opinion, this material had a direct relation with carpentry, his father's occupation.

Venosa participated in the 7<sup>th</sup> National Visual Arts Salon at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM-RJ) and the exhibition "Arte brasileira atual: 1984" [Brazilian Contemporary Art: 1984] at the Universidade Federal Fluminense (UFF), in the city of Niterói, where he was awarded the Souza Cruz prize.

In May, 1985 he was one of the artists at the opening exhibition of the Subdistrito Comercial de Arte in São Paulo. Created by art dealers João Sattamini and Rubem Breitman, the Subdistrito is one of the very first galleries to invest in young artists of the 1980's.

Later that year, Venosa held his first solo exhibition at the Galeria de Arte Centro Empresarial Rio, opened two years before, under the direction of Ascânio MMM and Ronaldo do Rego Macedo. The exhibition catalog transcribed the conversation "No ateliê da Lapa", between the artist and critic Marcio Doctors. The sculptures produced in this period, known as the "black sculptures," featured a wooden structure covered in some sort of a gauze and resin skin painted black.

In 1986 Venosa held his first solo exhibition in São Paulo, at the Subdistrito Comercial de Arte. In the exhibition catalog, Ronaldo Brito wrote the essay "Singulares e equívocas" ("Unique and Unclear"), where he analyzed the uneasy sensa-

tion caused by the artist's works: at the same time tangible and shapeless; voluminous, yet empty. That same year, Venosa was one of the artists participating in Funarte's Brazilian Contemporary Art Project, in Rio de Janeiro.

In October, 1987, he was one of the artists representing Brazil at the 19<sup>th</sup> São Paulo International Art Biennial, curated by Sheila Leirner, with the motto "Utopia versus Reality". Here, Venosa displayed four large-size works. Simultaneously to the Art Biennial, the Subdistrito Comercial de Arte published the Venosa catalog with the essay "O novo tardio", by Ronaldo Brito.

Still in 1987, Venosa was one of the 69 artists invited to participate in the exhibition "Modernidade: arte brasileira do século XX" [Modernity: Brazilian Art in the 20<sup>th</sup> Century], which opened at the Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, and, in 1988, at the MAM-SP. The exhibition was one of the first large exhibitions on modern and contemporary Brazilian art abroad.

In 1988 his son Daniel Venosa was born, and the artist held an individual exhibition at Galeria Montesanti, in Rio de Janeiro, for which he was awarded the Acquisition Prize during the 10<sup>th</sup> National Visual Arts Salon at the MAM-RJ.

Venosa participated in the exhibition "Escultura para uma nova praça Mauá" [Sculpture for a new Praça Mauá] at the Centro Empresarial Rio, where he displayed the scale models of the art works competing in the contest held by construction company João Fortes to select a sculpture for the port region of Rio de Janeiro. Venosa's work came up as the winner of the contest and was installed at Praça Mauá in 1990. The sculpture—initially still untitled—was later nicknamed *Baleia* [Whale] and came under the spotlight in 1998, when it was removed from its original spot and installed at the neighborhood of Leme, facing the beach. In addition to being the artist's very first large-size public sculptures, *Baleia* is also a milestone in the use of

a new material in Venosa's repertoire—weathering steel—, which met the requirements of an art work that should withstand exposure to weather.

In 1989, Venosa held his first solo exhibition at the Sérgio Milliet Gallery, in Rio de Janeiro, as part of the Contemporary Sculpture Cycle Project from the Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap/Funarte). Here, he displayed sculptures made of wood, polyurethane foam, polyester resin and fiberglass. These latest materials provided Venosa's works with a transparency so far unseen in his production. The exhibit catalog contains the essay "Naturezas-mortas", by critic Rodrigo Nunes.

In 1991, Venosa displayed his works at a solo exhibition at the Paulo Figueiredo Galeria de Arte in São Paulo. One year later, collector and art dealer Marcantonio Vilaça and his business partner Karla Camargo opened the Camargo Vilaça Gallery in São Paulo. During the 1990's, Vilaça would become one of the key agents that promoted Brazilian contemporary art overseas. Close to Venosa during his life as a collector, Vilaça invited him to be one of the artists promoted by his new art gallery.

The next year witnessed Venosa's solo exhibition at Casa de Cultura Mario Quintana, in Porto Alegre. At that time, critic Luiz Camillo Osorio wrote the text "Angelo Venosa: repouso no movimento", where he highlighted the importance of materiality in the artist's output.

Additionally, Venosa participated in the 45<sup>th</sup> Venice Biennale in 1993. This edition, curated by critic Achille Bonito Oliva, displayed sculptures made in ox bones and teeth, as well as paraffin. The selection of the Brazilian pavilion—shared between Venosa, Carlos Fajardo and Emmanuel Nassar—was made by Nelson Aguilar.

Other works created at that time incorporated bee wax, lead and marble, and were made by assembling several smaller pieces.

At the Camargo Vilaça Gallery, in 1994, Venosa displayed eight of his works at another individual

exhibition. One of the sculptures shown was built by breaking a large panel with hundreds of ox teeth embedded in paraffin, which was exhibited in the previous year at the Venice Biennale.

The text of the exhibition was written by critic Lorenzo Mammì.

That same year he was awarded the Vitae Arts Scholarship and a prize from the Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). He held solo exhibitions in Lisbon, at the Alda Cortez Gallery, and participated in the exhibition “Bienal Brasil século XX”, a reinterpretation of the history of Brazilian art organized by the Fundação Bienal de São Paulo and curated by Nelson Aguilar.

In 1996, serial sculpture production begins a new phase in Venosa’s work. Then, in partnership with Daniel Senise, he created an installation, at Atelier Finep, at the Paço Imperial, featuring videos filmed during the artists’ visit to the cities of Venosa and Senise, in the Italian region of Basilicata, from which their respective families originate.

In 1997, at Centro Cultural São Paulo, he exhibited glass sculptures, a material that had been introduced in this work the previous year. The works initially comprised glass plates overlapping one another and lines that formed a recognizable figure when seen in depth.

Later that year, the MAM-SP installed a large sculpture by the artist at the garden of the Parque Ibirapuera, depicting femoral heads in cast aluminum forming a circle.

Venosa participated in the Projeto Fronteiras [Project Borders], by Itaú Cultural, for which he created *O Aleph* [The Aleph], a maze-shaped sculpture, the design of which was based on a deformation of the artist’s own fingerprint. The work, made in pink gres stone, is installed at the city of Sant’Ana do Livramento, on the border between Brazil and Uruguay.

In March, 1998, Venosa exhibited his new works in glass, drawn in salt, depicting the silhouette of his friends and his own self-portrait, at the Paço

Imperial. Also in 1998 Venosa creates a digital work especially designed for the online version of the magazine *O Carioca*, consisting of the image of a human skeleton whose arms and legs move continuously and quickly.

In 1999, he displayed at the Camargo Vilaça Gallery four sculptures made based on CAT scan reproduction re-worked on layers of glass or other materials.

At this moment, in addition to the experience with new materials, a recurring procedure in this work, Venosa began to use digital processes and programs as tools for his output. In the beginning of the year 2000, for instance, he utilized a computer program containing visual information of the human body into longitudinal layers or slices. The program was the result of the scientific project *The Visible Human*, developed by the U. S. National Library of Medicine (NLM).

In 2000, another weathering steel sculpture was installed at Parque da Luz, at the sculpture garden of the Pinacoteca do Estado de São Paulo. The exhibition “Angelo Venosa/Paulo Pasta”, housed at the Celma Albuquerque Art Gallery, in Belo Horizonte, contained prints made by compressing images of contours of the human body onto paper or aluminum boards.

In 2001, Venosa participated in the event *Tempo Inoculado* [Inoculated Time], organized by Marcello Dantas at Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro, with the video installation *Tempo* [Time].

A year later, he participated in Projeto Arte Cidade 4/Zona Leste [City Art Project 4/East Zone], where Venosa showed an intervention at an abandoned train shed near the Mooca train station, in São Paulo. The artist used the remaining structure of the shed to support a sequence of ropes hanging from the ceiling that drew parallel curves and induced one to perceive a gigantic solid.

In November, he presented another series of works at the Marília Razuk Gallery, in São Paulo.

These included pieces cut out of chemically oxidized weathering steel slabs, to which the artist refer as “drawings”. Here, the visual reference to the body disappears, although such drawings derive from the same collection of digital images of a human body cut into slices and transformed into vector lines and curves, which Venosa had used in previous sculptures. At the exhibition “Territórios” [Territories], curated by Agnaldo Farias and held at the Instituto Tomie Ohtake in São Paulo, which took place that same year, Venosa showed new sculptures made with metal chains, acrylics and mirrors.

Even though he had not participated in the original exhibition in 1984, his work was included in the reinterpretation of the exhibition “Onde está você, Geração 80?” [Where are you, Generation 80’s?], as devised by Marcos Lontra at CCBB-RJ, in celebration of the 20<sup>th</sup> anniversary of the event.

In 2005, he was admitted to a Masters’ course in visual languages at the Escola de Belas Artes of the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), which was completed in 2007 with the defense of the dissertation “Elogio da opacidade” [Praise of opacity], supervised by art critic Paulo Venâncio Filho.

Venosa held solo exhibitions at the Marília Razuk Gallery, in São Paulo, and at the Mercedes Viegas Gallery, in Rio de Janeiro, where he displayed his cut-out surfaces out of aluminum and weathering steel.

Invited to create a piece to be displayed at the Parque José Ermírio de Moraes, in Curitiba, dedicated to concrete sculptures, Venosa produced his fifth public sculpture.

He participated in the 5<sup>th</sup> Mercosur Biennale, curated by Paulo Sergio Duarte, in the segment From Sculpture to Installation as part of the Contemporary Division. For this event, Venosa creates a piece consisting of a large, oval weathering steel slab.

In June, 2008, the book *Angelo Venosa*, edited by Cosac Naify, was launched featuring a critical essay

by Luiz Camillo Osorio. The book contains an overview of Venosa’s work, as well as critical treasures, such as texts by Ronaldo Brito, Ivo Mesquita, Lorenzo Mammì, Bernardo Carvalho, and Flora Süssekind. Later that year, a solo exhibition is held at Bolsa de Arte de Porto Alegre with thirteen works produced between 2002 and 2008 in materials like mirror, chains, glass, steel and aluminum.

At the invitation of Ligia Canongia in September 2009, he presented the individual exhibition “Turdus” at the gallery of Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro. “Turdus”, the scientific name of the birds from the thrush family, encompassed five sculptures produced from CAT scans of a bird brain in various materials, like acrylic slabs, wood, and tree branches.

In order to produce such works, the artist utilizes digital resources in an attempt to produce “floating drawings” or objects that are simultaneously drawings. Also in 2009, Venosa presented an solo exhibition at the Mercedes Viegas Gallery, Rio de Janeiro, with works from his *Turdus* and *Anamórfico* series made in acrylic.

In 2010, for the exhibition “Mapas invisíveis” [Invisible Maps], a project by Daniela Name displayed at Caixa Cultural, Rio de Janeiro, he builds the installation *Tijuca*, a sound and visual proposal related to the Tijuca Forest.

Venosa participated in “Ponto de equilíbrio” [Point of balance], a side exhibition to the 29<sup>th</sup> São Paulo Biennale organized by the Instituto Tomie Ohtake with Agnaldo Farias and Jacopo Crivelli Visconti as curators.

In 2011 he created a work especially for the fourth edition of Clube dos Colecionadores (Collectors Club), an initiative of the MAM-RJ. For the exhibition “Marco universal—meu meio” [Universal milestone—my milieu], devised by Marcello Dantas, the artist produces the video *Ghaabah*, based on a photo sequence of the Atlantic Forest of Rio de Janeiro. The title—an Arabic word that



means “forest”—refers to difficulty of the modern man to understand the idea of a forest. This exhibition, which took place in June, 2012, opened the Museu do Meio Ambiente, in Rio de Janeiro.

Between June and September, Venosa participated in “From the Margin to the Edge: Brazilian Art and Design in the 21<sup>st</sup> Century,” at Sommerset House in London, as part of the second section of the exhibition: “Craftsmanship/Gambiarras,” created by Rafael Cardoso.

On July 25, 2012, he opened the exhibition “Angelo Venosa: panorama” at MAM-RJ, curated by art critic Ligia Canongia. It celebrated the 30th anniversary of the artist’s career and comprised thirty works produced between 1985 and 2012. During the exhibition, the weathering steel piece displayed in 2005 at the V Mercosur Biennale was donated to the MAM-RJ. Installed at the frontal garden of the museum, it is Venosa’s second public work in Rio de Janeiro.

As a consequence of the exhibition, the book *Angelo Venosa: a febre da matéria* was launched in 2013. It featured an essay by the curator of the exhibition; texts by Paulo Venâncio Filho, Lorenzo Mammì, Michael Ausbury; an interview with Paulo Sergio Duarte and a timeline by Ileana Pradilla. The exhibition was later to be housed at the Pinacoteca do Estado de São Paulo and, in 2014, it was re-installed at the Palácio das Artes, in Belo Horizonte, and the Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, in Recife.

In December, 2012, Venosa participated in the exhibition “Roesler Hotel # 21: Buzz” as part of the Roesler Hotel Project, a program developed by the Nara Roesler Gallery in São Paulo that had the collaboration of curators and artists from all over the world. The 21<sup>th</sup> edition of the project was curated by Vik Muniz.

In 2014, Venosa held his solo exhibit “Membrana” [Membrane] at the Anita Schwartz Gallery, in Rio de Janeiro, curated by Felipe Scovino. Here, the

artist showed a set of new works utilizing materials such as bamboo and plastic filaments for the very first time. One of the series was produced by using 3D pens to create drawings in the way with plastic filaments. This process also generated objects that could be referred to as 3D drawings, or graphic sculptures, which the artist presents in acrylic boxes. In “Membrana,” Venosa also displayed a large-size sculpture built utilizing a 3D printer—a tool that the artist continued to use in his experiments in the following years.

In February, 2016, the artist opened his first individual exhibition at the Nara Roesler Gallery, in São Paulo. Entitled “Giusè,” it showed three distinct series of objects, which on their turn appeared in three different sizes. The smaller objects resulted from a complex process of experimentation—starting with plasticine modelling and culminating in volumes with organic forms—by using a 3D printer. The series with larger size objects, produced with layers of plywood and screwed together, made reference to the hollow skeletons that were present in the beginning of Venosa’s career, however this time they had been stripped off the skin that covered them.

Venosa was invited to take part in the project O Grande Campo [The Big Field], where interventions would appear at the front of the Espaço Oi Futuro in Rio de Janeiro, and for that occasion he presented *Marimbondo* [Hornet], an image inspired by the “printing” process left by that insect on one of the windows of his workshop.

Still in 2016, he created *Ghabbah*, a wooden sculpture produced with the same technique used to produce ships. The work, which relates to the video bearing the same name produced in 2012, was part of the project Circuito de Arte Contemporânea [Contemporary Art Circuit] held by the Museu do Açude in Rio de Janeiro, that aimed at building a collection of permanent public, open-air sculptures that interacted with the natural landscape of the Tijuca Forest surrounding the museum.

In August 2017, Venosa opened an individual exhibit at the Simões de Assis Gallery, in Curitiba, where he presented his most recent works. In the exhibition catalog, curator Vanda Klabin published “Angelo Venosa/sem começo nem fim”.

In April 2018, Flora Sússekkind and Tânia Dias launch launch *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos*, comprising, comprising 3 volumes and collecting 62 testimonies of pairs of intellectuals and artists from various areas on contemporary topics. Venosa participated in the project, where he dialogued with Bernardo Carvalho. The conversation between the visual artist and the writer was published in volume I.

On May 23, 2018, also having Vanda Klabin as the curator, the artist launched his solo exhibit at Museu Vale, in Vila Velha, state of Espírito Santo. It was part of the celebrations of the 20<sup>th</sup> anniversary of the Museum and displayed an overview of the artist’s career including some new works. For the first time, Venosa used light as an activating element for the sculptures, an operation that related volumes and architectural space by means of shadow projections and instigated new ways of experiencing the works.

## References

- BONVICINO, Regis. A contundência de Angelo Venosa. In: *Sibila*, 3/24/2009.
- BRITO, Ronaldo. Singulares e equívocas. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANONGIA, Ligia. O molde e a faca. In: *Angelo Venosa*. A febre da matéria. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. Seres vivos. In: *Turdus* (catalog). Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 2009.
- CARVALHO, Bernardo. Ossatura. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DOCTORS, Marcio. No ateliê da Lapa, an interview with Angelo Venosa. In: *Angelo Venosa* (catalog). Rio de Janeiro: Galeria de Arte Centro Empresarial Rio, 1985.
- DUARTE, Paulo Sergio. Angelo Venosa. In: DUARTE, P. S. (org.). *Da escultura à instalação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. (Coleção História da Arte e do Espaço, 5).
- \_\_\_\_\_. Interview with Angelo Venosa. In: CANONGIA, L. *Angelo Venosa*. A febre da matéria. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KLABIN, Vanda. Angelo Venosa: sem começo nem fim. In: *Angelo Venosa* (catalog). Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2017.
- MAMMÌ, Lorenzo. Angelo Venosa. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MESQUITA, Ivo. Angelo Venosa. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MORAIS, Frederico. Angelo Venosa. In: *XIX Bienal Internacional de Arte de São Paulo* (catalog). São Paulo: Fundação Bienal, 1987.
- NAME, Daniela. Angelo Venosa e a Floresta da Tijuca. In: *Mapas invisíveis* (catalog). Rio de Janeiro: Caixa Econômica Cultural, 2010.
- NAVES, Rodrigo. Naturezas-mortas: Angelo Venosa. In: *Angelo Venosa* (catalog). Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Angelo Venosa: Repouso no movimento*. Porto Alegre: Casa de Cultura Mario Quintana, 1993.
- \_\_\_\_\_. Mundo sem voz, coisa opaca. In: OSORIO, L. C. (org.). *Angelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PIMENTA, Ângela. A revolução da anatomia. *Veja*, p. 12, 10/12/1994.
- SÚSSEKIND, Flora. Angelo Venosa e a intrasserialização. In: SALGADO, R. (org.). *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

## FUNDAÇÃO VALE

DIRETORA-PRESIDENTE [DIRECTOR-PRESIDENT]

Isis Pagy

DIRETOR EXECUTIVO [EXECUTIVE DIRECTOR]

Luiz Gustavo Gouvea

GERÊNCIA FUNDAÇÃO VALE [MANAGEMENT FUNDAÇÃO VALE]

Marcos Reys

GERÊNCIA DE CULTURA E ATIVOS [CULTURAL MANAGEMENT]

Fernanda Fingerl

Camila Abud

Juliana Alves

Diogo Barbosa

## VALE

PRESIDENTE [PRESIDENT]

Fabio Schwartsman

DIRETOR EXECUTIVO DE SUSTENTABILIDADE  
E RELAÇÕES INSTITUCIONAIS [EXECUTIVE DIRECTOR FOR  
SUSTAINABILITY AND INSTITUTIONAL RELATIONS]

Luiz Osorio

GERENTE DE RELAÇÕES COM COMUNIDADE DO ESPÍRITO SANTO  
[COMMUNITY RELATIONS MANAGER, ESPÍRITO SANTO]

Daniel Rocha Pereira

GERENTE REGIONAL DE COMUNICAÇÃO DO ESPÍRITO SANTO  
[REGIONAL COMMUNICATIONS MANAGER FOR ESPÍRITO SANTO]

Maurício Manzali

DIRETOR DE COMUNICAÇÃO [COMMUNICATION DIRECTOR]

Júlio Gama

GERÊNCIA DE PATROCÍNIOS [SPONSORSHIP MANAGEMENT]

Christiana Saldanha

ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS LIAISON]

Claudia Siúves

Elaine Vieira

## MUSEU VALE

DIRETOR CULTURAL [CULTURAL DIRECTOR]

Ronaldo Barbosa

GERENTE ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA  
[ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL MANAGER]

Noyla Nakibar

COORDENADORA DE ARTE-EDUCAÇÃO [ART EDUCATION COORDINATOR]

Ruth Guedes

PRODUTORA [PRODUCER]

Diester Fernandes

MUSEÓLOGA [MUSEOLOGIST]

Agnes Lang

CENTRO DE MEMÓRIAS [MEMORY CENTER]

Felipe Reder Patrício

AUXILIARES ADMINISTRATIVOS E FINANCEIROS

[ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL ASSISTANTS]

Bruno Mota

Fagner Chaves

AUXILIAR DE PRODUÇÃO [PRODUCTION ASSISTANT]

André Leão

PROGRAMA EDUCATIVO [EDUCATIONAL PROGRAM]

Carla Santos

Claudia Oliveira

Helton Gomes

Jonathan Schmidel

Jordana Caetano

Rafaela Ribeiro

Weverson Tertuliano

ATENDENTE [ATTENDANT]

Regiane Vervloet

ESTAGIÁRIO ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO

[ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL INTERN]

Gabriel Lopes Cunha

ESTAGIÁRIO DE PRODUÇÃO [PRODUCTION INTERN]

Maíne Batista

ESTAGIÁRIOS DO PROGRAMA EDUCATIVO

[EDUCATIONAL PROGRAM INTERNS]

Carolina Estevam Henriques

Maria Corrêa

APRENDIZES [APPRENTICES]

Alexandra Alves Cabral

Amanda Rocha de Souza

Arlen Vitor Silva e Silva

Caio Souza Costa

Gustavo Santos Rosário

Laryssa dos Reis Santos

Mariana Dias Carvalho

Matheus Santos de Souza

Matheus Siqueira Soares

Rutiléa Flora da Silva

REGISTRO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC RECORDING]

Claraboia Imagem/

Felipe Amarelo

REGISTRO VIDEGRÁFICO [VIDEO RECORDING]

Lupino Filmes

PINTURA [PAINTING]

ACS Acabamentos LTDA

## MUSEU VALE

Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n

Argolas, Vila Velha, Espírito Santo

cep: 29114-670

tel: +55 27 33332484

www.museuvale.com

## MEMORIAL MINAS GERAIS VALE

Praça da Liberdade, 640

Lourdes, Belo Horizonte, Minas Gerais

cep 30140-010

tel: +55 31 33084000

www.memorialvale.com.br



## EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

**Penumbra**  
Angelo Venosa

CURADORIA [CURATORSHIP]  
Vanda Klabin

COORDENAÇÃO GERAL [GENERAL COORDINATION]  
Mauro Saraiva

PRODUÇÃO [PRODUCED BY]  
Tisara Arte Produções

DESENHO DE LUZ [LIGHTING DESIGN]  
Rogério Ramos

ILUMINAÇÃO [LIGHTING]  
Vitor Lorenção

ASSISTENTE [ASSISTANT]  
Paulo Roberto Araújo dos Santos

FABRICAÇÃO DAS PEÇAS [MANUFACTURING OF PARTS]  
Artes e Ofícios

MONTAGEM [SET-UP]  
Endora Arte  
Mudanças Damasceno

ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS LIAISON]  
Ana Ligia Petrone/  
Meio Imagem Comunicação

IDENTIDADE VISUAL [VISUAL IDENTITY]  
Fernando Leite/ Verbo Arte Design

REVISÃO DE TEXTO/PORTUGUÊS [PROOFREADING/PORTUGUESE]  
Rosalina Gouveia

TRADUÇÃO [TRANSLATION]  
Manassés Martins

ASSISTENTE DO ARTISTA [ARTIST'S ASSISTANT]  
Felipe Abdala

PLOTAGEM [PLOTING]  
ArtClamur

ADMINISTRAÇÃO [ADMINISTRATION]  
Andre Fernandes

TRANSPORTE [LOGISTICS]  
Mudanças Damasceno

## CATÁLOGO [CATALOG]

TEXTO CRÍTICO [REVIEW]  
Vanda Klabin

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]  
Tisara Arte Produções  
Verbo Arte Design

PROJETO GRÁFICO E TRATAMENTO DE IMAGEM  
[GRAPHIC DESIGN AND IMAGE PROCESSING]  
Fernando Leite  
Viviane Giaquinta/ Verbo Arte Design

FOTOS E REGISTRO FOTOGRÁFICO DA MONTAGEM  
[PHOTOGRAPHS AND MAKING OF PHOTOS]  
Felipe Amarelo/ Claraboia Imagem

CRONOLOGIA [TIMELINE]  
Ileana Pradilla Cerón

REVISÃO DE TEXTO / PORTUGUÊS [PROOFREADING / PORTUGUESE]  
Rosalina Gouveia

TRADUÇÃO [TRANSLATION]  
Manassés Martins

IMPRESSÃO [PRINTING]  
Ipsis

---

### DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO (CIP)

K63p

Klabin, Vanda, 1947-

Penumbra : Angelo Venosa / Vanda Klabin. - 1. ed.  
Vila Velha, ES : Museu Vale, 2018.

96 p. : il. ; 23 cm  
Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-60008-24-7

1. Venosa, Angelo, 1954-. 2. Artes plásticas. 3. Arte moderna. 4. Arte brasileira. I. Título.

CDU:7.036

---

Elaborado por Maria Aparecida da Costa Pereira Akabassi-CRB6/ES-43/O

Este livro teve seus textos compostos em Neo Sans.  
Foi impresso em maio de 2018 pela gráfica Ipsis  
sobre papel Munken Lynx 120g/m².