

Amy Sillman

auroras

Amy Sillman

Objeto Temporário

Amy Sillman | LIUBA | Rebecca Watson Horn

São Paulo, 2023

O *auroras* tem o prazer de realizar a primeira exposição de Amy Sillman no Brasil, que reúne pinturas e desenhos recentes, além de um políptico de 41 partes. A mostra no *auroras* é a segunda iteração de “Temporary Object”, duas exposições inter-relacionadas nas quais a artista usa uma linguagem híbrida de produção de imagens para tornar visíveis os processos de pensamento dentro de suas pinturas abstratas. O políptico *Objeto temporário* percorre a exposição como uma espinha dorsal, montada como uma linha única que atravessa o espaço. Nesta obra, que dá nome à exposição, Sillman rastreia os gestos realizados ao longo do processo de uma pintura e os traduz em uma linha do tempo de desenhos diagramáticos, indicando o espírito de animação e mudança que reside em sua produção. Ocupando diferentes espaços da casa modernista, a exposição de Amy Sillman (1955) dialoga com as outras duas artistas (mulheres de gerações diferentes) que expõem simultaneamente no *auroras*: Liuba Wolf (1923-2005) e Rebecca Watson Horn (1981).

auroras is pleased to present Amy Sillman's first exhibition in Brazil, bringing together recent paintings and drawings, as well as a 41-part polyptych. The show at auroras is the second iteration of "Temporary Object," two interrelated exhibitions in which the artist uses a hybrid language of image-making to make visible the thought processes within her abstract paintings. The polyptych Temporary Object runs like a spine through the exhibition, mounted as a single line that traverses the building. In this work, which is the namesake of the show, Sillman tracks the moves that occurred during the making of one individual painting and renders them in a timeline of diagrammatic drawings, indicating the spirit of animation and change that resides in their production. Occupying different spaces in the modernist house, Amy Sillman's (1955) exhibition dialogues with two other artists (women from different generations) simultaneously showing at auroras: Liuba Wolf (1923-2005) and Rebecca Watson Horn (1981).

Seria razoável afirmar que a pintura já foi virada do avesso, em todos os sentidos e modos imagináveis. Pintura pela pintura; pintura contra a pintura; pintura como conceito da pintura; pintura como veículo visível da identidade do pintor; pintura como recusa à comunicação (além da pintura); pintura como os mortos-vivos (da pintura); pintura como representação; pintura para destruir a representação; pintura como crítica da pintura; pintura como meta-pintura; pintura como um *readymade* a ser refeito como pintura. O *readymade* como uma episteme não só nos abriu a possibilidade para pensar, como arte, as coisas não artísticas, mas também para imaginar a *própria* arte como uma linguagem *readymade* que pode ser ajustada e reconstruída, incluindo as linguagens recursivas da pintura. Quando Robert Rauschenberg apagou o desenho de Willem de Kooning para produzir seu próprio trabalho, intitulado *Erased de Kooning Drawing* [Desenho de De Kooning apagado], ele abordou esse De Kooning como um objeto de arte *readymade*, e então subtraiu o [trabalho de] De Kooning dele próprio, desfazendo o desenho, e refazendo-o em seguida como um *objeto de arte readymade ajustado* de Rauschenberg, ao conduzi-lo para uma esfera da não objetividade e da não representação. Rauschenberg teria finalizado o desenho de De Kooning ao desfazê-lo? Naquele gesto, Rauschenberg iluminou, discretamente, as ansiedades da influência artística, praticando uma homenagem e uma lúdica subversão. Naquele gesto, a história da arte foi desfeita e refeita.

Desde a primeira vez que encontrei Amy Sillman em 1990, ficou claro que ela estava numa missão de sondar as profundezas da pintura e do desenho, o que significava navegar e pesquisar as variadas histórias da arte moderna, pós-moderna e neomoderna. Nesse processo, ela gerou obras complexas, estranhas e bem-humoradas que abrangiam recombinações híbridas e inusuais de abstração e (pós)representação. Desconfortavelmente bela, a arte de Amy transmite um etos de *finitude infinita* ou de *completude incompleta*, como se ela – e suas obras – relutassem em aceitar um término. De fato, ela fez uma alegoria desses condicionantes em *Thirteen Possible Futures: Cartoon for a Painting* [Treze futuros possíveis: desenho animado para uma pintura] de 2012, uma animação digital em que um programa de desenho para iPad opera como um meio pós-mídia para produzir inúmeras repetições possíveis de uma pintura. Quando se pode considerar um trabalho de arte acabado ou inacabado, completo ou

incompleto? Quando o artista diz isso? Ou o observador? Talvez seja melhor deixar alguns trabalhos *acabados* em seu *inacabamento*, em sua *completa incompletude*.

Há algo de “de Kooninguesco” sobre duas das pinturas de Amy – *Olerama e Puxão* – em sua mostra no *auroras* em São Paulo, assim como em vários de seus desenhos. É evidente que De Kooning separou e desmontou a forma humana para montar uma linguagem pós-figurativa da abstração que, no entanto, sempre continha os traços espectrais de um tipo de figuração dessarraigada. Numa veia similar, as pinturas e desenhos de Amy revelam uma ação de *empurrar, separar (pulling apart)* a figura/forma humana, tornando-a seus abstraídos “outros” e *puxar, juntar (pulling together)* as abstrações, tornando-as formas que transmitem uma figuração limítrofe. “Puxão”, não coincidentemente, é a palavra em português para *pull*, no inglês. O influente pintor estadunidense de meados do século 20, Hans Hofmann, falava sobre “*push and pull*” (empurrar e puxar) a respeito de como ele orquestrava as intersecções de cor, gesto e forma geométrica para construir um espaço pictórico dinâmico. Amy tem seu próprio tipo de “empurrar/separar e puxar/juntar” ocorrendo em suas pinturas e desenhos; separar na confecção de marcas gestuais pictóricas, e ao mesmo tempo juntar, unir em formas que aludem às coisas no mundo.

No trabalho de Amy para o projeto Artist’s Choice do MoMA, em 2019, *The Shape of Shape* [A forma da forma] (que sou tentado a rebatizar como *The Art of Art* [A arte da arte]), ela repensou as histórias da arte moderna e contemporânea ao propor novas narrativas estéticas por meio da encenação de correspondências visuais inusitadas e fricções em relação à forma e à linha, amplificando as interpenetrações de abstração, representação e figuração. Pode-se dizer que as obras que ela selecionou contêm um tipo de linguagem de arte *readymade*. A curadoria se torna uma ferramenta de visualização, em certa medida, de seu próprio processo criativo; um arquivo subjetivo de influências, um ensaio composto de obras de arte. Pode-se quase imaginar as obras na exposição do MoMa aparecendo como personagens de um filme ou uma animação – talvez até mesmo um meta-documentário – que Amy pode ter produzido sobre sua própria prática. É possível imaginar também a exposição sendo reencenada infinitamente em diferentes configurações, as obras sendo adicionadas e subtraídas, uma reimaginação em curso das linguagens diversificadas da arte. A *forma da forma* é também a forma de Amy.

Filmes e animações analógicos tradicionais também são construídos a partir de um sequenciamento de imagens *still*, de partículas de informação visual, que são colocadas em movimento por meio de montagem, montagem e corte. Nas vanguardas históricas, a fotografia, o cinema e a animação estavam em diálogo contínuo com os mundos imagéticos da pintura, do desenho e da gravura. Esse espírito de investigação das hibridizações e das polinizações artísticas cruzadas animam a obra

de Amy. A obra já mencionada *Thirteen Possible Futures: Cartoon for a Painting* oferece uma exposição autorreflexiva e bem-humorada do processo artístico de Amy, em que ela demonstra que uma pintura pode ser compreendida como um evento que se desdobra no tempo em velocidades variadas, assinalado por uma sequência de rearticulações formais, como se mantivesse um estado fluido de *completa incompletude* ou *inacabamento acabado*: a pintura recriada por meio da linguagem da animação digital como meta-pintura. Em obras de grande escala, tais como *one lump or two* [um nódulo ou dois], de 2013, somos apresentados ao que poderia ser descrito como um arquivo de desenhos-como-pinturas/pinturas-como-desenhos que operam como obras distintas, mas também como elementos da linguagem visual da artista. Entre essas reformulações de sua gramática e sua sintaxe visuais, podemos observar a sentença, pintada à mão, “13 possible futures for a painting” [treze futuros possíveis para uma pintura], indicando que essas obras constituem um vocabulário em curso que é também um sistema operacional para outra pintura futura possível, que talvez possa surgir como uma pintura, ou como uma animação sobre uma pintura hipotética que pode ser considerada outra forma de pintura.

As pinturas, desenhos, gravuras e híbridos analógicos de Amy não se sentem inteiramente confortáveis em suas próprias peles, como se eles próprios se complicassem, mas de modos que não nos alienam, pois há sempre humor e beleza formal suficientes. No *inacabamento acabado* ou *completude incompleta* de sua arte, Amy generosamente abre espaço para que imaginemos como é ser uma artista que experimenta com o que se poderia descrever como *crioulização* das linguagens da abstração e da representação. Suas novas e vibrantes pinturas explodem com cor e movimento, e percebemos que ela está continuamente repensando as complexas interrelações entre linha, forma, figuração, não figuração, abstração, não abstração, representação e não representação.

Como fica evidente em *one lump or two*, assim como em *The ALL-OVER* [O all-over] (2016), *Landline* [Telefone fixo] (2018) e sua contribuição para a Bienal de Veneza em 2022, Amy desenvolveu métodos instalativos que iluminam seus processos artísticos, ao mesmo tempo construindo e desconstruindo o modo como desenhos, pinturas e gravuras são criados e des-criados. Ela media o desenho através da pintura, e a pintura através do desenho, a gravura por meio da pintura e a pintura por meio da gravura. Seus painéis de alumínio com impressão UV – intitulados coletivamente *Objeto temporário* – são similares a objetos, gravuras, desenhos e pinturas; contudo, essas categorias e designações parecem insuficientes para descrever o que acontece dentro de cada um desses painéis e nas relações entre eles. Os painéis são simultaneamente frios e quentes, crus e cozidos, digitais e analógicos, humanos e pós-humanos, encarnados e desencarnados, improvisados e programados, e acidamente espirituosos. Eles também constituem um arquivo e um índice da gramática e sintaxe visuais híbridas

de Amy. Operando em diferentes velocidades – ao mesmo tempo rápida e lenta – eles podem também ser pensados como futuros possíveis de outras obras. Vários painéis sugerem uma mistura comprimida de desenho, gravura, e efeitos de vídeo, talvez até mesmo um tipo de estética desarraigada pós-televisão.

Com *Objeto temporário* Amy, além de nos convidar a penetrar em seus processos de construção e desconstrução de uma gramática e uma sintaxe visuais, vai além, e nos convoca a pensar sobre como ela define uma obra de arte. Refiro-me à relação entre a base de apoio – ou base expositiva – e os painéis de alumínio com impressão UV dispostos sobre ela. A base pode ser definida tanto como arte quanto como não arte, no sentido de que é uma estrutura que se comporta como uma para-escultura, ao passo que também invoca uma condição para-arquitetônica. Em outras palavras, a base é adjacente-à-arte. Evidentemente, entendemos que ao longo de toda a história da arte os artistas têm repensado a relação entre o pedestal/base e a escultura/objeto, por exemplo, como quando Brancusi unificou o pedestal e o objeto, assim como fez Duchamp. Eu me atrevo a pensar nas esculturas de Haim Steinbach, nas quais a distinção entre as bases e os materiais expostos foi engenhosamente diluída. Talvez outro modo de pensar sobre *Objeto temporário* seja como uma *Boîte-en-valise*¹ de Amy, no sentido de que ele constitui um projeto infinitamente expansível que também opera como um *display* arquivístico de obras de arte – talvez inclusive como um gesto tímido de auto-curadoria.

E agora Amy está expondo no Brasil. Talvez sempre estivesse destinado a ser. Uma artista novaiorquina perspicaz, comprometida, motivada, excêntrica, resiliente, divertidamente ansiosa realiza uma mostra em São Paulo, a Nova York brasileira. Pode-se dizer que Amy e sua arte pertencem ao urbanismo modernista e neomodernista frenético de São Paulo – cidade onde as pessoas são viciadas no trabalho. Do mesmo modo, Amy também parece nunca parar de trabalhar, e suas obras transmitem as energias visuais e materiais de um labor estético incessante. Pode-se dizer que há uma energia urbanística no trabalho de Amy: um tráfego sensorial de formas, antifformas, linhas, marcas, apagamentos, estratificações, movimentos, mobilidades retidas, e outras sensações. Há certa consonância entre a consciência histórica de Amy acerca do modernismo e suas recorrências, mutações e autocríticas, e as várias trajetórias da abstração moderna que emergiu no Brasil durante o século 20, como o caso dos artistas neoconcretos, que romperam com as restrições da abstração geométrica ortodoxa. Quando imagino o trabalho de Amy no contexto brasileiro, uma artista me vem à mente: Mira Schendel. Embora eu não esteja defendendo nenhuma correlação formal direta entre a obra das duas, elas de fato compartilham um etos de experimentação. Como Amy,

Schendel era uma personalidade independente que não seguia a multidão – uma artista que desafiou as fronteiras provincianas entre o desenho, a pintura e a escultura para forjar uma prática idiossincrática, transmídia. Esse pensamento é análogo ao que anima o projeto *Objeto temporário*. No contexto do *auroras*, Amy acionou o elemento expositivo de *Objeto temporário* de um modo que responde às – e sutilmente interfere nas – condições arquitetônicas da casa. A obra atravessa um espaço modernista, de paredes brancas, e entra numa sala com estantes de livros, inclusive obscurecendo partes das publicações de arte expostas em um gesto irreverente e brincalhão.

Sempre houve uma ansiedade que impulsiona o trabalho de Amy – talvez seja a ansiedade de fazer arte em face da condição pós-histórica da arte (toda arte é também história da arte). Sua estética é ao mesmo tempo desordenada e organizada, conceitual e intuitiva; uma dialética da estrutura e da antiestrutura, da legibilidade e do enigmático. A produção artística é um ato de vulnerabilidade, performado em público. Alguns artistas revelam sua vulnerabilidade mais que outros. Para um artista, compartilhar sua vulnerabilidade como artista pode ser desconfortável, particularmente se há um questionamento da *maestria* em relação ao modo como a obra de arte é apresentada na esfera pública. Amy conquistou a maestria da imperfeição, sistematizando a improvisação e a espontaneidade, jogando com o excesso e o controle. O antimétodo como método. A energia incessante de Amy é transferida para sua obra, e dela para nós. Seus trabalhos sugerem uma obsessividade que é ironicamente autoconsciente. Ela nos oferece uma metamorfose em termos formais e epistemológicos. É como se um corpo se tornasse emaranhado com sua própria desencarnação; um corpo se tornando alienado de si próprio, um corpo *inacabado*. Uma teta descorporificada pode inclusive ser vislumbrada em algum dos painéis de *Objeto temporário*. Poderíamos entender essa metamorfose – uma fluidez de formas sugestivas da transição de um estado para outro – como uma expressão de uma estética *queer*? Talvez. Em última instância, as ambiguidades visuais que caracterizam a obra de Amy evidenciam uma beleza desconfortável.

Joshua Decter é escritor, curador e historiador da arte. Ele é autor de inúmeros artigos e livros, incluindo *Art Is a Problem: Selected Criticism, Essays, Interviews and Curatorial Projects*.

(Esta é uma versão revisada de seu ensaio “Uncomfortable Beauty” [Beleza desconfortável], publicado na ocasião da exposição “Temporary Object”, de Amy Sillman, na Thomas Dane Gallery em Nápoles, Itália, em 2023.)

1 Referência à obra *La Boîte-en-valise* (1936-1941) de Marcel Duchamp. [N.T.]

Possible Art Futures Now

Joshua Decter

One could reasonably argue that painting has already been turned inside-out, and outside-in, in every way imaginable. Painting for the sake of painting; painting against painting; painting as the concept of painting; painting as the ostensible transmitter of the painter's identity; painting as the refusal to communicate (beyond painting); painting as the walking dead (of painting); painting as representation; painting to destroy representation; painting as the critique of painting; painting as meta-painting; painting as a *readymade* to be remade as painting. The Readymade as an episteme not only opened the possibility for us to think of non-art things as art, but also to imagine *art itself as a readymade language* that can be adjusted and remade, including the recursive languages of painting. When Robert Rauschenberg erased Willem de Kooning's drawing in 1953 to produce his own artwork titled *Erased de Kooning Drawing*, he approached the de Kooning as a *readymade artwork*, and then subtracted the de Kooning from itself, unmaking the drawing, and then remaking the drawing as a Rauschenberg *adjusted art readymade* by pushing it into a realm of non-objectivity and de-representation. Did Rauschenberg finish de Kooning's drawing by undoing it? In that gesture, Rauschenberg coyly illuminated the anxieties of artistic influence, offering homage and playful subversion. In that gesture, art history was unmade and remade.

From the first time that I met Amy Sillman in 1990, it was clear that she was on a mission to plumb the depths of painting and drawing, which meant navigating and researching art's various modernist, postmodernist and neomodernist histories. In this process, she has generated complex, weird, and humorous artworks comprising unusual hybrid recombinations of abstraction and (post)representation. Uncomfortably beautiful, Amy's art transmits an ethos of *unfinished finishedness* or *incomplete completeness*, as if she – and her artworks – are reluctant to accept an ending. Indeed, she allegorised such conditions in the 2012 *Thirteen Possible Futures: Cartoon for a Painting*, a digital animation in which an iPad drawing program operates as a post-medium medium to produce numerous possible iterations of a painting. When is an artwork finished or unfinished, complete or incomplete? When the artist says so? Or the viewer? Perhaps some artworks are best left *finished in their unfinishedness*, in their *complete incompleteness*.

There is something a touch de Kooningesque about two of Amy's new paintings – *Olerama* and *Puxão* – in her show at *auroras* in São Paulo, as well within several drawings. It is evident that de Kooning pulled apart and disassembled the human form to assemble a post-figurative language of abstraction that nevertheless always contained the ghost traces of a kind of deracinated figuration. In a somewhat similar vein, Amy's paintings and drawings reveal an action of *pulling apart* the human figure/form into its abstracted other and *pulling together* abstractedness into forms that transmit a liminal figuration. *Puxão*, not coincidentally, is the Portuguese word for pull (although it can also be used as a pejorative, to refer to someone as a jerk or idiot). The influential mid-20th Century American painter, Hans Hofmann, spoke of “push and pull” regarding how he orchestrated intersections of color, gesture, and geometric form to build dynamic pictorial space. Amy has her own sort of pushing and pulling happening in her paintings and drawings; a pulling apart into painterly gestural mark making, and at the same time, a pushing together into forms that allude to things in the world.

In Amy's 2019 Artist's Choice project at MoMA, *The Shape of Shape* (which I am tempted to retitle *The Art of Art*), she rethought modernist and contemporary art histories by proposing new aesthetic narratives through the staging of unusual visual correspondences and frictions in relation to shape and line, amplifying interpenetrations between abstraction, representation, and figuration. The works she selected could be understood to comprise a kind of *readymade* language of art. Curation became a tool of visualising, to a certain extent, her own creative process; a subjective archive of influences, an essay comprised of artworks. One could almost imagine the works in the MoMA show appearing as characters in a movie or animation – perhaps even a meta-documentary – that Amy might produce about her own practice. One could also imagine the exhibition being restaged endlessly in different configurations, artworks being added and subtracted, an ongoing reimagining of art's variegated languages. *The Shape of Shape* was also the shape of Amy.

Traditional analogue film and animation are built from a sequencing of still images, an assembling, montaging, cutting together – and putting into motion – of particles of visual information. Within the historical avant-gardes, photography, cinema, and animation were in a continuous dialogue with the image-worlds of painting, drawing and printmaking. This spirit of investigation into artistic hybridisations and cross-pollinations animates Amy's work. The previously mentioned *Thirteen Possible Futures: Cartoon for a Painting* delivers a humorously self-reflexive exposition of Amy's artistic process, wherein she demonstrates that a painting can be understood as an unfolding temporal event that happens at various speeds, signified through a sequence of formal rearticulations, as if in a fluid state of *completed incompleteness*, or *finished unfinishedness*: painting reconceived through the medium of digital animation as meta-painting.

In large-scale works such as the 2013 *one lump or two* we are presented with what could be described as an archive of drawings-as-paintings/ paintings-as-drawings that operate as distinct works but also as elements of her visual language. Amid these reformulations of her own visual grammar and syntax, we can observe the hand-painted sentence, ‘13 possible futures for a painting’, indicating that these works constitute an evolving vocabulary that is also the operating system for another possible future painting that might appear as a painting, or as an animation about a hypothetical painting that can be considered painting by other means.

Amy's analogue paintings, drawings, prints and hybrids do not feel entirely comfortable in their own skins, as if they are complicating themselves, but in ways that do not alienate us, because there is always sufficient humour and formal beauty. In the *finished unfinishedness* or *incomplete completeness* of her art, Amy generously opens a space for us to imagine what it is like to be an artist experimenting with what could be described as a *creolisation* of languages of abstraction and representation. Her vibrant new paintings pop with colour and motion, and we sense that she is continuously rethinking the complex interrelationships between line, shape, figuration, de-figuration, abstraction, de-abstraction, representation, and de-representation.

As evident in *one lump or two*, as well as in *The ALL-OVER* (2016), *Landline* (2018) and her contribution to the 2022 Venice Biennale, Amy has developed installation methods that illuminate her artistic processes, at once constructing and deconstructing how drawings, paintings and prints come into being, and un-being. She mediates drawing through painting, and painting through drawing, printmaking through drawing, painting through printmaking.

Her UV-printed aluminium panels – collectively titled *Temporary Object* – are at once object-like, print-like, drawing-like, and painting-like, and yet these categories and designations seem insufficient to describe what is going on inside of each of these panels, and in the relationships between the panels. The panels are at once cold and hot, raw and cooked, digital and analogue, human and posthuman, embodied and disembodied, improvised and programmed, and dryly humorous. They also constitute an archive and an index of Amy's hybrid visual grammar and syntax. Operating at different velocities – at once fast and slow – they can also be thought of as various possible futures of other artworks. Several panels suggest a compressed mashup of drawing, printmaking, and video effects, perhaps even a sort of deracinated post-television aesthetics.

With *Temporary Object*, Amy invites us into her processes of constructing and unbuilding a visual grammar and syntax, and she also takes another step, asking us to think about how we define what an artwork is. I am alluding to the relationship between the support shelf and the UV printed aluminum panels displayed on that support. The shelf can be defined as

both not-art and art, in the sense that it is an infrastructure that behaves like a para-sculpture, while also invoking a para-architectural condition. In other words, the shelf is art-adjacent. Of course, we understand that throughout history artists have rethought the relation between pedestal/support and sculpture/object, for example, as when Brancusi unified the pedestal and the object, as did Duchamp. Mischievously, I also think of Haim Steinbach's sculptures wherein the distinction between support shelf and displayed objects was cleverly conflated. Perhaps another way to think about *Temporary Object* is as Amy's *Boîte-en-valise*, in the sense that it constitutes an infinitely expandable project that also operates as an *archivesque* display of artworks— perhaps even as a coy gesture of self-curation.

And now Amy is showing in Brazil. Maybe it was always meant to be. A smart, committed, driven, quirky, resilient, entertainingly anxious New York artist does a show in Sao Paulo, the New York of Brazil. One might say that Amy and her art belong in the frenetic modernist and neomodernist urbanism of Sao Paulo— a city of hardworking people. Likewise, Amy never seems to stop working, and her artworks transmit the visual and material energies of nonstop aesthetic labor. One might say that there is an urbanistic energy in Amy's work: a *sensuous traffic* of forms, anti-forms, lines, marks, erasures, layerings, movements, arrested motions, and other sensations. There is a consonance between Amy's historical consciousness about modernism and its subsequent iterations, mutations and self-critiques, and the various trajectories of modernist abstraction that emerged in Brazil during the 20th century, as with the Neo-Concrete artists who broke free from the strictures of orthodox geometric abstraction. When imagining Amy's work within the Brazilian context, an artist came to mind: Mira Schendel. Although I am not claiming any direct formal correlation between their work, they do share an ethos of experimentation. Like Amy, Schendel was an individualist who did not follow the crowd— an artist who defied parochial boundaries between drawing, painting, and sculpture to forge an idiosyncratic, transmedia practice. This is analogous to the thinking that animates the *Temporary Object* project. Within the context of *auroras*, Amy has deployed the shelf element of *Temporary Object* in a way that responds to – and subtly intervenes with – the architectural conditions of the house. The work transits across a white-walled modernist space and into a room with bookshelves, even obscuring parts of the displayed art publications in a playfully irreverent gesture.

There has always been an anxiety that animates Amy's work – perhaps it is the anxiety of making art in the face of art's post-historical condition (all art is also art history). Her aesthetic is at once messy and organised, conceptual and intuitive; a dialectic of structure and anti-structure, of legibility and the enigmatic. Artmaking is an act of vulnerability, performed in public. Some artists reveal their vulnerability more than others. For an

artist to share their vulnerability as an artist can be awkward, particularly if there is a questioning of *mastery* in relation to how one delivers the work of art into the public sphere. Amy has mastered *unmastery*, systematising improvisation and spontaneity, playing with excess and control. Anti-method as method. Amy's nonstop energy is transferred into her work, and then into us. Her work suggests an obsessiveness that is wryly cognisant of its obsessiveness. She gives us shapeshifting on formal and epistemological terms. It's as if a body has become entangled with its own disembodiment; a body becoming alienated from itself, an *unfinished body*. A disembodied tit can even be spied in some of the *Temporary Object* panels. Could we understand this shapeshifting – a fluidity of forms suggestive of transition from one state to another – as an expression of an aesthetics of queerness? Perhaps. The visual ambiguities that characterise Amy's work ultimately evince an uneasy gorgeousness.

Joshua Decter is a writer, curator, and art historian. He is the author of numerous publications and books, including *Art Is a Problem: Selected Criticism, Essays, Interviews and Curatorial Projects*.

(This is a revised version of Decter's essay "Uncomfortable Beauty," published on the occasion of Sillman's 2023 "Temporary Object" exhibition at the Thomas Dane Gallery in Naples, Italy)

Entrevista com Amy Sillman

Ricardo Kugelmas

Ricardo Kugelmas: Você nasceu em Detroit e cresceu em Chicago, e mora em Nova York desde meados dos anos 1970, época em que o East Village era um epicentro de cineastas, poetas e artistas experimentais. Estou curioso para saber como cada cidade desempenhou um papel em seu trabalho.

Amy Sillman: Provavelmente não tanto Detroit. Chicago muito. Embora eu não tenha ido à escola de arte lá, Chicago tem esse legado de uma história da arte diferente – distinta daquela apresentada no MoMA. Acho que os artistas de Chicago estavam tentando estabelecer uma “alteridade” contraditória com a narrativa dominante da Escola de Nova York. Em Chicago, gostavam de arte mais irreverente, mais ilustrativa, cômica e *outsider*. Lá tem uma ótima escola de arte e uma contracultura muito viva, e o Art Institute of Chicago exibia coisas diferentes das que eram exibidas no clássico MoMA. Por exemplo, quando eu era criança, havia uma obra enorme de Florine Stettheimer pendurada na galeria principal de pintura, então achávamos que Florine tinha a mesma importância que Seurat. Mas daí me mudei para Nova York e quase ninguém que conheci tinha ouvido falar dela (isso foi antes da grande exposição de Stettheimer no Whitney, em 1995). Havia também uma grande obra de Georgia O’Keeffe dominando a escadaria do Art Institute, uma pintura abstrata de nuvens muito interessante que certamente não teria sido pendurada com destaque no MoMA naquela época. Quando me mudei para Nova York, entendi que todas essas coisas eram desprezadas em Nova York – artesanato, funk, têxteis, desenhos animados e objetos excêntricos feitos em casa. Então, Chicago era mais permissiva e mais voltada para narrativa e imagem. Quando você vem para Nova York depois disso, você pensa: “o que é essa pintura feia aqui, que é tão sombria, raspada e suja?” Não compreendia isso, mas queria aprender sobre linguagem abstrata.

R.K.: E quanto ao East Village?

A.S.: Bem, eu realmente não sentia que combinava muito com o East Village. E quando fui para a faculdade todo mundo odiava pintar. Eu conhecia muitos

músicos e cineastas experimentais e os alunos eram artistas conceituais. Eu era, por natureza, uma pessoa muito linguística, então a ideia de “voltar-se para a linguagem” era completamente natural para mim, mas eu queria fazer algo com o meu eu físico e não apenas ser analítica. Na faculdade, meus amigos faziam coisas como organizar gavetas de arquivos com fichas ou fazer uma espécie de pintura escurachada. A pintura mais antiga era meio entediante. Foi difícil superar a lacuna entre aquele trabalho mais formal e antigo e algo super irônico. Queria ser séria e sincera, mas não sabia onde colocar o resto de mim. Agora posso ver, passado um bom tempo, que o mais importante para mim foi o processo de edição. Esse foi o procedimento conceitual ou linguístico que me interessava. Mas levei cerca de 40 anos para descobrir isso. (LOL)¹.

R.K.: Além de fazer pinturas, desenhos, zines e filmes de animação, você tem dado aulas e escrito por muitos anos. Você pode falar sobre como essas atividades influenciam sua prática artística, ensino e escrita?

A.S.: Acho que a escrita surgiu do ensino. Comecei a lecionar em 1990 e me lembro que, por volta de 2000, quando era copresidente do meu departamento na Bard College, estava sentada num café com quatro amigos, também professores, e todos disseram: “isto faz parte da sua prática artística, organizar um departamento de pintura que fomenta uma discussão vital”. Isso realmente me impactou, que eles estavam certos, que eu queria desenvolver uma conversa e que isso era algo que artistas críticos ou colaborativos vinham fazendo. Portanto, ensinar me deu uma maneira de ser mais conceitual, de fazer o questionamento funcionar em um nível mais profundo. O que se tornou interessante para mim foi a proposição de questões e processos, e incorporar algo que questione as pinturas ao lado das próprias pinturas.

R.K. : Em uma direção um pouco diferente, quero te perguntar sobre desenho. Você faz muitos desenhos – desde diagramas satíricos, desenhos figurativos, retratos de casais – que muitas vezes são pontos de partida para suas pinturas abstratas. E eu sei que você detesta a ideia binária de quem divide a pintura entre abstrata e figurativa. Lembro que você escreveu uma vez que toda pintura é, no final das contas, abstrata porque envolve decisões. Poderia falar sobre seu processo?

A.S.: Sim... adorei quando Arto [Lindsay] veio ao *auroras* outro dia, porque ele entendeu imediatamente o que estou fazendo. Ele disse, “vejo que é parcialmente improvisação e, também, uma questão de estrutura”. Então acho que há uma ação e uma autorreflexividade que acontecem simultaneamente no meu trabalho. É íntimo, muito pessoal e envolve pesquisa. Eu faço todos esses fragmentos, muito fisicamente, e depois os reorganizo, como uma edição de imagens brutas de um filme. Gosto de

¹ LOL, na linguagem abreviada de internet, significa “laughing out loud”, ou “rindo alto”.

construir algo muito complicado que não possa ser descrito de antemão. Atualmente, pode-se considerar essa ação como não binária. Ontem ouvi alguém dizer: “agora sabemos que ideias são apenas sentimentos”.

Voltando à sua pergunta sobre desenho, desenhar é a forma como todo esse agir, pensar e sentir pode ser rápido e transparente e ocorrer em tempo real. O desenho também está relacionado à escrita. Estudei japonês um ano antes de estudar arte, e japonês é uma língua que é literalmente um som, um caractere, uma imagem, uma palavra, um significado e um desenho, tudo ao mesmo tempo. Nesse sentido, estudar japonês, com seus pincéis e tintas, foi na verdade a origem da pintura para mim. E, como um encontro com uma língua que não conseguia ler, foi também uma forma de abstração – estar no Japão foi como quando uma porta se abre e o desconhecido está diante de você. Qual seria a palavra para esse sentimento? Não euforia, nem ansiedade, mas talvez o sublime, que é ao mesmo tempo impressionante e assustador.

R.K.: Lembro de uma vez ter conversado com um artista que disse: “Muitas pessoas ficam desconfortáveis quando olham para alguma coisa e não a compreendem, porque querem saber o que estão vendo”. Mas a arte deveria ser algo sobre a qual você se questiona, algo que você não conhece, que você vê através de sua experiência pessoal...

A.S.: Sim, eu estava pensando sobre isso ontem: e se pensarmos na linguagem como um órgão dos sentidos, visão ou olfato, em vez de uma cognição? Se a linguagem é um órgão que libera significado como uma rosa libera um perfume, então é por isso que a poesia é crucial para a vida humana. Acho que é isso que procuro, um lugar onde as funções sensoriais e cognitivas sejam colapsadas e reorganizadas. A reorganização da *ideia* de conhecimento.

R.K.: Em *Objeto temporário* você dá ao público a oportunidade de compreender o longo caminho da realização de uma pintura, que é diferente do esperado. Não envolve apenas acrescentar, mas envolve apagar, cobrir, escavar, subtrair, redescobrir. Queria que você falasse sobre sua ideia de se dar uma partitura, algumas regras de jogo prévias para o seu processo.

A.S.: Em algum momento, há alguns anos, decidi desenvolver diretrizes de comportamento dentro de um conjunto de pinturas. Estabeleci uma série de etapas a serem executadas antes de culminar em duas camadas finais, a 11ª e a 12ª camadas, que chamei de “curinga”. Decidi que qualquer que fosse a grande bagunça que estivesse acontecendo na pintura, quando saísse o curinga, eu tinha que parar, sair.

R.K.: E você ainda usa essa partitura como estrutura?

A.S.: Às vezes. Nem sempre.

R.K.: Você disse que tem usado pincéis cada vez menos?

A.S.: Eu sei, é engraçado que com toda essa ênfase no gesto eu não goste muito de pincéis. Acho que é porque acabo usando lápis, giz de cera, bastões de óleo, esponjas, toalhas, espátulas e raspadores, essas são minhas ferramentas preferidas. E, depois, qualquer coisa que eu tenha para apagar, como trapos, toalhas de papel, para esfregar, apagar, raspar. Talvez eu não tenha resolvido as ferramentas do “curinga”... talvez precise ser mais selvagem. Eu deveria pensar mais sobre isso, porque estou interessada na relação entre a ferramenta e o fazer. Eu uso a serigrafia como ferramenta para camadas inferiores, o que de certa forma é como um raio-x, se você pensar bem. As impressões de *Objeto temporário* que mostramos no *auroras* são como raios-x – camadas de uma pintura que você não pode ver de fora. Um raio-x é algo que você precisa obter quando algo está errado, quando você está doente e precisa olhar dentro do corpo para descobrir qual é o problema. Gosto da ideia de que há algo errado com a pintura, de que *Objeto temporário* é um trabalho sobre ver o que deu errado, e não apenas olhar para o bom resultado sólido da camada superior.

R.K.: Francesco Clemente era muito próximo de Morton Feldman, que lhe disse: “Quando um compositor hesita, ele cai; quando um artista hesita, ele se torna imortal.” Quando começamos a planejar esta exposição, há alguns anos, você disse: “seria bom mostrar meu trabalho em diálogo com uma artista do Brasil”. E eu te apresentei a obra da Liuba Wolf, e depois você propôs incluir também a Rebecca Watson Horn. Então temos os trabalhos de três artistas que são de gerações diferentes; mas de alguma forma vocês todas se uniram lindamente em diferentes partes da casa.

A.S.: LIUBA foi um golpe de gênio de sua parte. Ela parece perfeita para o que acabamos exibindo. Houve um desdobramento orgânico cooperativo de todas as nossas partes. LIUBA é literalmente um terço monumento soviético (com sua educação búlgara), um terço algum tipo de modernismo parisiense e, em seguida, um terço escultora de imagens de pássaros/animais tropicais brasileiros. Houve um grande momento em que todas nós nos reunimos na pequena sala do andar de cima e Rebecca notou como as esculturas de LIUBA são como as formas que desenho, mas que o concreto áspero de suas bases é como os substratos ásperos da pintura em juta de Rebecca.

R.K.: Eu realmente gosto do fato de vocês três combinarem tão bem, embora sejam de épocas diferentes. De certa forma, todos os seus trabalhos poderiam ter sido feitos há 50 anos ou exatamente agora. Todas vocês são de uma época diferente daquela em que estão.

A.S.: Sim, somos todas um tanto anacrônicas. E acho que nós três lidamos com uma *frottage* [fricção] contra o tempo, contra a cronologia.

R.K.: Sim, e lembro de ter reparado há alguns anos que suas gravuras pareciam impressões de animais fossilizados de uma escavação, e quando fui à Nápoles neste verão e vi a sua exposição lá, também fui ao Museo Archeologico, e fiquei pensando sobre esse aspecto arqueológico na obra.

A.S.: Sim, uma vez em Roma fui a uma palestra de uma arqueóloga e lembro-me de perguntar depois: “Como você sabe se o que vocês estão formulando sobre esta cultura antiga é verdade?” e sua resposta foi “não sabemos, embora tenhamos muitas pistas”. Percebi que a arqueologia é uma narrativa especulativa. E pensei: em que isso é diferente da pintura? Você cava, expõe as coisas, encontra algum pequeno fragmento que parece sinalizar algo, e então diz: “Ahá! Aqui está!!” Para mim, pintar é vasculhar uma grande pilha de escombros para encontrar algum sentido.

R.K.: As pinturas têm títulos em português?

A.S.: Em parte, a partir de conversas com você sobre vocabulário. Quer dizer, as pinturas eram em parte sobre a dinâmica entre o lado esquerdo e o lado direito de cada pintura, e você disse que *puxão* era tanto empurrar quanto puxar, o que foi legal por causa do termo “push/pull” [empurrar/puxar], expressão cunhada por Hans Hofman para descrever a dinâmica do espaço na pintura abstrata. Ou quando você disse que *casal* significa “couple” – então é meio que o lado esquerdo e o lado direito lidando um com o outro, e quantas das estruturas que eu uso são abertas na parte inferior, mas fechadas na parte superior, como uma chave inglesa ou uma dobradiça. E um dia eu descii e olhei para as silhuetas das obras da LIUBA, que tinham formas semelhantes à chave inglesa, e foi incrível como as coisas iam se correspondendo. Eu acho engraçado ter uma exposição na qual você literalmente não fala a língua, mas a linguagem se encaixa perfeitamente, mesmo que você não saiba o que as palavras significam.

R.K.: Sim, as sincronicidades foram aparecendo, até a decisão de chamar a exposição de “Objeto temporário”...

A.S.: Sim, o nome veio de Ferreira Gullar, sua “teoria do não-objeto”, de 1959, um texto que me foi apresentado há muito tempo; mas fiquei pensando, meu trabalho não é um NÃO-objeto, mas um objeto *temporário*.

R.K.: Muitas pessoas que viram a exposição ficaram curiosas para saber como surgiu a série com as 41 placas metálicas impressas em UV.

A.S.: Tirei todas as minhas fotos no estúdio durante o período em que fiz uma pintura específica, coloquei-as em ordem cronológica e, em seguida, criei um diagrama em preto e branco para cada foto. Então imprimi esses diagramas em preto e branco em painéis de metal e criei uma estrutura de prateleira para prendê-los e fazê-los percorrer o prédio do *auroras*. Mas é uma “explicação falsa” – uma espécie de escavação implausível do passado da obra. Muitas vezes fiz isso, fiz algo engraçado que parece “explicar” o trabalho, mas é irônico, deixando ainda mais claro que não há maneira possível de reconstruir genuinamente o que uma pintura realmente é. Acho que essa é a minha parte duchampiana. É um jogo, um absurdo.

R.K.: Uma das coisas que adoro no seu trabalho é essa postura anti pompa, uma acessibilidade que permite que as pessoas vejam os procedimentos, mas ainda deixando a porta aberta, para uma atitude não bombástica. Acho que é por isso que muitos pintores no Brasil que nunca tinham visto seu trabalho presencialmente ficaram tão interessados por ele.

A.S.: Obrigada. E vice e versa. Uma porta aberta tem dois sentidos. Reconheci no Brasil um carinho tanto pela materialidade quanto pelo conceito que está relacionado à forma como penso e à forma como Rebecca, LIUBA e eu trabalhamos. Além do mais, não acho que você possa realmente ver meu trabalho em fotos – fotos de pinturas são basicamente o inimigo – então você removeu essa barreira entre mim e o Brasil, pelo que sou muito grata a você.

Setembro, 2023

Interview with Amy Sillman

Ricardo Kugelmas

Ricardo Kugelmas: You were born in Detroit and grew up in Chicago, and you've lived in New York since the mid 70s, a time when the East Village was an epicenter of experimental filmmakers, poets and artists. I am curious about how each city played a role in your work.

Amy Sillman: Detroit probably not much. Chicago greatly. Although I didn't go to art school there, Chicago has this legacy of a different art history—not the same as the MoMA one. I think the artists in Chicago were trying to establish an “otherness” contradictory to the narrative that was dominant in the NY School. In Chicago they liked art that was fussier, more illustrative, comic and outsider art. There is a great art school there and a lively counterculture, and The Art Institute of Chicago showed different stuff than they would put up at classic MoMA. For example, when I was growing up there was a huge Florine Stettheimer hanging in the main painting gallery, so we took it for granted that Florine was up there with Seurat. But then I moved to NYC and almost no one I met had heard of her. (That was before the big Stettheimer show at the Whitney in 1995.) There was also a massive Georgia O'Keeffe dominating the staircase at the Art Institute, a very abstract cool painting of clouds that would certainly not have been hung prominently at MoMA then. When I moved to NYC, I understood that all this stuff was disdained in NYC—craft and funk and textiles and cartoons and homemade oddball objects. So Chicago was both more permissive and more about narrative and image. When you come to New York after that, you're like “what is this ugly kind of painting here, that is so bleak, scraped and dirty?” I didn't understand it, but I wanted to learn about an abstract language.

R.K.: What about the East Village?

A.S.: Well, I didn't really feel that much a fit in the East Village. And when I went to school everyone hated painting. I knew a lot of musicians and experimental filmmakers and the students were conceptual artists. I was by nature a very linguistic person, so the idea of a “turn to language” was completely natural to me but I wanted to do something with my physical self and not just be analytical. When I went to school, the kids I was friends with were either doing things like organizing file drawers with index cards or making a kind of joke painting. The older painting was kind of boring. It was hard to bridge the gap between that more formal older work and something

super ironic. I wanted to be serious and sincere, but I didn't know where to put the rest of me. Now I can see, from a long distance away, that what was the most important thing to me was the process of editing. That was the conceptual or linguistic procedure that I was into. But it took me about the past 40 years to figure that out. (LOL)

R.K.: Besides making paintings, drawings, zines and animated films, you've been teaching and writing for many years. Can you talk about how these activities inform your artistic practice, teaching and writing?

A.S.: I think writing came out of teaching. I started teaching in 1990, and I remember around 2000, when I was co-chair of my department at Bard, sitting in a café with four friends, other teachers, and they all said, “this is part of your art practice, organizing a painting department with a vital discussion going on.” This really hit me, that they were right, that I wanted to develop a conversation, and that this was something that critical or collaborative artists had been doing all along. So teaching gave me a way to in fact be more conceptual, to make questioning work on a deeper level. What became interesting to me was the staging of questions and process, and to embed something that questions paintings alongside the paintings themselves.

R.K.: In a slightly different direction, I want to ask you about the drawings. You make a lot of drawings – from satirical diagrams, figure drawings, portraits of couples – who are often starting points for your abstract paintings. And I know you hate the binary idea of people dividing painting into abstract and figurative. I remember you wrote once that all painting is in the end abstract because it involves decisions. Could you talk about your process?

A.S.: Yes... I loved it when Arto [Lindsay] came to *auroras* the other day because he understood immediately what I am doing. He said, I see that it's partly improvisation and then it's also about structure. So I guess there's an action and then a self-reflexivity that happens in my work simultaneously. It's intimate, very personal, and about searching. I make all these fragments very physically, and then reorganize them, like editing raw footage in film. I like to build something very complicated that can't be described beforehand. In these times you could claim it as a non-binary. Yesterday I heard someone say “now we know that ideas are just feelings”—

To go back to your question about drawing, drawing is the way that all this acting and thinking and feeling can be fast and transparent and occur in real time. Drawing is also related to writing. I studied Japanese for a year before art, and Japanese is a language that is literally a sound, a character, a picture, a word, a meaning and a drawing all at the same time. In this sense, studying Japanese, with its brushes and ink, was actually the source of

painting for me. And as an encounter with a language I could not read, it was also a form of abstraction—being in Japan was like when a door opens and the unknown stands before you. What would be the word for that feeling? Not euphoria, not anxiety, but maybe the sublime, which is both awesome and terrifying.

R.K.: I remember once talking to an artist who said, “A lot of people are uncomfortable when they look at something and they don’t understand it, because they want to know what they’re looking at.” But art should be something that you ask yourself a question about, something that you don’t know, that you see with your personal experience...

A.S.: Yeah, I was thinking about this just yesterday, what if we think of language as a sense organ, sight or smell rather than a cognition. If language is an organ that releases meaning as a rose releases a scent, then that’s why poetry is crucial to human life. I think that’s what I’m seeking, a site where sensory and cognitive functions are collapsed and reorganized. The reorganization of the *idea* of knowledge.

R.K.: In *Temporary object* you give the audience the opportunity to understand the long path of making a painting, which is different from what one would expect. It does not only involve adding but it involves erasing, covering, excavating, subtracting, rediscovering. I wanted you to talk about your idea of giving yourself a score, some prior game rules for your process.

A.S.: At some point a few years ago, I decided to develop guidelines for behavior within a set of paintings. I outlined a number of steps to be done before culminating in two final layers, the 11th and 12th layers, that I called “the wild card”— *a Coringa* [the Joker]. I decided that whatever big *bagunça* [mess] was going on in the painting, after the Wild Card was played I had to stop, to get out.

R.K.: And you still use this score as a structure?

A.S.: Sometimes I do. Not always.

R.K.: You said you have been using paintbrushes less and less?

A.S.: I know, it’s funny that with all this emphasis on gesture, I don’t really like brushes. I think it’s because I’m using pencils, crayons, oil sticks, sponges, towels, trowels and scrapers instead, those are my preferred tools. And then anything I have for erasure, rags, paper towels, wiping, erasure, rubbing. Maybe I haven’t solved the tools of the “wild card” ... maybe it needs to be wilder. I should think more about that, because I’m interested in the relationship between the tool and the making. I do use

silk-screening as a tool for under-layers, which in a way is like an X-ray, if you think of it. The *Temporary object* prints we showed at *auroras* are like X-rays — layers of a painting that you can’t see from its outside. An X-ray is something you have to obtain when something’s wrong, when you’re ill and you have to look inside the body to find out what the problem is. I like the idea that there’s something wrong with painting, that *Temporary object* is a work about seeing what went wrong, not just looking at the good solid development of the top-most layer.

R.K.: Francesco Clemente was very close to Morton Feldman, who told him: “When a composer hesitates, he falls. When a painter hesitates, he becomes immortal.” When we started planning this exhibition a couple of years ago you said: “it would be nice to show with an artist from Brazil.” And I came up with the idea of showing you the work of LIUBA, and then later on you proposed to also include Rebecca Watson Horn. So we have the work of three artists who are from different generations, but somehow you all came together beautifully in different parts of the house.

A.S.: LIUBA was a stroke of genius on your part. She seems pitch perfect for what we ended up showing. There was such a cooperative organic unfolding on all our parts together. LIUBA is literally one-third Soviet monument (with her Bulgarian upbringing), one-third some kind of Parisian modernism, and then one-third this Brazilian sculptor of a tropical bird/ animal image. There was this great moment where we all got together in the small room upstairs, and Rebecca noted how LIUBA’s *sculptures* are like the shapes I draw, but that the rough concrete of her bases is like Rebecca’s rough burlap painting substrates.

R.K. : I really like the fact that all three of you go together so well, though you are all from different times. In a way all of your works could have been made 50 years ago or could all be from exactly now. You’re all kind of from a different time than the one you’re in.

A.S.: Yes, we’re all somewhat anachronistic. And I think all three of us deal with a *frottage* against time, rubbing up against chronology.

R.K.: Yes, and I remember noticing a few years ago that your prints looked like fossilized animal prints from an excavation, and how when I went to Napoli this summer and saw your show there, I also went to the Museo Archeologico, and I kept thinking about this archeological aspect in the work.

A.S.: Yeah, in Rome once I went to a talk by an archaeologist and I remember asking afterwards, “How do you know that what you are hypothesizing is true, about this ancient culture?” and her answer was

“we don’t, though we have a lot of clues.” I realized that archeology is a speculative narrative. And I thought, how is that any different from painting? You dig down, exposing things, finding some little fragment that seems to signal something, and then say, “AHA! Here it is!!” Painting is to me poking through a big pile of rubble to make some kind of sense.

R.K.: The paintings have titles in Portuguese?

A.S.: Partly just from conversations with you about vocabulary. Like, the paintings were partly about dynamics between the left side and the right side of each painting, and you said *puxão* was about both pushing and pulling, which was cool because of the term “push/pull,” the expression coined by Hans Hoffman to describe the dynamics of space in abstract painting. Or when you said *Casal* means “a couple” —so it’s kind of the left side and the right side dealing with each other, like how many of the structures that I use are open at the bottom but closed on the top, like a wrench, or a hinge. And one day I came down and looked at the silhouettes of the LIUBA works, which had these similar kind of wrench-like forms, and it was amazing how things kept pairing up. I think it’s funny to have a show where you literally don’t speak the language, but the language fits exactly, even if you don’t know what the words mean.

R.K.: Yeah, synchronicities kept appearing, even the decision to call the show “Objeto temporário”...

A.S.: Yes, the name came from Ferreira Gullar, his “Theory of the Non-Object” from 1959, a piece of writing that I was introduced to a long time ago, but I kept thinking, my piece is not a NON-Object, but a *temporary* object.

R.K.: A lot of people who saw the show were curious how the sequence came about with the 41 UV-printed metal plates.

A.S.: I took all my studio snapshots from during the time of making a particular painting, and put them in chronological order, and then devised a black-and-white diagram for each snapshot. Then I printed these b/w diagrams on metal panels and came up with a shelf structure to hold them and to span the building of *auroras*. But it’s a “false explanation”—a kind of implausible excavation of the past of the work. I’ve often done this, made something funny that seems to “explain” the work but is tongue-in-cheek, making it even clearer that there’s no possible way to genuinely reconstruct what a painting really IS. I guess that’s the Duchampian part of me. It’s a game, an absurdity.

R.K. : One of the things that I love in your work is this stance of anti-pomposity, an accessibility that allows people to see the procedures, but

still leaving the door wide open, to a non-bombastic attitude. I think that’s why a lot of painters in Brazil who had never seen your work in-person were so interested in your work.

A.S.: Thank you. And vice-versa. An open door goes two ways. I recognized in Brazil a warmth towards both materiality and concept that is related to how I think, and to how Rebecca and LIUBA and I all work. Plus, I don’t think you can really see my work in photos— photos of paintings are basically the enemy—so you removed this blinder between me and Brazil, which I’m so grateful to you for doing.

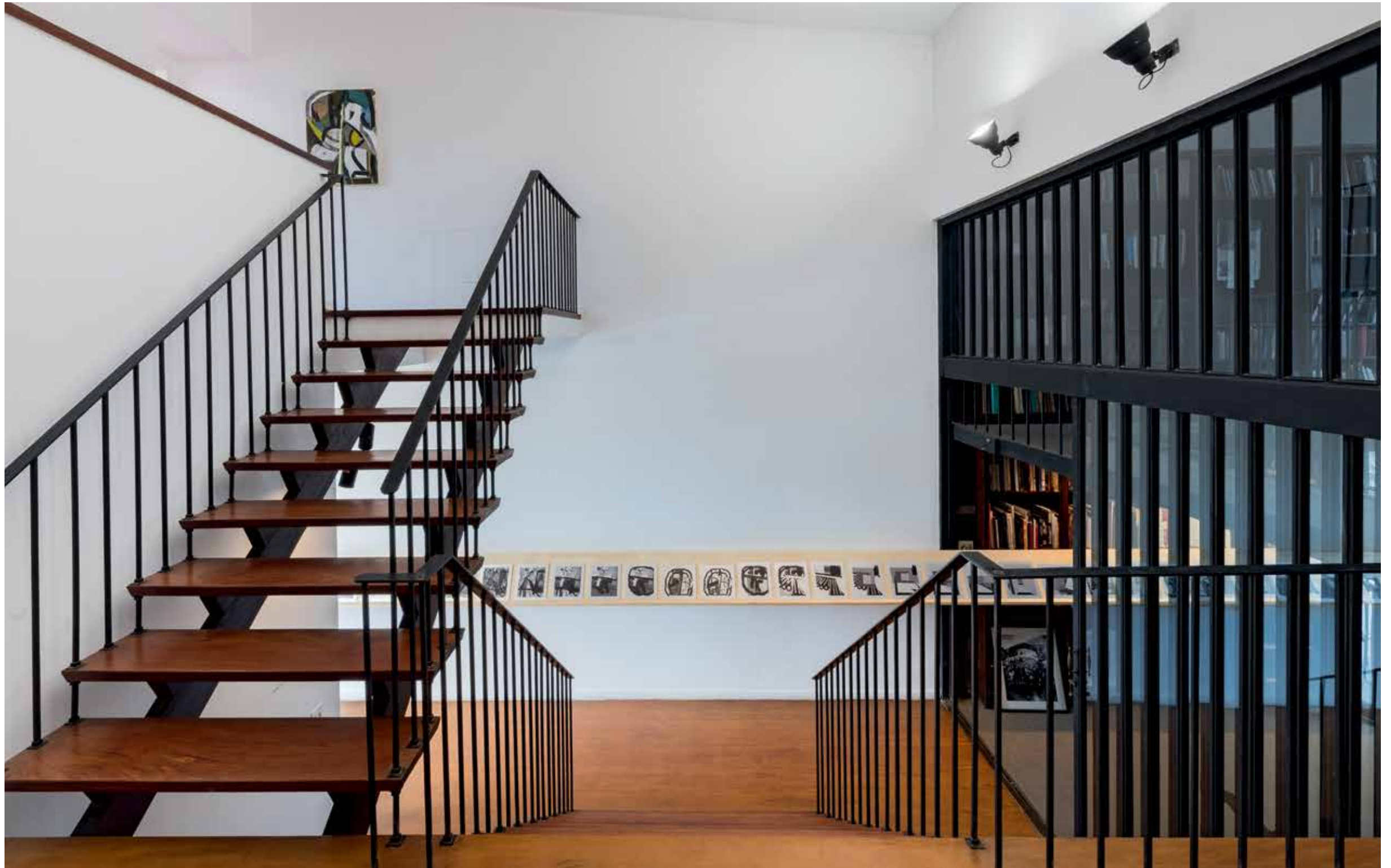
September, 2023





Amy Sillman

Macaco | *Monkey*, 2021
Acrílica, tinta e serigrafia sobre papel
Acrylic, ink, and silkscreen on paper
152,1 x 106 cm | 59 7/8 x 41 3/4 in





Amy Sillman

Objeto Temporário | *Temporary Object*, 2023

Impressão UV sobre alumínio

UV print on aluminum

Conjunto de 40: 25,4 x 27,3 cm ou 27,3 x 25,4 cm (cada)

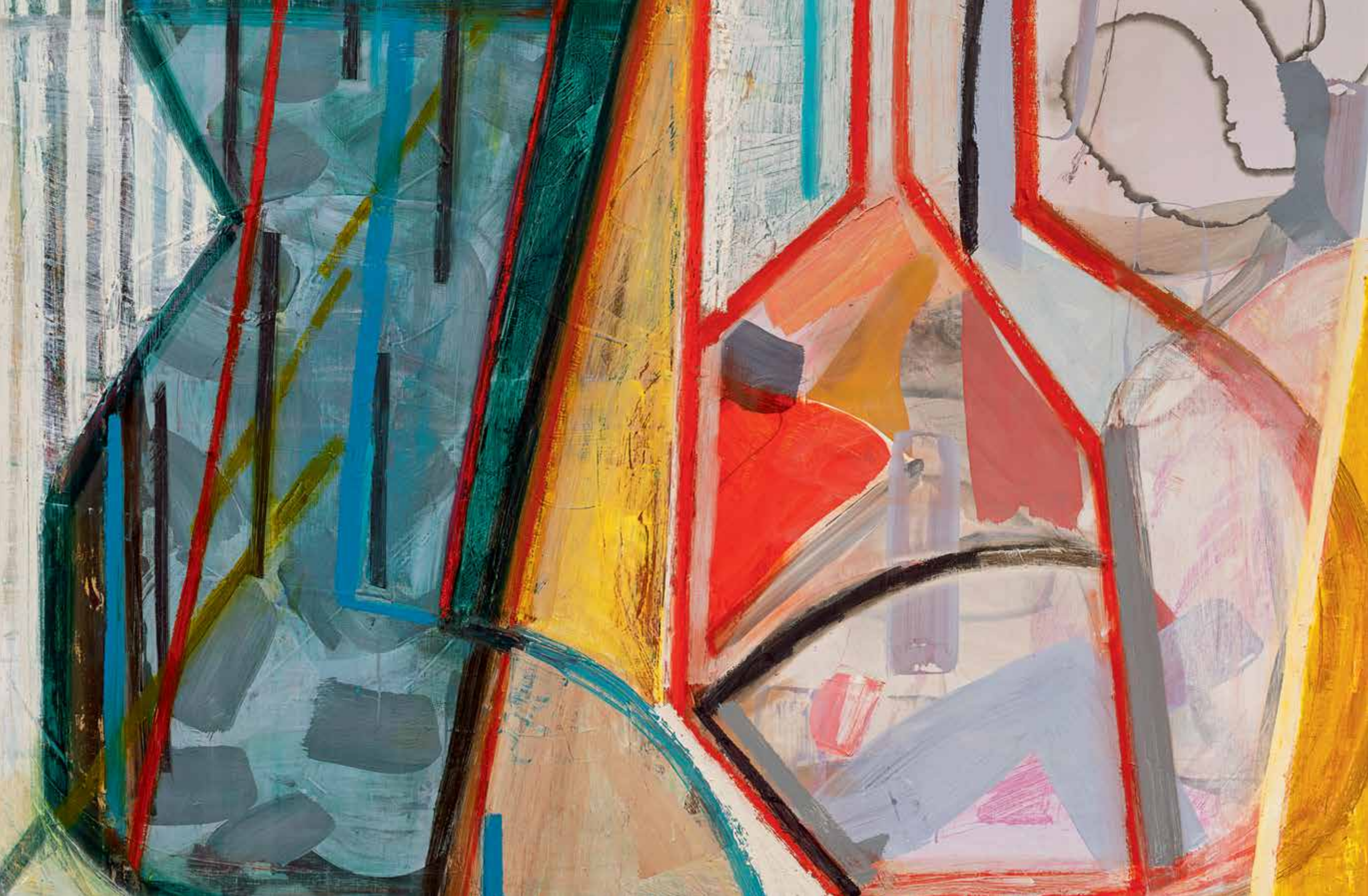
Set of 40: 10 x 10 3/4 in or 10 3/4 x 10 in (each)



Amy Sillman

Alembic, 2023
Acrílica, tinta e óleo sobre linho
Acrylic, ink, and oil on linen
149,9 x 139,7 cm | 59 x 55 in







Amy Sillman

Sem título | *Untitled*, 2023
Acrílica, tinta e bastão de óleo sobre papel
Acrylic, ink and oil crayon on paper
75,9 x 57,8 cm | 29 7/8 x 22 3/4 in

Amy Sillman

Casal, 2023
Acrílica, tinta e óleo sobre linho
Acrylic, ink, and oil on linen
149,9 x 139,7 cm | 59 x 55 in







Amy Sillman

Outtake from Frieze for Venice, 2021
Acrílica e tinta sobre papel artesanal
Acrylic and ink on handmade paper
28,6 x 36,8 cm | 11 1/4 x 14 1/2 in



Amy Sillman

Olerama, 2023

Acrílica, tinta e óleo sobre linho

Acrylic, ink, and oil on linen

190,5 x 167,6 cm | 75 x 66 in







Amy Sillman

SK91, 2018
Acrílica, tinta e serigrafia sobre papel
Acrylic, ink, and silkscreen on paper
101,6 x 66 cm | 40 x 26 in



Amy Sillman

Puxão, 2023
Acrílica, tinta e óleo sobre linho
Acrylic, ink, and oil on linen
149,9 x 139,7 cm | 59 x 55 in







Amy Sillman

Sem título | *Untitled*, 2023

Lápis colorido, bastão de óleo sobre papel artesanal

Colored pencil and oil crayon on handmade indigo paper

39,4 x 28,6 cm | 15 1/2 x 11 1/4 in





Amy Sillman

Sem título | *Untitled*, 2023
Acrílica, tinta e bastão de óleo sobre papel
Acrylic, ink and oil crayon on paper
76,8 x 57,8 cm | 30 1/4 x 22 3/4 in







Amy Sillman

12 Estudos Estruturais | 12 *Structural Studies*, 2023
Acrílica e tinta sobre papel
Acrylic and ink on paper
12 desenhos, 59,1 x 42,5 cm cada
12 drawings, 23 1/4 x 16 3/4 in each





Amy Sillman

Sem título | *Untitled*, 2023
Acrílica, gesso e bastão de óleo sobre papel
Acrylic, gesso, and oil crayon on paper
56,5 x 45,4 cm | 22 1/4 x 17 7/8 in



Amy Sillman

Sem título | *Untitled*, 2023
Acrílica, gesso, e bastão de óleo sobre papel
Acrylic, gesso, and oil crayon on paper
56,2 x 45,7 cm | 22 1/8 x 18 in



Amy Sillman

Sem título | *Untitled*, 2023
Acrílica, tinta e bastão de óleo sobre papel
Acrylic, ink and oil crayon on paper
38,1 x 29,2 cm | 15 x 11 1/2 in



Amy Sillman

Sem título | *Untitled*, 2023
Acrílica, tinta e bastão de óleo sobre papel
Acrylic, ink and oil crayon on paper
38,7 x 29,2 cm | 15 1/4 x 11 1/2 in













Agradecimentos
Acknowledgments

Amy Sillman
Aline Silva
Angel Bojadsen
Arto Lindsay
Barbara Gladstone
Camila Florencio
Ding Musa
Eduardo Monezi
Eliete Florencio
François Chantala
Frederik Schampers
Galeria Marcelo Guarnieri
Gisela Domschke
Gladstone Gallery
Ilê Sartuzi
Jake Jackmauh
Joshua Decter
Karen Zlochevsky
Ki Arte
Lenny Niemeyer
Luiza Calmon
Lulu Ortiz
Madeeeeira
Maria Giulia Rocco
Marcelo Krasilcic
Matvei Yankelevich
Mayara Marques
Minka Ilse Bojadsen
Nate Heiges
Rebecca Watson Horn
Stefania Bortolami
Thiago Auge
Thomas Dane
Thomas Dane Gallery

Amy Sillman,
LIUBA,
Rebecca Watson Horn

3 de setembro – 18 de novembro 2023
September 3rd – November 18th 2023

Realização: auroras

auroras

Editora | *Publisher*
auroras
DOM

Data de Publicação | *Published*
Outubro 2023 | *October 2023*

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

Autores | *Authors*
Amy Sillman
Joshua Decter

Design gráfico | *Graphic Design*
Juliana Calheiros
Karen Zlochevsky

Fotografia | *Photography*
Ding Musa
David Regen
John Berens

Tratamento imagem | *Color Correction*
Eduardo Monezi, Ipsis

Retoque Digital | *Digital Retouching*
Thiago Auge

Tradução | *Translation*
Cristina Fino
Diana de Abreu Dobránszky

Impresso em papel Pólen Bold
e Couché Fosco pela Ipsis em 2023.
Composto nas tipografias Beirut
e Akkurat.

*Printed on Polen Bold and Couché
Matte papers by Ipsis in 2023.
Composed in Beirut and Akkurat*

ISBN: 978-85-93970-07-8

www.auroras.art.br