

GABRIEL SECCHIN UMA ESPÉCIE DE BURACO

TEXTO | TEXT
PEDRO MORAES

ABERTURA | OPENING
10.11, 19H

VISITAÇÃO | VISITS
10.11 — 17.12.2022

TER-SEX | TUES-FRI 11-19H
SAB | SAT 11-17H

RUA DONA MARIANA 137 CASA 2
BOTAFOGO - RIO DE JANEIRO
PORTASVILASECA.COM.BR
+55 21 2274 5965



PORTAS
VILASECA
GALERIA

Você abre os olhos e se vê num quarto, um quarto que tem uma localização, em uma rua, em uma cidade, de frente para o sol vindo de alguma direção, leste, oeste, norte ou sul. A sala tem uma certa infraestrutura que a acompanha, pisos adjacentes, o que quer que esteja acima e o que quer que esteja abaixo. Na sala, você encontra objetos de todas as formas e tamanhos. Todos esses objetos já estavam lá quando você abriu os olhos pela primeira vez. E quem os fez os abandonou. Nenhum deles parece existir há mais tempo que você. De tempos em tempos, se você aperta seus olhos e presta muita atenção, você pode ver um objeto surgindo, suas partes convergindo lentamente para um único ponto no espaço, se aproximando cada vez mais, até que todos eles estejam no mesmo ponto. De repente, um intenso clarão, um barulho estrondoso e um novo objeto está pronto. Bem... mais ou menos, porque os objetos só estão prontos quando deixam de existir e, de certa forma, eles sempre estiveram na sala.

Dos objetos que já estão na sala quando você abre os olhos pela primeira vez, não há nenhuma informação sobre sua origem. É provável que eles tenham estado lá por muito tempo – no mínimo por mais tempo do que você. A partir de cada coisa nova que surge enquanto você está na sala, você faz engenharia reversa das coisas que já estavam na sala quando você chegou. Através de uma intensa observação do presente você lentamente reconstrói o passado, há muitas lacunas em seu conhecimento – sobre a sala em que você se encontra – mas não importa, porque amanhã você abrirá seus olhos novamente e estará na mesma sala.

O que sabemos do mundo depende em grande medida das observações que somos capazes de fazer do que nos cerca e da nossa capacidade de organizar estas observações de maneira consistente – tanto com o mundo observado quanto com as próprias observações. No final do século XIX, a história foi constituída como disciplina ao dar prioridade ao estudo de documentos escritos sobre outros vestígios do passado: principalmente, os artefatos que se tornaram o material da arqueologia pré-histórica. Isso permitiu aos historiadores apegar-se a uma ortodoxia exegética sobre o passado profundo, e evitar fazer perguntas difíceis sobre as ferramentas de pedra e os restos humanos associados aos ossos de animais extintos (mamutes, por exemplo) que estavam sendo descobertos em cascalhos de rios e que desafiavam a veracidade do Gênesis. Como tal, a história divorciou-se do estudo do passado antes dos primeiros documentos escritos e levou alguns a acreditar que não havia nenhuma história anterior.

Sabemos hoje, que caçadores neolíticos faziam uso de armadilhas. O conceito de captura remota, envolvido na criação e uso de armadilhas é um dos vários fatores que podemos usar como indício de memória de trabalho desenvolvida e cognição complexa. Na atividade de criar e usar armadilhas encontramos um campo de ação exemplar de astúcia, uma atitude compartilhada por aqueles que caçam usando armadilhas com trapaceiros, ladrões, poetas e artistas, e de fato por todos os seres que fazem uso da exploração de sinais e vantagens ocultas. A armadilha não é concebida para se comunicar ou funcionar como um sinal – ao contrário, para ser escondida e escapar da detecção. No entanto, a armadilha contém muito mais informação do que a maioria dos signos.



Composteira (políptico), 2022
Bastão de óleo sobre linho
Dimensões variáveis

A violência estática do arco tensionado, a malevolência congelada do arranjo de varas e cordas são reveladoras em si mesmas, sem necessidade de recorrer à linguagem. Podemos ler nela, tanto a mente de seu autor, quanto o destino de sua vítima. A armadilha é um modelo de seu criador, um caçador substituto que caça por ele, como um autômato ou robô. É equipado com um transdutor sensorial rudimentar – a corda, sensível ao toque do animal. Este sistema nervoso aferente traz informações para um interruptor – a base de todos os dispositivos de processamento de informações – que ativa o sistema, liberando a energia armazenada no arco, impulsionando a flecha na direção da morte de sua vítima.

Uma vez que a armadilha existe, a habilidade e o conhecimento do caçador estão localizados na armadilha – de forma objetiva – caso contrário, ela não funcionaria. Este conhecimento objetivo seria legível para outros com acesso apenas a armadilha, e não a sabedoria sobre um animal refletida na sua construção. A forma da armadilha, descreve as disposições da vítima em questão poderiam ser deduzidas. Uma armadilha não é apenas um modelo de seu criador, mas também um modelo de sua vítima. Ela codifica parâmetros do comportamento natural do animal que são manipulados, tendo a captura como objetivo. As armadilhas são paródias letais do ambiente e da capacidade sensorial do animal. Neste sentido, as armadilhas podem ser consideradas como textos sobre o comportamento animal. Mais do que isso, a armadilha incorpora um cenário, o nexo dramático que une estes dois protagonistas juntos, e que os alinha no tempo e no espaço.

O estelionatário usa engenharia social para explorar a ambiguidade da linguagem e da psicologia humana. O ladrão emprega ferramentas sutis e planos engenhosos para frustrar as defesas da propriedade e do capital, tirando proveito de características físicas realizadas por arquitetos ingênuos. Em esforços claramente desonestos, podemos ver o ofício de astúcia com clareza, mas se concebermos tais práticas como um modo particular de tirar do ambiente oportunidades improváveis ou inesperadas, poderíamos aproximar o poeta do estelionatário e o artista visual do ladrão. O poeta explora os limites e possibilidades da linguagem, usando-a para dirigir e influenciar o pensamento e o sentimento; o artista manipula aparência e conceitos para trazer vida à matéria.

Estes dispositivos e disposições incorporam idéias, transmitem significados, porque uma armadilha, por sua própria natureza, é uma representação transformada de seu criador, o caçador, o animal presa, sua vítima, e de sua relação mútua, que, entre os caçadores, é uma relação complexa, definida por um contexto socio-cultural. Ou seja, estas armadilhas comunicam a ideia de um nexo de intencionalidade entre caçadores e animais de presa, através de formas e mecanismos materiais.

As formas e códigos de caça aparecem em vários contextos, representando relações entre os sistemas de ecologia, os motores da biologia e os projetos da tecnologia. Mesmo as formas básicas de busca e captura implicadas pela caça são significativas como diagramas para as relações de poder modernas – como na previsão do predador da linha de fuga da presa e sua interceptação simulada em um ponto imaginado no futuro.



A imagem, por vezes, ocupa o mesmo território semiológico que a armadilha, justamente, por evocar o mesmo tipo de intencionalidade complexa ao manipular um nexa de sentido entre diversos atores através da organização da matéria.

Entendemos por imagem um artefato moderno que se desenvolve a partir do estabelecimento de grandes dicotomias – natural/técnico, empírico/transcendental, racional/não-razional, e realidade/ficção. Estas dicotomias também oferecem termos específicos atribuídos a esses campos: objetividade ou subjetividade. A construção destas dicotomias aponta para a separação entre duas economias do olhar, duas estruturas de produção representacional nas quais sujeitos e objetos eram colocados, e onde a visão moderna ganhava estrutura: a imagem científica e a imagem estética. A modernidade científica, nascida com a revolução mecanicista e a invenção paralela do microscópio e do telescópio, é uma visão de conquista e uma lógica de divisão. As imagens produzidas pela ciência moderna são alimentadas por divisões, lançando objetos da natureza no espaço desnaturalizado de laboratórios, museus de história natural e observatórios – e tomando essas divisões como naturais. A navegação ótica nas escalas materiais e cósmicas procedeu com a invenção de referências progressivamente mais granulares, novos quadros teóricos e novas escalas de resolução. Assim, a imagem científica não diminui a distância entre o objeto observado e o sujeito observador; ela refina continuamente sua resolução dentro dessa imagem, a técnica se torna o local para um aprofundamento do limite entre sujeito e objeto.

A modernidade estética, desde a revolução copernicana do espectador postulada por Immanuel Kant, tem sido uma visão de exportação e uma lógica de transgressão. Paul Cézanne sonhou com um olho “*no coração das coisas*” porque a questão do meio cristalizou, durante a evolução da teoria modernista, as condições da relação entre espectador e imagem.





Supersaw trance, 2022
Óleo e bastão de óleo sobre linho
21 x 29 cm



Neutro quente, 2022

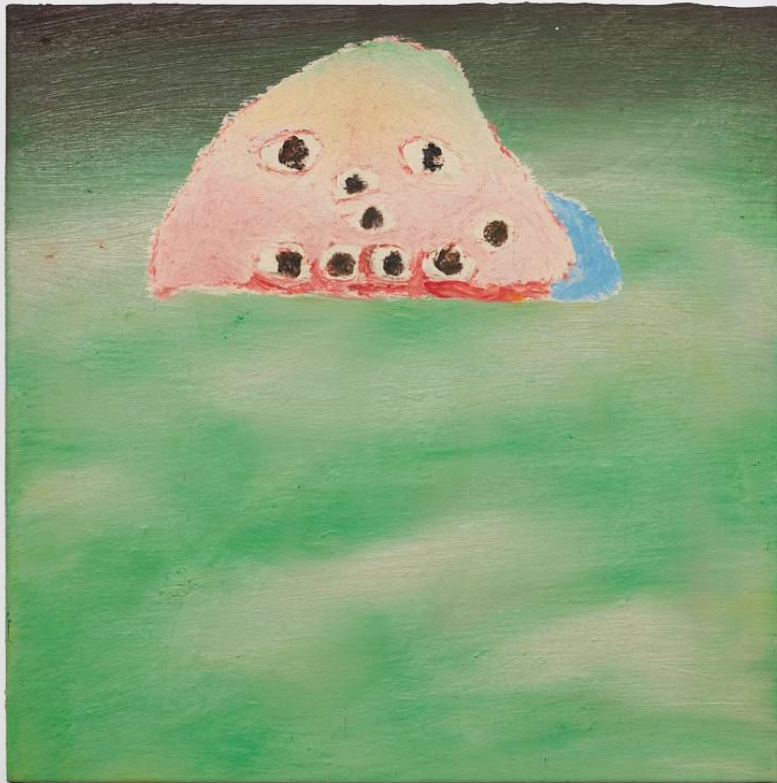
Óleo e bastão de óleo sobre linho
25 x 29 cm



O modernismo é a história dos métodos de atravessar os quadros e limites geométricos que são ao mesmo tempo posicionados e subvertidos pelo meio, convidando o espectador a romper os limites da experiência perceptiva e a entrar na experiência purificada da estética. A imagem estética é a que paga o preço dessa medialidade: a técnica ergue diante dela uma tela artefactual que só se torna tangível no momento em que ela é perfurada pela subjetividade. A técnica é, por um lado, concebida como um aprofundamento do limite e, por outro, como o cruzamento do limite: naquela topologia necessariamente esquemática da representação moderna como um conflito entre a imagem científica e a imagem estética, o sujeito moderno tornou-se o local de uma técnica de separação, uma figura que oscila entre seu objetivo de extração da animalidade e sua tensão subjetiva com relação à sua própria artefactualidade.

Há alguns anos, Ursula Leguin escreveu um post num blog cujo título era 'tecnologia na ficção científica'. Esse post abordava uma resenha de um de seus livros que afirmava que não havia tecnologia descrita no livro. Leguin defende que a ausência de tecnologia em seus livros se deve à concepção de tecnologia que a pessoa que escreve a resenha adota. Para ela, esta concepção de tecnologia assume uma definição limitada de tecnologia, que só aceita como tecnologia os objetos de consumo cada vez mais complexos produzidos através de processos de fabricação industrial contemporâneos, distribuídos ao longo de uma cadeia de fornecimento global que é apoiado pela exploração de trabalhadores humanos, do meio ambiente em geral, de ecossistemas, dos povos que residem nele, e são manufaturados dentro das zonas econômicas especiais. Para ela, a tecnologia é tudo através do qual o homem faz interface com o mundo material, linguagem, gêneros, ferramentas rudimentares, materiais simples que tomamos como dados, como argila ou aço, arquitetura, formas de governança e tantas outras coisas.





Arrebatamento uplifting, 2022
Óleo e bastão de óleo sobre linho
33 x 33 cm



A partir disso, podemos entender tecnologia como o processo de externalização que nos permite aumentar nossas capacidades de agir no mundo com melhores resultados, direta ou indiretamente. A história desse processo evolutivo produz muitos documentos na forma de ferramentas, atividades, e na distribuição espacial das populações humanas em todo o planeta. Dos climas temperados aos ambientes mais severos, a tecnologia permitiu que nossos antepassados prosperassem, se espalhassem e mudassem a forma de seu ambiente para apoiá-los cada vez mais. Ao suspender todos os limites de intervenção, a tecnologia muda a lógica através da qual todo o resto opera. Tradicionalmente vista como meios para um fim, a tecnologia nos permite detectar e explorar deixas ambientais a fim de mudar o horizonte de possibilidades, um processo que provoca mudanças no mundo e, conseqüentemente, no agente que vê seu horizonte de possibilidades escancarado para além do que pensava ser possível.

É provável que a inteligência humana e as linguagens públicas coletivas que constituem a base do que há de mais especial, biologicamente, nessa inteligência, tenham evoluído principalmente para nos permitir navegar em complexos jogos de coordenação social. Somos observadores relativamente confiáveis dos padrões de comportamento dos animais, sendo capazes de fazer inferências de navegação em certos tipos de ambientes e de antecipar aspectos das trajetórias de objetos de médio porte que se movimentam a velocidades médias. Entretanto, a proficiência em inferir a estrutura em grande e pequena escala de nosso ambiente imediato, ou quaisquer características de partes do universo distantes de nossos ancestrais, não era relevante para a sua aptidão reprodutiva.



Por conta da expansão do universo, num futuro muito distante, haverá um ponto em que todas as galáxias estarão tão distantes umas das outras que não será possível vê-las. Nesse momento, não será mais possível entender a história do universo – ou apenas entender que houve uma história – já que todas as evidências de um cosmos mais amplo fora da própria galáxia terão desaparecido para sempre. Num futuro onde o universo está tão radicalmente expandido – a própria cosmologia será impossível – alguns dos conhecimentos mais básicos oferecidos pela astronomia de hoje não estarão disponíveis. Não poderemos medir o desvio para o vermelho das galáxias que não conseguimos saber que existem. E se não é possível ver galáxias, não seríamos capazes de formular a hipótese de que o universo está em expansão ou teorizar, por exemplo, o big bang. Não haveria razão para assumir que outras galáxias já existiram.

O universo, na verdade, terá desaparecido em seu próprio horizonte, em um estado de amnésia irreversível. Neste futuro, astrônomos e físicos que desenvolvem uma compreensão da física nuclear concluirão corretamente que as estrelas queimam combustível nuclear. Se então concluírem (incorretamente) que todo o hélio que observam foi produzido em gerações anteriores de estrelas, serão capazes de colocar um limite superior na idade do universo. Assim, estes cientistas deduzirão corretamente que seu universo galáctico não é eterno, mas que tem uma idade finita. No entanto, a origem da matéria que eles observam permanecerá envolta em mistério.

Em outras palavras, essencialmente, nenhuma ferramenta de observação disponível aos futuros astrônomos levará a uma compreensão precisa das origens do universo. Talvez algo assim já tenha ocorrido no universo que pensamos conhecer hoje – se algo ainda não desapareceu além do horizonte da amnésia cósmica, tornando obsoletas até mesmo nossas teorias mais bem estruturadas e baseadas na observação. Esses astrônomos do futuro não saberão o que lhes falta. Eles seguirão adiante com suas próprias teorias e experimentos complicados, internamente consistentes e novos. Não está fora de questão, então, perguntar se podemos estar em uma situação semelhante de ignorância.

Pedro Moraes

Novembro de 2022

Pedro Moraes é candidato a doutorado no departamento de Filosofia do IFCS-UFRJ com o projeto “Dos modelos de teoria para uma teoria de modelos.” O projeto investiga a epistemologia de modelos computacionais do cérebro com o objetivo de desenvolver tecnologias mais robustas. É bolsista agraciado com uma bolsa especial de inovação científica e tecnológica do CNPq, como parte do projeto “Tomada de decisão, neurociência e inteligência artificial”. Colaborou extensivamente com instituições de diversas escalas ao redor do mundo, apresentou sua pesquisa em diversos simpósios e publicou artigos no Brasil e no exterior. Entre 2015-2016 foi pesquisador no HISK (Bélgica), e em 2018 foi pesquisador no Instituto Strelka para Arquitetura e Mídia (Rússia).





Dinkinesh, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
33 x 33 cm





Juramaia, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
29 x 70 cm



Vida extra, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho

130 x 162 cm





Jibril anuncia a lombriga errada, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho

29 x 25 cm





Uma espécie de buraco, 2022
Óleo e bastão de óleo sobre linho
29 x 25 cm



Zona Fótica, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
21 x 29 cm



Desmembrana, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
25 x 25 cm



Chumbinho, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
25 x 29 cm





Dois rios, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
48 x 66 cm





Cafe de la musique, 2022
Óleo e bastão de óleo sobre linho
35 x 35 cm



Tragédia na areia, 2022
Óleo e bastão de óleo sobre linho
100 x 150 cm







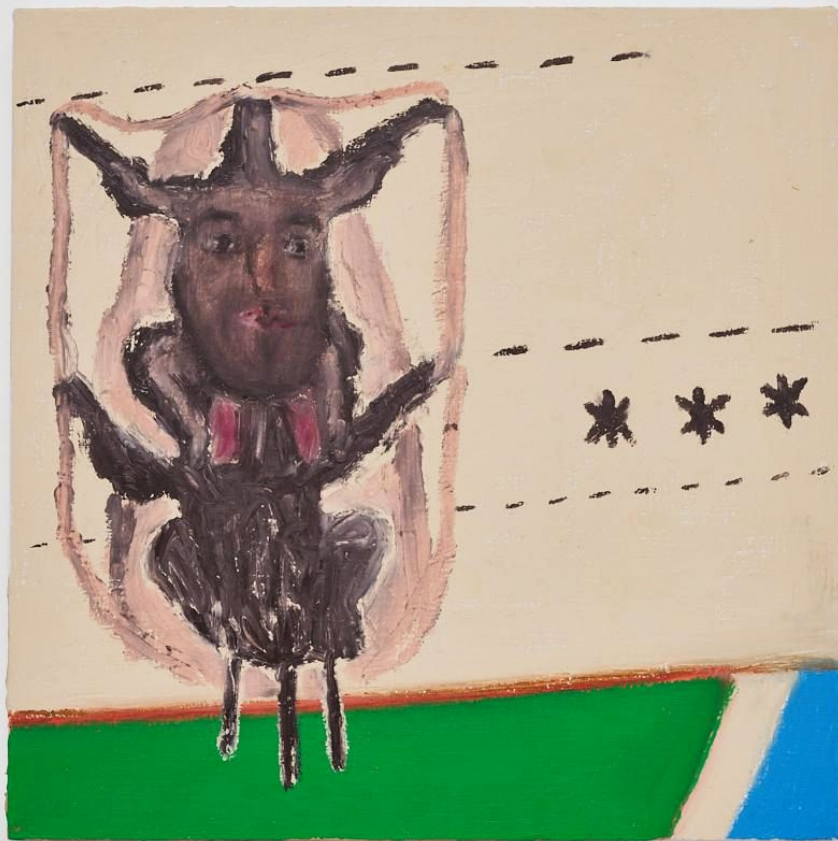
Necroscape, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
21 x 29 cm



Pentagrana, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
60 x 40 cm



Recolhimento, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho

35 x 35 cm





Uakari face swap (expurgo), 2022
Óleo e bastão de óleo sobre linho
100 x 60 cm





Tilda Siwnton como Gabriel, 2022
Óleo e bastão de óleo sobre linho
160 x 85 cm
Coleção do artista



Desejos da terra, 2022
Óleo e bastão de óleo sobre linho
25 x 25 cm





Pulpé, 2021

Óleo e bastão de óleo sobre linho
21 x 25 cm





Empurreiki, 2021

Óleo e bastão de óleo sobre linho

29 x 35 cm





Fat-bat-cat-rat, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
25 x 25 cm



Cripta monte poente, 2022
Óleo e bastão de óleo sobre linho
35 x 29 cm



Ponto Nemo, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
29 x 21 cm





*O dia mais aterrorizante
da minha vida, 2022*
Óleo e bastão de óleo sobre linho
35 x 35 cm



Web vibe tórax, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho

29 x 25 cm



Afago, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
21 x 29 cm



Mãe D'água, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
25 x 25 cm





Santuário, 2022

Óleo e bastão de óleo sobre linho
33 x 33 cm

GABRIEL SECCHIN

1989 - Rio de Janeiro, RJ

Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ

É Bacharel em Design pela PUC-RJ e estudou pintura com Luiz Ernesto e Bruno Miguel na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage.

Na sua prática artística, tem um interesse especial pelos contrastes e pelas tensões visuais e conceituais de elementos que, embora vindos de diferentes contextos, são impelidos a desenvolver um diálogo. Com doses de humor e sátira, intercaladas com um senso particular de melancolia e morbidez, sua obra em pintura explora dos celestes aos rastejantes, dos espectros às vísceras, dos tons uníssonos ao nonsense, da tormenta ao alívio cômico. Seu universo temático multi-referencial desvela uma atmosfera que seduz, tanto pelo incômodo que provoca quanto pela estranheza das personagens e narrativas que a habitam.

Secchin já participou de residências artísticas na Alemanha (Pilotenkueche, em Leipzig, 2016) e na Islândia (Wildfjords Artist Residency – WFAR, em Isafjordur, 2015).

Seus trabalhos fazem parte da Coleção Gilberto Chateaubriand do MAM – Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS MAIS RECENTES

- *Anjosperma*. Ainda, São Paulo, SP (2022);
- *Autoclave*. Curadoria do artista e texto de Victor Mattina, Portas Vilaseca Galeria, Rio de Janeiro, RJ (2019);
- *Golden Era* - em colaboração com Felipe Barsuglia. Curadoria do artista, com áudio/texto de Negro Leo, Salão Lenny Niemeyer, Rio de Janeiro, RJ (2019);
- *Stracciatella/Flocos*. Curadoria do artista, GC2 Contemporary, Terni, Itália (2017)

EXPOSIÇÕES COLETIVAS MAIS RECENTES

- *Fissura*. Curadoria do artista, Portas Vilaseca Galeria, Rio de Janeiro, RJ (2022);
- *3 dias morto e nada*. Curadoria de Antonio Tebyriçá e Daniel Frickmann, texto de Daniela Avellar. Espaço Cultural Oasis - Rio de Janeiro, RJ (2022);
- Sorteio. Ainda, Rio de Janeiro, RJ (2022);
- *Zil, Zil, Zil*. Curadoria de Antonio Tebyriçá, Bruna Costa e Felipe Carnaúba. Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica - Rio de Janeiro, RJ (2022);
- *Tubarões sabem da existência de camelos*. Curadoria de Arthur Palhano e Vicente Lima, Espaço Corredor 14, Pelotas, RS (2021);
- *MOLT BÉ!* Curadoria de Raphael Fonseca, Portas Vilaseca Galeria, Rio de Janeiro, RJ (2018);
- *Projeto Farol–Alegoria*. Curadoria de Luiz Ernesto e Bruno Miguel, Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ (2017).

GABRIEL SECCHIN UMA ESPÉCIE DE BURACO

TEXTO | TEXT
PEDRO MORAES

ABERTURA | OPENING
10.11, 19H

VISITAÇÃO | VISITS
10.11 — 17.12.2022

TER-SEX | TUES-FRI 11-19H
SAB | SAT 11-17H



© 2022 Portas Vilaseca Galeria

Jaime Portas Vilaseca

Fundador e Diretor

jaime@portasvilaseca.com.br

Frederico Pellachin

Diretor de Comunicação e Relações Institucionais

fredericopellachin@portasvilaseca.com.br

Manuela Parrino

Diretora de Projetos Internacionais e Feiras

manuela@portasvilaseca.com.br

Clara Reis

Diretora de Vendas

clarareis@portasvilaseca.com.br

Ana Bia Silva

Assistente de Produção

anabiasilva@portasvilaseca.com.br

Eduardo Silvério

Assistente Administrativo

eduardosilverio@portasvilaseca.com.br

UMA ESPÉCIE DE BURACO

Gabriel Secchin

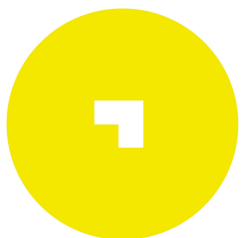
Texto crítico Pedro Moraes

Fotos Rafael Salim

Montagem Los Montadores

Projeto de Iluminação Antonio Mendel

Design Gráfico Gabriel Secchin | Pedro Moraes



PORTAS
VILASECA
G A L E R I A

Website: www.portasvilaseca.com.br
Facebook: www.facebook.com/portasvilaseca
Instagram: @portasvilaseca
Twitter: @portasvilaseca
Artsy: www.artsy.net/portas-vilaseca-galeria

+55 21 2274 5965
www.portasvilaseca.com.br
galeria@portasvilaseca.com.br

Rua Dona Mariana, 137 casa 2
Botafogo 22280-020
Rio de Janeiro RJ Brasil

