

SIMÕES DE ASSIS



SIMÕES DE ASSIS

Mano Penalva

Dois pra lá, dois pra cá

Two steps forward, two steps back

abertura opening

quinta-feira, 07 de março, 18h às 21h

thursday, march 07, 6pm to 9pm

07.03 - 20.04.2024

Curitiba

al. carlos de carvalho, 2173 A

80730-200 pr brasil

+55 41 3232-2315

Dois pra lá, dois pra cá

Uma das possibilidades de revisão da história social do Brasil apresenta-se através de uma história do movimento. Polivalente, esse movimento pode acontecer de inúmeros modos: migrações populacionais, variações de maré, dinâmicas comerciais e de troca e, próprio ao corpo cultural, a dança. Apesar das variantes sedutoras, opto por manter esta investigação historicamente próxima ao “movimento”, pela insubordinação que o próprio fenômeno carrega consigo em relação ao desapego disciplinar e à liberdade de deslocamento no pensamento.

Em *Dois pra lá, dois pra cá*, exposição individual de Mano Penalva em Curitiba, é a tentação do olho que comanda o deslocamento, que ativamente distorce a imagem fruída ao passo que o espectador se move no espaço. As salas expositivas, idealmente neutras, tornam-se um diagrama de coreografias planejadas pelo artista. Nas obras da série *Ventana*, produzidas com ripas de madeira multicoloridas, é como se cada canto assobiasse, chamando para mais perto, em disputa com os chamarizes em si mesmo. Os trabalhos demonstram uma repulsa à frontalidade, a um ponto de vista único, hermético e pré-fixado, questão amplamente discutida pela prática escultórica contemporânea. Ambíguo, os objetos tridimensionais de Penalva se apresentam camuflados de pinturas postos à parede; sem a intenção do engano, mas com o truque do fascínio. A apontar para uma crise de classificação em um mundo de objetos e nomes cambiantes, o trabalho engendra compreensões intervalares em sua própria natureza.

Penalva incentiva uma observação livre da forma, pautada pelos apetites sensoriais a serem saciados através do movimento em diversos ângulos, em mudanças completas de cor e composição em determinadas posições. Com esses trabalhos, portanto, o artista propõe ao espectador uma insinuação de dança defronte às obras: *dois pra lá, dois pra cá*. Tal movimento pendular, como as contas de um ábaco – ou como seus *Alpendres* que balançam ao vento –, joga pontos de referência a primorosos sistemas estéticos de origem popular, assim como sobrepõe um incontornável legado da arte cinética, sobretudo do modernismo latino-americano. Esse resíduo histórico que acompanha a produção de Penalva é análogo ao ruído visual causado pelos trabalhos apresentados, onde fenômenos ópticos – como o *moiré* – se intensificam e se acumulam na retina de quem absorve os trabalhos, impregnando o próximo trabalho com o zumbido do anterior.

Desse modo, Penalva reverencia a sofisticação de vocabulários visuais igualmente populares – e, por consequência, suas epistemologias e relações sociais –, como na composição de elementos da arquitetura vernacular, na composição de bancas de feira com lonas e caixas de madeira, na diagramação de cartazes com letras pintadas manualmente.

As ventanas guardam semelhanças com os aparatos arquitetônicos postos em vãos de janelas e portas que permitem o fluxo de ar ao mesmo tempo que bloqueiam a incidência solar. Tal solução formal, criada em países com climas desafiadoramente quentes, apresenta diversidade caleidoscópica de formas e combinações de padrões geométricos – como em cobogós, muxarabis, venezianas e persianas. Pedindo o inverso do que o objeto que as geram propõe, as Ventanas de Penalva pedem ao espectador que as descortinem, que as esguelhem, que as desvelem em soslaio.

Essa geometria dinâmica encontra diálogos bem humorados: em *Beijo*, por exemplo, a parábola formada pelo tenso peso da fiada de contas encontra, em uma carícia tangente, o arco côncavo da forma circular pintada em acrílica sobre madeira. Essa espécie de colar de miçangas, além de sugerir conexões religiosas e espirituais densamente ocorrentes nas visualidades populares, fazem cócegas no conceito do ornamento, presença temida pelo modernismo minimalista. Em *Beleba*, esferas imantadas que sugerem divertidas bolinhas de gude, comuns em brincadeiras e rua, também simbolizam campos de troca, de conquistas e de estratégias¹. Visualmente, inserem pontos visuais marcantes em meio ao ritmo vertical, como semibreves em uma partitura rotacionada.

Ao intitular a mostra como *Dois pra lá, dois pra cá*, o artista desvia o movimento para a dança, e alguns pilares fulcrais bailam no horizonte: a relação intrínseca com a música; a corporificação de expressões culturais das mais diversas, miscigenadas, transpostas e reconfiguradas; a dimensão afetiva; e a efemeridade da dança, que só acontece em determinado momento e, quando se repete, é sempre nova, embora repita uma tradição. A dança é, portanto, inexata em suas recorrências, tenha o mesmo princípio medidor, uma matriz de instruções comum.

Quadris, ombros, pés e mãos obedecem a cantos inteligíveis que ativam corpos sensíveis, cuja inteligência corporal é mestra. Há, por certas matrizes, uma tentativa de esquematização dos movimentos da dança, de modo a controlá-lo, reproduzi-lo em intentos disciplinares, geométricos, científicos. Ironizar a tentativa de ensinar alguém a ter molejo foi uma das intenções centrais de Andy Warhol na série *Dance Diagram* (1961-1962), onde a sinuosidade e espontaneidade dos movimentos dão lugar a linhas duras e vetoriais que instruem sobre o movimento dos pés². Nas ocasiões em que trabalhos dessa série eram expostos – em lugares onde ver pessoas dançando causa estranheza, como museus e galerias de arte –, eram raras as vezes em que os observadores não tentavam replicar as instruções defronte às obras.

Em *Dois pra lá, dois pra cá*, Mano Penalva propõe uma ativação similar: em uma sala com paredes em tom mais quente, ecoa um bolero que incentiva os visitantes à dança. As duas caixas de som sobre tripés, defronte aos grandes *Alpendres* que lavam as paredes do teto ao chão, sugerem dois corpos que, em par, somam-se à dança. A instalação sonora *Bolero para o silêncio* – composta por Penalva e pelo produtor musical Meno Del Picchia –, além de atentar para os hibridismos culturais da América Latina, suas influências hispânicas e resistências originárias e diaspóricas, disserta sobre a importância do intervalo: a pausa que intercala os passos é tão importante quanto os elementos cheios. Maestro é quem domina o tempo, determina o ritmo e dispõe as frestas na completude. Cercado de obras que privilegiam a apreensão visual em detrimento a outros sentidos, *Bolero para o silêncio* amalgama-se com o observador em um processo de ignição do corpo através da audição.

Nota-se, portanto, uma inexactidão nas práticas da dança: embora haja um decoro que as rejam, cada uma acontece de modo específico, dentro de um parâmetro convencionado. Essa matemática orgulhosamente inexata, descompassada pela generosidade, tende sempre ao transbordamento, a um pouco a mais: surge, assim, a obra *Um tanto e meio*. Penalva questiona se esse sistema de medida pautado pela partilha não se faz mais pertinente nas relações humanas do que a escala de unidade métrica, onde, em frieza tal, o que determina o que é medido é o comprimento de raios de luz no vácuo em um intervalo mentalmente incompreensível.

Embora as medidas representem uma lata de um litro e uma de meio litro – empírica, sábia e precariamente apropriadas da produção industrial, ao reutilizarem latas metálicas de óleo de cozinha como recipiente para medida de grãos e farinhas em feiras públicas –, *Um tanto e meio* indaga acerca da arbitrariedade dessas convenções: não se sabe quanto faz um tanto ser um tanto, muito menos meio. A obra propõe uma alternância, sempre dinâmica: de um lado, o cheio intransponível, como esculturas maciças de Iran do Espírito Santo que não servem para medida alguma; ou o vazio presente, como nas moedas sem valor de Cildo Meireles. Os objetos em si nada valem, mas pautam o valor das coisas que medem e trocam.

Existem virtualmente, em potência. Com conteúdo mutável, podendo ser preenchidas com matérias dos mais diversos valores, *Um tanto e meio* enfatiza a dinâmica da troca. Além disso, indaga se propor possibilidades centradas na generosidade nas dinâmicas capitalistas não são encenações utópicas.

Complica-se ainda mais quanto as etapas produtivas são subvertidas pelo paulatino abandono da reutilização das latas industriais, passando a produzir artesanalmente – e vender – novos utensílios medidores com volumes aproximados. Assim, reitera-se um deslocamento central: um instrumento de medida passa a ser de representação, em uma ciranda cruzada entre imagem, objeto e significado. Ao mesmo tempo que se referem a uma prática dada, *Um tanto e meio* independe dos objetos que a constituem, posto que (in)citam, em senso estrito, os movimentos feitos por outras latas que não aquelas. Incentivando os mecanismos imaginativos, Penalva sugere a possibilidade sonora dessas latas quando cheias, como chocalhos que cumprem a percussão do bolero, a soar o ritmo do cotidiano, o barulho das feiras, o som do baile.

Mateus Nunes

Notas

¹ Vale aproximar à discussão entre linguagem, jogo e política, proposta por Waltércio Caldas na exposição *A natureza dos jogos* (MASP, 1975), sobretudo no trabalho *A origem do futuro* (1972).

² Warhol satirizava um compêndio estadunidense publicado na década de 1950 que prometia instruções caseiras para aprender a dançar de forma fácil, como nos livros *Fox Trot Made Easy* [Fox Trot facilitado], *Tango Made Easy* [Tango facilitado], e *The Easy Way to Good Dancing* [O jeito fácil para dançar bem], publicados pela Dance Guild, Inc.



Two steps forward, two steps back

One of the possibilities for revising Brazil's social history presents itself through a history of movement. Versatile, this movement can occur in countless ways: population migrations, tidal variations, commercial dynamics and exchanges, and, inherent to cultural embodiment, dance. Despite the seductive variants, I choose to keep this investigation historically close to "movement," due to the insubordination that the phenomenon itself carries regarding disciplinary detachment and freedom of thought.

In *Two steps forward, two steps back*, Mano Penalva's solo exhibition in Curitiba, it is the temptation of the eye that commands the displacement, actively distorting the image enjoyed as the spectator moves through the space. The exhibition rooms, ideally neutral, become a diagram of choreographies planned by the artist. In the works of the *Ventana* series, with multicolored wooden slats, it's as if each corner whistles, calling closer, in competition with the lures themselves. The works demonstrate a repulsion towards frontality, towards a singular, hermetic, and pre-fixed point of view, a question widely discussed in contemporary sculptural practice. Ambiguous, Penalva's three-dimensional objects present themselves camouflaged as paintings placed on the wall; without the intention of deceit, but with the allure of trickery. Pointing towards a crisis of classification in a world of changing objects and names, the work engenders interval understandings in its own nature.

Penalva encourages a free observation of form, guided by sensory appetites to be satisfied through movement at various angles, in complete changes of color and composition in certain positions. With these works, therefore, the artist suggests to the spectator an insinuation of dance facing the artworks: two steps forward, two steps back. This pendular movement, like the beads of an abacus – or like his *Alpendres* swaying in the wind – throws reference points to the elaborate aesthetic systems of popular origin, as well as overwrites an unavoidable legacy of kinetic art, especially from Latin American modernism. This historical residue accompanying Penalva's production is analogous to the visual noise caused by the presented works, where optical phenomena – such as moiré patterns – intensify and accumulate in the retina of those who absorb the works, impregnating the next work with the buzz of the previous.

In this way, Penalva reveres the sophistication of equally popular visual vocabularies – and, consequently, their epistemologies and social relations – such as the composition of elements from vernacular architecture, the arrangement of market stalls with canvas and wooden boxes, the layout of posters with hand-painted letters.

The *Ventanas* bear similarities to the architectural apparatuses placed in window and door openings that allow air flow while blocking solar incidence. Such formal solutions, created in countries with challenging hot climates, present a kaleidoscopic diversity of shapes and combinations of geometric patterns – such as in *cobogós*, *muxarabis*, blinds, and shutters. Asking for the opposite of what the object that generates them proposes, Penalva's *Ventanas* ask the spectator to unveil them, to leer at them, to unveil them sideways.

This dynamic geometry finds humorous dialogues: in *Beijo* (Kiss), for example, the parabola formed by the tense weight of the string of beads meets, in a tangential caress, the concave arc of the circular shape painted in acrylic on wood. This sort of bead necklace, besides suggesting religious and spiritual connections densely occurring in popular visualities, tickles the concept of ornament, a presence feared by minimalist modernism. In *Beleba*, magnetized spheres that suggest playful marbles, common in games and on the street, also symbolize fields of exchange, achievements, and strategies¹. Visually, they insert striking visual points amidst the vertical rhythm, like whole notes in a rotated score.

By titling the exhibition *Two steps forward, two steps back*, the artist shifts the movement towards dance, and some pivotal pillars dance on the horizon: the intrinsic relationship with music; the embodiment of cultural expressions of the most diverse, mixed, transposed, and reconfigured; the affective dimension; and the ephemerality of dance, which only happens at a certain moment and, when repeated, is always new, although it repeats a tradition. Dance is, therefore, inaccurate in its recurrences, having the same measuring principle, a matrix of common instructions.

Hips, shoulders, feet, and hands obey intelligible tunes that activate sensitive bodies, whose bodily intelligence is masterful. Through certain matrices, there is an attempt to schematize dance movements, in order to control them, reproduce them in disciplinary, geometric, scientific intents. Ironizing the attempt to teach someone to have grace was one of Andy Warhol's central intentions in the *Dance Diagram* series (1961-1962), where the sinuosity and spontaneity of the movements give way to hard and vectorial lines that instruct about foot movement². On occasions when works from this series were exhibited – in places where seeing people dancing causes strangeness, such as museums and art galleries – it was rare for observers not to try to replicate the instructions in front of the works.

In *Two steps forward, two steps back*, Mano Penalva proposes a similar activation: in a room with warmer-toned walls, a bolero echoes, encouraging visitors to dance. The two loudspeakers on tripods, facing the large Alpendres that wash the walls from floor to ceiling, suggest two bodies that, in pairs, join the dance. The sound installation *Bolero para o silêncio* (Bolero for silence) – composed by the artist and the musical producer Meno Del Picchia –, in addition to addressing the cultural hybridities of Latin America, its Hispanic influences, and original and diasporic resistances, discusses the importance of the interval: the pause that intercalates the steps is as important as the full elements. The conductor is the one who masters time, determines the rhythm, and arranges the gaps in completeness. Surrounded by works that privilege visual apprehension over other senses, *Bolero para o silêncio* amalgamates with the observer in a process of body ignition through hearing.

Therefore, there is an inaccuracy in dance practices: although there is a decorum that governs them, each one happens in a specific way, within a conventional parameter. This proudly inaccurate mathematics, unbalanced by generosity, always tends towards overflow, to a little more: thus emerges the work *Um tanto e meio* (A Bit and a Half). Penalva questions whether this measurement system guided by sharing is more pertinent in human relationships than the metric unit scale, where, in such coldness, what determines what is measured is the length of rays of light in a mentally incomprehensible interval.

Although the measurements represent a one-liter and a half-liter can – empirically, wisely, and precariously appropriated from industrial production, by reusing metal cooking oil cans as containers for measuring grains and flours in public markets – *Um tanto e meio* reiterates the arbitrariness of these conventions: it is not known how much a bit is, much less half. The work proposes an alternation, always dynamic: on one side, the impenetrable fullness, like the massive sculptures of Iran do Espírito Santo that serve no measurement purpose; or the present emptiness, as in Cildo Meireles's worthless coins. The objects themselves are worthless, but they dictate the value of the things they measure and exchange.

They exist virtually, in potentiality. With changeable content, capable of being filled with materials of the most diverse values, *Um tanto e meio* emphasizes the dynamics of exchange. Additionally, it questions whether proposing possibilities centered on generosity in capitalist dynamics are not utopian enactments.

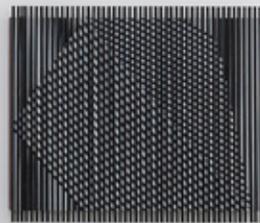
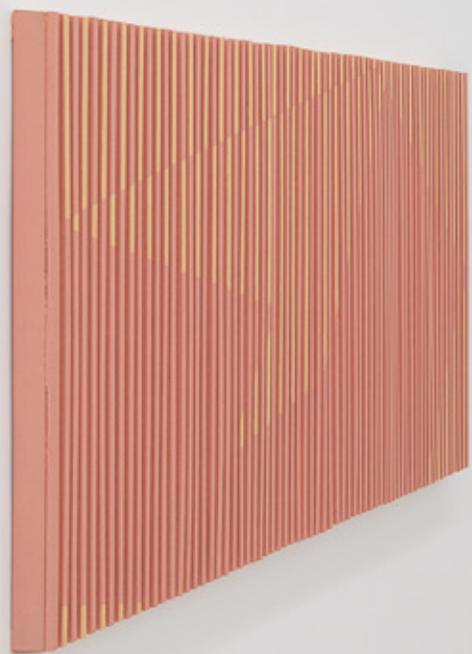
It becomes even more complicated when production stages are subverted by the gradual abandonment of reusing industrial cans, starting to produce – and sell – new measuring utensils with approximate volumes by hand. Thus, a central displacement is reiterated: a measuring object becomes one of representation, in a crossed carousel between image, object, and meaning. While referring to a given practice, *Um tanto e meio* is independent of the objects that constitute it, since it (in)cites, strictly speaking, the movements made by other cans than those. Encouraging imaginative mechanisms, Penalva suggests the sound possibility of these cans when full, like rattles that fulfill the percussion of the bolero, sounding the rhythm of daily life, the noise of markets, the sound of the dance.

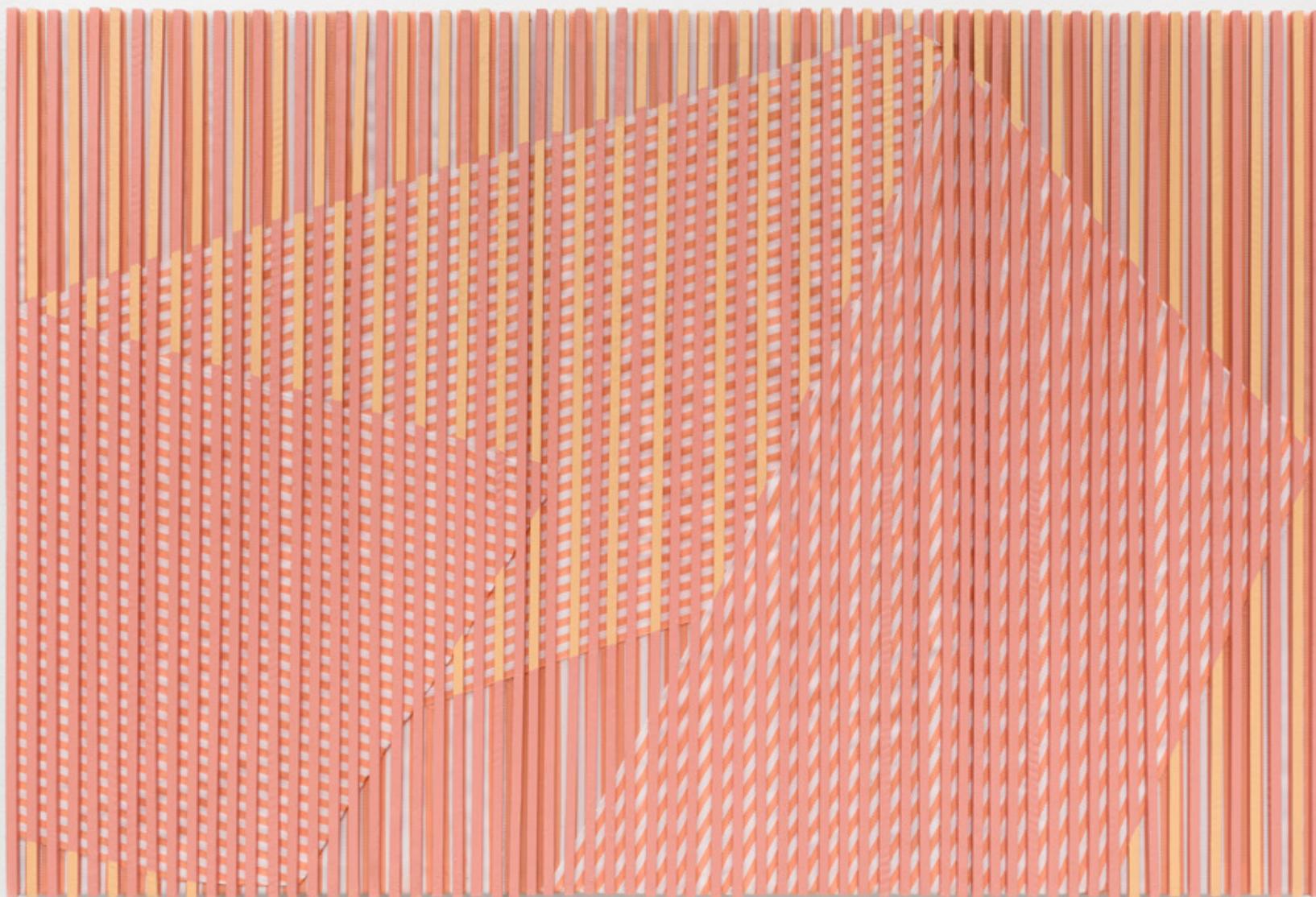
Mateus Nunes

Notes

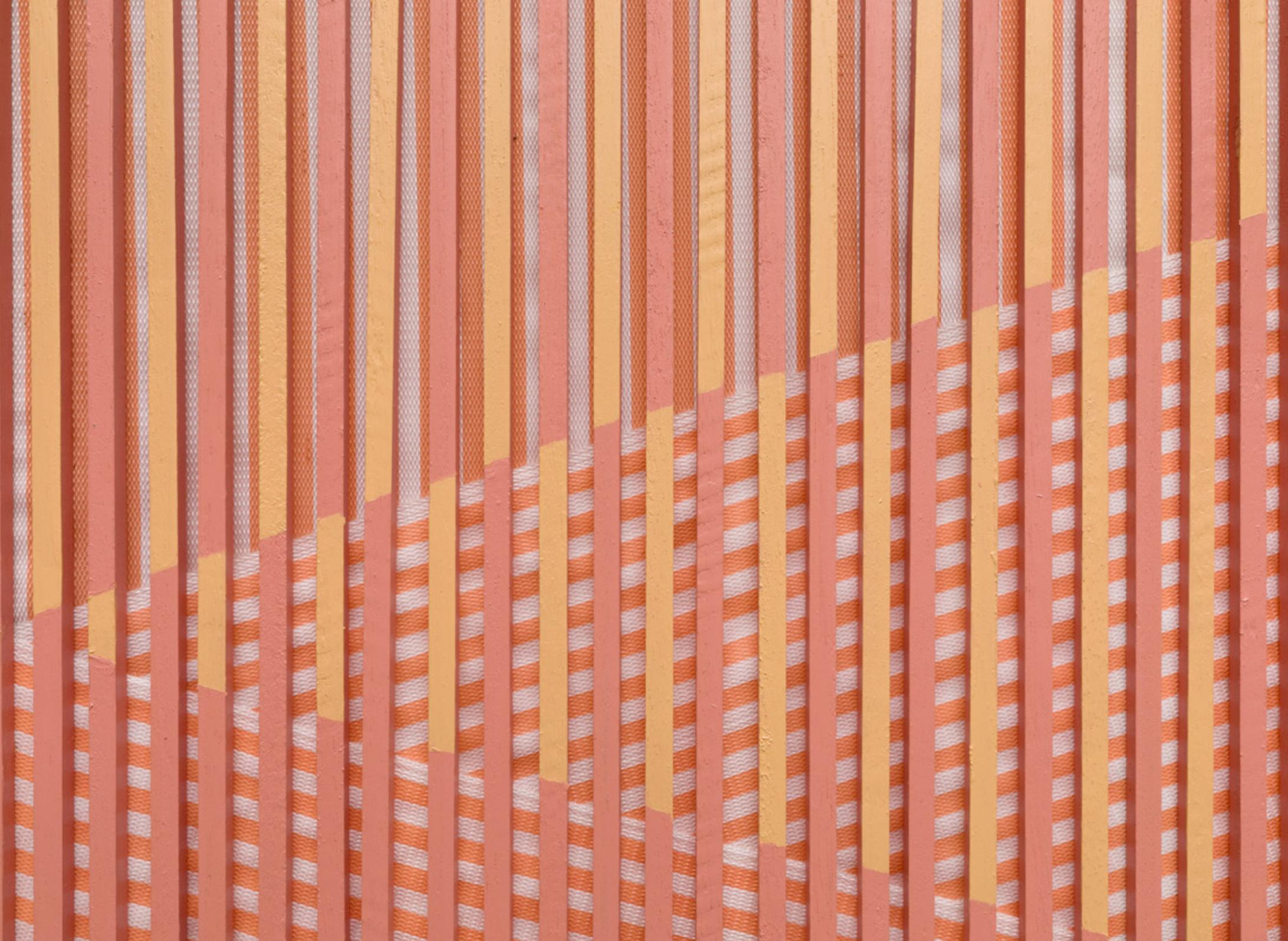
¹ It is worth approaching the discussion between language, games, and politics, proposed by Waltércio Caldas in the exhibition *A natureza dos jogos* (The nature of games) (MASP, 1975), especially in the work *A origem do futuro* (The origin of the future) (1972).

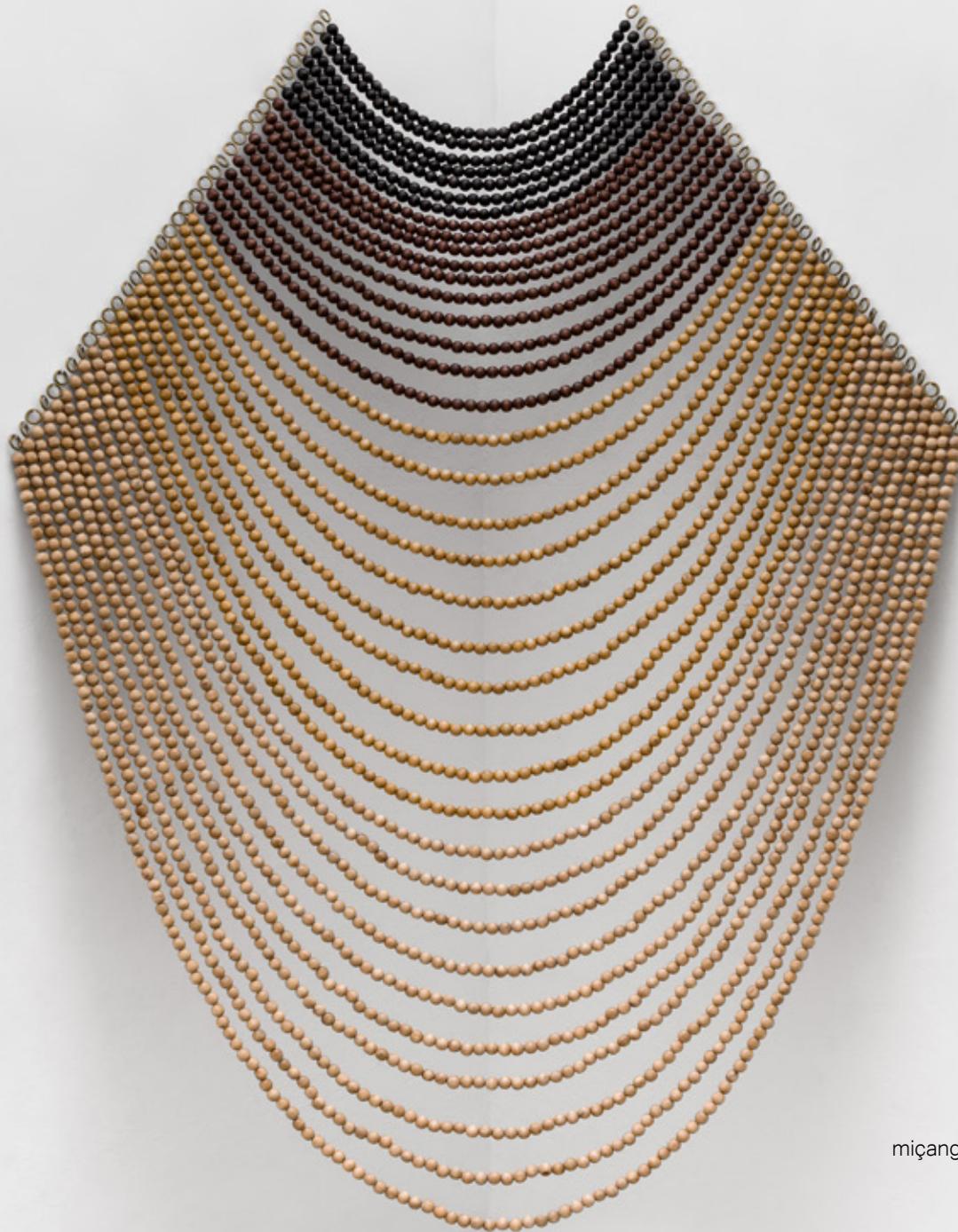
² Warhol satirized an American compendium published in the 1950s that promised home instructions for learning to dance easily, as in the books *Fox Trot Made Easy*, *Tango Made Easy*, and *The Easy Way to Good Dancing*, published by Dance Guild, Inc.





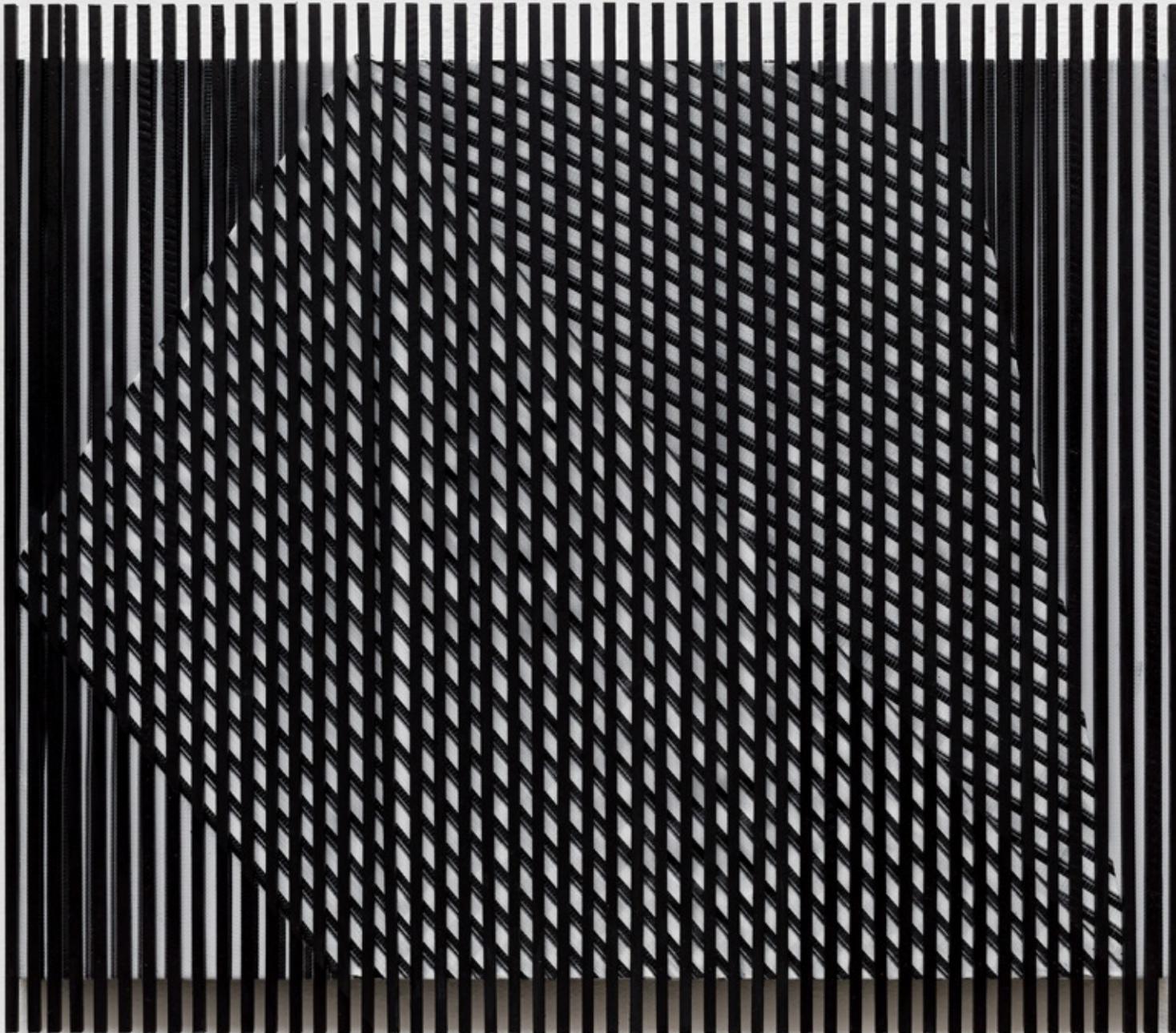
Domo, da série Ventana, 2024
ripas de madeira, faixa de nylon, tinta esmalte e chassi
wooden slats, nylon band, enamel paint and chassis
80 x 120 x 5 cm
31 ³/₆₄ x 47 ¹/₆₄ x 1 ⁶/₆₄ in



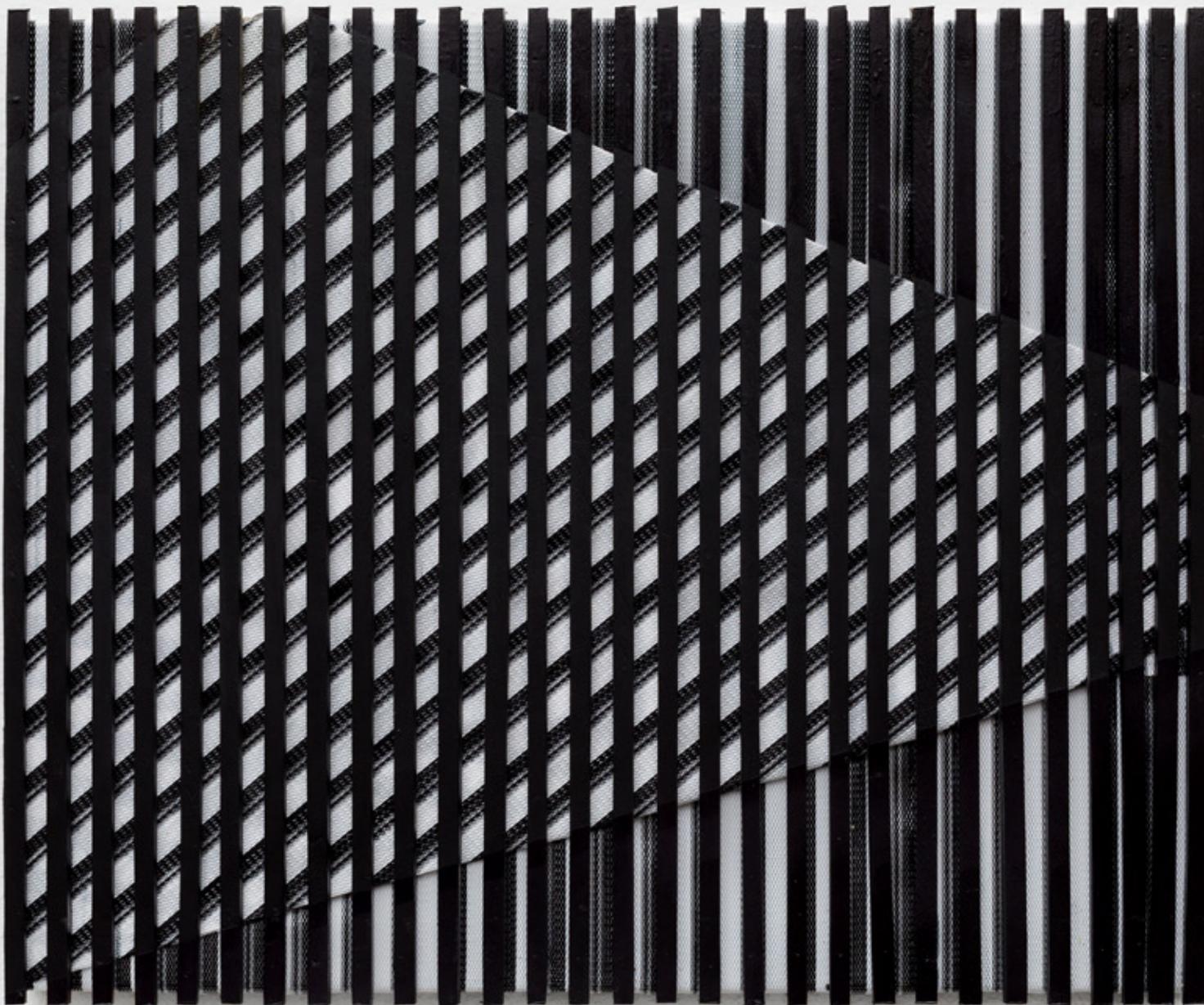


Bisel V: como arredondar quinas, 2023
miçangas de madeira, argolas de metal, fitilho, fio de aço e pregos
wooden beads, metal rings, ribbon, steel wire and nails
230 x 160 x 110 cm
90 ³⁵/₆₄ x 62 ⁶³/₆₄ x 43 ⁵/₁₆ in

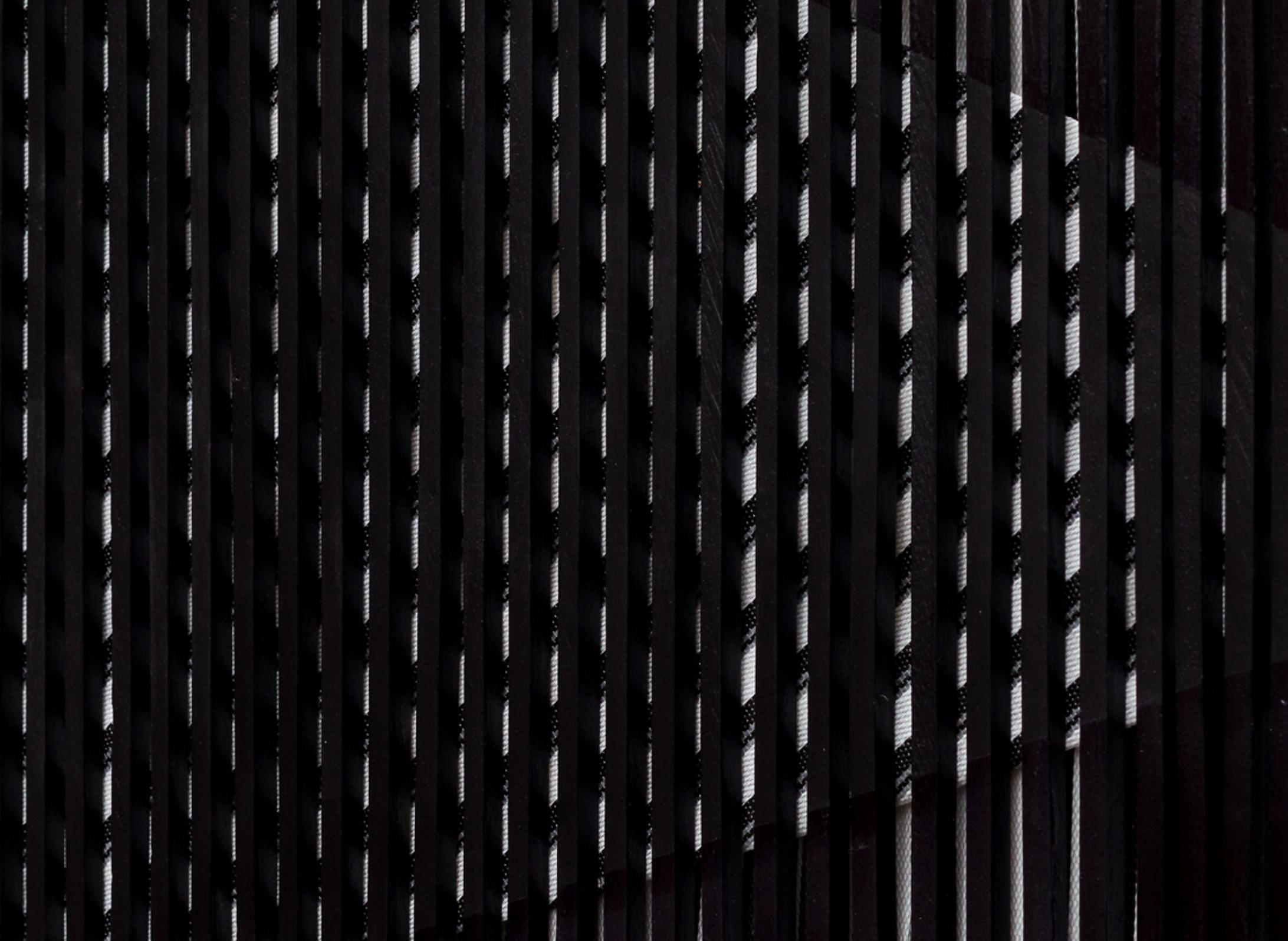




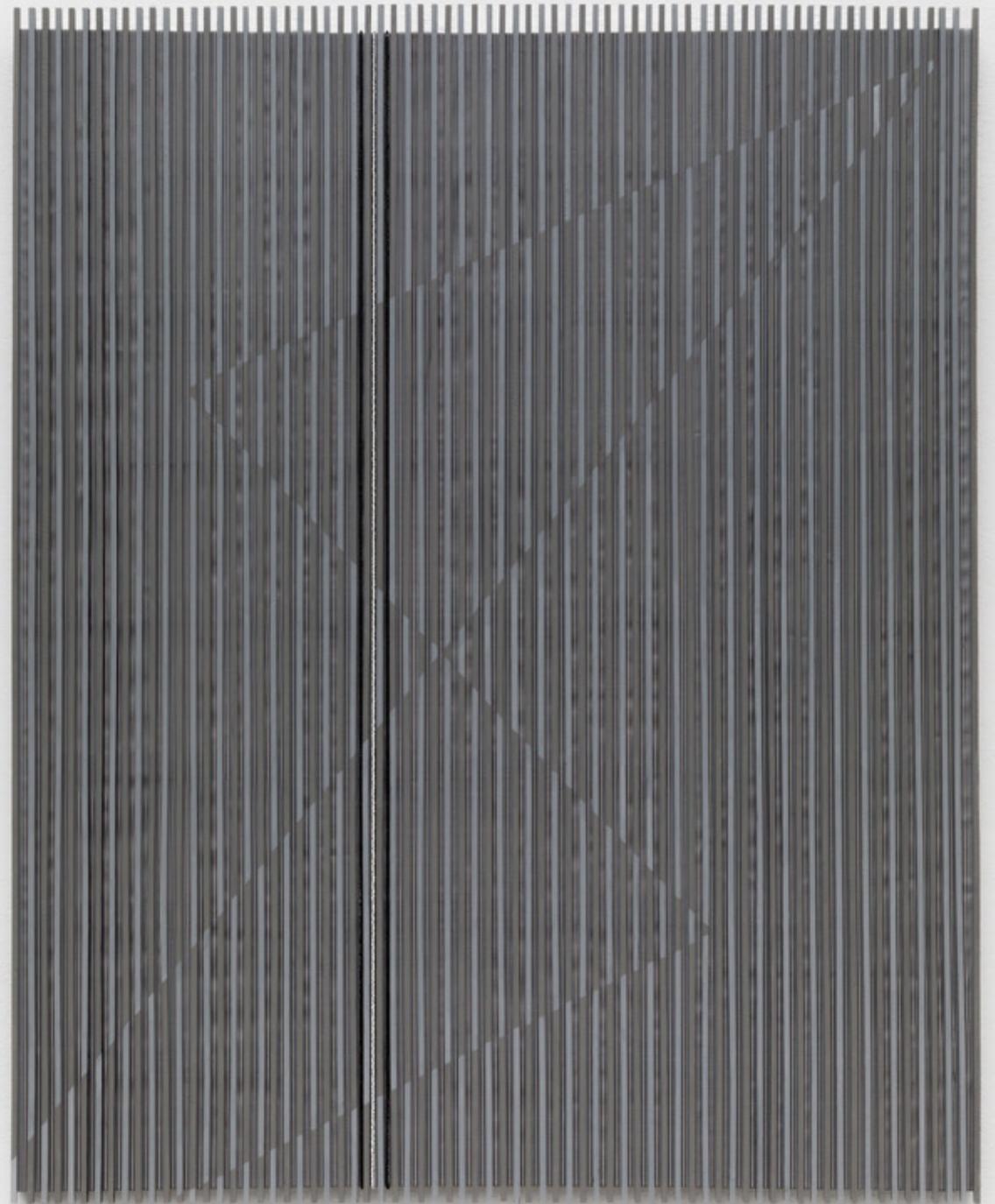
Roca, da série Ventana, 2024
ripas de madeira, faixa de nylon,
tinta esmalte e chassi
wooden slats, nylon band,
enamel paint and chassis
80 x 90 x 5 cm
31 ³/₆₄ x 35 ²⁸/₆₄ x 1 ⁶/₆₄ in



Carta aberta, Vinheta,
da série Ventana, 2024
ripas de madeira, faixa de nylon,
tinta esmalte e chassi
wooden slats, nylon band, enamel
paint and chassis
42 x 50 x 5 cm
16 ³/₆₄ x 19 ⁴/₆₄ x 1 ⁶/₆₄ in







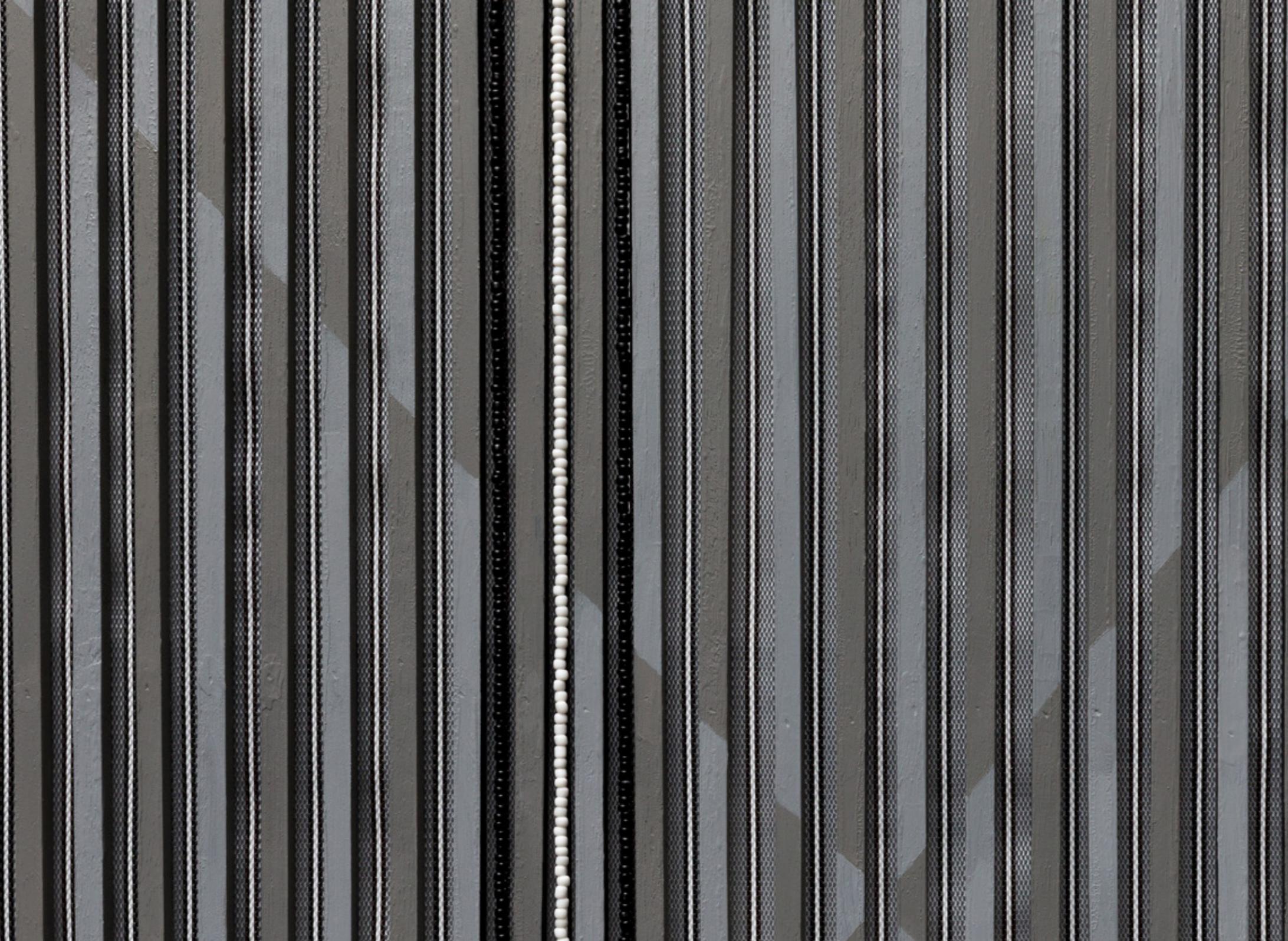
Ampulheta, da série Ventana, 2024

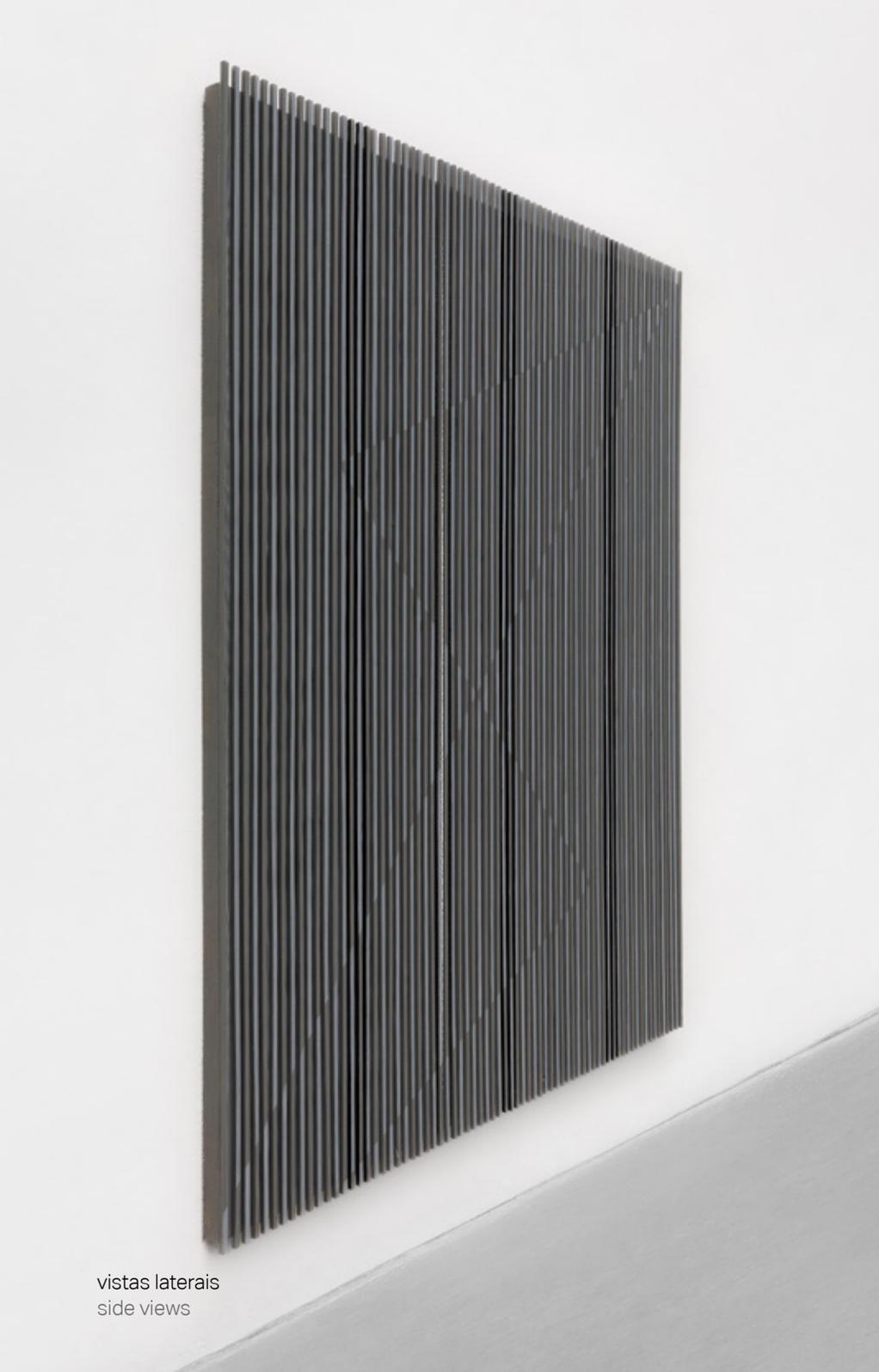
ripas de madeira, faixa de nylon, tinta esmalte e chassi

wooden slats, nylon band, enamel paint and chassis

182 x 148 x 6 cm

71 ⁴²/₆₄ x 58 ¹⁷/₆₄ x 2 ²³/₆₄ in





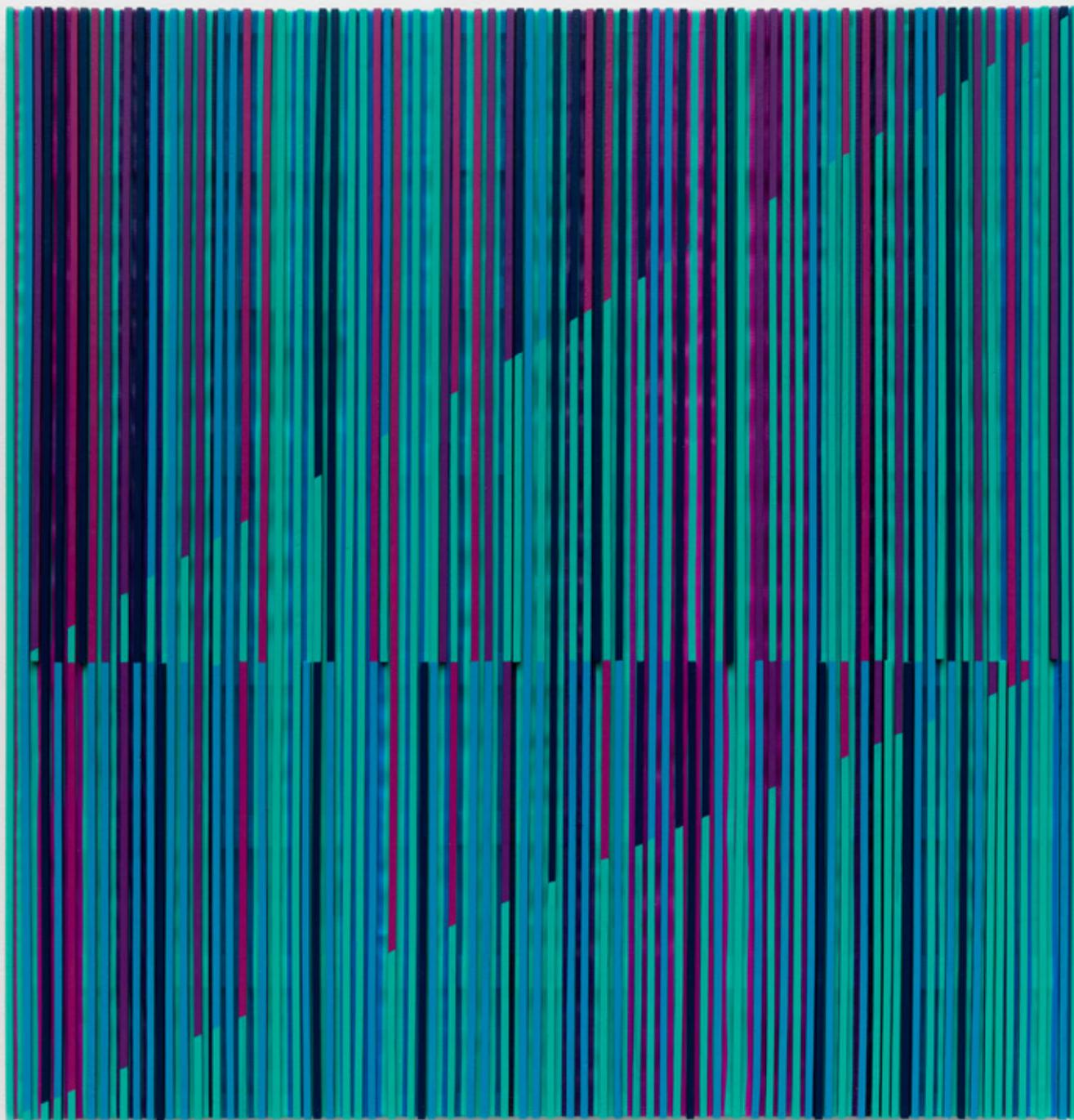
vistas laterais
side views

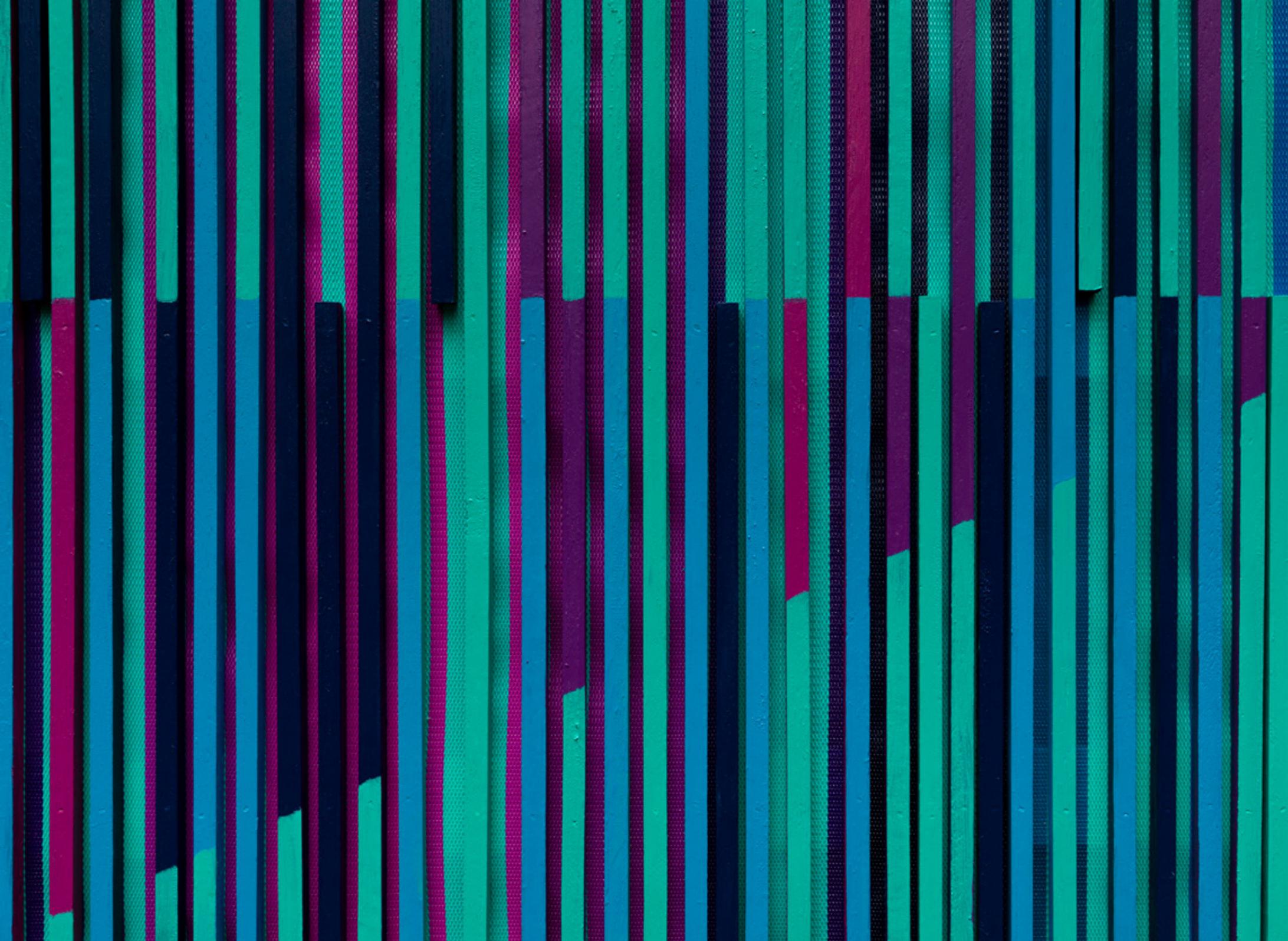






Veleiro, da série Ventana, 2024
ripas de madeira, faixa de nylon,
tinta esmalte e chassi
wooden slats, nylon band,
enamel paint and chassis
136 x 132 x 5 cm
53 ³⁵/₆₄ x 51 ⁶²/₆₄ x 1 ⁶²/₆₄ in









Um tanto e meio, 2020

latas de metal

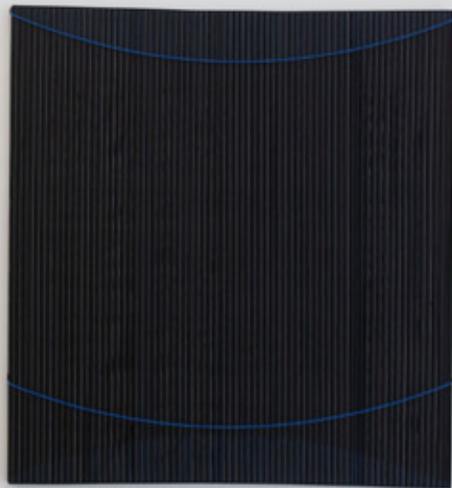
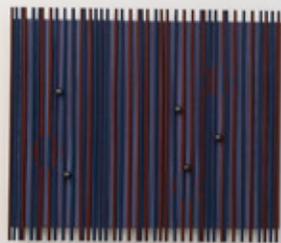
metal cans

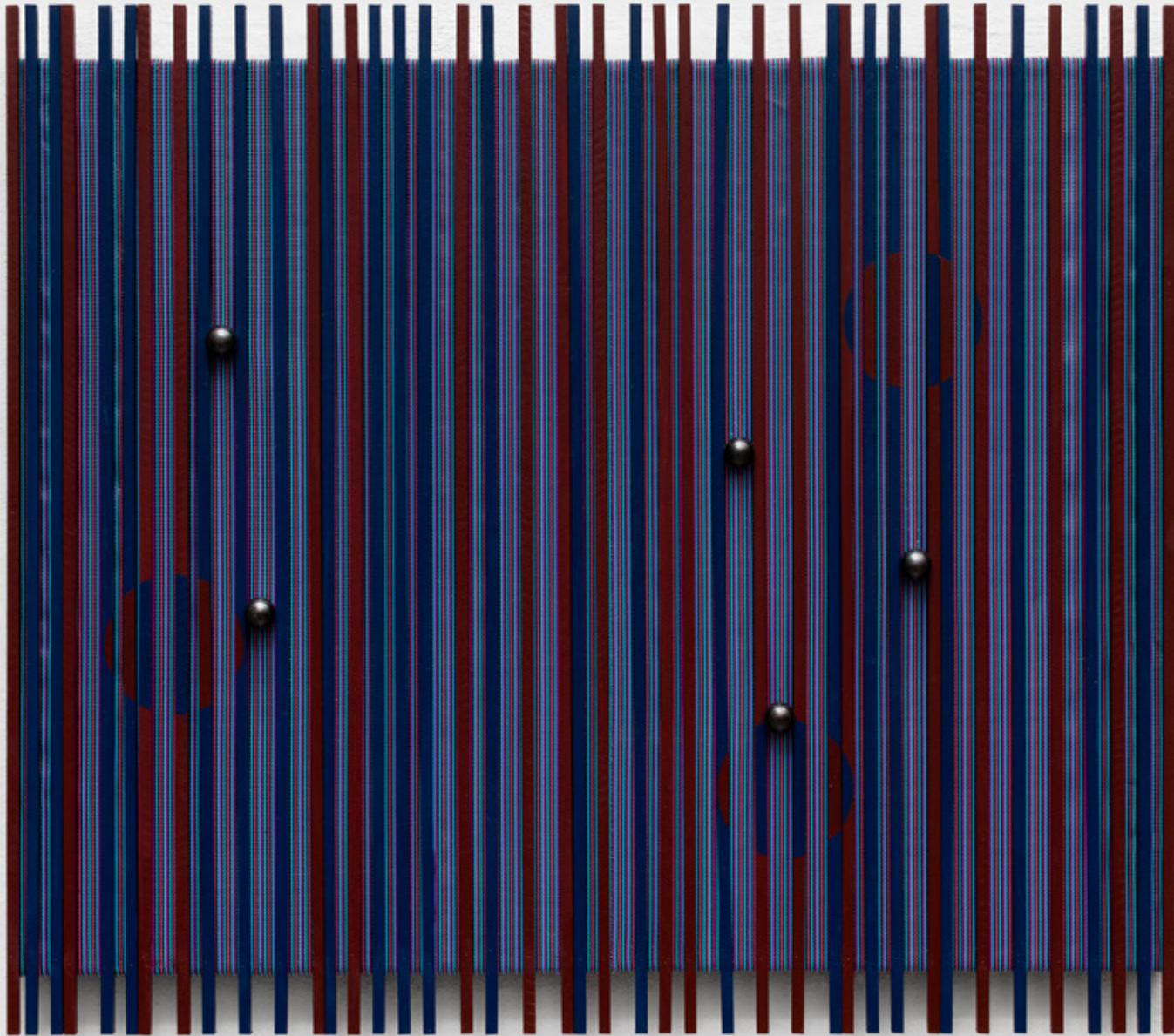
18,5 x 8,5 cm, 13 x 7 cm

101 x 36,5 x 36 cm (base)

7 ⁹/₃₂ x 3 ¹¹/₃₂ in 5 ¹/₈ x 2 ³/₄ in

39 ⁴⁹/₆₄ x 14 ³/₈ x 14 ¹¹/₆₄ in (base)

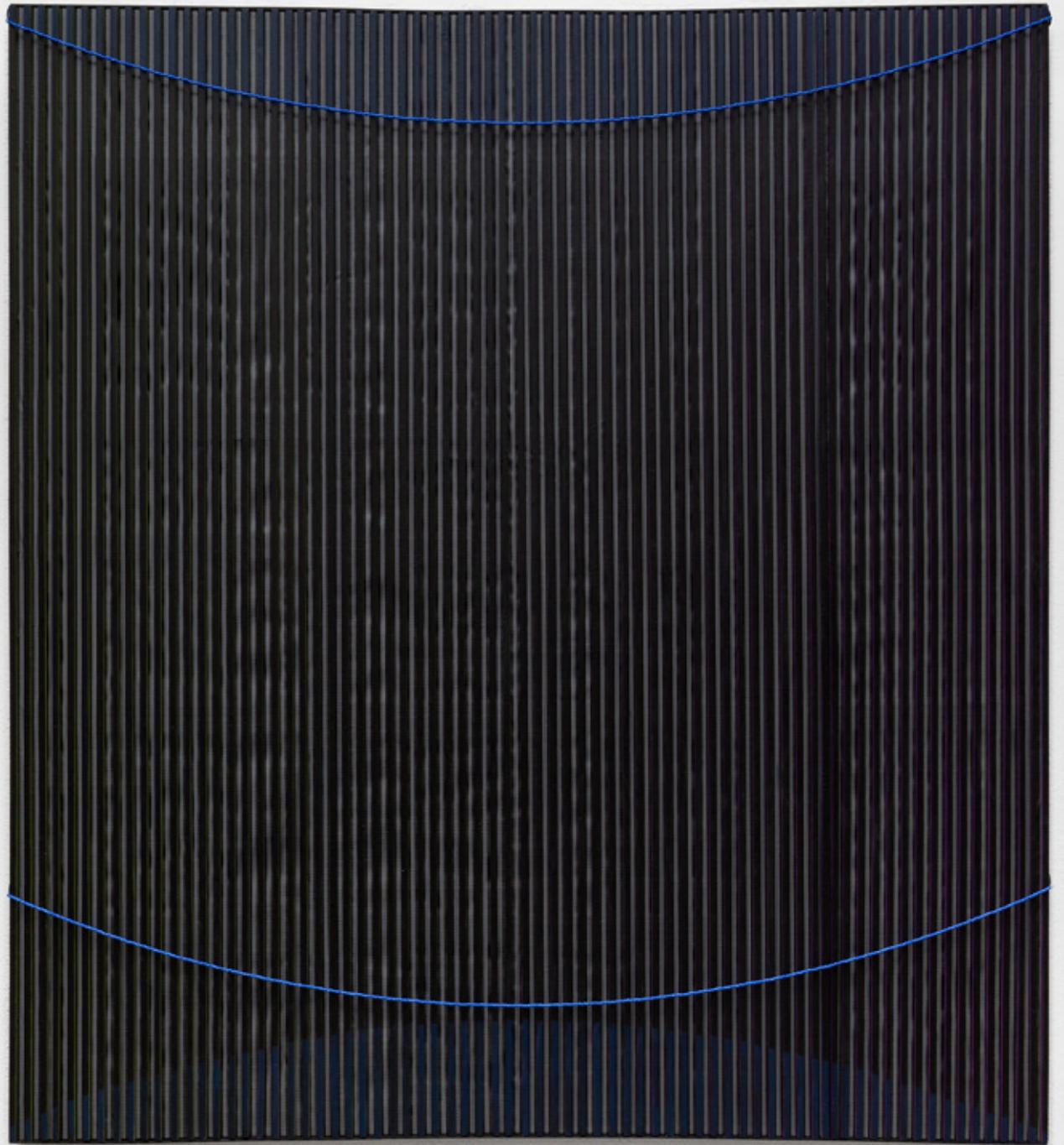




Beleba, da série Ventana, 2024
ripas de madeira, faixa de nylon, tinta
esmalte, esfera imantada e chassi
wooden slats, nylon band, enamel
paint and chassis
80 x 90 x 6 cm
31 ³/₆₄ x 35 ²⁸/₆₄ x 2 ²³/₆₄ in



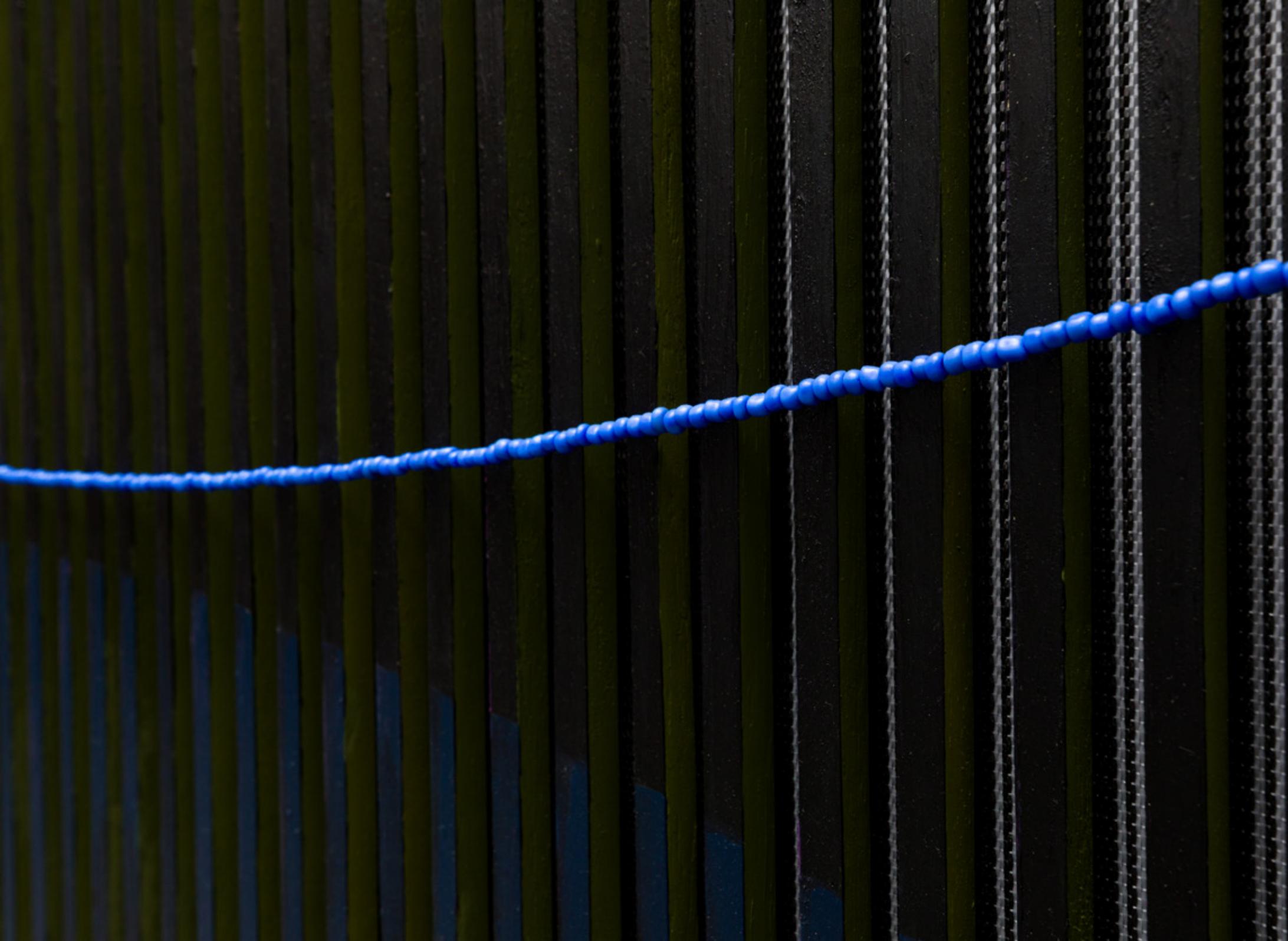
O beijo, da série Ventana, 2024
ripas de madeira, faixa de nylon, tinta esmalte,
miçangas, argola, pregos e chsassi
wooden slats, nylon band, enamel paint,
beads, ring, nail and chassis
162 x 151 x 5 cm
63 ⁵⁹/₆₄ x 59 ²⁹/₆₄ x 1 ⁶²/₆₄ in



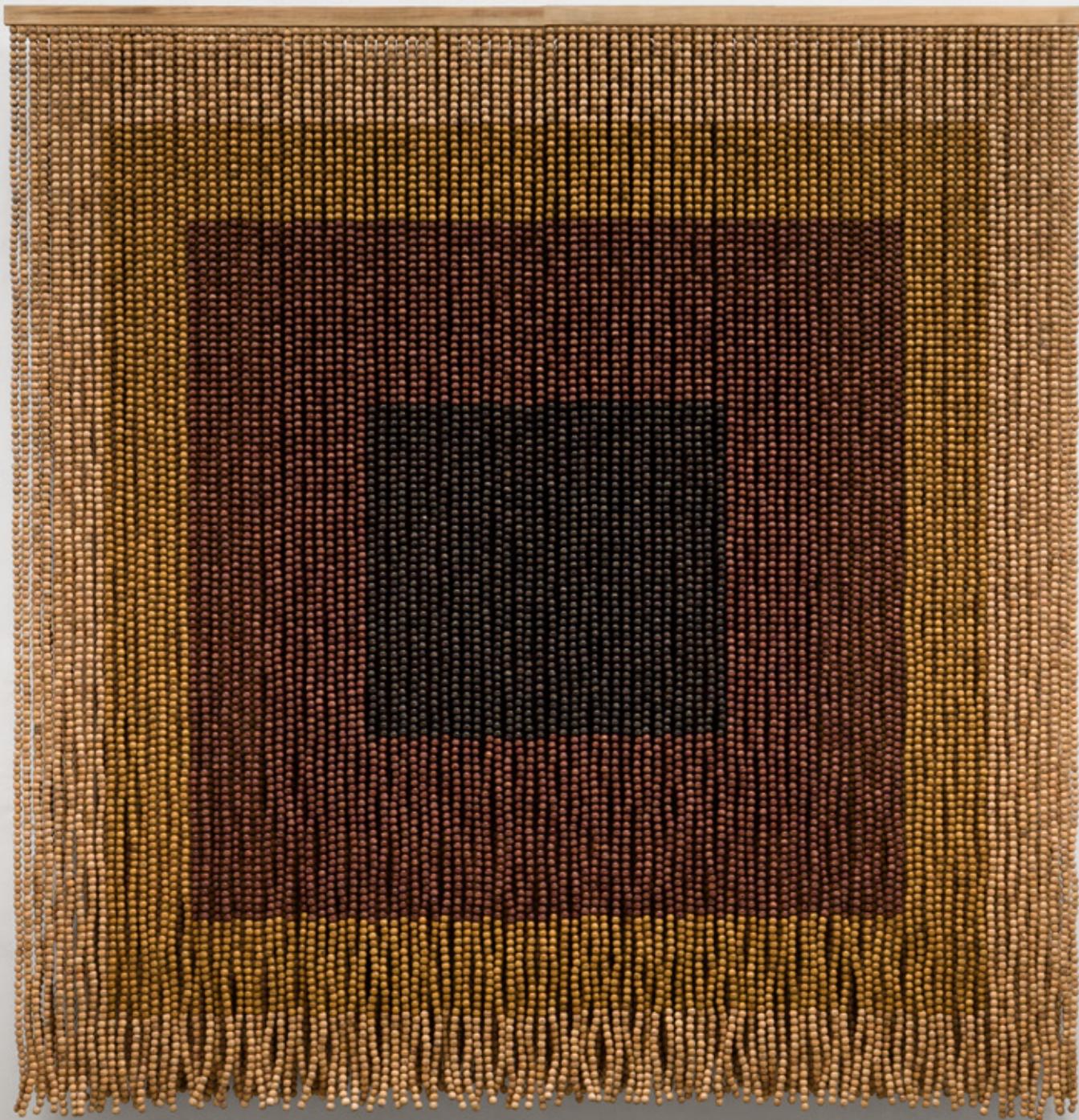


vistas laterais
side views

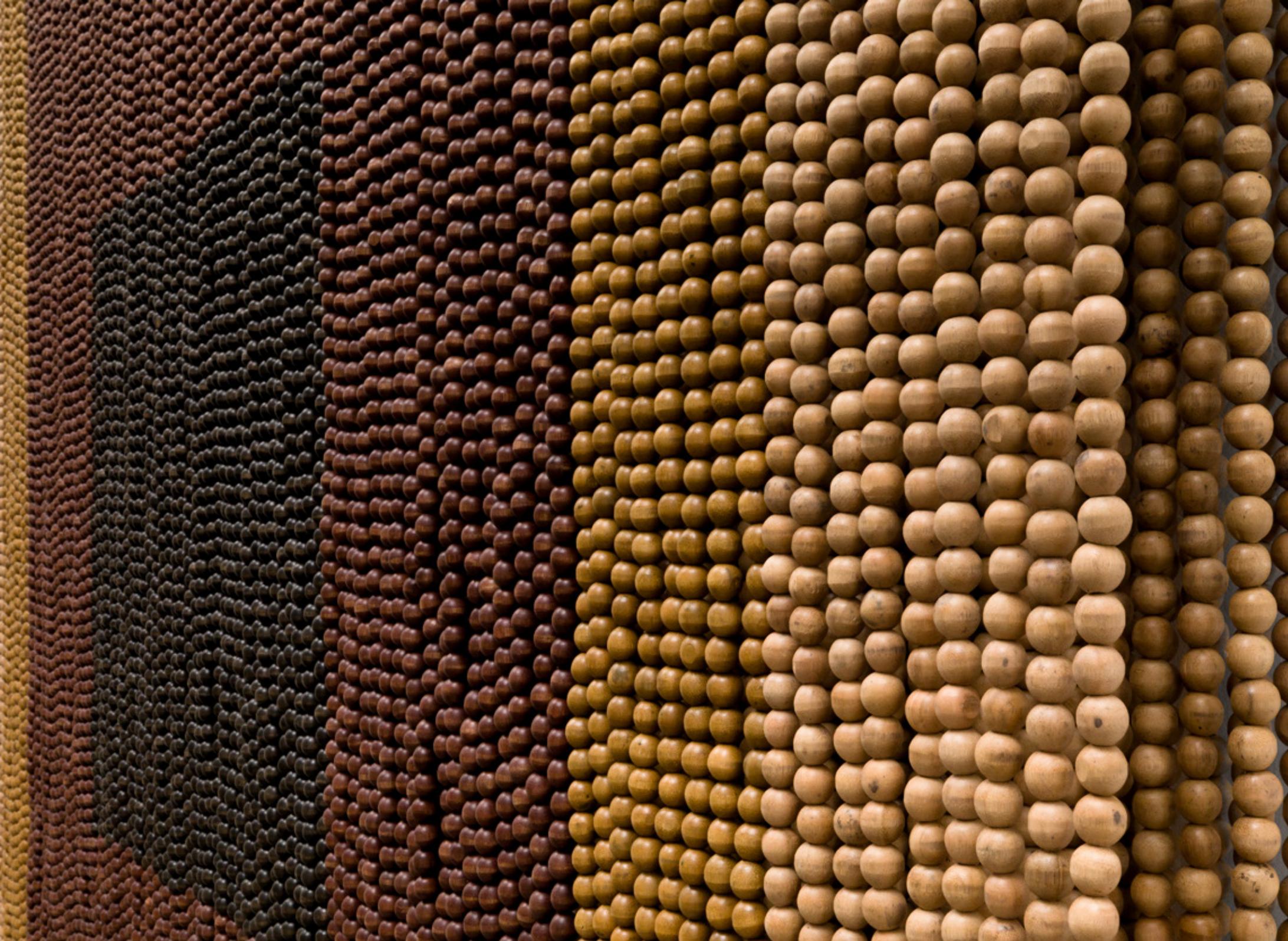








Alpendre, 2023
miçangas de madeira, ripa de madeira,
fitilho e suporte de ferro
wooden beads, wooden slat,
nylon and iron support
300 x 300 x 30 cm
118 ⁷/₆₄ x 118 ⁷/₆₄ x 11 ⁵/₆₄ in







Sem Título, Ventana, 2023

nylon, madeira, tinta esmalte sobre chassi

nylon, wood, enamel paint on chassis

51 x 40 x 7 cm

20 1/8 x 15 3/4 x 2 3/4 in



Sem Título, da série Ventana, 2024
ripas de madeira, faixa de nylon,
tinta esmalte e chassi
wooden slats, nylon band,
enamel paint and chassis
42 x 40 x 5 cm
16 ³/₆₄ x 15 ⁴⁸/₆₄ x 1 ⁶²/₆₄ in

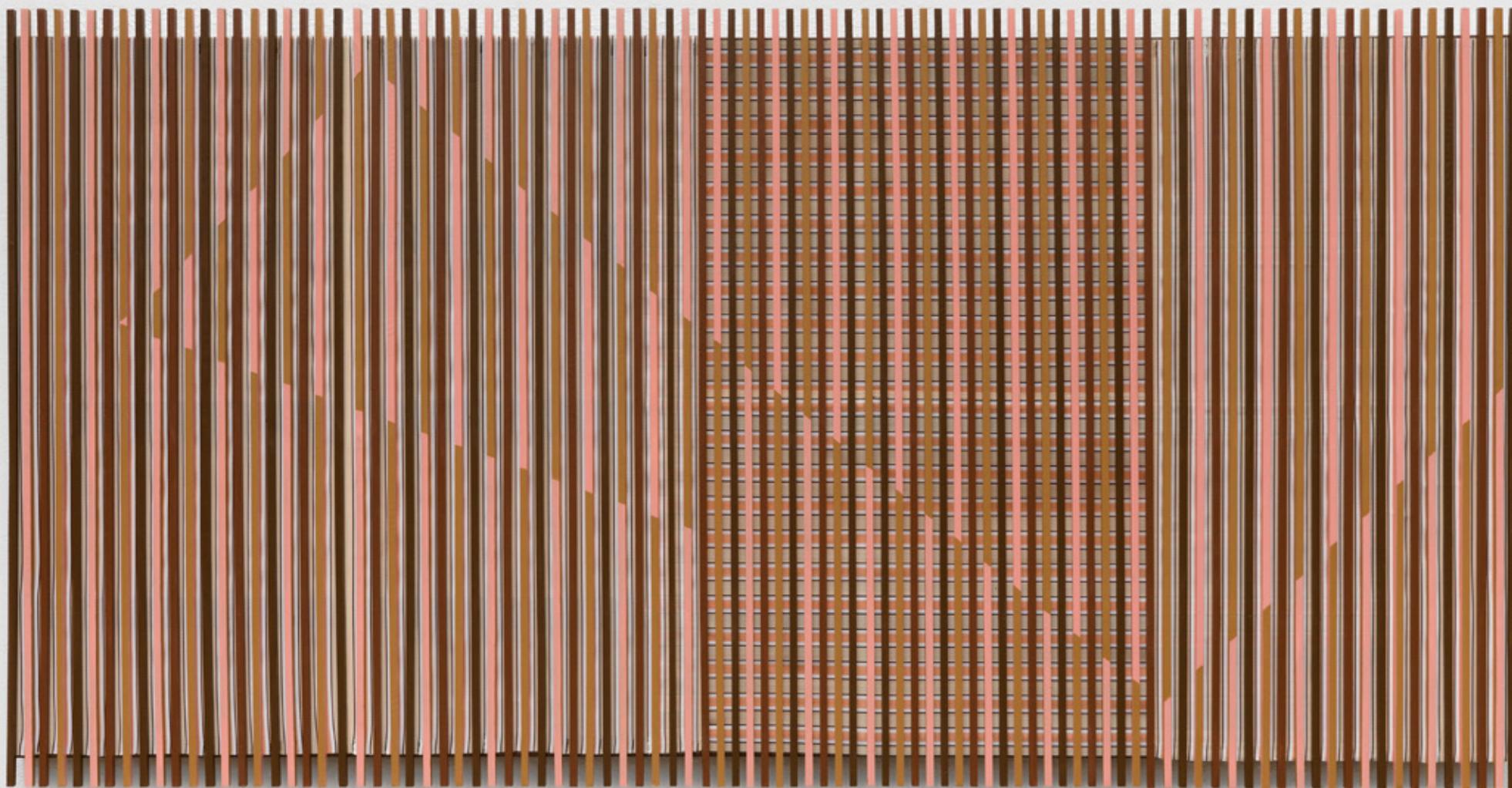




Sem Título, da série Ventana, 2024
ripas de madeira, faixa de nylon,
tinta esmalte e chassi
wooden slats, nylon band,
enamel paint and chassis
40 x 40 x 5 cm
15 ⁴/₆₄ x 15 ⁴/₆₄ x 1 ⁶/₆₄ in







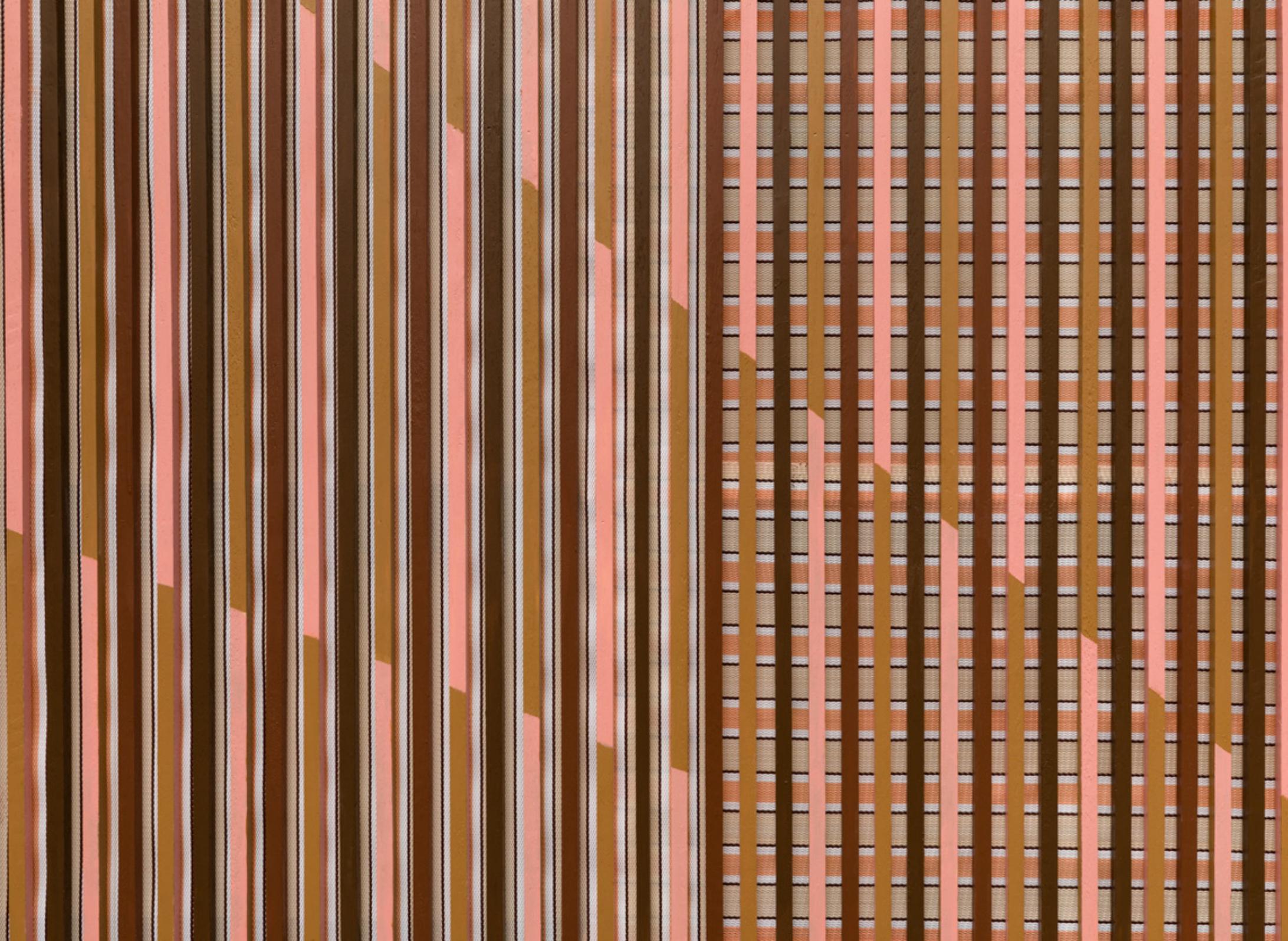
Ensaio para triângulo, da série Ventana, 2024

ripas de madeira, faixa de nylon, tinta esmalte e chassi

wooden slats, nylon band, enamel paint and chassis

98 x 190 x 5 cm

38 ³⁷/₆₄ x 74 ⁵¹/₆₄ x 1 ⁶²/₆₄ in







Pandeiros, da série Ventana, 2024

ripas de madeira, faixa de nylon, tinta esmalte e chassi

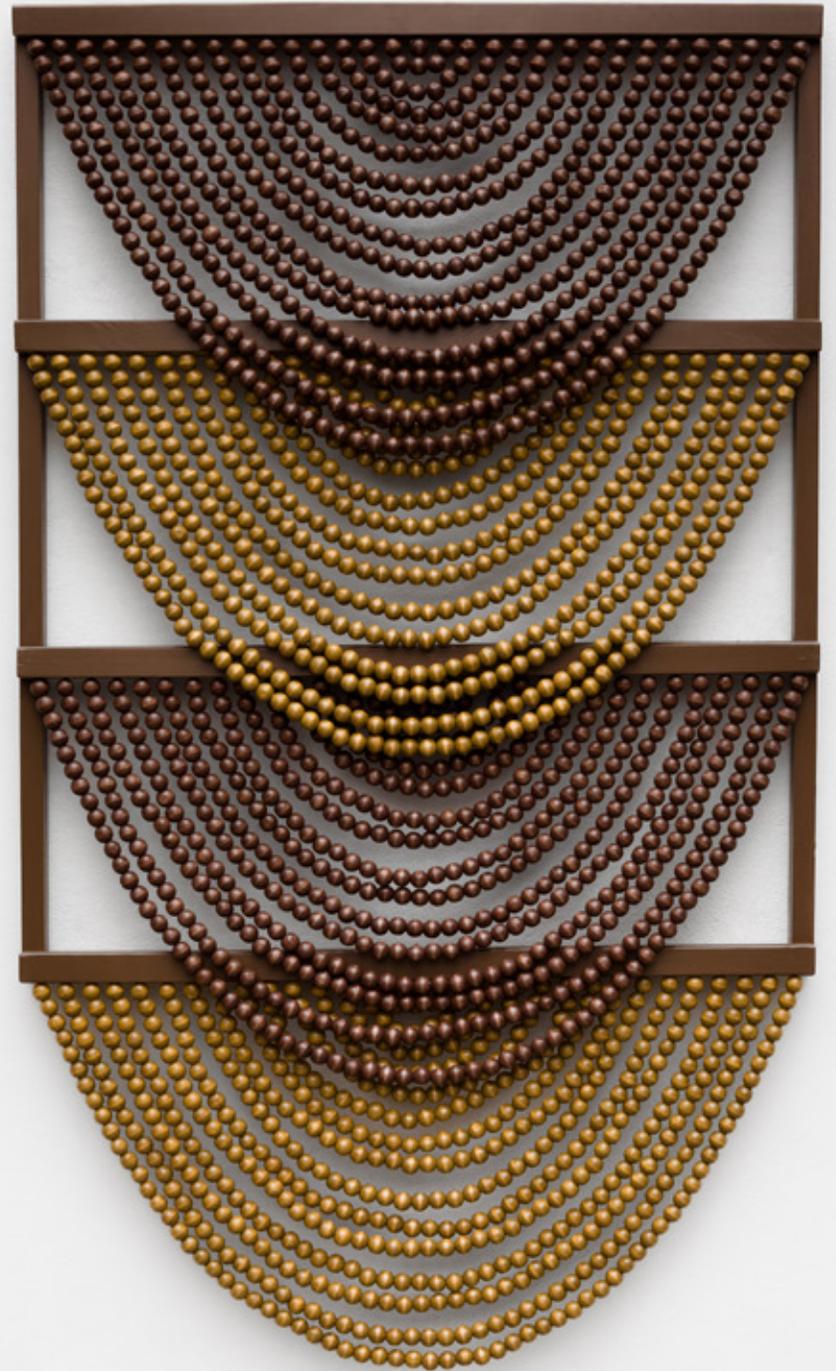
wooden slats, nylon band, enamel paint and chassis

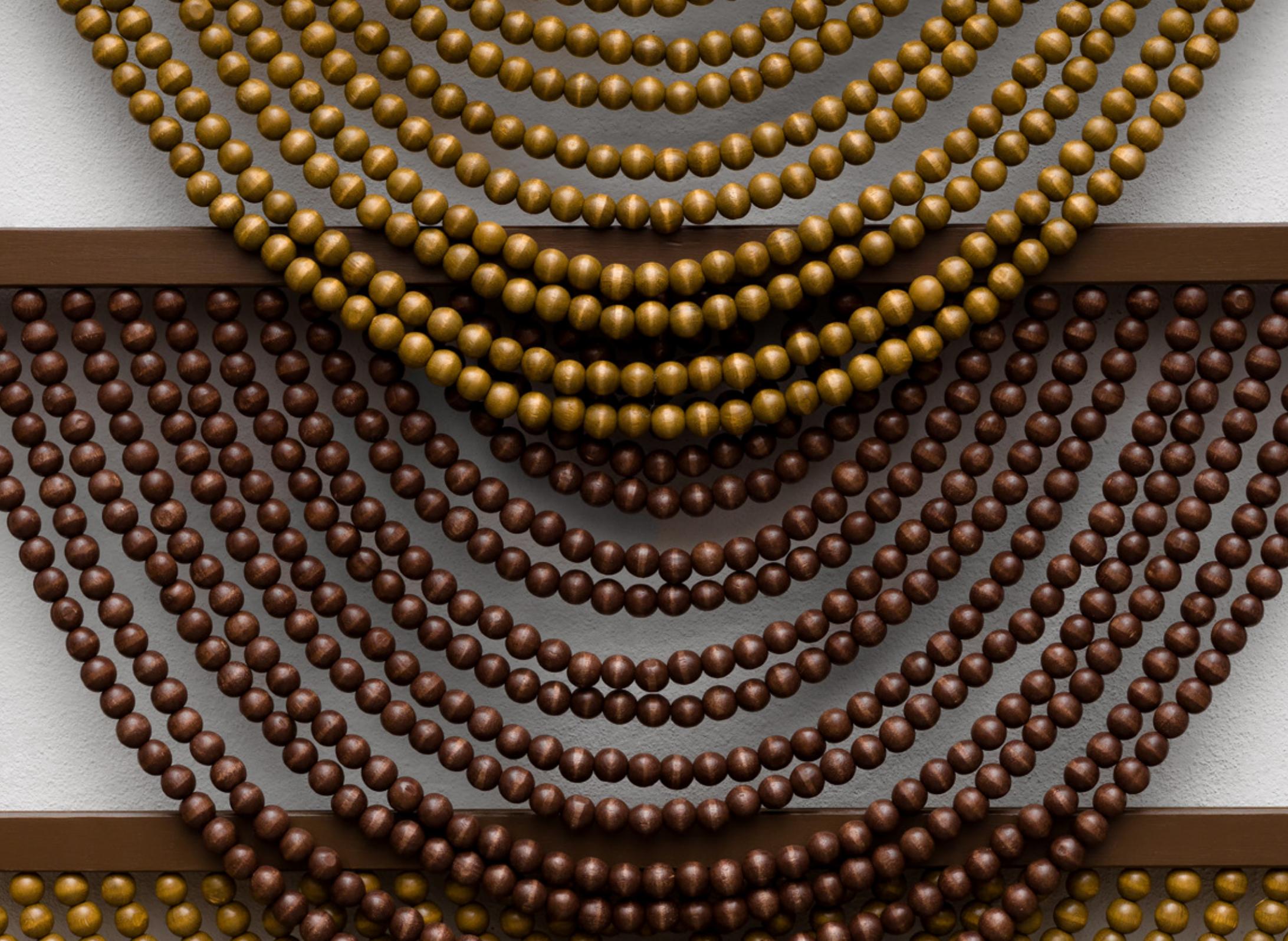
68 x 200 x 5 cm

26 ⁴⁹/₆₄ x 78 ⁴⁷/₆₄ x 1 ⁶²/₆₄ in



Beiral, da série Ventana, 2024
miçangas de madeira, fitilho, tinta acrílica e chassi
wooden beads, ribbon, acrylic paint and chassis
175 x 100 x 10 cm
68 ⁵⁷/₆₄ x 39 ³/₈ x 3 ¹⁵/₁₆ in

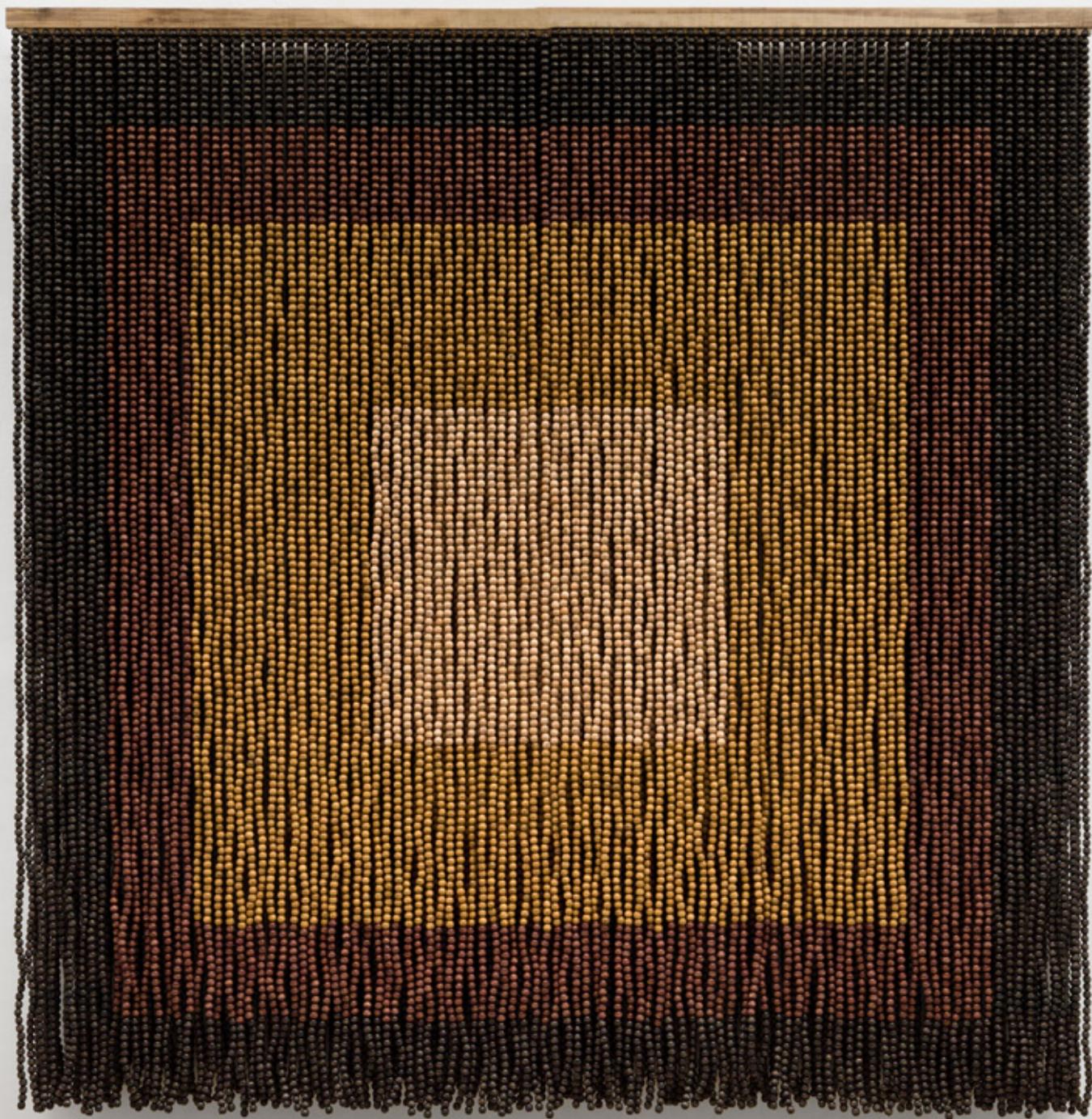




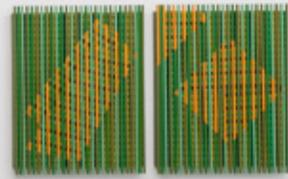


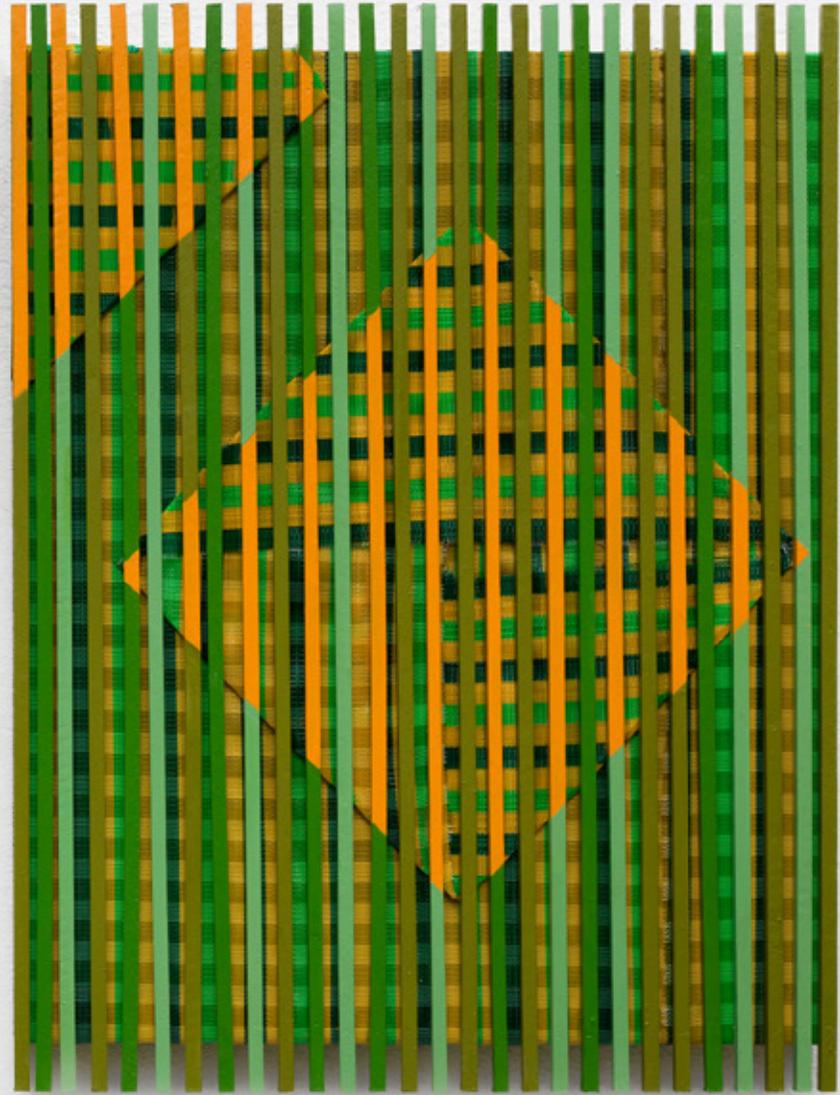
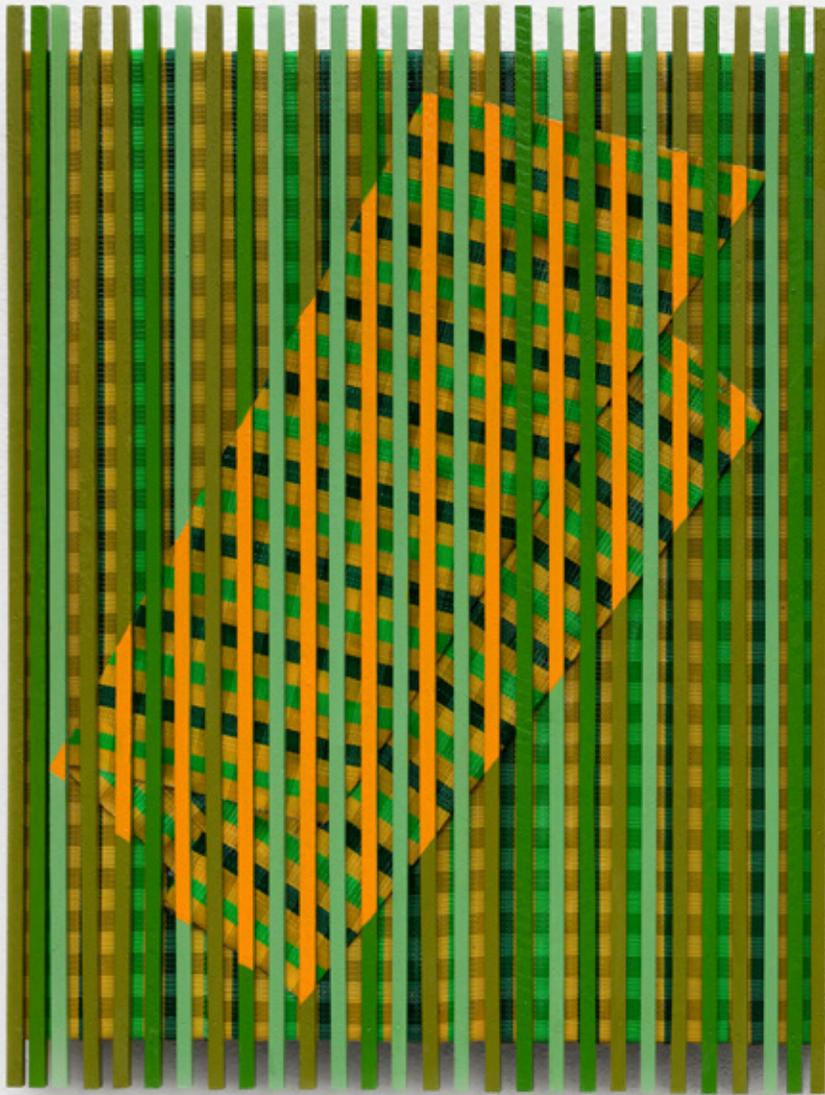
Bolero para o silêncio, 2024
instalação sonora, 7'10" em looping
sound installation, 7'10" in loop
dimensões variáveis
variable dimensions





Alpendre, 2023
miçangas de madeira, ripa de madeira,
fitilho e suporte de ferro
wooden beads, wooden slat,
nylon and iron support
300 x 300 x 30 cm
118 ⁷/₆₄ x 118 ⁷/₆₄ x 11 ⁵/₆₄ in





Samba dobrado, da série Ventana, 2024

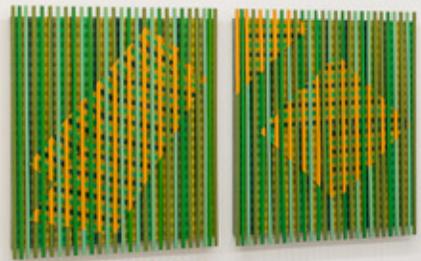
ripas de madeira, faixa de nylon, tinta esmalte e chassi

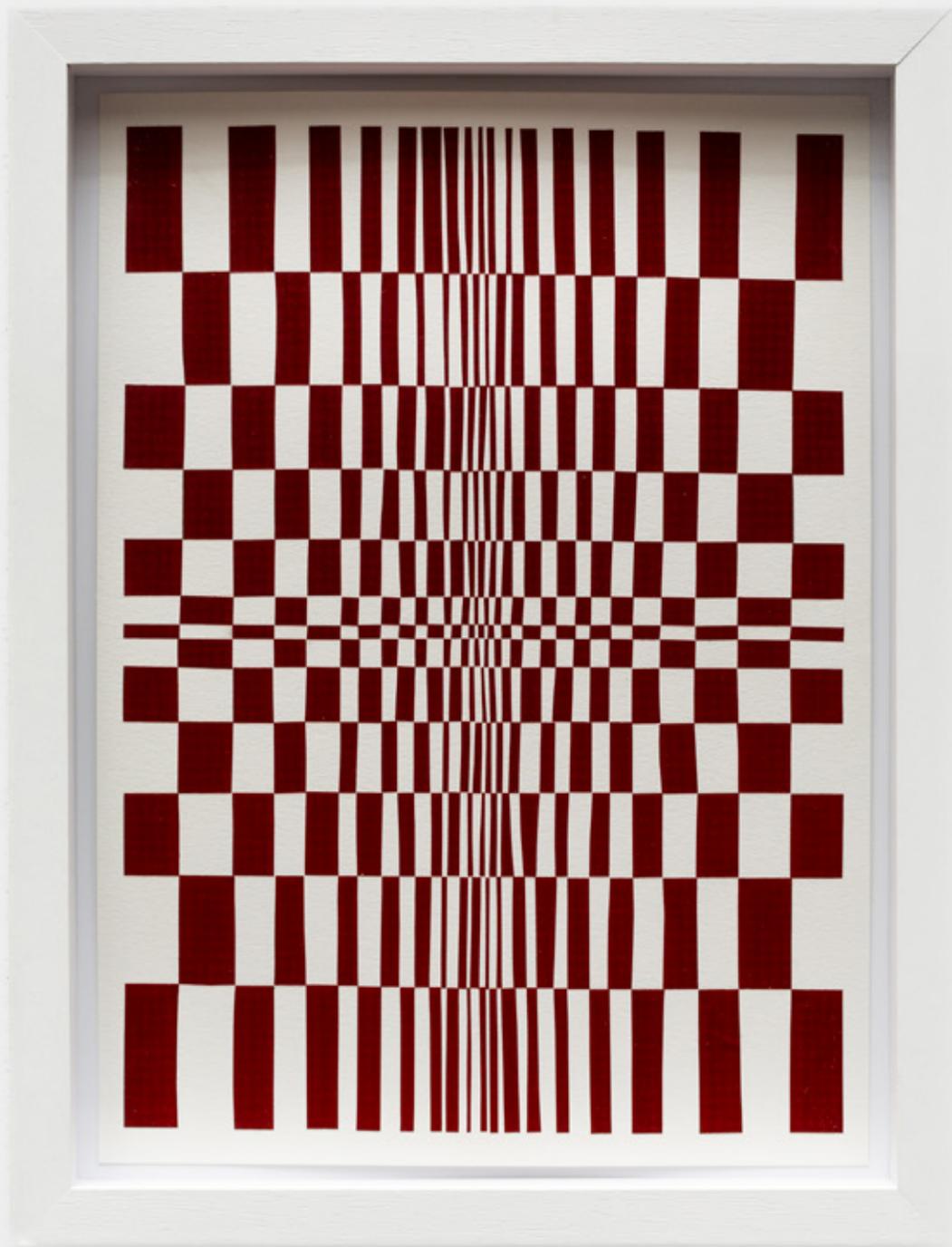
wooden slats, nylon band, enamel paint and chassis

díptico, 68 x 110 x 5 cm | 68 x 50 x 5 cm cada

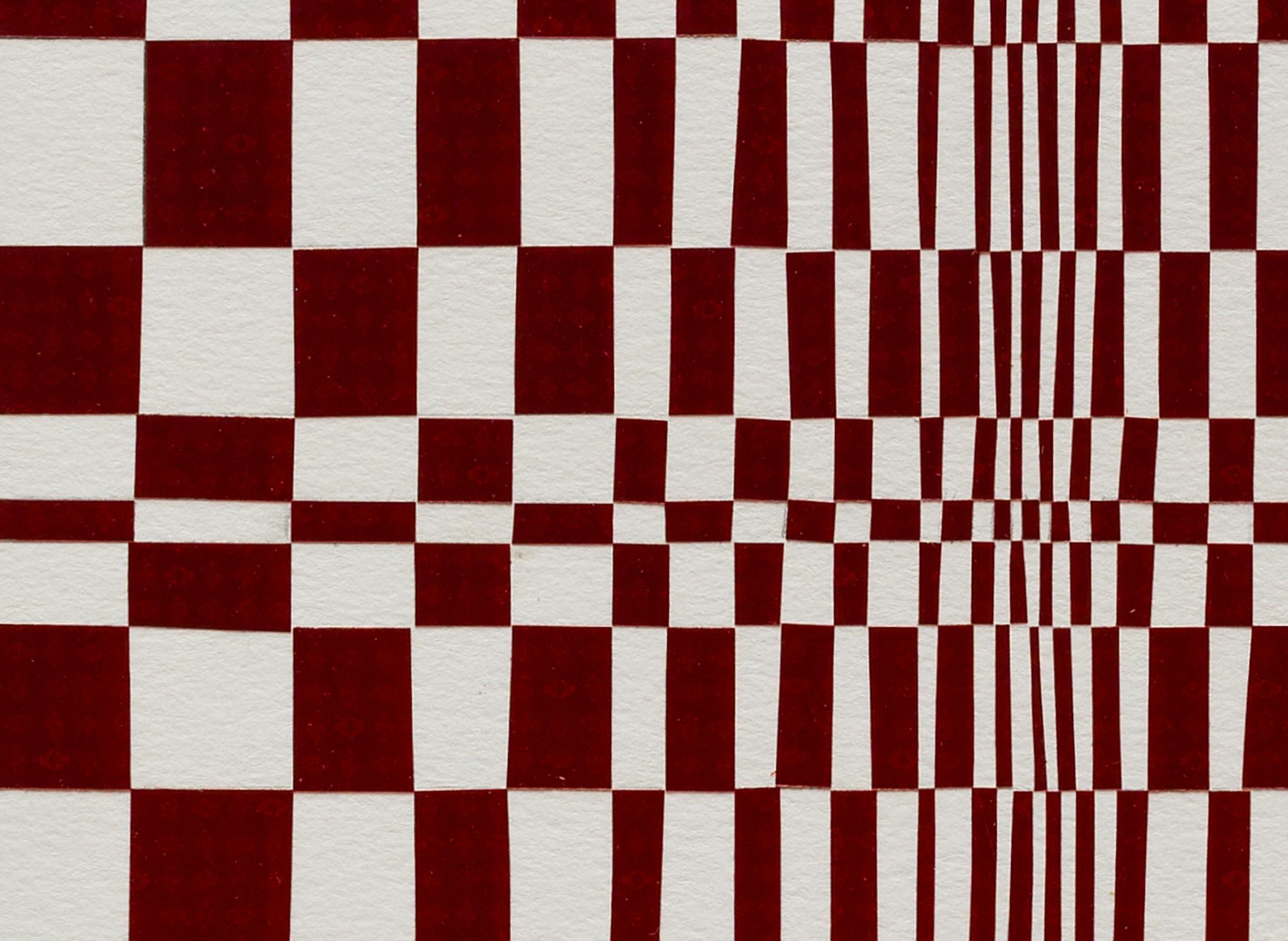
diptych, 26 ⁴/₆₄ x 43 ²/₆₄ x 1 ⁶/₆₄ in | 26 ⁴/₆₄ x 19 ⁴/₆₄ x 1 ⁶/₆₄ in each



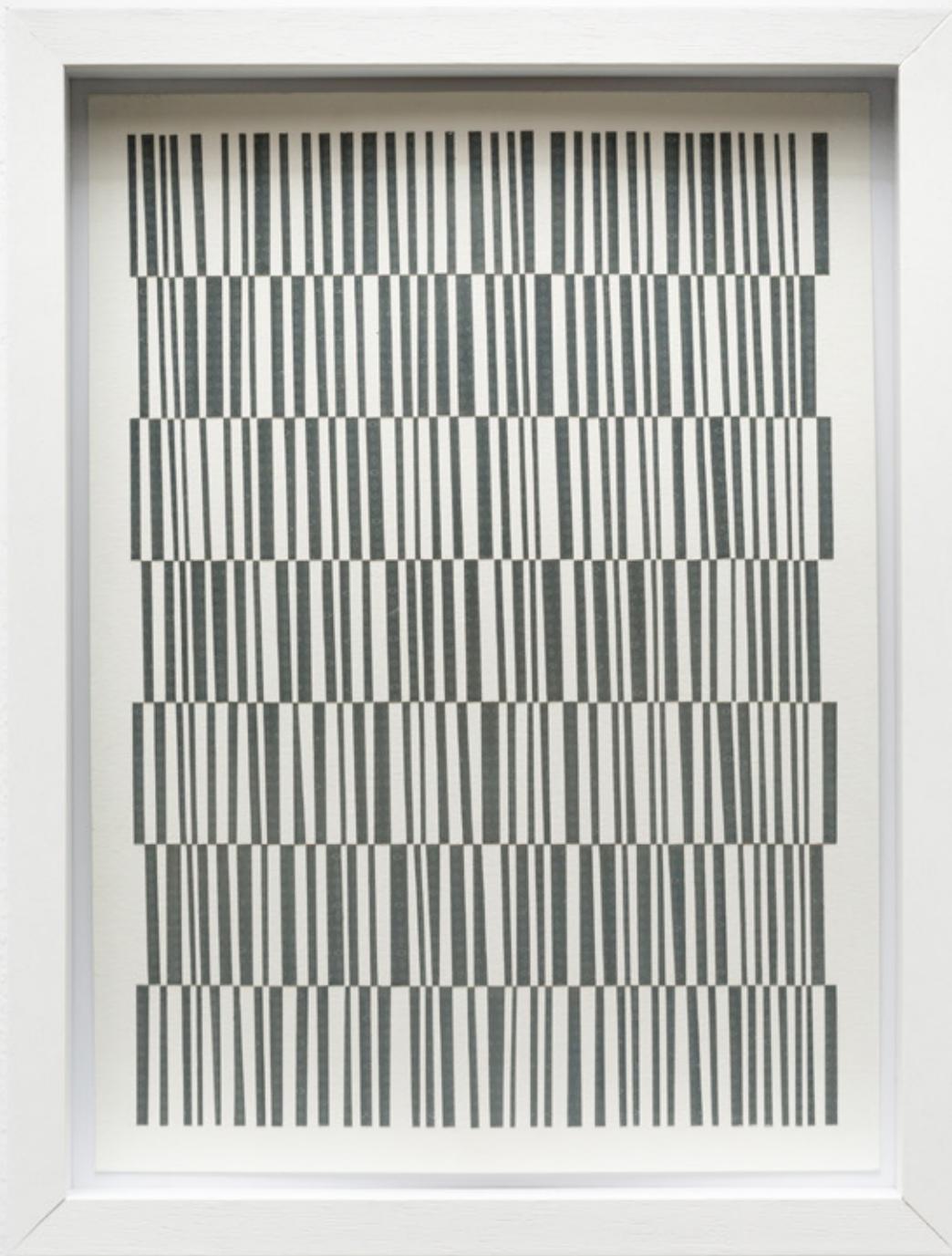




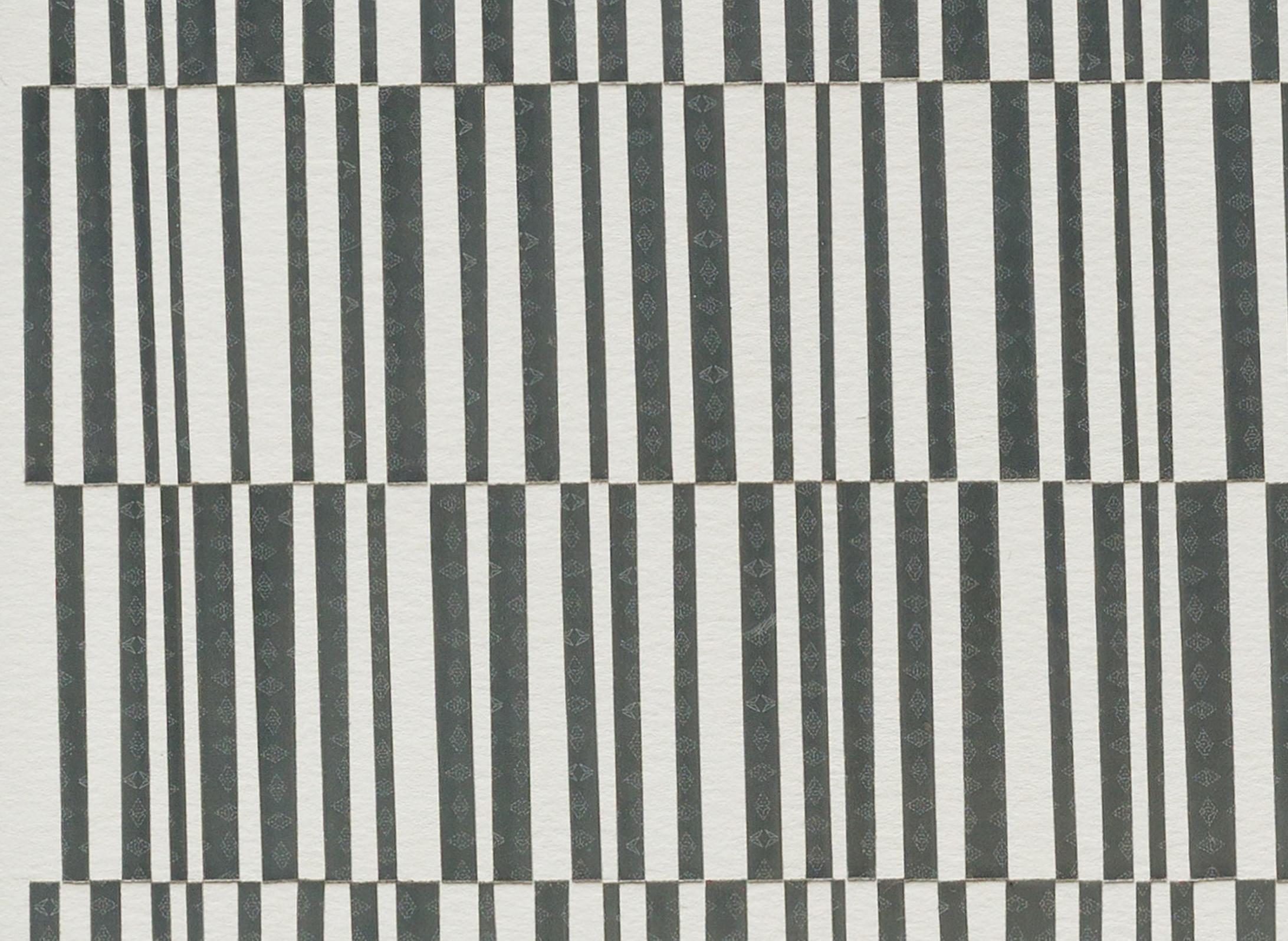
Sem Título, da série Ensaios, 2023
adesivo refletivo sobre papel
wooden slats, nylon band, enamel paint and chassis
43 x 33 x 5 cm
16 ⁵⁹/₆₄ x 12 ⁶³/₆₄ x 1 ³¹/₃₂ in







Sem Título, da série Ensaios, 2023
adesivo refletivo sobre papel
wooden slats, nylon band, enamel paint and chassis
43 x 33 x 5 cm
16 ⁵⁹/₆₄ x 12 ⁶³/₆₄ x 1 ³¹/₃₂ in







Mano Penalva (Salvador, 1987) transita por diversas linguagens, como instalações, esculturas, pinturas, vídeos e fotografias. Artista visual, formado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008), frequentou cursos livres da Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 2005 e 2011. Atualmente mantém seu ateliê em São Paulo, cidade que também abriga o Massapê Projetos, plataforma idealizada por ele, gerida por artistas que possibilita o pensamento e produção de arte.

Em sua pesquisa, Penalva busca investigar a formação da cultura brasileira e suas manifestações variadas. Um dos procedimentos utilizados em seu trabalho é o deslocamento preciso e incomum de fragmentos e objetos do cotidiano, muitas vezes reutilizados e apropriados, refletindo o interesse do artista pela antropologia e cultura material. Seus trabalhos operam em diferentes meios, desde a forma cotidiana da construção urbana, passando pelo uso decorativo e prático dos objetos que refletem as realidades socioeconômicas e culturais do povo brasileiro, até instalações na natureza e ações performáticas. Para o artista, tudo pode ser fonte de pesquisa, tendo mercados, ruas e casas populares como seus objetos de estudo. Mas é no gesto – escultórico, apropriativo, da costura, da colagem, – que ele busca entender as nuances de separação e sobreposição entre arte e vida.

Nos últimos anos participou de diversas residências artísticas, como Casa Wabi, Puerto Escondido (2021); Fountainhead Residency, Miami (2020); LE26by, Felix Frachon Gallery, Bruxelas (2019) e AnnexB, Nova Iorque (2018). Dentre suas exposições individuais, destacam-se: “Sala de estar” (2023-2024), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), Recife; “De Costa a Costa” (2023), Instituto Guimarães Rosa, Cidade do México; “Cumeeira” (2023), Simões de Assis, São Paulo; “Cama de Gato” (2022), Llano Galeria, Cidade do México; “Alpendre” (2022), Galeria Portas Vilaseca, Rio de Janeiro; “Entre les Plis” (2022), Felix Frachon Gallery, Bruxelas; “Ode ao vento” (2021), Llano Galeria, Oaxaca; “Hasta Tepito”, B[X] Gallery, Brooklyn (2018); “Requebra”, Frédéric de Goldschmidt Collection, Bruxelas (2018); e “Proyecto para Monumento”, Passaporte Cultural, Cidade do México (2017). Dentre as exposições coletivas, integrou: “What I really want to tell you...” (2020), MANA Contemporary, Chicago; “Tropical Gardens” (2019), Felix Frachon Gallery, Bruxelas; “Bial das Artes” (2018), SESC Distrito Federal, Brasília; “Blockchain/Alternative barter: a new method of exchange?” (2018), B[x] Gallery, Brooklyn; e “L’imaginaire de l’enfance” (2015), Cité Internationale des Arts, Paris. Possui trabalhos em instituições como CIFO - Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami; Frédéric de Goldschmidt Collection, Bruxelas; GALILA'S P.O.C., Bruxelas; Fundação Casa Wabi, Oaxaca, México; PAT Art Lab, Augsburg; e Museu de Arte do Rio de Janeiro.

Mano Penalva (Salvador, 1987) transits through several languages, such as installation, sculpture, painting, video and photography. The artist graduated in Social Communication from Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008), and also attended free courses at the EAV Parque Lage between 2005 and 2011. He currently has his studio in São Paulo, city that is also the location of Massapê Projetos, a platform idealized by him, and managed by artists that enables the thought and production of art.

In his research, Penalva investigates the development of Brazilian culture and its various manifestations. In his works, he employs precise and unusual displacement of fragments and everyday objects, often reused and appropriated, reflecting the artist's interest in anthropology and material culture. His works are embodied in different mediums, from everyday forms of urban construction, through the decorative and practical use of objects that reflect the socioeconomic and cultural realities of the Brazilian people, to installations in the wild nature and performative actions. For the artist, everything can be a source of research, having markets, streets, and popular households as his focus of study. But it is in gestures - sculptural, appropriative, of sewing, of collage - that he seeks to understand the nuances of separation and juxtaposition of art and life.

In the last years, Penalva has participated in several artistic residencies, such as Casa Wabi, Puerto Escondido (2021); Fountainhead Residency, Miami (2020); LE26by, Felix Frachon Gallery, Bruxelas (2019) and AnnexB, New Iorque (2018). Among his solo exhibitions, the following stand out: “Sala de estar” (2023-2024), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), Recife; “De Costa a Costa” (2023), Instituto Guimarães Rosa, Mexico City; “Cumeeira” (2023), Simões de Assis, São Paulo; “Cama de Gato” (2022), Llano Galeria, Cidade do México; “Alpendre”(2022), Galeria Portas Vilaseca, Rio de Janeiro; “Entre les Plis” (2022), Felix Frachon Gallery, Bruxelas; “Ode ao vento” (2021), Llano Galeria, Oaxaca; “Hasta Tepito”, B[X] Gallery, Brooklyn (2018); “Requebra”, Frédéric de Goldschmidt Collection, Brussels (2018) and “Proyecto para Monumento”, Passaporte Cultural, Mexico City (2017). Among the group exhibitions, he participated in: “What I really want to tell you...”, MANA Contemporary, Chicago (2020); “Tropical Gardens”, Felix Frachon Gallery, Brussels (2019); Bial das Artes, SESC Distrito Federal, Brasília (2018); “Blockchain/Alternative barter: a new method of exchange?”, B[x] Gallery, Brooklyn (2018) and “L’imaginaire de l’enfance”, Cité Internationale des Arts, Paris (2015). His works are part of important collections such as CIFO - Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA; Frédéric de Goldschmidt Collection, Brussels, Belgium; GALILA'S P.O.C., Brussels, Belgium; Fundação Casa Wabi, Oaxaca, México; PAT Art Lab, Augsburg, Germany; and Museu de Arte do Rio de Janeiro, Brasil.

SIMÕES DE ASSIS

São Paulo

al. lorena, 2050 A
01424-006 sp brasil
+55 11 3062-8980

Curitiba

al. carlos de carvalho, 2173 A
80730-200 pr brasil
+55 41 3232-2315

Balneário Camboriú

3ª avenida, esquina c/ 3150, S 4
88330-260 sc brasil
+55 47 3224-4676