



DINÂMICA NÃO LINEAR
NONLINEAR DYNAMICS **HÉCTOR ZAMORA**

Patrocínio | Sponsorship
Banco do Brasil

Realização | Realization
Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

FICHA CATALOGRÁFICA

V824h

VISCONTI, Jacopo Crivelli
Héctor Zamora: Dinâmica não linear/ Jacopo Crivelli Visconti (curador).
São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2016.

172 p.: il. col. 26 x 21 cm

ISBN: 978-85-62094-22-4

CDD 700

1. Arte. 2. Arte contemporânea. 3. Performance. I. Título

Produção



SCULT



Realização

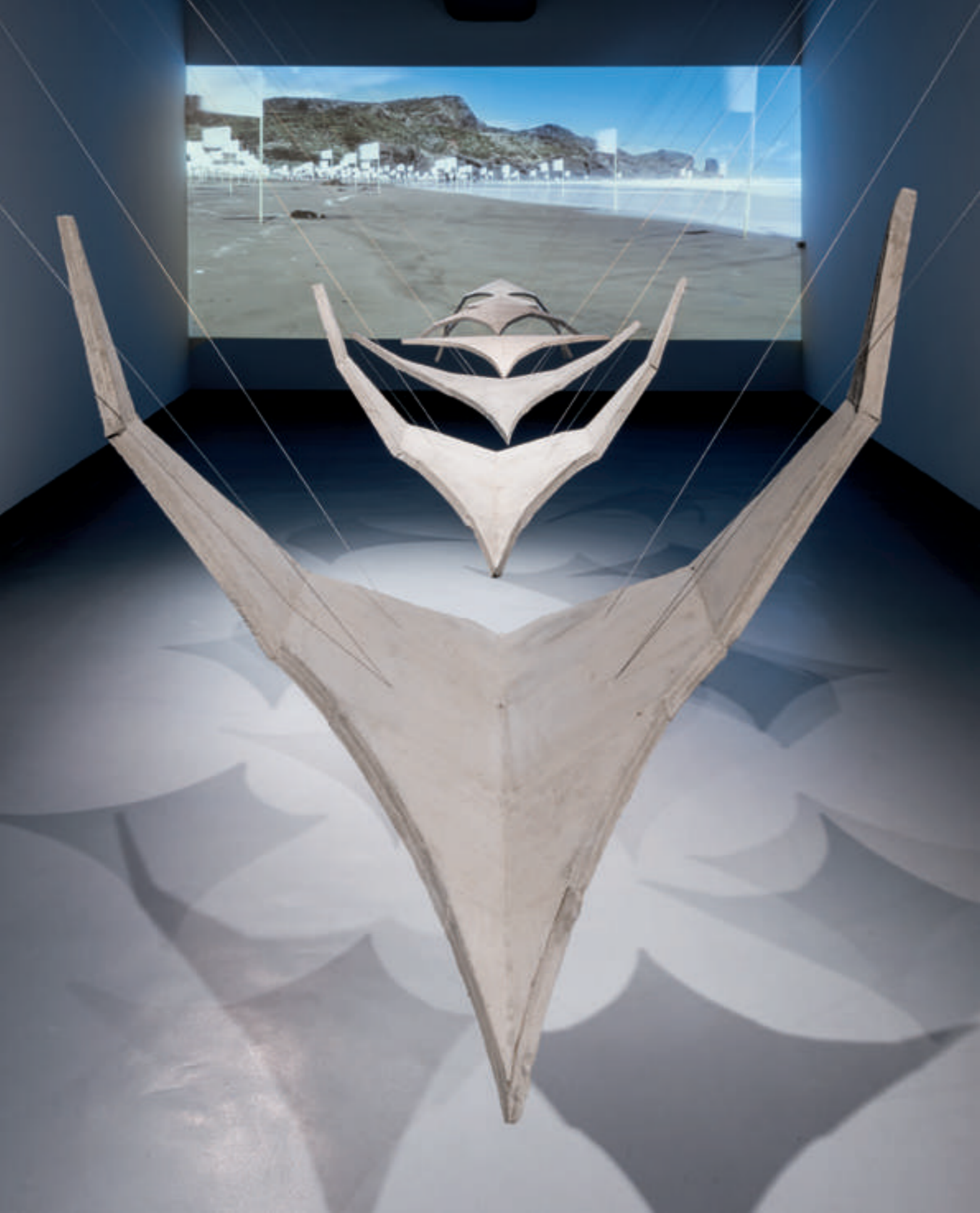
MINISTÉRIO DA
CULTURA



DINÂMICA NÃO LINEAR
NONLINEAR DYNAMICS **HÉCTOR ZAMORA**

Curadoria [Exhibition Curator]
Jacopo Crivelli Visconti

Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo, SP
2 de novembro de 2016 a 2 de janeiro de 2017



Banco do Brasil e Ministério da Cultura apresentam *Héctor Zamora | Dinâmica Não Linear*, primeira grande retrospectiva do artista no Brasil, trazendo uma performance em grande escala intitulada *Ruptura*, concebida especialmente para o vão central do Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo.

O panorama, que apresenta também obras inéditas ou ainda em progresso, oferece ao público 24 trabalhos, produzidos entre 2000 e 2016, com videoinstalações, desenhos, esculturas de concreto e tijolo, fotografias e registros de atividades.

Com a realização da mostra, o Banco do Brasil cumpre a missão de ser um banco de mercado com espírito público ao fomentar plateias para as artes visuais, ao mesmo tempo em que proporciona ao público a oportunidade de vivenciar a obra de um artista em constante evolução, que coloca em discussão tanto o papel da produção artística contemporânea quanto a ideia de livre arbítrio.

Centro Cultural Banco do Brasil

Banco do Brasil and Ministry of Culture present *Héctor Zamora | Nonlinear Dynamics*, the artist's first major retrospective exhibition in Brazil, featuring a large scale performance especially designed for the atrium of the Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo.

This panorama, which also features unseen pieces and works in progress, shows 24 artworks to public. Produced between 2000 and 2016, it includes video installations, drawings, brick and concrete sculptures, photographs, and activity logs.

With this exhibition, Banco do Brasil fulfills its mission of being a commercial bank with a public spirit by drawing audiences to visual arts while offering to public the opportunity to experience the work of an artist in constant evolution. It brings up a debate on both the role of the contemporary artistic production and the principle of free will.



Héctor Zamora | Dinâmica não linear, exposição e catálogo com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti, são boas oportunidades para ter uma visão panorâmica do trabalho do artista que está em ativa e constante produção.

Para a Scult e Base7, esse projeto reforça o compromisso em promover a arte contemporânea, brasileira e internacional. Acreditamos que mostras assim são marcos importantes na trajetória dos artistas, ponto de partida para novos trabalhos e reflexões e, por isso, nos empenhamos em propor e concretizar projetos que incentivem e abram espaços à produção contemporânea.

Agradecemos ao Banco do Brasil e ao CCBB São Paulo pela viabilização desse projeto, possível graças à Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet. Agradecemos aos 129 voluntários que participaram da performance inédita *Ruptura*, concebida especialmente para o vão do prédio do CCBB. E, por fim, agradecemos o empenho diário das equipes técnicas que trabalharam em diversas frentes para que essa exposição e este catálogo pudessem ser oferecidos ao público.

Héctor Zamora | Non-linear dynamics, exhibition and catalogue curated by Jacopo Crivelli Visconti, are great opportunities to have a panoramic view of the work of this artist who is still active and constantly producing.

To Scult and Base7, this project reinforces our commitment in promoting Brazilian and international contemporary art. We believe that shows like this are milestones in the artists' careers, starting points for new works and reflections. Therefore, we work hard to propose and produce projects that support and make room to the contemporary production.

We acknowledge Banco do Brasil and CCBB São Paulo for making this project viable, thanks to the *Lei Federal de Incentivo à Cultura*, the *Lei Rouanet*. We also thank the 129 volunteers who participated in the unseen performance *Ruptura*, specially conceived for the atrium of building of the CCBB. Finally, we thank the daily commitment of the technical staff who worked on different fronts to offer this exhibition and catalogue to the public.





DINÂMICA NÃO LINEAR

Jacopo Crivelli Visconti

O primeiro passo, na organização de uma exposição individual, é geralmente uma releitura do trabalho do artista, desde seu início, tentando entender as relações entre obras produzidas em momentos e contextos distintos. Nesse processo, com certa frequência, o que acaba interessando mais não são as linhas retas e as similitudes, mas os desvios, os saltos, as guinadas que conferem ao processo uma aparência irregular e o tornam, quase sempre, mais fascinante do que poderia parecer num primeiro momento. Essa quase “idiossincrasia” entre o que a análise concreta e detalhada de cada obra parece dizer, e o que o conjunto de trabalhos sugere faz com que a *dinâmica* de uma exposição retrospectiva seja, quase sempre, *não linear*. No caso específico de Héctor Zamora, essas considerações tornam-se ainda mais relevantes, já que sua obra tem-se desenvolvido, pelo menos desde a metade dos anos 2000, a partir da análise de contextos geográficos – e, portanto, também sociais, políticos e institucionais – extremamente diversos. Para outro artista, essa diversidade poderia não ser relevante ou determinante, mas a maioria das obras de Zamora alimenta-se exatamente das fricções entre o ponto de partida, esse também essencialmente dinâmico, e o lugar de contato com um universo específico, local. Esse *lugar*, cabe acrescentar, não é necessariamente físico ou tangível: pode ser antes um hábito, uma tradição, um mito, uma lenda urbana, uma assimetria política, um esgarçamento ou um afrouxamento do tecido social. E a maneira como Zamora lida com esse elemento de realidade também não segue um padrão único, podendo se constituir em um dado acessório no equilíbrio da obra final, ou então se tornar o núcleo de onde se desenvolve e ao qual fica sempre ancorada a obra.

Evidentemente, seria subestimar a produção de Zamora considerá-la como decorrente apenas do desejo de responder aos estímulos ou problemas do contexto onde

ela se realiza, tanto porque existem motivos recorrentes no trabalho, que norteiam essa produção desde seu início, quanto porque, mesmo quando a semente de onde brota a obra é um dado de realidade, esse é sempre transformado em algo profundamente distinto, num registro muito pessoal. Nesse sentido, é iluminante observar que o artista considera seu próprio trabalho antes “antropológico” do que “político”: mesmo uma ação como *Ruptura* (2016), que surge de uma reflexão sobre as fraturas sociais que resultaram de processos políticos nos últimos anos no Brasil e em outros países, sublima esse ponto de partida, que ainda poderia ser definido como “político”, numa ação essencialmente poética, em que as leituras tornam-se universais. O ato de rasgar e depois (tentar) recompor as páginas de um livro, a cor preta que predomina em todo o momento, a poesia visual e sonora da chuva de folhas no vazio do prédio, tudo contribui para deslocar o foco da ação para o âmbito poeticamente indeterminado do símbolo e da metáfora.

Olhando para o conjunto das obras produzidas por Zamora ao longo dos últimos quinze anos, uma matriz geométrica – que tangencia o campo ampliado da arquitetura e, de uma maneira mais ampla, das preocupações arquitetônicas – aflora desde as primeiras experiências com materiais e formas efêmeras, precárias e ontologicamente ligadas ao espaço para o qual eram concebidas, realizadas ainda no fim dos anos 1990 e no começo dos 2000. Nas obras posteriores, principalmente naquelas produzidas a partir da metade dos anos 2000, torna-se frequente um deslocamento análogo ao que vimos a respeito de *Ruptura*, isto é, do contexto real para o universo simbólico, representado visual e formalmente pela fragmentação de uma forma inicial bastante regular e reconhecível, que pouco a pouco se dissolve em aglomerações orgânicas e quase

abstratas. Com frequência, esse processo é pautado e regido por movimentos e padrões concebidos a partir de elementos extremamente simples, como os círculos perfeitos das câmaras de ar em *Praia Recanto das Crianças* (2006) ou as pilhas quase “minimalistas” de tijolos que aparecem em *Inconstância material* (2012). A partir da matriz inicial, Zamora desenvolve coreografias em que o papel fundamental, na determinação do resultado final, é deixado ao acaso, como no jardim que resulta de *O Abuso da História* (2014) ou, mais frequentemente, à ação espontânea dos participantes, como acontecia com as estruturas de corda realizadas na 9ª Bienal da Havana (2006) e entregues às crianças da cidade para que nelas brincassem livremente.

A exposição foi concebida com o intuito de apontar, ao mesmo tempo, para o passado e para o futuro, mostrando como é possível reinterpretar retrospectivamente obras que parecem menores e nelas identificar pistas dos que se tornariam sucessivamente os temas centrais da poética de Zamora. Várias questões fundamentais para a compreensão dessa poética podem ser observadas, por exemplo, em *Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis* (2004), seu primeiro trabalho em grande escala e ontologicamente “público”, no sentido que, ao ser instalado fora do espaço convencional do museu, instigava um debate aberto sobre os aspectos estéticos, éticos e sociais de arquitetura e do urbanismo. Para além disso, porém, a metáfora biológica de uma forma que se acopla a outra, aliada à concepção de uma estrutura irregular e orgânica, inspirada também na arquitetura popular e em suas soluções construtivas essenciais, norteava já uma obra como *Epífita* (2000/2016), não por acaso justaposta a *Paracaidista* na exposição. Analogamente, foi durante uma fase de reflexão e afastamento da cena artística que, numa ação solitária na plantação de manga de Jalcomulco, em Veracruz, Zamora produziu as peças vagamente zoomorfas de *Tetrapuntual* (2000), das quais aqui se optou por evidenciar a relação com *Synclastic/Anticlastic* (2010), obra produzida à distância de uma década e a partir de preocupações essencialmente geométricas. Ou, ainda, é possível traçar paralelos entre o ambiente de lycra, que em $\alpha=360^\circ r/R$ (2000) envolvia e ocupava completamente o espaço da Torre de los Vientos, e o som do coro e dos músicos que, espalhados ao longo do *El Gusano*, projetado em Havana

por Vittorio Garatti, transformavam completamente a percepção do espaço (*Ensayo sobre lo fluido*, 2015). Essas declinações e transformações de uma matriz geométrica, por seu caráter recorrente, passaram a constituir um dos eixos norteadores da exposição, juntamente com a preocupação social e o engajamento que caracterizam de maneira cada vez mais clara o trabalho do artista.

Mas enfatizar exclusivamente relações como essas, que poderíamos definir como “horizontais”, poderia levar a uma leitura “linear” do trabalho, quando, como explicita o próprio título da exposição, a obra de Zamora busca e privilegia a não linearidade como sua principal característica. Obras como *De Belg wordt geboren met een baksteen in de maag* (2008) e *Sem revolução não há independência* (2016), por exemplo, podem ser aproximadas pelo uso do tijolo como elemento construtivo elementar, mas a primeira é essencialmente uma obra “aberta”, da qual os participantes definem e mudam constantemente o aspecto, que nunca se torna definitivo, enquanto a segunda aborda um âmbito principalmente simbólico e alude à substancial imutabilidade do cenário social brasileiro, apesar das mudanças formais em sua organização política. Considerando ainda o uso do tijolo, poderíamos voltar a *Inconstância material* (2012), em que ele é apresentado direta e claramente como instrumento de trabalho e de busca por uma libertação catártica e, no fundo, utópica, ou ainda falar de *6, da série Potencialidades* (2009), em que se torna módulo elementar de um exercício aparentemente abstrato de geometria aplicada. Resumindo, as obras de Zamora, apontam simultaneamente para a frente e para trás, sugerindo ou autorizando leituras transversais, ao passo que as contradizem como parciais e incompletas. E é por isso que este texto não se arrisca a propor uma leitura ou interpretação unívoca e supostamente abrangente da sua produção, mas limita-se a apontar para algumas chaves de leitura gerais, fragmentando-se, a partir daqui, numa série de textos curtos, que abordam obras específicas, tentando levar a cabo na direção inversa a mesma, inalcançável tarefa, qual seja, falar ao mesmo tempo do universal e do particular, como fazem, não-linearmente, as obras (e a obra) de Héctor Zamora.

NONLINEAR DYNAMICS

Jacopo Crivelli Visconti

The first step in the organization of a solo exhibition is usually looking back at the artist’s oeuvre from its beginning, trying to understand the relations among works from different moments and contexts. What is frequently more interesting than the straight lines and similitudes in this process are the diversions, the leaps, the veers that give it an irregular appearance and usually make it more fascinating than it could have looked at first sight. This idiosyncrasy between what the concrete and detailed analysis of a single artwork seems to say and what the body of work suggests makes the *dynamics* of a retrospective exhibition usually *non-linear*. Specifically in Hector Zamora’s case, these considerations become even more relevant as his work has developed, at least since the middle of the 2000s, from the analysis of very diverse geographical contexts – which also entails social, political, and institutional ones. To another artist, this diversity might not be relevant or determinant, but most of Zamora’s works feed exactly from the friction between this essentially dynamic starting point and the place where it makes contact with a local, particular universe. This *place* is not necessarily physical and tangible: it can be a habit, a tradition, a myth, a urban legend, a political asymmetry, a stretching or loosening of the social fabric. The way Zamora deals with this aspect of reality also does not follow only one pattern. It may constitute an auxiliary element in the balance of the final work, or else be the nucleus from where it develops and to which the piece remains anchored.

Evidently, considering Zamora’s production as simply deriving from the wish to answer to the stimuli or issues of the context where it takes place would be to underestimate it. That is not only because there are

recurrent motifs that guided his production from its beginning, but also as even when the seed from which the piece will sprout is an aspect of reality, it is always transformed into something distinctively unique, with a very personal touch. Therefore, it is enlightening to observe that the artist himself considers his own work more “anthropological” than “political”. Even a performance like *Ruptura* (2016), which originates from a reflection on the social fractures that have resulted from political processes in Brazil and other countries over the last few years, sublimates this starting point – that could still be defined as political – into an essentially poetic performance, open to broad interpretations. The action of tearing off and then (trying) to put together the pages of a book, the always predominant black color, the visual and sound poetry of the rain of sheets in the building atrium all contribute to shift the focus of the performance to the poetically undetermined realm of the symbol and the metaphor.

Looking back at Zamora’s body of work over the last fifteen years, a geometric matrix – which touches the extended field of architecture and, in a broader way, of architectonic concerns – comes to surface. His first experiences with ephemeral shapes and materials, precariously and ontologically connected to the site they were conceived for, date back to the late 1990s and beginning of the 2000s. In his later works, especially those from the middle of the 2000s, there is often a shift from real context to a symbolic universe, similar to the one seen in *Ruptura*. This is visually and formally represented by the fragmentation of a very regular and recognizable starting shape that dissolves little by little into organic and abstract agglomerations.

This process is frequently ruled and conducted by movements and patterns conceived from extremely simple elements, such as the inner-tube perfect circles in *Praia Recanto das Crianças* (2006) or the minimalist brick piles that appear in *Inconstância material* (2012). From a starting matrix, Zamora develops choreographies in which the main role in determining the final result is left either to chance, as in the garden that arises from *O Abuso da História* (2014), or more frequently to the spontaneous actions of the participants, as in the rope structures produced for 9th Havana Biennial and given to the children of the city to play freely.

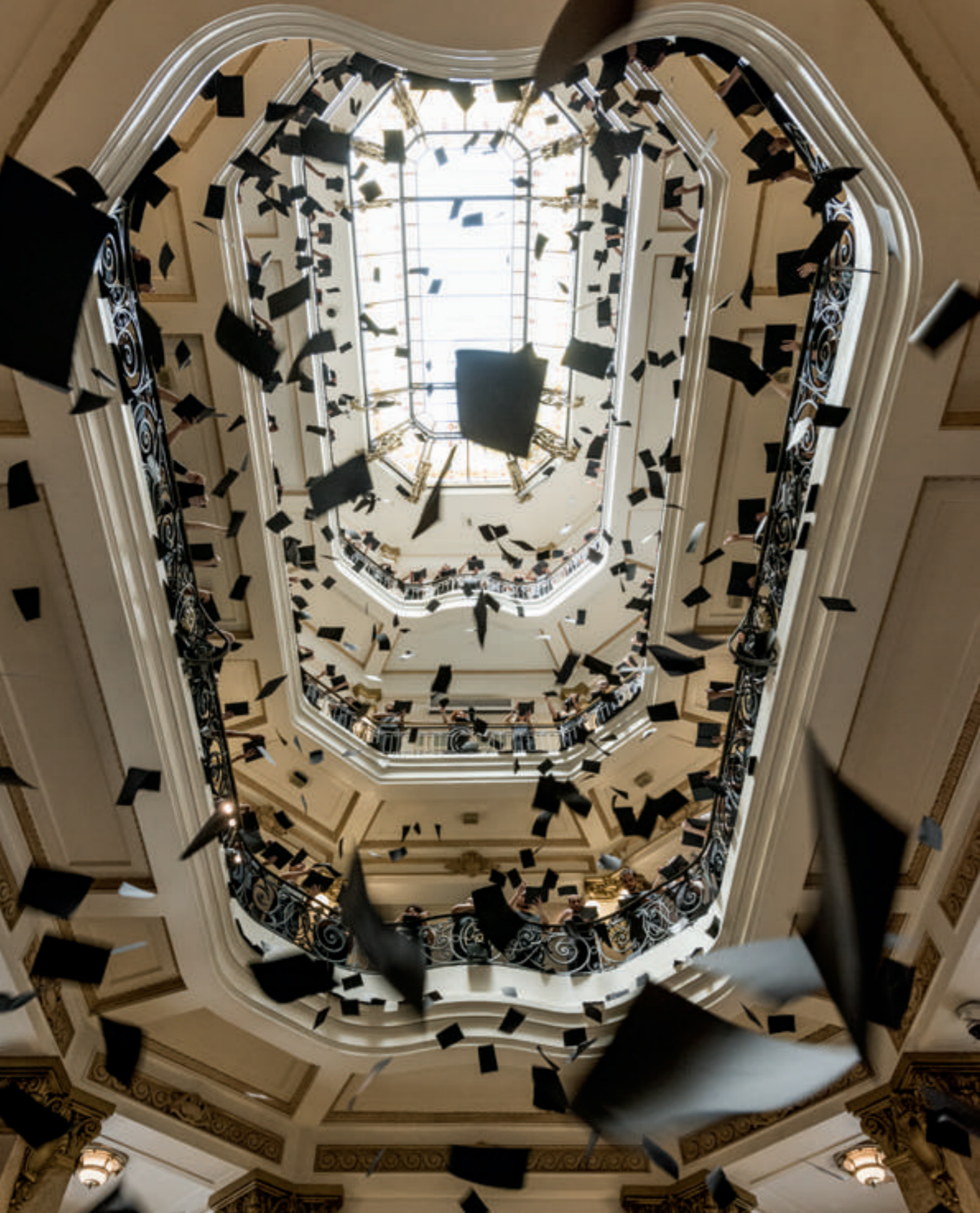
This exhibition was conceived to simultaneously point to both past and future, showing that it is possible to retrospectively reinterpret artworks that seem to be minor and identify elements of what would become Zamora's pivotal themes. Many issues that are fundamental to the comprehension of his aesthetics can be observed for example in *Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis* (2004), his first major and ontologically public piece. Set up outside the conventional space of a museum, it instigated an open debate over the aesthetic, ethical, and social aspects of architecture and urbanism. However, the biological metaphor of a form that grows from another and the conception of an irregular and organic structure, inspired by local architecture and its essentially creative solutions, were already the basis for a piece like *Epífita* (2000/2016) – not casually juxtaposed to *Paracaidista* in this exhibition. Similarly, during a period of reflection and distancing from the art scene, Zamora created the vaguely zoomorphic pieces of *Tétrapuntual* (2000) in a solitary act at a mango farm in Jalcomulco, Veracruz, and this work is here put in relation with *Synclastic/Anticlastic* (2010), produced a decade away with essentially geometric concerns. Moreover, it is possible to draw parallels between the spandex setting in $\alpha=360^\circ r/R$ (2000), which wrapped and occupied the whole room of the Torre de los Vientos, and the sound of the choir and the musicians who, distributed along the *El Gusano* (designed in Havana by Vittorio Garatti), completely changed one's perception of the space (*Ensayo sobre lo fluido*, 2015). Due to their

recurrent aspect, these declinations and transformations of a geometric matrix have become one of the guidelines to this exhibition alongside with the social preoccupation and activism that have progressively more clearly characterized the artist's work.

Still, highlighting only such relations, which we could define as “horizontal”, could lead to a “linear” interpretation of the work. Yet, and the title of the exhibition makes it clear, Zamora's work does not search and favor linearity as its main feature. Pieces such as *De Belg wordt geboren met een baksteen in de maag* (2008) and *Sem revolução não há independência* (2016), could be linked by the use of bricks as a primary building element. However, the former is an essentially “open” work in which the participants constantly define and change its features that never become final, while the latter deals with a mainly symbolic realm and alludes to the substantial immutability of the Brazilian social scenario despite the formal changes in its political organization. Taking into consideration the use of bricks, we could go back to *Inconstância material* (2012), where they are clearly and straightforwardly presented as instrument of work and search of a cathartic and utterly utopic liberation; or talk about *6, da série Potencialidades* (2009), in which they become a basic module for an apparently abstract exercise of applied geometry. To sum up, Zamora's works simultaneously point back and forward, suggesting and authorizing crossing interpretations, while at the same time they contradicting them as partial or incomplete. This is why this text does not aim at proposing a univocal and supposedly thorough reading or interpretation of his production. It only offers some general keys to interpretation, fragmenting from now on into a series of shorter texts that deal with specific pieces. They try to cope backwards with the same insurmountable task of talking at the same time both of the universal and the particular, as non-linearly do the artworks (and the oeuvre) of Héctor Zamora.







RUPTURA, 2016
[RUPTURE]

129 pessoas / 129 livros pretos / mesa oval
[129 people / 129 black books / oval table]

vão do prédio do Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasil

Vestidas de preto, 129 pessoas debruçam-se no vão do Centro Cultural Banco do Brasil, em absoluto silêncio. Levam na mão um livro também preto, do qual começam a rasgar, uma a uma, as páginas que, em seguida, deixam cair no vazio do vão. O som das páginas rasgadas invade o espaço. Mais tarde, os livros, com as páginas recolhidas e recolocadas de qualquer modo nas capas, são deixados numa mesa, como que à espera de algum acontecimento, enquanto o som da "ruptura" permanece no vão como memória viva, quase tangível. A performance/obra sonora concebida por Zamora para o CCBB permanece programaticamente aberta, sem conduzir a interpretação por um único caminho. De um lado, ela resume de maneira bastante clara o *Zeitgeist*, ao gerar uma sensação intangível e indefinível de insatisfação e opressão semelhantes às que muitos de nós sentimos ao refletir sobre o mundo em que vivemos. Por outro lado, a ruptura carrega uma mensagem utópica de catarse e libertação: a coragem necessária para rasgar as páginas é a que pode nos salvar. Com esses livros rasgados, o artista parece dizer que poderemos recomeçar, ou, parafraseando T. S. Eliot: com esses fragmentos escoraremos nossas ruínas.

129 people dressed in black lean on the banister of the Centro Cultural Banco do Brasil in absolute silence. They carry a book, also black, from which they start tearing off pages one by one, to then let them fall into the free space. The sound of the pages being torn invades the room. Later on, the books, with their pages carelessly recovered and put back into them, are left on a table, as if waiting for something to happen, while the sound of the "rupture" lingers in the free space as an almost tangible vivid memory. The performance/sound piece idealized by Zamora for the CCBB remains programmatically open, without leading to only one way of interpreting it. On one hand, it summarizes in clear way the *Zeitgeist*, as it generates an intangible and elusive sensation of dissatisfaction and oppression akin to what many of us feel while reflecting upon the world we live in. On the other, the rupture carries a utopic message of catharsis and liberation. The bravery needed to tear off the pages is the one that can save us. Through these ripped books, the artist seems to say that we will be able to start again, or, paraphrasing T.S. Eliot: these fragments we will shore against our ruins.







pp. 20-21

ORDEN Y PROGRESO, 2012
[ORDEM E PROGRESSO |
ORDER AND PROGRESS]

1 barco de madeira / 5 operários
[1 wooden boats / 5 workers]

Plaza de los heroes navales, Lima, Perú

ORDRE ET PROGRÈS, 2016
[ORDEM E PROGRESSO |
ORDER AND PROGRESS]

5 barcos de madeira / 11 operários
[5 wooden boats / 11 workers]

Palais de Tokyo, Paris, França

A performance no Palais de Tokyo, em Paris, constituiu o desdobramento de uma ação realizada quatro anos antes no Paseo de los Héroes Navales, no centro de Lima, nesse caso intitulada *Orden y progreso*. O jogo de deslocamentos geográficos e entre as traduções do título (cuja referência fundamental é, naturalmente, o lema positivista que estampa a bandeira brasileira) podem ser entendidos como uma crítica sutil a qualquer noção de exotismo, tema que aflora com certa frequência no trabalho de Zamora. A destruição dos barcos, por sua vez, pode simbolizar também um levante de ordem social, uma revolta anárquica contra a exploração da mão de obra menos qualificada e, portanto, mais exposta ao jogo capitalista de poder. Nas palavras da crítica mexicana Tatiana Cuevas, “a ação torna-se ainda mais simbólica ao representar uma espécie de rendição, uma pausa necessária frente à imposição de políticas públicas, econômicas e ambientais apoiadas num consenso cada vez mais debilitado”.

This performance at the Palais de Tokyo, in Paris, was the follow-up to an action that took place four years earlier at the Paseo de los Héroes Navales, in the center of Lima, called *Orden y progreso*. The play between the geographical displacement and the title translations (which always reference the positivist motto inscribed in the Brazilian flag) can be understood as a subtle criticism to any notion of exoticism, a theme that is frequently brought up in Zamora's work. On its turn, the destruction of the vessels may symbolize some social unrest, an anarchic riot against the exploration of unskilled labor, the most vulnerable to capitalist exploitation. As Mexican critic Tatiana Cuevas wrote, “the performance becomes even more symbolic as it represents a sort of surrender, a necessary pause in face of the imposition of public, economic, and environmental policies based on an increasingly frail consensus”.









pp. 26-27

(...) BUT A MELON FOR ECSTASY, 2015
[... MAS UMA MELANCIA PARA O ÊXTASE]

mulher jogando melancia do viaduto
[woman throwing watermelon from the viaduct]

Rio Tamanduateí, São Paulo, Brasil

apresentação [presentation] Kreemart /
Palais de Tokyo, Paris, França

pp. 28-29

BRASIL, 2013
[BRAZIL]

100 tijolos / bicicleta cargo brasileira
[100 bricks / Brazilian cargo bicycle]

São Paulo, Brasil

MODELO ECONÔMICO, 2010 [ECONOMIC MODEL]

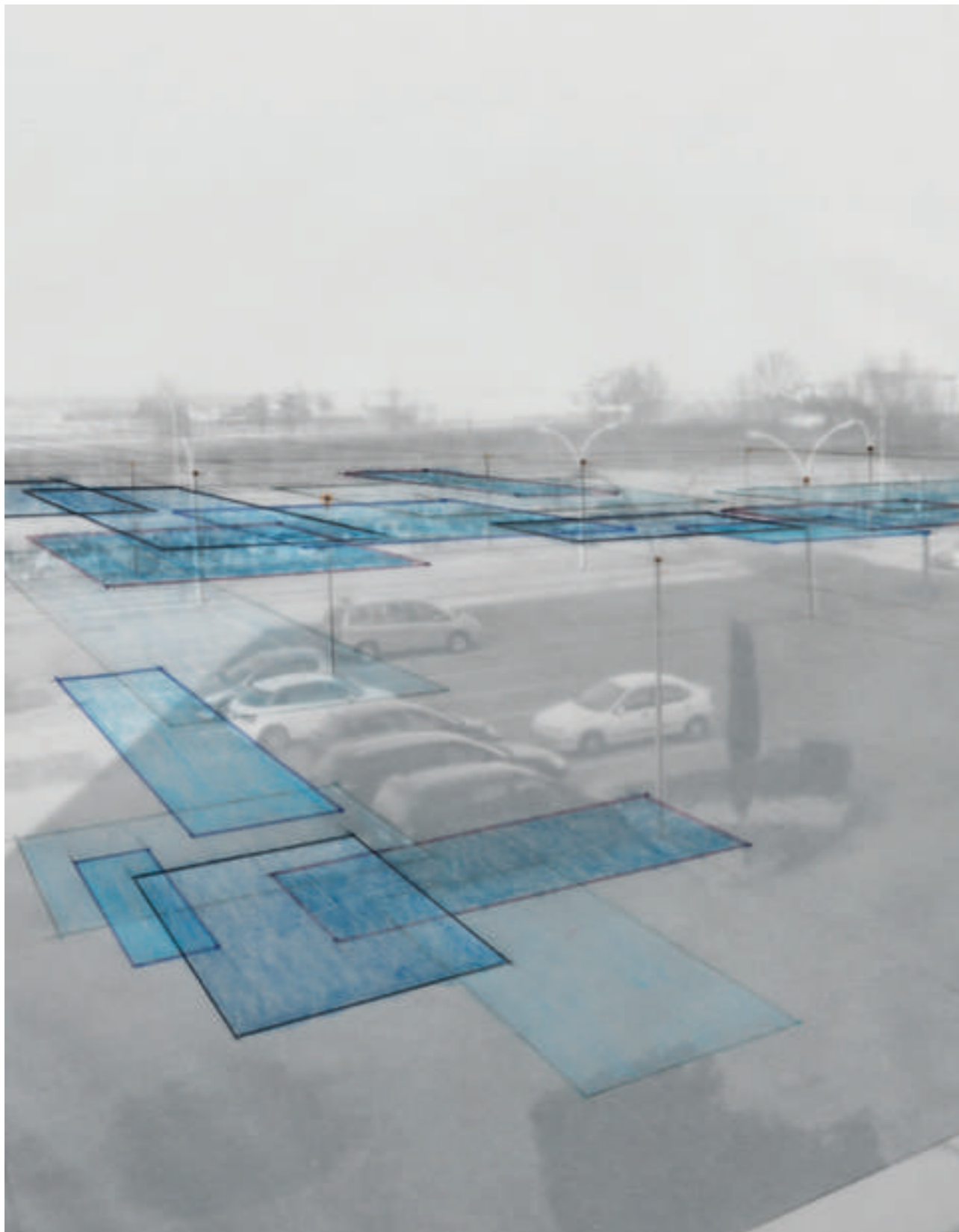
mesas de madeira usadas por camelôs
[wooden tables used by street vendors]

Paralela 2010, São Paulo, Brasil

O título do trabalho, no qual pode ser lida uma certa ironia, sugere que a economia dos camelôs, informal e à beira da ilegalidade (de onde provêm as mesas que compõem a instalação), seja elevada a um nível paradigmático – um modelo a ser seguido. Por outro lado, a maneira como as mesas se encaixam aponta para um equilíbrio real e visível, evidente tanto na estabilidade de cada elemento, quanto principalmente na harmonia do conjunto. Trata-se de uma das obras em que se faz evidente a estreita relação, na poética de Zamora, entre uma matriz geométrica e uma temática social ou política, que caracteriza muitas das obras mais importantes da produção do artista nos últimos anos.

The somehow ironic title of this piece suggests that the informal and barely legal economy of the street vendors (from where stalls that comprise this installation come from) be elevated to a paradigmatic level – a model to be followed. On the other hand, the way the stalls are arranged points to a real and visible balance, manifested both in the stability of each individual element and in the harmony of the set. This is one of the pieces that stresses an aspect of Zamora's expression that has marked his production over the last few years: the close relation between a geometrical matrix and social or political themes.





pp. 34-35

SEM TÍTULO (AZUL), 2006
[UNTITLED - BLUE]

lonas de ráfia em diferentes tons de azul e corda
[raffia tarps of different tones of blue and rope]

Estacionamento [parking lot] Walmart,
Cuernavaca, México

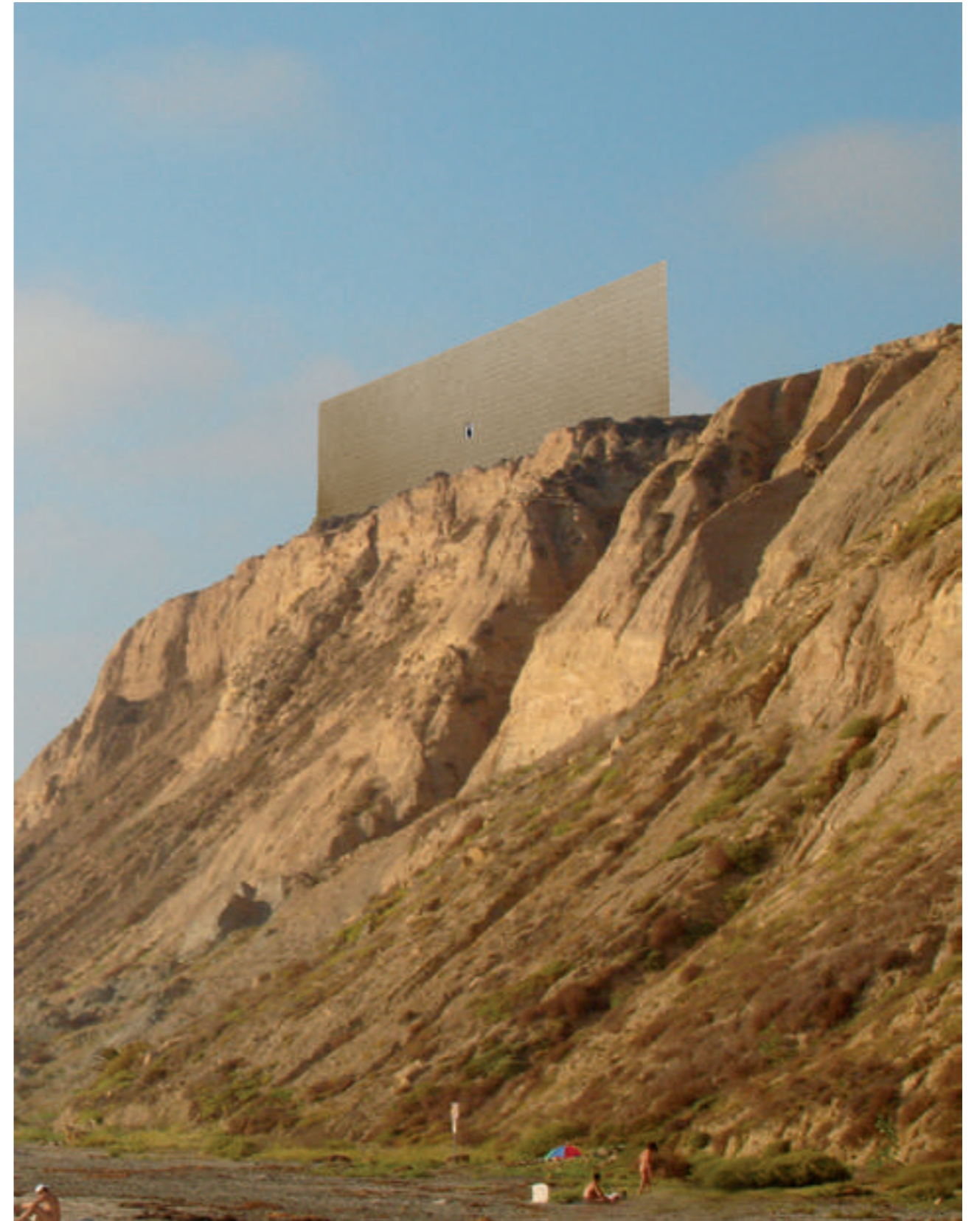
SEM TÍTULO (AZUL), 2006/2012
[UNTITLED - BLUE]

desenhos sobre papel vegetal e fotografias
[drawings on tracing paper and photos]

11ª Bienal de Lyon, França

Sem título (azul) foi realizada no estacionamento de uma loja da multinacional norte-americana Walmart em Cuernavaca (México) utilizando lonas de plástico disponíveis no mercado, com medidas e tonalidades levemente diferentes, esticadas de forma bastante rudimentar por meio de cordas de nylon. Mesmo que se possa identificar a referência fundamental para essa instalação nas tradicionais coberturas coloridas que protegem os mercados de rua no México, é importante lembrar que Zamora sempre se interessou por arquitetura. Ao longo dos primeiros anos de sua carreira, ele realizou vários projetos de coberturas com lonas tensionadas, concebidas como intervenções artísticas, mas em que se faziam visíveis questões de matriz arquitetônica. Por outro lado, *Sem título (azul)* é uma instalação efêmera e programaticamente mantida num estado de simplicidade e quase precariedade, o que a coloca num âmbito exclusivamente artístico e permite ainda traçar uma relação com obras posteriores, nas quais o aspecto performático e de interação com o público viria a se tornar central.

Untitled (blue) was produced at the parking lot of a store of the American multinational company, Walmart, in Cuernavaca, Mexico. The artist worked with readily available tarps of slightly different sizes and tones that were crudely stretched out by nylon cords. Even if one is able to identify the basic reference to this installation in the colorful traditional canopies of Mexican street markets, it is important to remember that Zamora has always been interested in architecture. Throughout the early years of his career, he has produced several projects with tensioned structures, conceived as artistic installations, but which hinted questions of an architectural nature. Yet, *Untitled (blue)* is an ephemeral installation, programmatically kept minimal and almost precarious. It thus belongs to an exclusively artistic environment and it already points at later works, in which the performative aspect and the interaction with the audience would become central.







pp. 38-39

WALL HOUSE, 1997-1998
[CASA MURO]

fotomontagem / maquete de papelão
[photomontage / cardboard model]

pp. 40-41

FRACCIONAMENTO (unidad 3), 1997-1998
[FRACIONAMENTO (unidade 3) |
FRACTIONING (Unit 3)]

maquete de papelão e lycra
[cardboard and lycra model]

EPÍFITA, 2000/2016 [EPIPHYTE]

ripas de madeira
[wooden laths]

O termo "epífita" descreve as plantas, típicas de florestas tropicais, que vivem apoiadas sobre outras plantas, porém sem retirar nutrientes delas, como fazem as "parasitas". A versão original de *Epífita* foi realizada para o XX Encuentro de Arte Joven de Aguacaliente (México), em 2000, e faz parte de uma série de trabalhos do começo da carreira de Zamora, como *Capullo* e *De-formación* (ambos de 1999), concebidos como versáteis e modificáveis, com base nas condições de montagem e do espaço. No caso de *Epífita*, os elementos utilizados eram os que resultavam do corte de uma chapa de MDF de 3 cm de espessura em tiras de 3 cm de largura, isto é, ripas de 3 x 3 x 244 cm, que eram sucessivamente cortadas, coladas e aparafusadas de maneira improvisada, buscando uma solução quase orgânica e, contudo, extremamente rigorosa em sua concepção. A versão aqui apresentada segue a mesma lógica, moldando-se ao espaço do Centro Cultural Banco do Brasil.

The term "epiphyte" describes the typical plants of tropical forests that grow supported by other plants without taking nutrients from them, such as parasites do. The original version of *Epífita* was produced for the XX Encuentro de Arte Joven de Aguacaliente, Mexico, in 2000. This piece is part of a collection of Zamora's early works that include *Capullo* and *De-formación*, both from 1999. They were thought as versatile and adjustable according to their installation site and circumstances. The material used in *Epífita* was the product of cutting a sheet of 3mm thick MDF into 3cm planks. Searching for a solution that was almost organic, but still extremely rigorous in its conception, these 3 x 3 x 244 cm planks were then successively cut, glued, and screwed together in crude way. The version presented here follows the same logic, adapted to the space of the Centro Cultural Banco do Brasil.





pp. 44-45

PANGLOSSIAN PARADIGM, 2013

[PARADIGMA PANGLOSSIANO]

timber stud frame (modelo construtivo
usado amplamente nos Estados Unidos)
e carrinhos de compra

[timber stud frame and shopping carts]

Red Cat, Los Angeles, CA, EUA

MUEGANO, 2012

escultura com 27 estruturas de estufas
[sculpture with 27 green houses structures]

SCAPE Biennial, Christchurch, Nova Zelândia

O *Muegano* é um doce típico mexicano a base de farinha e açúcar, composto por pequenos cubos que ao fritar se aglomeram num único bloco. A escultura homônima de Zamora foi realizada em Christchurch, na Nova Zelândia, nos meses seguintes aos terremotos que assolaram a cidade. As pesquisas para a realização do trabalho haviam iniciado em 2009, mas o que seria apenas uma reflexão sobre a relação da cultura ocidental com a clássica forma de casa com telhado de duas águas transformou-se, após os trágicos eventos de 2010 e 2011, em uma obra intimamente poética sobre o significado da própria noção de casa, principalmente em situações de emergência.

In Mexico, a *Muegano* is a typical sweet made of dough and sugar, composed of little cubes that, when fried, agglomerate in a single cluster. The eponymous sculpture by Zamora was realized in Christchurch, in New Zealand, in the aftermath of the earthquakes that hit the town. Research for the work had begun already in 2009, but the tragic events of 2010 and 2011 turned what would be a reflection on the relation of Western culture with the typical, gable roof house shape into an intimately poetic work on the very meaning of home, especially in a state of emergency.





pp. 48-49

LA RÉALITÉ ET AUTRES TROMPERIES, 2015

[A REALIDADE E OUTROS ENGANOS |

THE REALITY AND OTHER DECEPTIONS]

17 trailers com portas e janelas vedadas por madeiras

[17 trailers with doors and windows blinded with OSB wood]

Frac des Pays de la Loire, França



JANELA # 2, 2014

[WINDOW#2]

construção de muro de tijolos

[brick wall construction]

Espaço .Aurora, São Paulo, Brasil

Janela#2 foi produzido a convite de .Aurora, espaço independente gerido por artistas no centro de São Paulo, e instaura uma relação bastante clara com o contexto de arquitetura informal e espontânea que caracteriza muitos edifícios na região. Ao vedar com tijolos as janelas do espaço, Zamora nega sua função principal, de servir de ponto de contato entre o interior e o exterior. Ao mesmo tempo, ao virar de 90 graus um único tijolo, o artista cria uma "segunda janela", muito menor em tamanho do que a original, mas de certa maneira condensada e com uma presença física mais contundente.

Janela#2 was commissioned by .Aurora, an autonomous artist-run space in the center of São Paulo, and it creates a quite straightforward relation with the informal and spontaneous architecture that characterizes many of the buildings in the area. By blocking the windows of the space with bricks, Zamora denies its main function, i.e. to work as connection between interior and exterior. At the same time, by turning on a 90 degrees angle one single brick, the artist creates a "second window", much smaller in size than the original, but in a certain way condensed and with a much stronger physical impact.







pp. 52-53

DELIRIO ATOPICO, 2009
[DELÍRIO ATÓPICO |
ATOPIC DELIRIUM]

14 toneladas de plátanos
[14 ton of plantains]

Plaza comercial San Victorino
Bogotá, Colômbia

pp. 54-55

REDUCTIO AD ABSURDUM, 2012

trailer de viagem 1976 ALJO, 30 toneladas de rocha
fragmentada e areia nativa do Arizona (EUA)

[1976 ALJO travel trailer, 30 tons of fragmented
rock and sand native to Arizona]

SMoCA, Scottsdale, AZ, EUA

**DE BELG WORDT GEBOREN MET EEN
BAKSTEEN IN DE MAAG, 2008 – em processo**
[TODO BELGA NASCE COM UM TIJOLO NO ESTÔMAGO |
EVERY BELGIAN IS BORN WITH A BRICK
IN THE STOMACH, 2008 – IN PROGRESS]

Cidadãos voluntários de Winterslag,
piquenique, blocos de concreto
[Winterslag, citizens volunteers, picnic, concrete blocks]

Winterslag, Genk, Bélgica

O trabalho iniciou-se com um convite para que a população de Genk (Bélgica) se juntasse ao artista num piquenique de domingo numa área nos arredores da cidade, conhecida como Winterlag's Terril, durante o qual seriam realizados exercícios de livre expressão e improvisação com tijolos. As fotos aqui apresentadas registram essa ação, mas, na realidade, foi após esse momento, e de maneira totalmente espontânea, que o trabalho adquiriu seu aspecto mais marcante. Sem nenhum estímulo por parte do artista nem da FLACC (a instituição que comissionou o projeto), os habitantes do lugar decidiram transformar o evento numa espécie de tradição local, e as escritas, desenhos e estruturas de tijolos passaram a ser constantemente rearranjados por eles. Assim, a obra pode ser considerada um exemplo extremamente bem-sucedido de arte pública, por ser totalmente autônoma e livre. Além disso, antecipa trabalhos sucessivos, como *Sciame di Dirigibili* (2009), em que, mesmo que de forma distinta, o objetivo do artista é criar uma obra totalmente anônima.

This work started with an invitation to the population of Genk, Belgium, to join the artist for a Sunday picnic in an area on the outskirts of town known as Winterlag's Terril. During the event, they would have free expression exercises and improvisation with bricks. The photographs here on display register this moment; however, it was actually later on that the work has spontaneously acquired its most remarkable aspect. Without any incentive, neither from the artist nor from FLACC (the institution that commissioned the project), the local inhabitants decided to turn the event into a sort of tradition and constantly rearrange the brick writings, drawings, and structures. Therefore, this work can be considered an extremely successful example of public art, since it is autonomous and free. Moreover, it anticipates later works such as *Sciame di Dirigibili* (2009) in which, even if in a distinct way, the artist's goal is to create a completely anonymous piece.







pp. 60-61

UMA BOA ORDEM, 2006
[A GOOD ORDER]
coautora [coauthor] Lucia Koch
cobogó [ceramic panel cut]
27ª Bienal de São Paulo, Brasil



PARACAIDISTA,
AV. REVOLUCIÓN 1608 BIS, 2004
[SQUATTER AV REVOLUCIÓN 1608 BIS]

Casa construída sobre fachada do Museu Carrillo Gil
[House built on the facade of Carrillo Gil Museum]

Carrillo Gil Art Museum, Cidade do México, México

A intervenção parasita, realizada na fachada do Museo de Arte Carrillo Gil (Cidade do México) e na qual Zamora residiu ao longo de três meses, foi o primeiro projeto de grande visibilidade do artista. Na concepção e produção da estrutura, foram usadas técnicas de construção popular e espontânea, fruto de longas pesquisas nos subúrbios da capital mexicana, já sinalizando o interesse do artista para esses modelos informais e espontâneos de arquitetura e organização social, que viriam a se tornar mais evidentes em trabalhos posteriores. O próprio título insere a obra desde o início num âmbito de informalidade e coloquialidade, já que o termo “paracaidista” refere-se, no México, tanto ao paraquedista quanto a quem ocupa irregularmente um terreno; o complemento “bis” é usado para distinguir dois endereços, nesse caso o do Museu Carrillo Gil e o (provisório) do artista, que ocupam o mesmo número.

This parasite intervention was the first of Zamora's projects to achieve greater visibility. During the performance, he resided for three months on the facade of the Museo de Arte Carrillo Gil, in Mexico City. The artist employed simple and spontaneous building techniques, extensively researched on the outskirts of the Mexican capital, in the conception and production of this project. It already indicated the interest in these informal and spontaneous arrangements for architecture and social organization that would become more evident in later works. The title itself sets an informal and colloquial tone, since the term “paracaidista”, in Mexico, may refer to both a parachutist and those who irregularly settle in a piece of land. In addition, the complement “bis” is used to differentiate two addresses, in this case the one of the museum itself and the [provisional] one of the artist.









OG-107 SCENERY, 2012

paraquedas dobrado e logbook
[folded parachute and logbook]

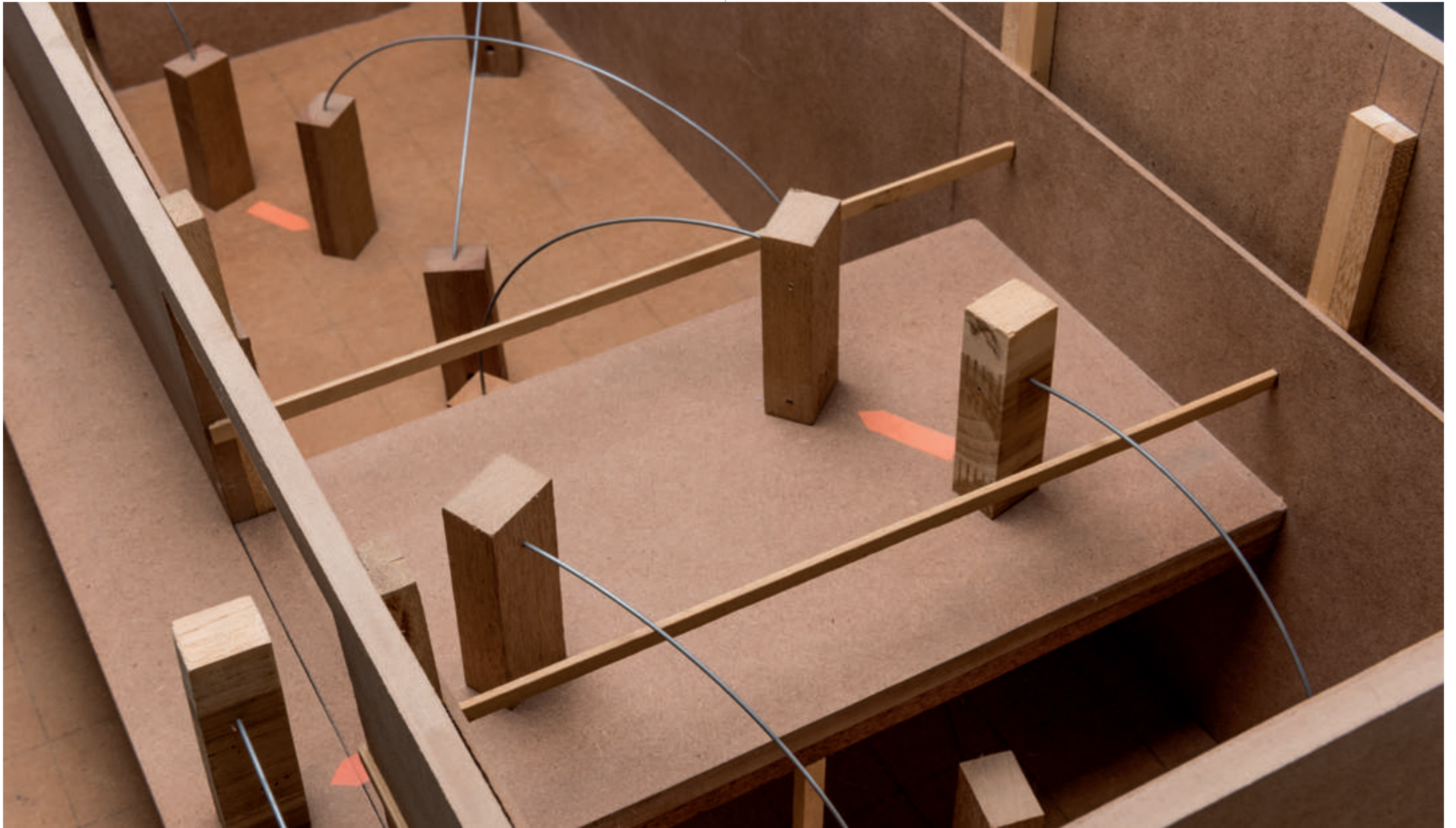
17 paraquedas, 17 log books,
Hangar, aeroporto de Phoenix
[17 parachutes, 17 log books,
Hangar, Phoenix Airport]

Phoenix Airport Hangar, SMoCA, AZ, EUA

A obra pode ser apresentada em dois formatos: num estado por assim dizer latente, ou potencial, em que paraquedas do exército dos Estados Unidos são expostos dobrados e juntamente com os "logbooks" (ou registros de voo), onde ficam anotadas as circunstâncias de uso de cada um, ou então abertos, suspensos no ar por potentes ventiladores que os fazem flutuar. A dança dos paraquedas abertos tem algo de surreal: ao invés de descer, eles parecem querer subir cada vez mais alto, enquanto sua leveza alegre nega a carga de violência tão profundamente enraizada na cor, o característico verde "oliva" ("Olive Green 107") utilizado pelo exército dos Estados Unidos entre 1952 e 1989.

This piece can be set up in two ways. The first one is in a somewhat latent condition, in which the folded parachutes are exposed alongside the logbooks that record all circumstances of their use. The other is with the open parachutes inflated by powerful fans and floating in the air. The dance of open parachutes is somehow surreal: instead of coming down, they seem to want to fly even higher. Likewise, their pleasant lightness deny the violent burden so associated to their color, the characteristic green tone (Olive Green 107) used by the U.S. Army between 1952 and 1989.







INCONSTÂNCIA MATERIAL, 2012 [MATERIAL INCONSTANCE]

20 pedreiros, 8 pilhas de tijolos e poema de Nuno Ramos
[20 construction workers, 8 piles of bricks and a poem by Nuno Ramos]

Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil

Para a realização dessa ação, Zamora colaborou com 20 trabalhadores da construção civil de São Paulo, acostumados a lançar e agarrar tijolos no seu dia a dia, e criou uma espécie de percurso aéreo, uma coreografia para tijolos que invadia todo o espaço da Luciana Brito Galeria, em São Paulo, passando pela área expositiva, pelos espaços externos e até pelo estacionamento (uma nova versão da performance seria realizada na Bienal de Istambul de 2013). O uso dos tijolos, recorrente em várias obras do artista, situa imediatamente a ação no âmbito das relações de poder que regulam o mundo do trabalho, principalmente o manual e físico. Seguindo um procedimento bastante usual em sua obra, o artista subverte as relações de poder convencionais, colocando o trabalhador no centro das atenções do público e ao mesmo tempo isolando na engrenagem produtiva um espaço para o jogo e a criatividade, marcado aqui pelo canto/poema *Gigante*, composto por Nuno Ramos especificamente para a ação. A apresentação da maquete contextualiza o lugar especial que as maquetes ocupam no processo criativo de Zamora, funcionando como ferramentas para um estudo aprofundado e a realização de ajustes prévios à realização da instalação.

Zamora worked in collaboration with 20 construction workers from São Paulo in the production of this performance. Being used to throwing and catching bricks on their daily activities, they created an aerial trajectory, a choreography of bricks invading all the spaces of the Luciana Brito Galeria, in São Paulo, from the exhibition floor, to the outdoor area, and even reaching the parking lot (a reenactment of this performance was set up at the Istanbul Biennial, in 2013). The use of bricks, recurrent in several of the artist's works, immediately situates the performance in the field of the relationships of power in the labor market, particularly concerning manual and physical work. Following an usual procedure in his career, the artists subverts conventional relationships of power by placing the worker as the center of audience's view and by isolating in the productive chain a moment of play and creativity, reinforced by the song/poem *Gigante* [Giant], written by Nuno Ramos specially for this performance. The model helps understand Zamora's creative process, in which models hold a special place, employed as tools for in-depth analysis and adjustments that precede the actual installation.

1940-1941	1942-1943	1944-1945	1946-1947	1948-1949	1950-1951	1952-1953	1954-1955	1956-1957	1958-1959	1960-1961	1962-1963	1964-1965	1966-1967	1968-1969	1970-1971	1972-1973	1974-1975	1976-1977	1978-1979	1980-1981	1982-1983	1984-1985	1986-1987	1988-1989	1990-1991	1992-1993	1994-1995	1996-1997	1998-1999	2000-2001	2002-2003	2004-2005	2006-2007	2008-2009	2010-2011	2012-2013	2014-2015	2016-2017	2018-2019	2020-2021	2022-2023	2024-2025	2026-2027	2028-2029	2030-2031	2032-2033	2034-2035	2036-2037	2038-2039	2040-2041	2042-2043	2044-2045	2046-2047	2048-2049	2050-2051	2052-2053	2054-2055	2056-2057	2058-2059	2060-2061	2062-2063	2064-2065	2066-2067	2068-2069	2070-2071	2072-2073	2074-2075	2076-2077	2078-2079	2080-2081	2082-2083	2084-2085	2086-2087	2088-2089	2090-2091	2092-2093	2094-2095	2096-2097	2098-2099	2100-2101	2102-2103	2104-2105	2106-2107	2108-2109	2110-2111	2112-2113	2114-2115	2116-2117	2118-2119	2120-2121	2122-2123	2124-2125	2126-2127	2128-2129	2130-2131	2132-2133	2134-2135	2136-2137	2138-2139	2140-2141	2142-2143	2144-2145	2146-2147	2148-2149	2150-2151	2152-2153	2154-2155	2156-2157	2158-2159	2160-2161	2162-2163	2164-2165	2166-2167	2168-2169	2170-2171	2172-2173	2174-2175	2176-2177	2178-2179	2180-2181	2182-2183	2184-2185	2186-2187	2188-2189	2190-2191	2192-2193	2194-2195	2196-2197	2198-2199	2200-2201	2202-2203	2204-2205	2206-2207	2208-2209	2210-2211	2212-2213	2214-2215	2216-2217	2218-2219	2220-2221	2222-2223	2224-2225	2226-2227	2228-2229	2230-2231	2232-2233	2234-2235	2236-2237	2238-2239	2240-2241	2242-2243	2244-2245	2246-2247	2248-2249	2250-2251	2252-2253	2254-2255	2256-2257	2258-2259	2260-2261	2262-2263	2264-2265	2266-2267	2268-2269	2270-2271	2272-2273	2274-2275	2276-2277	2278-2279	2280-2281	2282-2283	2284-2285	2286-2287	2288-2289	2290-2291	2292-2293	2294-2295	2296-2297	2298-2299	2300-2301	2302-2303	2304-2305	2306-2307	2308-2309	2310-2311	2312-2313	2314-2315	2316-2317	2318-2319	2320-2321	2322-2323	2324-2325	2326-2327	2328-2329	2330-2331	2332-2333	2334-2335	2336-2337	2338-2339	2340-2341	2342-2343	2344-2345	2346-2347	2348-2349	2350-2351	2352-2353	2354-2355	2356-2357	2358-2359	2360-2361	2362-2363	2364-2365	2366-2367	2368-2369	2370-2371	2372-2373	2374-2375	2376-2377	2378-2379	2380-2381	2382-2383	2384-2385	2386-2387	2388-2389	2390-2391	2392-2393	2394-2395	2396-2397	2398-2399	2400-2401	2402-2403	2404-2405	2406-2407	2408-2409	2410-2411	2412-2413	2414-2415	2416-2417	2418-2419	2420-2421	2422-2423	2424-2425	2426-2427	2428-2429	2430-2431	2432-2433	2434-2435	2436-2437	2438-2439	2440-2441	2442-2443	2444-2445	2446-2447	2448-2449	2450-2451	2452-2453	2454-2455	2456-2457	2458-2459	2460-2461	2462-2463	2464-2465	2466-2467	2468-2469	2470-2471	2472-2473	2474-2475	2476-2477	2478-2479	2480-2481	2482-2483	2484-
-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-------





CARIÁTIDES, 2015 [CARYATIDS]

2 mulheres carregando um cesto na cabeça
[2 women carrying a basket on the head]

Llano Grande / Casa Wabi, Oaxaca, México

As duas mulheres que em *Cariátides* entram e saem de cena sem solução de continuidade, moram em San Isidro Llano Grande, na Costa de Oaxaca, no México. Zamora as conheceu durante uma residência na Casa Wabi, uma fundação criada e mantida pelo artista Bosco Sodi numa arrojada estrutura projetada pelo arquiteto japonês Tadao Ando. O contraste entre a sofisticada elegância da parede de concreto e a extrema simplicidade do descampado de terra é evidenciada pela passagem das mulheres. As enormes cestas que elas carregam na cabeça, sem esforço aparente, situa o vídeo no âmbito da reflexão poética de Zamora sobre profissões físicas e de certa maneira milenárias (como a construção civil, aludida na série de trabalhos em que o artista utiliza tijolos), mas aqui a partir de um ponto de vista feminino, enfatizado pelo título.

The two women endlessly entering and leaving the scene in *Cariátides* [Caryatids] live in San Isidro Llano Grande, on the Oaxaca coast, in Mexico. Zamora met them during a residency at Casa Wabi, a foundation conceived and maintained by Mexican artist Bosco Sodi, housed in a stunning building by Japanese architect Tadao Ando. The passing of the women highlights the contrast between the sophisticated elegance of the concrete walls, and the extreme simplicity of the dusty terrain vague. The huge baskets they carry on the head, apparently without any effort, situate the video among the works by Zamora that poetically reflect on physically challenging, eternal professions (such as construction, alluded in the works where the artist employs bricks), but here from a feminine point of view, made even more direct by its title.







pp. 82-83

HYPARS, DE LA SERIE INTERSECCIONES, 2014
[HYPARS, DA SÉRIE INTERSECÇÕES I
HYPARS FROM THE INTERSECTIONS SERIES]

9 cascas de concreto com 15mm de espessura
[9 concrete shells / 15mm thick]

p. 86

SYNCLASTIC / ANTICLASTIC, 2010

154 cascas de concreto com 15mm de espessura
[154 concrete shells / 15mm thick]

Liverpool Biennial 2010, Liverpool, Reino Unido

SYNCLASTIC / ANTICLASTIC, 2010 / 2016

7 cascas de concreto com 15mm de espessura
[7 concrete shells / 15mm thick]

Apesar de vagamente zoomórficas, principalmente quando instaladas de maneira aleatória, quase a sugerir uma revoada de pássaros, as esculturas que compõem a instalação *Synclastic/Anticlastic* têm origem em exercícios bastante rigorosos a partir dos parâmetros que definem uma forma "sinclástica", isto é, uma superfície em que dois eixos perpendiculares se dobram na mesma direção, ou "anticlástica", em que os eixos se dobram em direções opostas. Exemplificando, uma tigela é uma forma sinclástica, enquanto uma sela é anticlástica. Como em obras anteriores do artista, essas premissas extremamente precisas parecem se dissolver na grande presença física da obra, que se relaciona diretamente com trabalhos do início de sua carreira, como *Tetrapuntual* (2000).

Even if vaguely zoomorphic, particularly when randomly exposed, suggesting a flock of birds in flight, the sculptures that comprise the installation *Synclastic/Anticlastic* have their genesis in very precise exercises. They were taken from the parameters, which define a shape as synclastic (i.e. a surface in which both perpendicular axes fold in the same direction) or anticlastic (i.e. in which they fold in opposite directions). To exemplify, a bowl has a synclastic shape, while a saddle has an anticlastic one. Like in some of the artist's early work, these very precise premises seem to dissolve in the great physical presence of the piece – closely related to works from the beginning of his career such as *Tetrapuntual*, 2000.



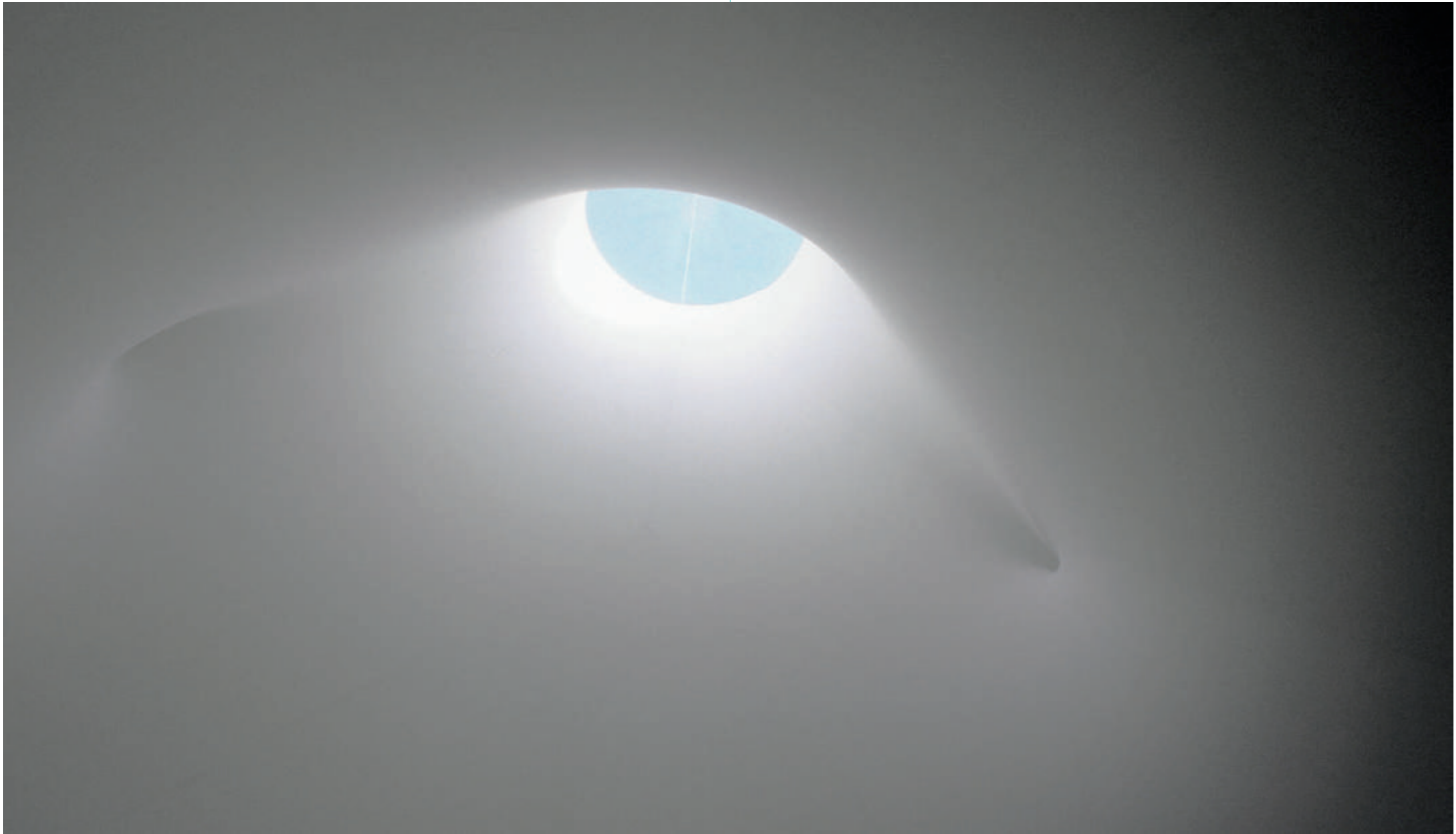
TETRAPUNTUAL, 2000

lycra, pedra e linha
[lycra, stone and thread]

Jalcomulco, Veracruz, México

As experimentações de *Tetrapuntual*, como já apontado no começo do texto, foram realizadas em solidão, numa ação que não foi concebida como artística, numa plantação de manga em Jalcomulco, em Veracruz. As formas que aparecem nos precários registros realizados diretamente por Zamora, eram criadas de maneira quase instintiva, com lycra, madeira e pedras e, analogamente a outros da mesma época, eram concebidos como profundamente ligados ao contexto onde eram instalados. O procedimento era bastante simples, e consistia em esticar quadrados de lycra pelos cantos, criando paraboloides hiperbólicos com ângulos e formas distintos.

The exercises that lead to the creation of *Tetrapuntual*, as explained at the beginning of this text, were conducted in solitude, in an action that was not even conceived as artistic, in a manga plantation in Jalcomulco, in Veracruz. The forms that appear in the precarious images shot by Zamora himself were created in an almost instinctive way, with lycra, wood and stones and, just like other works from the same period, were conceived as profoundly linked to the context where they were installed. The procedure was fairly simple, and consisted in stretching lycra squares from the corners, thus creating hyperbolic paraboloids with varying angles and shapes







$\alpha=360^\circ r/R$, 2000

membrana de lycra e fios de nylon
[lycra membrane and nylon thread]

150m², 8m (diâmetro da base / base diameter)
2m (diâmetro do topo / top diameter)

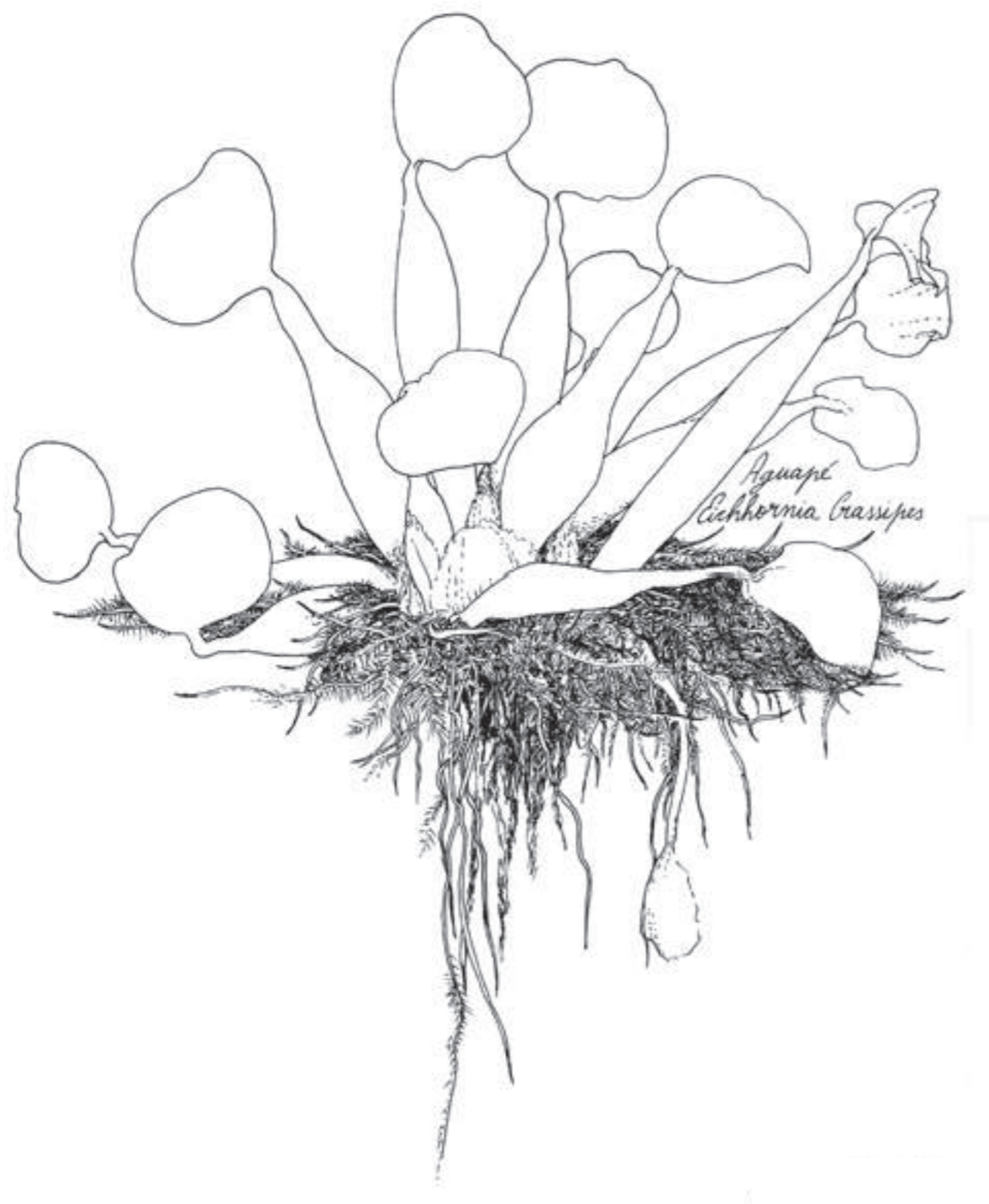
La torre de los vientos,
Cidade do México, México

A intervenção ocupou inteiramente a Torre de los Vientos (Cidade do México) – uma torre/escultura habitável, projetada pelo uruguaio Gonzalo Fonseca em 1968, no marco do projeto Ruta de la Amistad, coordenado por Mathias Goeritz, e que entre 1996 e 2002 funcionou como espaço expositivo, sob a coordenação do artista Pedro Reyes. Apesar da aparente simplicidade da ocupação, que tornava o espaço quase etéreo e imaterial, ela requereu cálculos bastante complexos para definir como a lycra iria se comportar (o título alude à fórmula algébrica utilizada para esses cálculos). Cabe lembrar, a esse respeito, que na mesma época em que projetava e realizava esse trabalho, Zamora cursava geometria estrutural, interessando-se particularmente por exemplos de arquitetura e engenharia leve.

The intervention occupied the whole Torre de los Vientos, in Mexico City. This habitable tower/sculpture was designed by the Uruguayan Gonzalo Fonseca as part of the Ruta de la Amistad, a project coordinated by Mathias Goeritz in 1968. The landmark was used as an exhibition space between 1996 and 2002 under the coordination of the artist Pedro Reyes. Despite the apparent simplicity of the intervention, which made the room almost ethereal and immaterial, it demanded very complex calculations to determine how the spandex would behave (the title of the work is a reference to the algebraic equations used in them). It is worth noticing that at the time Zamora designed and produced this piece, he was studying structural geometry, keeping a particular interest in examples of lightweight architecture and engineering.







GEOMETRIAS DANINHAS, 2006 [HARMFUL GEOMETRIES]

octógonos de 8m de diâmetro (tubo pvc)
e 2220 m² de aguapé
[octagons of 8m in diameter (pvc pipe)
and 2220 m² of water lillies]

27ª Bienal de São Paulo
Lago do Ibirapuera, São Paulo, Brasil

Como todo artista que opera frequentemente no espaço público, Zamora produziu um número bastante significativo de projetos que, por questões logísticas de várias ordens, acabaram não se realizando. Concebido para a 26ª Bienal de São Paulo, *Geometrias daninhas* iria consistir na implantação de 2220 m² de aguapés, circunscritos por 51 estruturas octogonais de canos de PVC. As estruturas chegaram a ser instaladas no lago, mas a autorização para colocar as plantas foi cancelada poucos dias antes da inauguração da Bienal, por receio das autoridades do parque Ibirapuera de que elas pudessem se reproduzir de maneira exponencial, tornando-se potencialmente daninhas para o ecossistema do parque.

As with every artist who often works in public spaces, Zamora has idealized a great number of projects that ended up not being produced due to various logistical reasons. *Geometrias daninhas*, conceived for the 26th São Paulo Biennial, would consist of the installation of 51 octagonal frames made of PVC pipes containing 2220m² of water hyacinths on the lake of the Ibirapuera Park in São Paulo. The frames got to be installed on the lake, but the authorization to add the hyacinths was canceled a few days before the opening of the Biennial because of the authorities' fear that they would reproduce exponentially, becoming potentially harmful to the ecosystem of the park.





PRAIA RECANTO DAS CRIANÇAS, 2006
[RECANTO DAS CRIANÇAS BEACH]

câmaras de ar e corda
[inner tubes, rope]

27ª Bienal de São Paulo
São Vicente, São Paulo, Brasil

A matriz geométrica e modular, que constitui o ponto de partida de obras realizadas por Zamora nos mesmos anos, como *Geometrias daninhas*, é colocada aqui totalmente a serviço da interação com os “usuários” do objeto/obra. A dinâmica do jogo, extremamente simples, previa que os participantes da ação acoplassem (ou então separassem), por meio de simples anéis de borracha, as câmaras de pneu de caminhão usadas como boias, potencialmente criando uma única estrutura flutuante. De certo modo, a ação realizada na praia Recanto das Crianças (São Vicente) inaugura uma fase do trabalho do artista em que o foco do interesse se desloca definitivamente da forma em si para a maneira como essa forma é utilizada e como ela pode gerar ações comunitárias.

In this piece, Zamora uses the same geometric and modular matrix that was the starting point for other works of this period, such as *Geometrias daninhas* [Harmful Geometries], solely to promote the interaction between user and object/artwork. The very simple dynamic of the game allowed the participants to bridge together or break apart with ordinary rubber rings, the truck tire inner tubes used as floating devices. Potentially, one single, huge floating structure could be created. In a way, this performance at the Recanto das Crianças Beach, in São Vicente, launched a new period in the artist's work in which the focus of his interest decisively shift from the form itself to how it can be used and how it can generate community action.





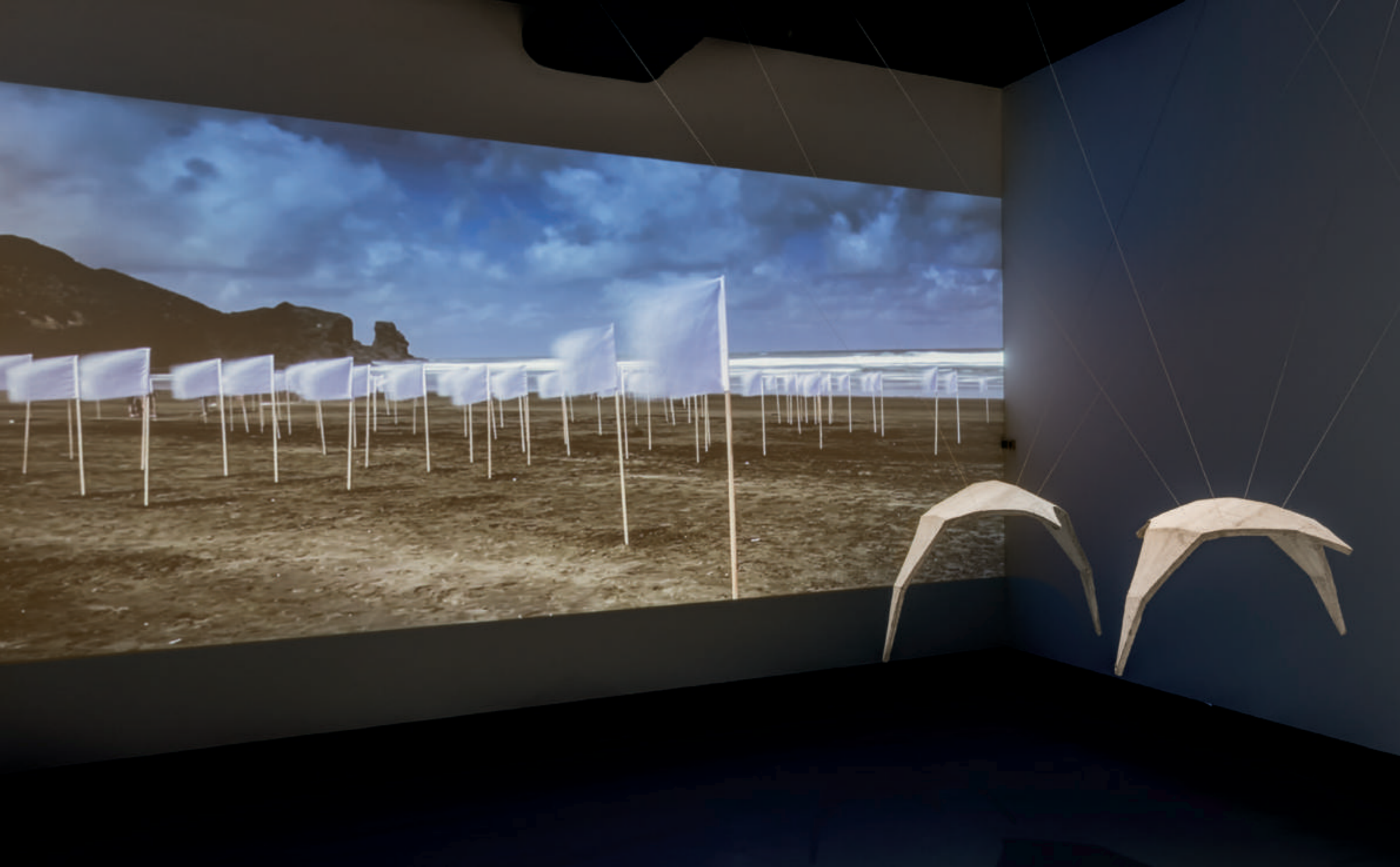
WHITE NOISE, 2011

500 bandeiras brancas instaladas
pelos moradores de Auckland
[500 white flags installed by Auckland's citizens]

Auckland Festival
Te Henga (Bethell beach), Auckland, Nova Zelândia

O trabalho, realizado em Te Henga, na praia de Bethells (Nova Zelândia) foi inspirado na densa história local de manifestações e ações para a defesa da terra, da costa e do espaço público em geral, ao passo que retoma uma sinalização utilizada nos tempos da colonização britânica, quando bandeiras brancas eram usadas para demarcar os limites das propriedades. Com a ajuda espontânea do público convidado a participar da ação, foram plantadas ao longo da praia 500 bandeiras, que ao fim do dia foram recolhidas e sucessivamente expostas num espaço museológico. A confirmar o caráter essencialmente político da ação, durante o dia alguém fincou espontaneamente, no meio das bandeiras brancas, uma bandeira maori Tino Rangatiratanga, símbolo da luta maori pela autonomia, autodeterminação e reintegração de posse de seus territórios.

This piece, produced in Te Henga, at Bethells Beach, New Zealand, was inspired by the strong local tradition of activism for the protection of the land, the coast, and public space in general. It recovers a way of signaling used during the period of British colonization, when white flags were used to establish the limits of the properties. 500 hundreds white flags were raised along the beach with the spontaneous help of the audience. By the end of the day, they were taken down and later exposed in a museum room. Confirming the essentially political character of the work, at some point of the day a Maori Tino Rangatiratanga flag was anonymously raised amid the white flags – a symbol of the Maori fight for sovereignty, self-determination, and return of the possession of their land.











pp. 112-115

REviraVOLTA, 2015

com a colaboração do músico [with the collaboration of the musician] Andre Hosoi e da [and of] chef Ana Luiza Trajano

48 músicos e 48 baldes para fazer sorvete mexicano

água + polpa de frutas + açúcar

[48 musicians and 48 pots for making Mexican ice cream (water, fruit pulp and sugar)]

Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brasil

ENSAYO SOBRE LO FLUIDO, 2015

[ENSAIO SOBRE O FLUÍDO | AN ESSAY ON FLOW]

Em colaboração com a compositora

[with the collaboration of the composer] Wilma Alba

70 músicos - cordas, sopros, vozes e percussão

Iluminação: lâmpadas, soquetes, cabos elétricos e tomadas

[70 musicians - string, wind, voices and percussions

lighting - lamps, sockets, electrical cable, plugins]

12ª Bienal da Habana, Universidad de las Artes (ISA), Havana, Cuba.

A performance que abriu a 12ª Bienal da Havana consistiu na execução, por parte de estudantes de música locais, de uma peça criada especificamente pela compositora cubana Wilma Alba. Os músicos ficaram distribuídos ao longo da arquitetura fascinante e decadente de *El Gusano* [A Minhoca], edifício projetado pelo arquiteto italiano Vittorio Garatti em 1961, para ser sede da escola de música da Universidad de las Artes, porém nunca completado. A beleza das imagens, a poesia da mistura dos sons de pássaros e instrumentos, bem como o entusiasmo dos jovens músicos que, apesar de tudo, seguem tocando, não conseguem apagar a sensação de que a obra é, antes de mais nada, um retrato poético, mas inequívoco, do abandono das políticas culturais e educativas de um continente inteiro; de que ela alude, em outras palavras, à realidade dos Trópicos e às contradições históricas (e atuais) da América Latina.

This performance opened the 12th Havana Biennial, and consisted of local music students performing a musical piece specially composed by the Cuban composer Wilma Alba. The musicians were distributed along the fascinating and decadent architecture of *El Gusano* [The Worm]. The edifice, designed by the Italian architect Vittorio Garatti in 1961, should have been the main building of music school of the Universidad de las Artes, but it was never completed. Neither the beauty of the images, nor the poetical mix of birds and musical instruments, nor even the enthusiasm of the young musicians, who keep playing despite everything, can erase the feeling that this work is fundamentally a lyrical but unequivocal depiction of the abandonment of cultural and educational policies in the continent. It refers, in other words, to the reality of the Tropics and the historical contradictions of Latin America.







pp. 122-123

ESSAY ABOUT THE SMOOTH
AND THE STRIATED, 2010
[ENSAIO SOBRE O LISO E O ESTRIADO]

varais de roupa e fios de nylon
[clothesline and nylon]

San Francisco Art Institute (SFAI),
San Francisco, EUA

pp. 124-125

JARDIM CATENOROIDE
[CATERONOID GARDEN]

correntes
[chains]

Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil

JARDIM CATENAROIDE, 2016 [CATENAROID GARDEN]

maquete para Jardim Catenaroide
[Catenaroide Garden model]

A obra faz parte de uma série de trabalhos realizados por Zamora, tanto autônomos como vinculados a espaços expositivos específicos, à qual pertencem, entre outras, a grande instalação *Líneas de suspensión, Ensayo sobre geometría funicular*, realizada em 2005 na Cidade do México, e, mais recentemente, o *Jardim Catenaroide* (2016), concebido para o jardim desenhado por Burle Marx para a casa de Rino Levi (1958) que é agora a sede da Luciana Brito Galeria, em São Paulo. Nesses trabalhos, mesmo que em escalas diferentes, o artista utiliza catenárias, isto é, curvas obtidas pela fixação de correntes em dois pontos, onde o raio da curvatura de cada elemento é definido pela distância entre esses pontos. Partindo de um exercício elementar de geometria aplicada, bastante comum em maquetes de arquitetura, Zamora cria formas quase orgânicas, gerando paisagens oníricas, que lembram nuvens ou estalactites, e que no âmbito específico da história da arquitetura se relacionam diretamente com as maquetes do arquiteto catalão Antoni Gaudí.

This piece is part of a Zamora's collection of both autonomous and commissioned works. It includes, among others, the large installation *Líneas de suspensión, Ensayo sobre geometría funicular*, produced in Mexico City, in 2005, and, more recently, *Catenary Garden* (2016), idealized for the garden designed by Burle Marx for Rino Levi's house (1958) – which now holds Luciana Brito Galeria, in São Paulo. In all these pieces, even if in varying scales, the artist uses catenaries – curves obtained by hanging chains from two points, in which the distance between those points defines the radius of their curvature. From a basic exercise of applied geometry, often used in architectural models, Zamora creates organic shapes that generate dreamlike landscapes resembling clouds and stalactites. Moreover, specifically in the domain of history of architecture, they have a close relation with the models of the Catalan architect Antoni Gaudí.





SESSHAS, 2010

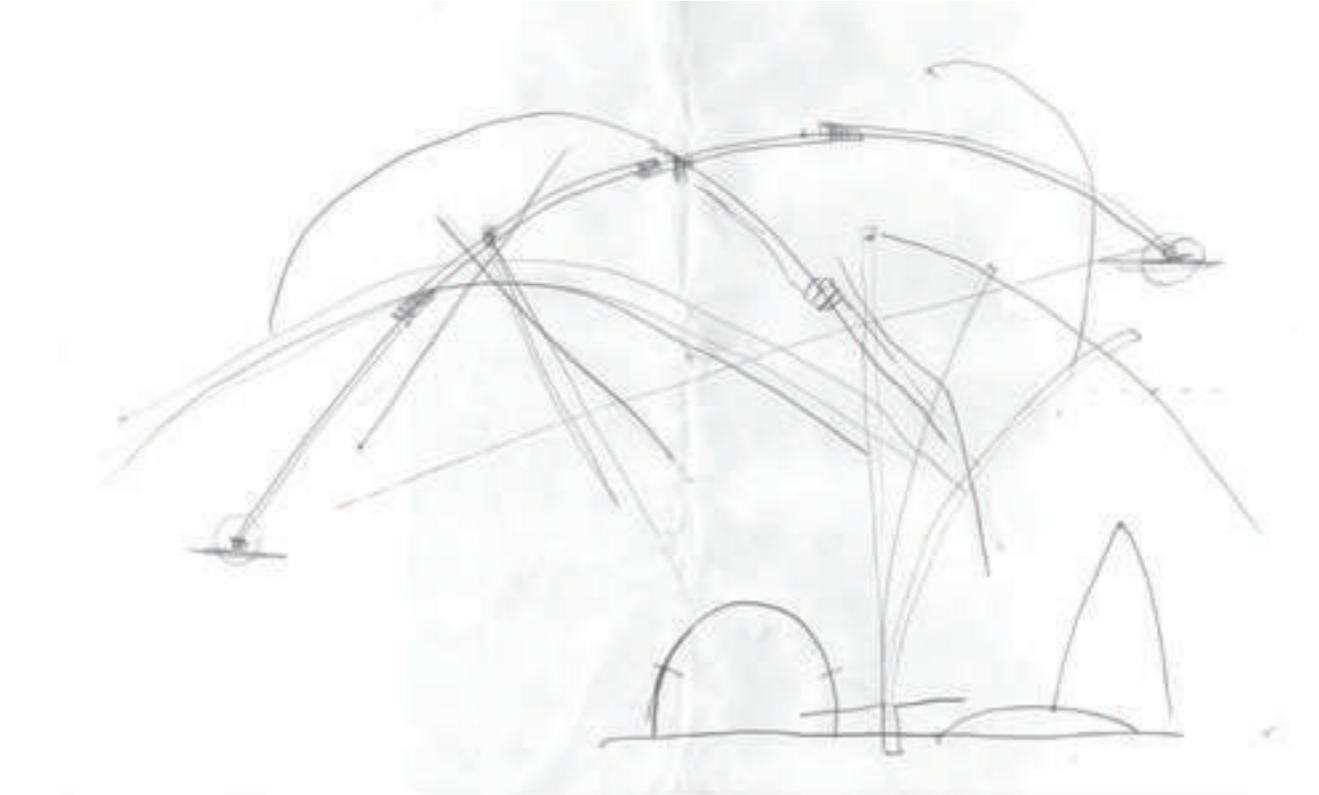
54 cascas de concreto com 15mm de espessura
[54 concrete shells / 15mm of thick]

Aichi triennale 2010

[Aichi Prefectural Museum of Art],
Nagoya, Japão**SESSHAS, 2010 / 2016**9 cascas de concreto com 15mm de espessura
[9 concrete shells / 15mm of thick]

Criadas para a Trienal de Aichi (Japão), as nove formas que integram esta série de esculturas também têm como ponto de partida o estudo da curva catenária, isto é, são geradas por correntes ou cordas suspensas por dois pontos, como em *Catenaroides*. Aqui, porém, a flexão é aplicada a um plano, evidenciando uma relação com o trabalho de arquitetos visionários, como Felix Candela e Frei Otto, ambos estudados em profundidade por Zamora. O título da obra, Sesshas, é uma palavra japonesa usada para designar um santuário menor, quase uma miniatura, que pode ser colocado dentro ou perto de um santuário xintoísta. E a questão de escala é, de fato, o que move o trabalho, considerando que as esculturas quase replicam, em escala menor, algumas das criações mais conhecidas de Candela.

As in *Catenaroides*, the study of the catenary curve (i.e. created when chains or ropes hang between two points) is the starting point for the nine shapes that compose this collection of sculptures created for the Aichi Triennale, in Japan. In this case, however, the bending is applied to a surface, highlighting its link to the work of visionary architects such as Felix Candela and Frei Otto, both studied in depth by Zamora. Its title, Sesshas, is a Japanese word used to denominate a smaller sanctuary, almost like a miniature, that can be placed inside or near a Shinto shrine. The scale is what actually puts this work into motion, since the sculptures are almost small-sized replicas of some of Candela's most famous creations.







pp. 132-133

FLEXION, 2005
[FLEXÃO]

exercício com bambu flexionado
[bamboo flexion exercise]

Indian International Center (IIC)
Nova Deli, Índia

UNTITLED, 2006
[SEM TÍTULO]

estruturas em rede feitas com
3 mil metros de corda vegetal
[net structures made with 3000 m
of vegetable rope]

9th Havana biennial
Havana, Cuba

No mesmo ano em que participou da Bienal de São Paulo, com a obra/ação *Praia Recanto das Crianças*, Zamora propôs para a 9ª Bienal da Havana outra obra concebida essencialmente como catalisadora de experiências coletivas a serem realizadas pelo público, a partir de alguns elementos básicos colocados pelo artista. Nesse caso, a intervenção se articulou em parques públicos espalhados pela capital cubana, instalando em cada um deles redes construídas de modo artesanal, usando um total de aproximadamente 3 quilômetros de corda vegetal. Encaradas pelo artista como exercícios de geometria aplicada às circunstâncias espaciais definidas pela topografia e localização das árvores às quais eram fixadas, as redes, uma vez finalizadas, foram entregues à população local, e em especial às crianças, para serem utilizadas de maneira totalmente livre.

In the same year when he participated in the São Paulo Biennial with the artwork/performance *Praia Recanto das Crianças* [Recanto das Crianças Beach], Zamora presented at the 9th Havana Biennial another piece essentially conceived as a catalyzer of public collective experiences prompted by basic elements provided by the artist. He installed handmade nets, made out of almost three kilometers of natural fiber rope, in public parks spread around the Cuban capital. The artist took the nets as exercises of geometry applied to the special circumstances defined by the topography and localization of the trees to which he attached them. Once completed, the local population, especially the children, could use the nets freely.





O ABUSO DA HISTÓRIA, 2014
[THE ABUSE OF HISTORY]

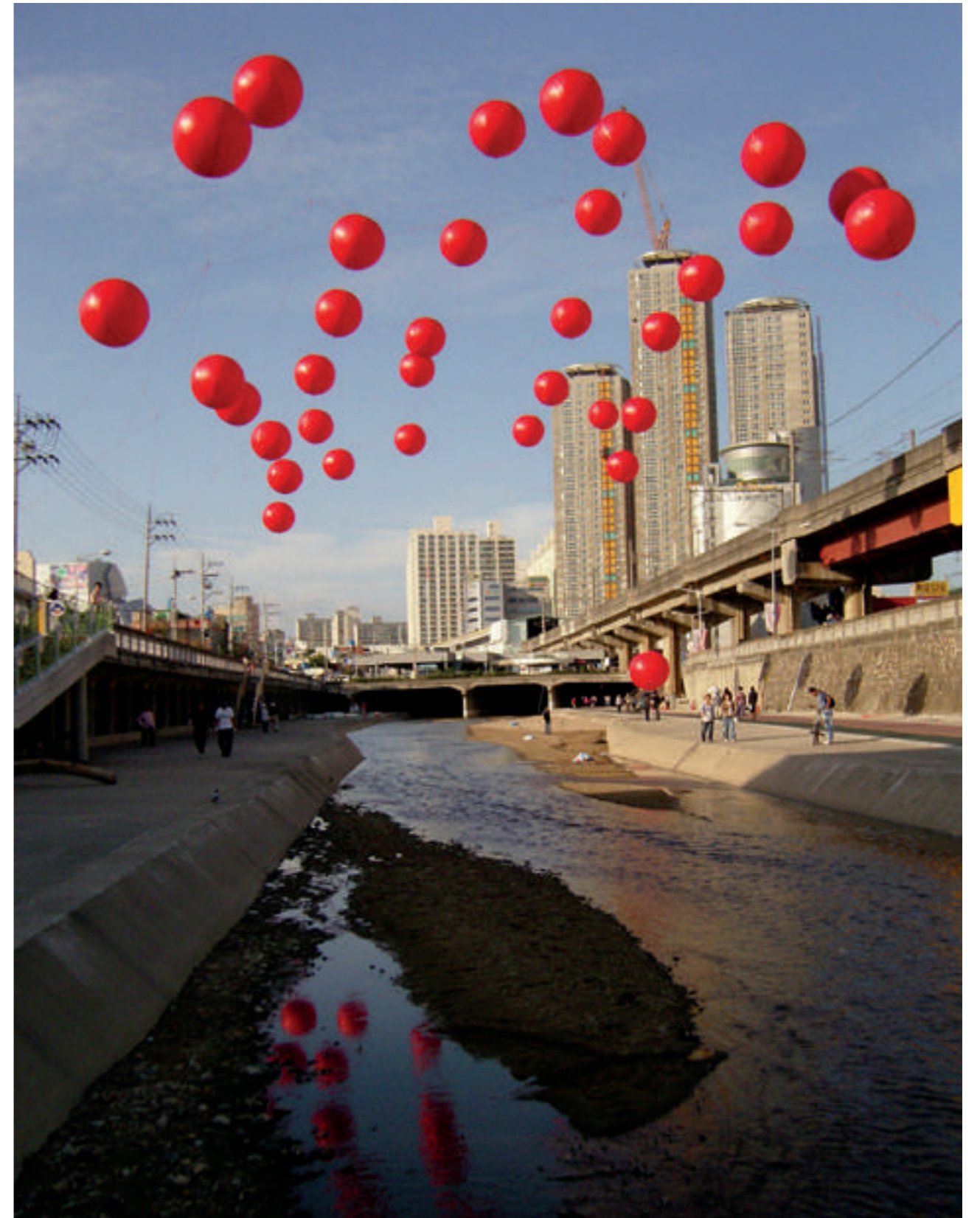
20 pessoas e 300 plantas tropicais em vasos
[20 people - 300 tropical plants on pots]

Cidade Matarazzo, São Paulo, Brasil

Mesmo sem querer estabelecer uma relação literal com as análises de Michel Foucault a respeito da microfísica do poder, Zamora cita como referência importante para *O Abuso da História* um trecho de uma entrevista de P. Rabinow com o filósofo francês: “Eu não acho que exista qualquer coisa que funcionalmente – por sua própria natureza – seja totalmente liberatória. A liberdade é uma prática... Se alguém quisesse encontrar um lugar, e talvez exista um, onde a liberdade é efetivamente praticada, esse alguém descobriria que ela não pertence à ordem dos objetos, mas, de novo, à prática da liberdade”. A ação catártica de lançar os vasos de plantas pelas janelas do antigo Hospital Matarazzo, então, deve ser talvez entendida como gesto profunda e metaforicamente liberatório, que simboliza a libertação da tirania dos objetos e das coisas, e cuja culminação seria a ocupação da laje por um jardim novo, caótico, desordenado e, finalmente, livre.

Even without any intention of establishing a literal relation between Michel Foucault's analysis of the micro-physics of power and *O Abuso da História*, Zamora cites a part of an interview given by the French philosopher to P. Rabinow as an important reference for this piece: “I don't believe there is anything that is functionally entirely liberating by its own nature. Freedom is a practice... If anyone wanted to find a place, and maybe there is one, where freedom is effectively exercised, he would find that it would not belong to the order of objects, but again, to the practice of freedom”. Therefore, the cathartic act of throwing plant pots through the windows of the old Hospital Matarazzo should be understood as a metaphoric and profound liberating gesture representing the freedom from the tyranny of objects and things. Its culmination would be the occupation of the courtyard by a new, chaotic, messy, and, ultimately, free garden.









pp. 142-143

ERRANTE, 2010
[ERRANT]

árvores suspensas por um sistema
estrutural baseado na tensegridade,
9 árvores (8-10 m de altura)
[tensegrity system structure, 9 trees
(8-10 m height)]

Margem, Itaú Cultural, Rio Tamanduateí,
São Paulo, Brasil

pp. 144-145

VOLATILE TOPOGRAPHY, 2006
[TOPOGRAFIA VOLÁTIL]

balões, cordas vermelhas e gás hélio
[Balloons, red rope and helium gas]

4.500m²

Busan Biennale 2006
Pusan, Coreia do Sul

SCIAME DI DIRIGIBILI, 2009 [ENXAME DE DIRIGÍVEIS | ZEPPELIN SWARM]

dirigível encalhado, campanha publicitária, fotomontagem,
video, souvenirs, artistas de rua, cartazes e aquarelas
[stuck zeppelin, publicity campaign, photomontage, video,
souvenirs, street artists, posters and watercolors]

53ª Bienal Internacional de Veneza, Itália

Se, em muitos casos, as obras de Zamora são concebidas como meros pontos de partida, detonadoras de situações em que o público passa a ser protagonista, *Sciame di dirigibili* é provavelmente o trabalho em que essa operação torna-se mais intangível e, contudo, mais consequente. Ao conceber e propagar de várias formas o mito da aparição de vários *Zeppelins* no céu de Veneza (entre outras, com cartazes colados na rua, cartões postais, um vídeo, pinturas e aquarelas encomendadas a pintores de rua venezianos...), o que o artista buscava era criar uma lenda urbana, a ser também paulatinamente apropriada de forma total pelo público, e não apenas o da Bienal de Veneza, que comissionou o trabalho. O objetivo último, nesse sentido, era que a obra de arte se transformasse e se libertasse, até perder qualquer relação com um episódio histórico de fato concebível e, principalmente, com o próprio artista.

If in many cases Zamora's works are conceived as mere starting points triggering situations where the audience is the protagonist, *Sciame di Dirigibili* (Swarm of Dirigibles) is probably the one in which this operation become most intangible, and even so, most conclusive. The artist tried to start the urban legend of the apparition of several Zeppelins in the sky of Venice using, among other things, posters on the streets, postcards, a video, and paintings commissioned among Venetian street painters. The myth would progressively be embraced not only by the audience of the Venice Biennial, the commissioner of the piece, but also by the public in general. Thus, its ultimate goal was that the artwork would alter and free itself until it lost any relation to any verifiable historical fact, or, especially, to the artist.



SUSTRACCIÓN / ADICIÓN "BAR LAS DIVAS", 2007
 [SUBTRAÇÃO / ADIÇÃO "BAR LAS DIVAS" |
 SUBTRACTION / ADDITION "BAR LAS DIVAS"]

muro de tijolos e bar
 [brick wall and bar]

MDE07 Medellín, Colômbia



A primeira parte do título alude a simples operações matemáticas, que neste caso seria mais correto definir espaciais. A segunda parte refere-se ao que o trabalho de fato se tornou, isto é, um bar gerido autonomamente por prostitutas, de acordo com uma lógica que nada tem a ver com o universo artístico, pelo menos se o entendermos de uma maneira convencional. Convidado para produzir uma obra para o Encuentro de Medellín, na Colômbia, Zamora concebeu um projeto extremamente simples, a "subtração" de um espaço institucional fechado, através da construção de uma parede que recortava os escritórios de curadoria do Museo de Antioquia, onde aconteceria parte do Encuentro, e a simultânea "adição" de espaço público, disponível à população, abrindo um acesso na parede externa do museu. Seguindo um roteiro bastante frequente na produção de Zamora, o que começou como um exercício geométrico, ao dar lugar a um espaço de convívio, acabou transformando-se no que, citando Mário Pedrosa a respeito da arte, poderíamos definir um "exercício experimental da liberdade".

The first part of the title alludes to basic mathematic operations, which in this case could also be defined as spatial operations. The second part points at what the work actually became, i.e. a bar, autonomously managed by prostitutes, following rules and criteria completely disconnected from what we conventionally consider art. Invited to produce a new work for the Encuentro de Medellín, in Colombia, Zamora conceived a quite simple proposal, divided in two steps: the "subtraction" of an institutional enclosed space, by creating a wall that reduced the area of the curatorial department of the Museo de Antioquia (where part of the Encuentro took place); and the "addition" of public space, by opening an entrance to this space through the façade of the Museum. Following a quite recurrent script in Zamora's work, the initial geometric exercise soon gave place, when transformed into a convivial space, to what could be called, following Brazilian critic Mário Pedrosa's definition of art, "an experimental exercise of freedom".





pp. 154-155 e 156-157

UNIDAD HABITACIONAL, 2005
[UNIDADE HABITACIONAL / HOUSING COMPLEX]

caixas de papelão (lixo) e fita
[cardboard boxes (garbage) and tape]

La Casa Encendida, Madri, Espanha

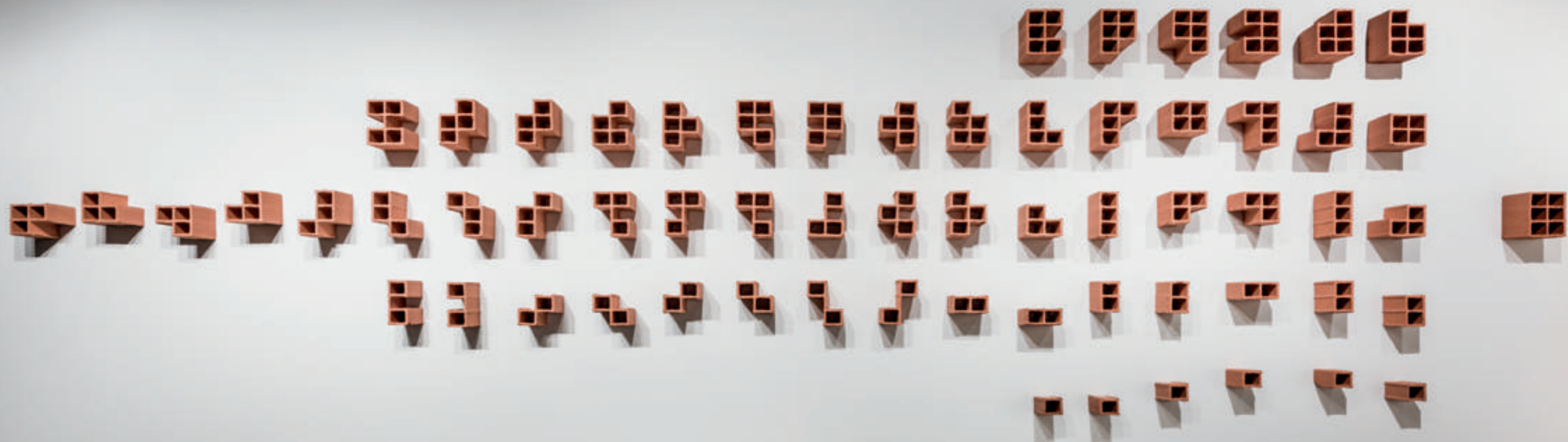
6, DA SÉRIE POTENCIALIDADES, 2009 / 2016
[6, FROM THE POTENTIALITIES SERIES]

63 tijolos de cerâmica (6 furos)
[63 ceramic bricks (6 holes)]

133 x 522 cm / 14 x 19 x 14 cm cada [each]

Conforme o próprio título já sugere, este trabalho é parte de uma série maior, ainda a ser realizada, que investiga as potencialidades geométricas de materiais básicos de construção, como o tijolo. No caso específico, a quantidade de peças (tijolos) que compõem a obra corresponde a todas as possíveis configurações oferecidas pelo objeto, se reduzido a apenas 1, 2, 3, 4, 5 ou 6 furos. Considerando que é possível encontrar em lojas de material de construção blocos perfurados de várias dimensões, e com 6, 8, 10 e 12 furos, a série poderia (pelo menos "potencialmente") atingir uma quantidade quase infinita de combinações, crescendo proporcionalmente em tamanho, mas mantendo-se fiel à lógica construtiva estabelecida.

As its title indicates, this work is part of a larger series still in progress. It investigates the geometrical potential of basic construction materials, such as bricks. In this specific case, the number of pieces (bricks) that compose the work corresponds to all possible configurations offered by the object when reduced to only 1, 2, 3, 4, 5, or, 6 holes. Taking into consideration that perforated blocks are available in hardware stores in various dimensions and contain 6, 8, 10, or, 12 holes, the series could potentially reach an infinite number of combinations, proportionally growing in size, but remaining faithful to its originally established building logic.









pp. 162-163

PROTOGEOMETRIAS, TORRE
C3, C4, C5, C9 e C17, 2013
[PROTOGEOMETRIES, TOWER
C3, C4, C5, C9 and C17]

5 torres, 5 modelos de Cobogô, Alvenaria,
5 Triciclos cargo mexicanos

[5 towers, 5 models of Cobogô, masonry,
5 tricycles cargo mexicanos]

LABOR galeria, Cidade do México, México

pp. 164-165

TEJA LISA 40, DE LA SERIE
CIRCUNFERENCIAS, 2009 / 2013
[TEJA LISA 40, DA SÉRIE CIRCUNFERÊNCIAS/
TEJA LISA 40, FROM THE CIRCUMFERENCES SERIES]

círculo feito com 103 telhas tipo Lisa 40
[circle made with 103 local roof tiles Lisa 40]

Agua Zarca, Oaxaca
Casa Wabi, Oaxaca, México

SEM REVOLUÇÃO NÃO HÁ INDEPENDÊNCIA, 2016 [WITHOUT REVOLUTION, THERE IS NO INDEPENDENCE]

27 tijolos de cerâmica da época do Brasil Imperial
26 embrulhados em páginas da Constituição Brasileira
[27 ceramic bricks of the time of Imperial Brazil
26 wrapped up in the Brazilian Constitution pages]

O mais recente da série de trabalhos que utilizam os tijolos como matéria-prima, *Sem revolução não há independência* de certa maneira subverte a lógica das obras anteriores, considerando que os tijolos empregados aqui não são comuns, do tipo dos que podem ser encontrados em qualquer loja de material de construção, mas tijolos da época imperial. Essa característica única desloca imediatamente o cerne do trabalho do âmbito social para o histórico/político, como confirma também o fato de que o número de tijolos utilizados corresponde ao dos Estados brasileiros, e que todos eles, menos um, estão embrulhados em páginas da Constituição Nacional.

The most recent work from the series that uses bricks as a medium, *Sem revolução não há independência* subverts the logic of its predecessors to a certain extent. The bricks used in this piece are not ordinary ones, available in any hardware store; they are from the time of the Empire. This unique feature immediately shifts the nucleus of the work from the social to the historical/political sphere. The fact that the number of bricks corresponds to number of states in Brazil, and that all the bricks but one are wrapped in the pages of the National Constitution, also confirms this change.





DINÂMICA NÃO LINEAR
HÉCTOR ZAMORA

Patrocínio | Sponsorship
Banco do Brasil

Realização | Realization
Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO |
ORGANIZATION AND PRODUCTION
Scult Consultoria e Planejamento Ltda.

Coordenação geral |
General Coordination
Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Diretoria-adjunta | Deputy Directors
Administrativo e financeiro |
Financial and Administrative
Carmen Maria de Sousa

Produção | Production
Daniela Vicedomini Coelho

Planejamento e projetos |
Planning and Projects
Renata Viellas Rödel
Assistentes | Assistants
Ligia Andrade e Isadora Piccoli Pereira

Coordenação Administrativa |
Administrative Coordination
Thais Irineu

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Curador | Curator
Jacopo Crivelli Visconti

Coordenação de Conteúdo |
Content Coordination
Yuri Fomin Quevedo

Produção Executiva |
Executive production
Livia Biancalana

Produtoras assistentes |
Production assistants
Nathalia Pamio Luiz
Juliana Takaki

Projeto expográfico |
Expography Design
B7 Arquitetura e Design
Vlamiir Saturni
Assistente | Assistant
Ana Paula Garcia

Identidade visual | Visual Identity
Marilá Dardot

Projeto Gráfico | Graphic Design
Via Imprensa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim
Direção de arte | Art direction
Paulo Otávio

Projeto luminotécnico |
Lighting Design
Espaço Luz Ltda
Antonio Mendel

Ampliações fotográficas |
Photo prints
Labô
Pedro Costa
Christelle Gautschoux

Molduras | Frames
Marton Estúdio

Instalação sonora – Ruptura |
Sound installation – Ruptura
Casa da Lua Áudio
Gabriel Leite

Registros audiovisual |
Audiovisual records
Ding Musa e equipe

Instalações Audiovisuais |
Audiovisual Equipment
Fusionáudio

Revisão | Revision
Lia Ana Trzmielina

Tradução de textos |
Translation
Leonardo Cavalli

Assessoria de imprensa |
Press Office
A4&Holofote Comunicação
Neila Carvalho
Mai Carvalho
Danilo Thomaz

Construção da expografia |
Expography Construction
Forma do Conceito
Mario Celso Brevilieri

Montagem Fina | Exhibiton Setting
Marcio Rene Antonio e equipe
Juan Castro
Raphael Franco F. Silva
Daniel Nogueira de Lima

Seguro | Insurance
JMS – Tokio Marine Seguradora

Transporte | Transportation
Millenium Transportes

Plotters
Criart Comunicação

CATÁLOGO

Textos | Texts
Jacopo Crivelli Visconti

Editora | Publisher
Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Coodernação de Conteúdo |
Content Coordination
Yuri Fomin Quevedo

Identidade visual |
Visual Identity
Marilá Dardot

Projeto Gráfico | Graphic Design
Via Impressa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim
Direção de arte | Art direction
Paulo Otávio

Produção | Production
Nathalia Pamio Luiz

Tratamento de imagens/
Images treatment
Labô Foto
Ding Musa

Tradução | Translation
Leonardo Cavalli

Revisão | Revision
Lia Ana Trzmielina

Impressão | Print
Ipsis Gráfica e Editora

Fotos | Photos
Ding Musa: capa e contracapa [cover and back cover], pp. 4, 6, 8-10, 15, 16-18, 32, 36, 42, 72-75, 78-79, 84-85, 96-97, 110-111, 118-119, 126, 128-129, 138-140, 158, 160-161, 166 e 168-170.
Héctor Zamora: pp. 20-21, 27, 30-31, 34-35, 37-38, [fotomontagem/photomontage], 40-41, 44-45, 48-49, 54-55, 60-61, 80, 86, 88, 90-94, 98-99, 100 [desenho por/ drawing by Liliane Dardot], 106-108, 112-113, 115, 120, 122-123, 130,132-136, 142-149, 152, 154-155, 156 [Cortesia/ Courtesy of La Casa Encendida] e 164-165.

Pedro Meyer – Cortesia [Courtesy of] Labor e Luciana Brito Galeria: pp. 22-24.

Ricardo Kugelmas: p. 26.

Marc Damage – Cortesia [Courtesy of] Luciana Brito Galeria: pp. 28-29.

Cortesia [Courtesy of] SCAPE Biennial: p. 46.

Cortesia [Courtesy of] .AURORA: p. 50.

Jorge Velasquez: pp. 52-53.

Kathrin Sonntag: p. 56.

Cortesia [Courtesy of] FLACC: pp. 58-59.

Fernando Medellin: pp. 62 e 64-69.

Dan Vermillion: pp. 68-70.

Caio Carurso – Cortesia [Courtesy of] Luciana Brito Galeria: p. 76.

Cortesia [Courtesy of] Labor: pp. 82-83 e 162-163 e 167

Floriana Breyer: pp. 102-103.

Marilá Dardot: p. 104.

Thiago Sabino: p. 114.

Ivan Soca – Cortesia [Courtesy of] Labor e Luciana Brito Galeria: pp. 116-117.

Rômulo Fialdini – Cortesia [Courtesy of] Luciana Brito Galeria: pp. 124-125.

Paula Tinoco: pp. 150 [cartaz/poster].

Agradecimentos |
acknowledgments
Bonifacio Lopez
Daniel Marchezini
Ding Musa
Flaviana Bernardo
Galeria Labor
Jo Ana Morfin
Luciana Brito
Luciana Brito Galeria
Marilá Dardot
Mauro Nagase
Ricardo Kugelmas
Yuri Oliveira



HÉCTOR ZAMORA

Nascido na Cidade do México em 1974, Zamora estudou design gráfico na Universidade Autônoma Metropolitana, em 1998, e mais tarde se interessou na criação de obras de arte em espaços públicos. Entre suas exposições individuais recentes estão: *Ordre et Progrès*, Palais de Tokyo, Paris, França, 2016; *La réalité et autres tromperies*, FRAC des Pays de la Loire, Nantes, França, 2015; *Panglossian Paradigm*, Redcat, Los Angeles, EUA, 2013; *Architecture + Art*, SMoCA, Scottsdale, Arizona, EUA, 2012; *White Noise*, Auckland Arts Festival, Nova Zelândia, 2011; *Paraísos Oferecidos*, El Eco, Cidade do México, 2011; *Errante*, Itaú Cultural, São Paulo, 2010. Zamora também participou de várias exposições coletivas, entre elas: *Between the Idea and the Experience*, 12ª Bienal da Havana, Cuba, 2015; *Resisting the Present*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, França, 2012; 32ª *Panorama da Arte Brasileira*, São Paulo, 2011; *Touched*, Bienal de Liverpool, Reino Unido, 2010; *Fare Mondi*, 53ª *Bienal de Veneza*, Itália, 2009; *Como viver juntos*, 27ª Bienal de São Paulo; *Eco: Arte Mexicano Contemporâneo*, Reina Sofia, Madri, Espanha, 2005.

Born in Mexico City in 1974, Zamora studied graphic design at the Universidade Autônoma Metropolitana in 1998 and later became interested in creating artworks in public spaces. Among his recent solo exhibitions are: *Ordre et Progrès*, Palais de Tokyo, Paris, France, 2016; *La réalité et autres tromperies*, FRAC des Pays de la Loire, Nantes, France, 2015; *Panglossian Paradigm*, Redcat, Los Angeles, USA, 2013; *Architecture + Art*, SMoCA, Scottsdale, Arizona, USA, 2012; *White Noise*, Auckland Arts Festival, New Zealand, 2011; *Paraísos Oferecidos*, El Eco, Mexico City, 2011; *Errante*, Itaú Cultural, São Paulo, Brazil, 2010. Zamora also took part in several group exhibitions, among them: *Between the Idea and the Experience*, 12ª Bienal da Havana, Cuba, 2015; *Resisting the Present*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France, 2012; 32ª *Panorama da Arte Brasileira*, São Paulo, Brazil, 2011; *Touched*, Liverpool Biennial, UK, 2010; *Fare Mondi*, 53ª Bienal de Veneza, Italy, 2009; *How to Live Together*, 27ª Bienal de São Paulo, Brazil; *Eco: Arte Mexicano Contemporâneo*, Reina Sofia, Madrid, Spain, 2005.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-62094-22-4



9 788562 094224



Produção



SCULT



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA

