

MELVIN EDWARDS

Melvin Edwards

Melvin Edwards

São Paulo, 2019

auroras

É com imensa honra que o *auroras* apresenta uma exposição de novos trabalhos de Melvin Edwards. Embora o artista norte-americano tenha visitado o Brasil anteriormente, é a primeira vez que realiza suas obras no país. Produziu mais de vinte trabalhos durante o mês de janeiro, incluindo grandes esculturas, instalações, *Fragmentos Linchados* e obras sobre papel.

Organizada com o apoio de Alexander Gray Associates, a exposição oferece ao público a oportunidade de explorar diferentes vertentes do trabalho de Melvin Edwards, desenvolvido ao longo dos seus quase sessenta anos de pesquisa.

O *auroras* é um espaço de arte independente, que ocupa uma casa modernista na cidade de São Paulo. Desde 2016, o *auroras* realiza exposições, projetos específicos, publicações, entrevistas e conversas abertas ao público, privilegiando o diálogo entre artistas, críticos, curadores, estudantes e o público em geral.

It is with great honor that *auroras* presents an exhibition of new works by Melvin Edwards. Although the artist has visited Brazil in the past, it is the first time he has created art in the country. Working in São Paulo in January, Edwards produced more than twenty works, ranging from large scale sculptures to installations, *Lynch Fragments*, and works on paper.

Organized with the support of Alexander Gray Associates, the exhibition offers the Brazilian public the opportunity to engage with different aspects of Edwards' diverse practice, which spans sixty years.

Founded in 2016, *auroras* is an independent art space located in a modernist house in São Paulo, Brazil. Open to the public, *auroras* hosts exhibitions, specific projects, publications, interviews, and conversations, fostering dialogues between artists, critics, curators, students, and the general public.

ENTREVISTA COM MELVIN EDWARDS

Ricardo Kugelmas: Certa vez você me contou que sua avó fazia colchas e que houve um ferreiro na família muitos anos atrás. Você pode nos dizer quando decidiu se tornar artista e quando começou a soldar?

Melvin Edwards: Eu sempre estive envolvido com a arte, então não houve uma decisão específica, e eu queria ir à universidade de qualquer maneira. E eles ensinavam sobre arte na universidade. Escolas de arte, em si, nunca me atraíram. Já a ideia da universidade, sim, e ainda penso assim, porque acredito em uma pessoa educada de forma abrangente. E gosto das bibliotecas grandes das universidades, porque, se fico curioso sobre algo, posso encontrar lá, isso é o que me atrai.

É possível dizer que, naturalmente, conforme passaram os anos, de 1955 até 1960, me tornei mais artístico e entendi melhor o que a arte poderia ser. Em outras palavras, uma pessoa aos 18 anos é jovem. Aos 22 ou 23, espera-se que ela tenha amadurecido, e eu amadureci, larguei meu lado esportivo, e a arte tinha tomado conta de mim. Ao mesmo tempo, tenho sempre curiosidade sobre geografia, geologia, história, todas essas coisas.

Arte significava pintura. Arte não era escultura. Sabe, quando você é criança, chega da escola e mostra alguma coisa à sua mãe? Não é uma escultura; é um desenho, uma pintura, algo assim. A escultura apareceu pela obrigação de fazê-la como uma das coisas introdutórias às artes na universidade, mas eu não fiquei mais atraído a ela. Tinha curiosidade, mas não foi isso que me deu vontade de fazer esculturas, para onde evolui mais tarde.

Isso aconteceu porque eu fazia uma aula obrigatória de escultura e vi dois estudantes da pós-graduação fazendo solda, e fiquei curioso com isso. Consegui que um deles me ensinasse o básico de soldagem, soldagem oxiacetilênica. Eu era da graduação, eles, da pós, e, com frequência, pelo menos um deles, talvez ambos, eram monitores do professor de escultura Hal Gebhardt, um ótimo escultor. Era a coisa mais próxima, sem citar especificidades, da ideia de Henry Moore sobre forma e coisas assim. Ótimo professor, ótimo artista. De qualquer forma, fiquei curioso, e isso foi em 1959 ou 1960. E eu saí da faculdade em 1960, não me graduei na época, mas eu saí, pois estava produzindo arte, pintando o tempo todo. Eu era um pintor, simples assim, mas comecei a fazer construções em madeira e afins, esculturas próximas às ideias que existiam nas coisas abstratas que eram soldadas no mundo.

Como a Universidade do Sul da Califórnia não era longe de onde eu morava, decidi fazer um curso noturno para poder usar o equipamento de solda. Eu podia fazer o que quisesse, eles não ligavam. Depois de três ou quatro semanas, decidi arranjar meu próprio equipamento. Fui e comprei meu equipamento de solda, coloquei na garagem, e desde então faço minhas próprias coisas no meu próprio espaço.

Depois de três anos, parei de fazer pinturas, e em 1963 foi quando fiz o primeiro dos *Fragmentos Linchados* (“Lynch Fragments”). Isso veio da ideia de experimentar com a forma abstrata em aço. De repente, algo se encaixava entre o que eu pensava sócio-política e artisticamente. O jeito como se encaixava era incomum, até onde eu sabia, e certamente era incomum o bastante para me interessar. Então surgiu o primeiro dos *Fragmentos Linchados* que depois nomeei *Numa clara manhã*.

Naturalmente, ao gostar de uma coisa que você fez, você tenta fazer variações disso, e, basicamente, isso foi parte da história. O outro aspecto era que eu não podia apenas fazer pequenos relevos. Eu não sei onde o perdi, mas escrevi um texto para realmente determinar a diferença entre escultura e pintura. Naturalmente, é tridimensional, mas o que isso significava comparado à pintura? Não lembro dos detalhes, mas as diferenças são claras. Não dá para fazer com a pintura o que se faz com a escultura, e não se faz com a escultura o que se faz com a pintura. Mas a escultura tem a aplicação de existir em qualquer lugar no espaço do mundo, ou, se tomamos o espaço da galeria como metáfora do espaço da arte, as paredes, o chão e o teto são lugares onde ela pode ir e vir.

RK: Seu trabalho é abstrato, mas muitas vezes os materiais usados podem ser reconhecidos, e alguns deles são carregados simbolicamente, como arame farpado, ferramentas agrícolas e correntes. O uso original dos materiais tem relevância para você?

ME: Em primeiro lugar, são materiais. A maioria das pessoas, como espectadores, vê objetos, [isso] é o que elas reconhecem. É como a linguagem. Se, numa sala, todos falam chinês e você não fala, [o som] é apenas ruído. Se você fala chinês, são conversas. São os mesmos sons, mas é a capacidade de reconhecer.

O fato é que vou ao ferro-velho atrás de aço. As pessoas ficam empolgadas porque sabem que objetos aparecem nas minhas obras, então elas presumem que eu vou atrás de objetos. Fico mais feliz, para falar a verdade, quando acho uma sucata geométrica cortada que posso transformar. Posso transformá-la em algo que as pessoas possam reconhecer, e frequentemente elas acham que algo ali foi encontrado, quando foi algo que eu produzi. Como os martelos... sim, eu tirei a cabeça de um martelo. Mas há várias esculturas com o formato de martelos, e eu as produzi completamente. Ninguém pergunta, apenas presumem que é um martelo.

A natureza dos materiais, o que está implícito nas vidas que tiveram como instrumentos ou coisas, por mim está ótimo, é como poesia. Uma palavra é uma coisa porque alguém entende as palavras ao redor dela. A mesma palavra pode significar outras coisas porque alguém não entende seu lugar numa conversa. E é assim com as cores. Se tenho uma tela grande, e pinto uma mancha com tinta vermelha, é uma coisa. Mas se tenho um desenho de uma figura humana ali e pinto uma mancha de tinta vermelha, as pessoas pensam em sangue imediatamente. É tinta vermelha.

Como humanos pensam e se comunicam é parte do jogo. Quando digo “jogo”, falo das dinâmicas que estou estabelecendo e das dinâmicas que a experiência deles lhes permite compreender ou adivinhar. Porque você não precisa estar certo para apreciá-lo. E eu não preciso estar certo para fazê-lo. O arame farpado era para manter as vacas no pasto. Se você não se lembra do motivo original para o material... Porque várias experiências humanas incluem esse material. A mais fácil para a maioria das pessoas do século 20 são os campos de concentração. Todos imaginam que os campos eram todos cercados com arame farpado. A verdade é que vários nem tinham. Mas eram campos de concentração. Portanto, o arame farpado é uma resistência, os arames estão lá para lembrar animais e humanos de que não deveriam seguir aquele caminho.

No entanto, como material, [o arame farpado] é linear. Então para a ideia de desenhar no espaço, que é a matéria da escultura, ele providencia outro tipo de linha. Simplesmente, os dois tipos de linha mais expressados aqui são de dois materiais flexíveis em aço, porém com diferentes flexibilidades, e, portanto, com diferentes capacidades de insinuar ou fazer as coisas.

RK: Esta é sua quarta visita ao Brasil, mas é a primeira vez que você produz trabalhos no país. A cultura e a história brasileiras tiveram impacto em seu trabalho? Você pode falar um pouco sobre as novas obras que produziu para sua exposição no auroras?

ME: Naturalmente, qualquer lugar em que você trabalhe ou viva afeta o trabalho. Então, se há corrosão aqui, é por causa das caipirinhas [risadas]. Por outro lado, isso pode não aparecer visivelmente. Foi muito confortável trabalhar aqui, confortável num sentido de relação entre trabalhadores, com o pessoal na oficina de solda do Maurício¹.

Foi muito natural, nos demos bem, e se eu dissesse algo sem saber as palavras certas, conseguia apontar e mexer um pouco as mãos e ele me compreendia. Foi muito fácil, porque é fácil ultrapassar a linguagem quando você está fazendo algo e precisa compreender o método. Você compreende o método antes de entender a forma correta, linguisticamente, de dar direções a um ajudante.

Para a grande instalação feita para a Sala de Projetos, cujo título vem do mote da resistência de várias colônias portuguesas na África, “A luta continua” (“Continuous Resistance Room”), personagens como Amílcar Cabral² foram significativos ao escrever e falar sobre aquele momento histórico enquanto acontecia. Esse tema, “A luta continua”, não especifica de que forma a luta pode continuar. E eu senti que cultural ou esteticamente havia um espaço para o que eu fazia. Não necessariamente sobre aqueles lugares específicos, porque Cabral operava no mundo do sistema colonial português, e eu apenas peguei a relação com a África e os africanos em geral e o que foi imposto nos últimos 500 anos. Isso me deu muito território e material com que trabalhar, muito espaço para ser criativo. Assim, as variações dessa ideia, a ideia de ser criativo, é a base da “Sala”, e é a base para o que eu faço também.

RK: Desde o início de sua carreira, seu trabalho foi exibido em museus, mas apenas três décadas mais tarde passou a ser mostrado em galerias. Como sua carreira se desenvolveu e que conselho você daria a jovens artistas?

ME: Não chamaria de conselho. Eles têm que encontrar o seu próprio caminho. É uma busca pessoal, impulsionada pelas necessidades de quem a faz. Presumo que seja alguém que estudou arte, que estuda o mundo em que vive, e então é pensar e fazer. Se quer se comparar com o que outros fizeram, tudo bem, mas o mais importante é pensar e fazer você mesmo, e compreender que pode demorar bastante. Que não é uma carreira. E digo assim porque essa palavra não era mencionada nas artes quando eu era jovem. Não quero dizer que o mundo deve continuar a ser assim, mas isso não era algo com que você se preocupava. Você não tinha a porra de uma carreira. Perdoe-me a expressão, mas você queria produzir arte. Eu queria produzir arte. E ainda quero fazer isso, e ainda o faço.

Por isso as pessoas ficam chocadas quando eu produzo essa quantidade de obras em duas semanas, e provavelmente eu poderia produzir o dobro, se a organização fosse um pouco mais à minha maneira. No entanto, é claro, eu procrastino como qualquer pessoa. Nem sempre trabalho, [às vezes] chego ao ateliê e fico à toa, escuto o rádio, ou sento lá fora e digo que não quero fazer nada, mas, quando estou pronto para trabalhar, eu trabalho. É isso que eu acho que uma pessoa deve fazer. Se a palavra “trabalho” substituísse a palavra “arte”, o que as pessoas produziriam seria bastante diferente.

¹ Mauricio Pereira é proprietário do ateliê de soldagem na Vila Madalena (São Paulo, Brasil) onde Melvin Edwards produziu seus trabalhos.

² Amílcar Lopes da Costa Cabral foi engenheiro agrônomo, intelectual, poeta, teórico, revolucionário, organizador político, nacionalista e diplomata da Guiné-Bissau e de Cabo Verde. Ele foi um dos principais líderes anticoloniais da África.

INTERVIEW WITH MELVIN EDWARDS

Ricardo Kugelmas: You once told me your grandmother made quilts and one of your distant ancestors was a blacksmith. Can you tell us when you decided to become an artist and when you started welding?

Melvin Edwards: I was always involved in art, so there was no single decision in that sense. I was going to university anyway, whatever... And they taught art at the university. Art schools *per se* were not a big draw for me in particular. The idea of universities on the other hand was; and I'm still this way, because I believe in a comprehensively educated person. And I like universities' big libraries, because I can find anything I'm curious about, and that is what attracts me.

You can say, though, that naturally as the years went on, from 1955 to 1960, I became more artistic and understood more what art could be. In other words, at age 18 a person is young; by 22 or 23, you should have matured enough. And I had. So, I pushed the sports part of me aside and the art had taken over. At the same time, I'm just as curious as always about geography, geology, history, all of those things.

Art was painting. Art wasn't sculpture. You know, when you're a kid and you come home from school to show your mother something, it's not a sculpture; it's a drawing, or a painting, or something like that. Sculpture showed up because you had to take it as one of the things that introduced you to art in the university. But then I wasn't any more attracted to it, I was curious, but... That part wasn't what put me into making sculpture in the way I later evolved.

That happened because I was taking a required sculpture class and I happened to see a couple of graduate students welding and I got curious about that, and I got one of them to teach me the basics of welding, oxy-acetylene welding. I was an undergrad, they were graduate, and often, at least one of them, maybe both - they were sort of apprentice teachers for the real sculpture teacher, who was a man named Hal Gebhardt, a very good sculptor. The closest thing, without being specific, would be somewhere around a Henry Moore idea of form and stuff like that. A very good teacher, very good artist. Anyway, I got curious and... That was 1959 or '60.

I left school in '60. I hadn't graduate then, but I left school. And I was making art, and I was painting all the time. I was a painter, very simple. But I started to make constructions in wood and stuff, things that were close to the ideas that existed in the abstract things that were welded in the world.

And I decided, because the University of Southern California wasn't far away from where I lived, to take a night class so I could use their welding equipment. And I could do anything I wanted, they didn't care. After about three or four weeks, I said "you know, I've gotta get my own equipment." So, I went and laid out my own welding equipment, put it in the garage, and from then on, I made my own stuff in my own place.

Within about 3 years, I had stopped making paintings. 1963 is when the first of the *Lynch Fragments* showed up, and that really came out of the idea of experimenting with the abstract form, with steel. Then all of a sudden, something was fitting between what I thought, socio-politically, and in terms of art. And the way it was fitting was unusual, as far as I knew, and certainly was unusual enough to be interesting to me. And so, the first of the *Lynch Fragments* showed up, the one that later on I named "Some Bright Morning."

Naturally, when you feel good about one thing you've done, you try to do variations on it, and that basically was part of the story. The other aspect is, well, you can't just make small reliefs, and I don't know where I lost it, but I wrote a paper based on really determining what was the difference between sculpture and painting. Naturally, it's three-dimensional, but what did that imply compared to painting? And I don't remember the details, but of course the differences are clear. You just can't do with painting what you can do with sculpture, and you can't do with sculpture what you can do with painting. But sculpture has the application of existing anywhere in the space of the world, or... If we take gallery space as the metaphor of the limits of space for art, the walls, the floor and the ceiling are places where it can go and come from.

RK: Your work is abstract, but often the materials used are recognizable and some of them are symbolically charged, such as barbed wire, agricultural tools and chains. Is the original use of the materials relevant to you?

ME: First of all, they are materials, you know. Most people, as viewers, see objects – that's what they recognize. It's like language. If you're in a room and everybody's speaking Chinese, and you don't, it's nothing but noise. If you speak Chinese, people are talking. It's the same sounds, but it's the capacity to recognize.

I go to the scrapyard to find steel. People, they get excited because they know objects show up in my work, so they presume I'm looking for objects and stuff. I'm usually most happy, to tell the truth, when I find some geometric scrap cut off that I can make into something. I may make it look like something that people recognize, and often people think something there is found and it's something I made completely. There are the hammers... Yeah, I took the hammer head off a hammer, but there are any number of sculptures with a hammer kind of form. And I made them totally. Nobody asks, they just presume it's a hammer.

The nature of the materials, the implications of the lives that they have as instruments or things... That's fine with me, that's like poetry. A word is one thing because somebody understands the words around it. The same word can mean other things because somebody doesn't understand its place in a conversation. And that's like color. If I have a big canvas, and I put a spot of red paint there, it's one thing. But if I happen to have a drawing of a human figure there and put a blob of red paint on it, people think blood right away. It's red paint.

But how humans think and communicate, it's a part of the game. When I say the 'game,' I mean the dynamics that I'm establishing and the dynamics that their experience allows them to comprehend, or to guess. Because you don't have to be right to appreciate it. And I don't have to be right to make it. Barbed wire was used to keep cows at home. If you don't remember the real, original reason for a material... Because there are a lot of other human experiences that include this material. The easiest one, for most people in the 20th century, is concentration camps; everybody presumes the concentration camps were all barbed wire. The truth is, many of them weren't at all. But they were camps of concentration. But barbed wire, you know, it's resistance. The barb is there to remind animals and people they should not go that way.

But as a material, it's linear, so, if you will, the idea of drawing in space, which is what sculpture is about, it provides a different kind of line. Very simply, the two kinds of line most expressed here are by two flexible materials in steel, but differently flexible, and therefore differently capable of insinuating things, or doing things, if you will.

RK: This is your fourth time in Brazil, but this is the first time you've produced work in Brazil. Have Brazilian culture and history had an impact on your work? Can you talk a little about the works you produced for your exhibition at auroras?

ME: Naturally any place you work or live has some effect. So, if there's corrosion here, it's because of the *caipirinhas* [laughs]. On the other hand, it may not show up visibly. I was very comfortable working here, comfortable in a sense that worker-to-worker, the people at Mauricio's welding shop...¹ very natural, we got along well. If I said something and I didn't know the right words linguistically, I could point and play a little with my hands and he would know what I meant. It was very easy, because you know, you can go past language very quickly when you're doing things and you need to understand the *doing*. You understand the *doing* before you understand the linguistic correctness of how to direct a person to help you.

For the large installation made for the Project Room, the title comes from the slogan used by the resistance in various Portuguese colonies in Africa, "A Luta Continua" [Continuous Resistance Room], and people like Amílcar Cabral² were significant in writing and speaking about that period in history while it was going on. This theme, "A Luta Continua," is not specific to how the struggle can continue. And I felt that culturally or aesthetically, there was a place for what I did; and not necessarily in relation to those particular places. Because, as you say, Cabral was functioning in the world of the Portuguese colonial system. I just, if you will, took the whole world in relation to Africa and Africans, and what had been imposed in the last 500 years. It gave me a lot of territory, a lot of material to work with, a lot of room to be inventive. And so variations on that idea, the idea of being inventive, are the basis for the *Room* and they're the basis for me as well.

RK: Since the start of your career, your work has been shown in museums. Yet it wasn't until three decades later that it was exhibited in galleries. How did your career develop and what advice would you give to young artists?

ME: I wouldn't call it advice. They have to find their own way. This is a personal search, driven by the internal needs of the person who's doing it. I presume they studied art, and they study the world that they live in, and think, and do. If you want to compare with what others have done, that's fine; but it's most important to think and do things yourself and understand that it can take a long time. That it's not a career. And I say that way because the world wasn't kicked around in art when I was young.

¹ Mauricio Pereira is the owner of the welding shop in Vila Madalena (São Paulo, Brazil) where Melvin Edwards produced his works.

² Amílcar Lopes da Costa Cabral was a Bissau-Guinean and Cape Verdean agricultural engineer, intellectual, poet, theoretician, revolutionary, political organizer, nationalist and diplomat. He was one of Africa's foremost anti-colonial leaders.

I don't mean that the world should be like it was when I was young, but I think that was one of the things you didn't have to think about. You didn't have no fucking career. Excuse the expression, but... You wanted to make art. I wanna make art. And I still want to do that, and I still do it.

That's why when people are surprised that I can do this amount of work in a couple of weeks, I probably could double it, if it was organized a bit more my way. But of course, I procrastinate just like everybody. I don't always work, I go into the studio and goof off, listen to the radio, or just go sit down outside and say: "I don't feel like doing anything." But when I'm ready to work, well, I work. That's what I think a person ought to do. If the word "work" took the place of the word "art," what people would produce would be quite different.

Melvin Edwards
São Paulo, 2019



Ferramentas de Ogum

Ogum Tools

2019

aço | *steel*

52 x 23 x 23cm | 20^{1/2} x 9 x 9"





Composição de Instrumentos

Instrumental Composition
2019

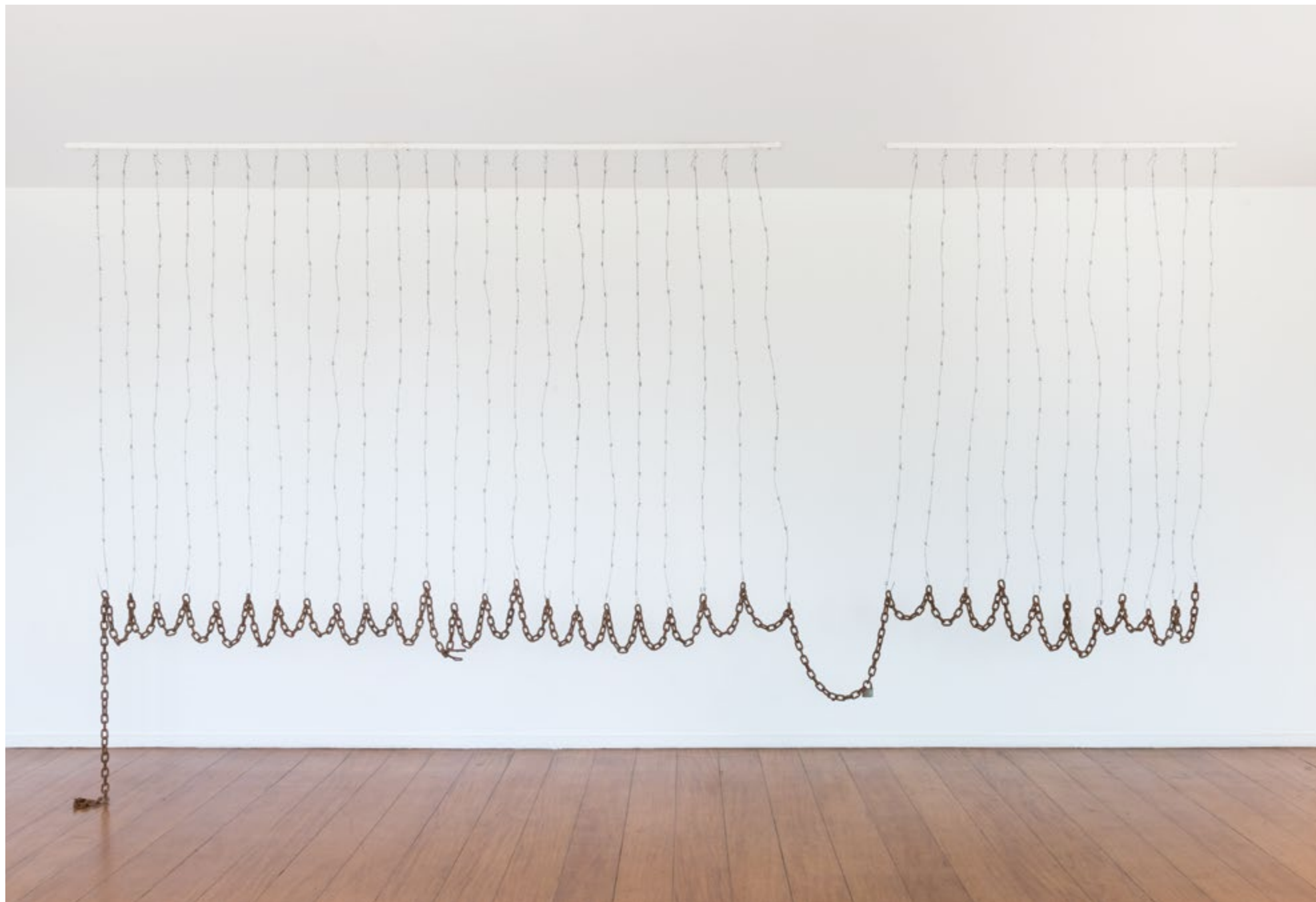
aço | steel
36 x 61 x 23cm | 14^{1/8} x 24 x 9"



Rocking and Working in SP
2019

aço | steel
36 x 52 x 36cm | 14^{1/8} x 20^{1/2} x 14^{1/8}"





Curtain Calls
2019

arame farpado e correntes
barbed wire and chains
280 x 490cm | 110^{1/4} x 192^{7/8}"

Gone Again
2019

aço | steel
83 x 81 x 210cm
106^{1/4} x 27^{1/2} x 23^{5/8}"

Ways to Go Again
2019

aço | steel
70 x 59,5 x 270cm
83^{7/8} x 35^{3/8} x 31^{1/2}"





Coco Variations SP
2019

aço e correntes | *steel and chains*
50 x 100 x 102cm | 19^{3/4} x 39^{3/8} x 40^{1/8}"



Tudo Está no Fogo

All is in the Fire

2019

aço e madeira | *steel and wood*

60 x 113 x 50cm | 23^{5/8} x 44^{1/2} x 19^{3/4}”



Canção das Correntes Partidas

Song of the Broken Chains

(Modelo Para Monumento | Model for Monument)

2019

aço | steel

66 x 186 x 80cm | 25 x 73^{1/4} x 31^{1/2}"





Boa Sorte, Primeiro Dia
Good Luck, First Day
2019

aço | steel
37,5 x 37,5 x 15,5cm | 14^{3/4} x 14^{3/4} x 6^{1/8}"



Numunake Inike OK
2019

aço | steel
25 x 26 x 18,5cm | 9^{7/8} x 10^{1/4} x 7^{1/4}"





Para Nossa Conexão

For Our Connection

2019

aço e corrente | *steel and chain*

dimensões variáveis | *variable dimensions*

117 x 145 x 64cm | 46 x 57^{1/8} x 25^{1/4}”



We Do
2019

aço | steel
40,5 x 29 x 16,5cm
16 x 11^{3/8} x 6^{1/2}"



We Dig
2019

aço | steel
39 x 24 x 27cm
15^{3/8} x 9^{1/2} x 10^{5/8}"

Not So Easy
2019

aço | steel

101 x 40 x 40cm | 39^{3/4} x 15^{3/4} x 15^{3/4}”









Sistemático
Systematic
2019

aço | steel
46 x 44 x 20,5cm | 18^{1/8} x 14^{3/4} x 6^{1/8}"







Sala da Luta Continua
Continuous Resistance Room
2019

aço, correntes, arame farpado e par de luvas
steel, chains, barbed wire and pair of gloves
Dimensões variáveis | *Variable dimensions*







Variações de Correntes em Cor
Chain Variations in Color
2019

aquarela | *watercolor*
54 x 75 cm | 21^{17/64} x 29^{17/32}"



Variações de Correntes em Cor
Chain Variations in Color
2019

aquarela | *watercolor*
54 x 75cm | 21^{7/64} x 29^{17/32}"



Variações de Correntes em Cor
Chain Variations in Color
2019

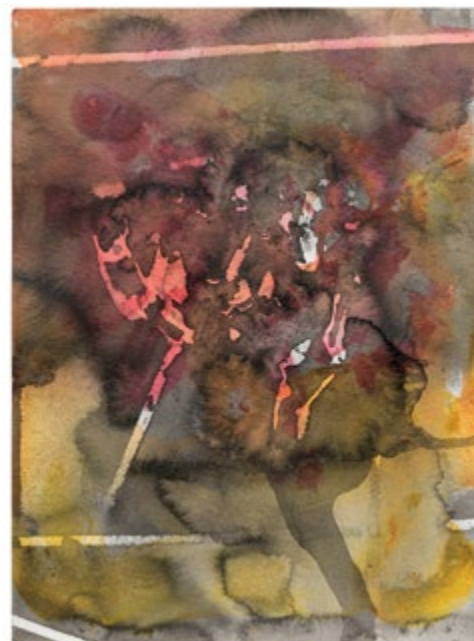
aquarela | *watercolor*
54 x 75cm | 21^{7/64} x 29^{17/32}"





Variações de Correntes em Cor
Chain Variations in Color
2019

aquarela | *watercolor*
22 x 29,7cm | $8^{21/32} \times 11^{13/16}$ "



Variações de Correntes em Cor
Chain Variations in Color
2019

aquarela | *watercolor*
29,7 x 22cm | $11^{13/16} \times 8^{21/32}$ "



Variações de Correntes em Cor
Chain Variations in Color
2019

aquarela | *watercolor*
17,5 x 12cm | 6^{11/16} x 4^{23/32}"

Variações de Correntes em Cor
Chain Variations in Color
2019

aquarela | *watercolor*
12 x 17,5cm | 4^{23/32} x 6^{11/16}"





Agradecimentos | *Acknowledgments*

Melvin Edwards
Alexander Gray
Bettina Birmarcker
Clara Meliande
Diala Toure
Gisela Domschke
Hélio Menezes
Ilê Sartuzi
John Kunemund
Mauricio Pereira
Madeeeeira
Page Bendowski
Paulo Galvão

Melvin Edwards

Data da Exposição
2 de fevereiro — 16 de março de 2019

Exhibition Date:
February 2nd — March 16th 2019

auroras

Impresso em papel Pólen Bold
e Couché Fosco pela Ipsis em 2019.
Composto nas tipografias Beirut
e Akkurat.

Printed on Polen Bold and Couché
Matte papers by Ipsis in 2019.
Composed in Beirut and Akkurat.

ISBN: 978-85-93970-02-3

Editora | *Publisher*
auroras
DOM

Data de Publicação | *Published*
Março 2019 | March 2019

Editores | *Edited by*
Gisela Domschke
Ilê Sartuzi
Ricardo Kugelmas

Autor | *Author*
Melvin Edwards

Design Gráfico | *Graphic Design*
Bettina Birmarcker
Clara Meliande

Fotografia | *Photography*
Ding Musa
Ricardo Kugelmas

Tradução | *Translation*
Henrique Casimiro Mandruzato

Revisão de Texto | *Text revision*
Sarah Johnson
Silvio Lourenço de Souza



auroras

auroras