

ABOVE ALL,
THEY HAD
NO FEAR
OF VERTIGO

Galerie Peter Kilchmann is pleased to present *Above All, They Had No Fear of Vertigo*, a group exhibition curated by Raphael Gygax: For the first time, works by Brazilian artists Rafael França (1957-91), Hudinilson Jr. (1957-2013), and Mario Ramiro (b. 1957), as well as collaborative works by the collective 3Nós3 (1979-82), founded by the three artists, will be shown in an exhibition in Switzerland. The exhibition ties in with one of the gallery's programmatic pillars: its focus on the Latin American art scene. The positions shown belong to the generation of artists who became active under Brazil's repressive military dictatorship in the late 1970s and whose works heralded the political turnaround in the 1980s.

ABOVE ALL, THEY HAD NO FEAR OF VERTIGO

Die Galerie Peter Kilchmann freut sich die von Raphael Gygax kuratierte Gruppenausstellung *Above All, They Had No Fear of Vertigo* zu präsentieren: Zum ersten Mal werden Arbeiten der brasilianischen Künstler Rafael França (1957–91), Hudinilson Jr. (1957–2013) und Mario Ramiro (* 1957) sowie gemeinsamen entstandene Arbeiten des von den drei Künstlern gegründeten Kollektivs 3Nós3 (1979–82) in einer Ausstellung in der Schweiz gezeigt. Die Ausstellung knüpft an einen der programmatischen Pfeiler der Galerie an: den Fokus auf die lateinamerikanische Kunstszene. Die gezeigten Positionen zählen zu jener Generation von Künstler:innen, die unter der repressiven Militärdiktatur Brasiliens in den ausgehenden 1970er Jahren aktiv wurden und mit ihren Arbeiten die politische Wende in den 1980er Jahren ankündigten.

Introduction

The 1964 military coup, supported by the U.S. government, heralds a dark decade in Brazil's history.¹ The years before General Humberto Castelo Branco was appointed head of the dictatorial military government were marked by economic and political crises: The frequently changing governments increasingly aggravated the social situation in the country with reforms and counter-reforms. They drove Brazil into a disastrous national debt and were thus responsible for the unsettled political situation throughout the country. Between 1961-64, João Goulart, as president of the state, tried to fight social injustices with various campaigns. Among other things, he tried to promote literacy and to combat the unjust distribution of land with a land reform. His efforts came to a halt with the overthrow of the government in 1964, and the newly installed military government deliberately deprived undesirable individuals of political rights while arresting and murdering opposition figures. The civil liberties of the Brazilian people were severely restricted for over a decade into the early 1980s. In the early 1980s, the military government significantly weakened repression until free elections were finally

allowed in 1985, partly due to a lack of options from within the military cadre and already in the midst of an economic crisis with galloping inflation.

Against the backdrop of restrictions on freedom of expression in the 1970s and early 1980s, it was difficult for Brazilian artists to criticize the ruling repressive system, as any form of criticism was muzzled or punished with torture and even murder. Often, representatives of the first generation of "dissident" artists, such as Anna Bella Geiger (* 1933) or Cildo Meireles (* 1948), resorted to artistic strategies that moved in the field of the performative and deliberately left as few material "traces" as possible.² These strategies were also of central importance for the following generation. With the advent of photocopying machines, the artistic scope of action was further expanded. The inexpensive process, with its potential for endless duplication, left a lasting mark on the individual practices of all three artists: for Hudinilson Jr., the interest in xerography lasted throughout his artistic career. Among other things, the direct mode of production allowed for a more intimate engagement with one's own body than, say, photography or painting. The handiness of the resulting works facilitated their transport, as it were, especially abroad, since they could be sent by mail (often referred also as "mail art.") Rafael França and Mario Ramiro, who studied together at the University of São Paulo, met Hudinilson Jr. at a joint underground exhibition. Based on their common interest in direct contact with the public, the three artists began to meet and exchange artistic ideas in greater depth. From 1979 to 1982, the three young artists joined together as a collective under the name 3Nós3 and carried out a series of artistic interventions in the public space of the city. The collective is part of a broader movement in the 1970s in which Brazilian artists increasingly attempted to break the boundaries between art

² In recent years, several major exhibition projects have addressed this theme such as: *The Edge of Things: Dissident Art Under Repressive Regimes* (2019), Broad Museum, Los Angeles; *Resistance Performed – Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America* (2015), Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich; *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression* (2009), Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.

¹ See: Andreas Novy, *Brasilien: Die Unordnung der Peripherie*, Hamburg: Promedia, 2001.

and life in public space, taking increasingly greater risks. A selection of 3Nós3's interventions is shown in the exhibition in the form of posters like in public space. For them, photographic documentation formed a central part of their interventionist practice, as the photographs could circulate in other media channels beyond the intervention itself.

In addition to the works of the collective, the exhibition features individual works by the three artists. The selection in Hudinilson Jr. and Mario Ramiro focuses on the period of the late 1970s and early 1980s in the field of xerography. Rafael França's individual artistic practice is presented through three video works created from the 1980s through the early 1990s. His work experienced an abrupt caesura due to his untimely death as a result of AIDS. Thus, a quote from his last video work, *Prelude to An Announced Death* (1991), which will also be on view in the exhibition, serves as the exhibition title. The video ends with the combative announcement that paraphrases the artistic stance of these three positions: "Above all, they had no fear of vertigo."

Einführung

Mit dem Militärputsch Ende März 1964, unterstützt durch die US-amerikanische Regierung, wird ein dunkles Jahrzehnt in der Geschichte Brasiliens eingeläutet.¹ Die Jahre bevor General Humberto Castelo Branco zum Chef der diktatorischen Militärregierung ernannt wurde, sind von wirtschaftlichen und politischen Krisen gezeichnet: Die häufig wechselnden Regierungen verschärfen mit Reformen und Gegenreformen die soziale Lage im Land zunehmend. Sie trieben Brasilien in eine desaströse Staatsverschuldung und waren damit verantwortlich für die unruhige politische Lage im ganzen Land. Zwischen 1961–64 versuchte João Goulart als Staatspräsident mit verschiedenen Kampagnen gegen die sozialen Ungerechtigkeiten anzukämpfen. So versuchte er unter anderem die Alphabetisierung voranzutreiben oder mit einer Bodenreform gegen die ungerechte Landverteilung anzugehen. Mit dem Umsturz 1964 kamen seine Bemühungen zum Erliegen und die neu installierte Militärregierung entzog unliebsamen Personen gezielt politische Rechte, während sie Oppositionelle verhaften und ermorden liess. Die bürgerlichen Freiheiten der brasilianischen Bevölkerung wurden für über ein Jahrzehnt bis in die frühen 1980er Jahre hinein stark eingeschränkt. Anfang der 1980er Jahre schwächte die Militärregierung die Repression deutlich ab, bis schliesslich 1985,

¹ Vgl. Andreas Novy, *Brasilien: Die Unordnung der Peripherie*, Hamburg: Promedia, 2001.

auch aus Mangel an eigenen Optionen aus dem Militärkader und bereits inmitten einer Wirtschaftskrise mit galoppierender Inflation, freie Wahlen zugelassen wurden.

Vor dem Hintergrund der Einschränkungen der Meinungsfreiheit in den 1970er und frühen 1980er Jahren, war es für brasilianische Künstler:innen schwierig das herrschende repressive System zu kritisieren, da jegliche Form der Kritik mundtot gemacht oder mit Folter bis hin zu Mord bestraft wurde. Oftmals griffen Vertreter:innen der ersten Generation «dissidenten» Künstler:innen wie Anna Bella Geiger (* 1933) oder Cildo Meireles (* 1948) auf künstlerische Strategien zurück, die sich im Feld des Performativen bewegten und gezielt möglichst wenig materielle «Spuren» hinterliessen. Diese Strategien waren auch für die nachfolgende Generation von zentraler Bedeutung. Mit dem Aufkommen von Fotokopiermaschinen wurde der künstlerische Handlungsspielraum zusätzlich erweitert. Das kostengünstige Verfahren mit seinem Potential der endlosen Vervielfältigung prägt die individuelle Praxis aller drei Künstler nachhaltig: Für Hudinilson Jr. dauerte das Interesse an der Xerographie während der gesamten künstlerischen Laufbahn an. Die direkte Produktionsweise ermöglichte unter anderem eine intimere Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper als etwa die Fotografie oder Malerei. Die Handlichkeit der entstandenen Arbeiten erleichterte gleichsam ihren Transport, insbesondere ins Ausland, da sie postalisch verschickt werden konnten, weshalb die Xerographien auch als «Mail Art» bezeichnet wurden.

Rafael França und Mario Ramiro, die an der Universität von São Paulo gemeinsam studierten, lernten Hudinilson Jr. bei einer gemeinsamen Underground-Ausstellung kennen. Ausgehend von dem gemeinsamen Interesse an einem direkten Kontakt mit der Öffentlichkeit begannen die drei Künstler sich zu treffen und vertieft künstlerisch auszutauschen. Von 1979

² In den vergangenen Jahren haben sich mehrere grosse Ausstellungsprojekte diese Thematik aufgegriffen wie etwa: *The Edge of Things: Dissident Art Under Repressive Regimes* (2019), Broad Museum, Los Angeles; *Resistance Performed – Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America* (2015), Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich; *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression* (2009), Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.

bis 1982 schlossen sich die drei jungen Künstler als Kollektiv unter dem Namen 3Nós3 zusammen und führten eine Reihe künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum der Stadt durch. Das Kollektiv ist Teil einer breiteren Bewegung in den 1970er Jahren im Zuge derer brasilianische Künstler:innen vermehrt im öffentlichen Raum die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu durchbrechen versuchten und dabei zunehmend grössere Risiken eingingen. Eine Auswahl der Interventionen von 3Nós3 wird in der Ausstellung in Form von Plakaten wie sie im öffentlichen Raum anzutreffen sind gezeigt. Die fotografische Dokumentation bildete für sie einen zentralen Teil ihrer interventionistischen Praxis, da die Fotografien über die eigentliche Intervention hinaus in anderen medialen Kanälen zirkulieren konnten.

Neben den Arbeiten des Kollektiv, werden in der Ausstellung individuelle Arbeiten der drei Künstler gezeigt. Die Auswahl bei Hudinilson Jr. und Mario Ramiro fokussiert auf den Zeitraum der späten 1970er und frühen 1980er Jahren im Feld der Xerographie. Rafael França's individuelle künstlerische Praxis wird durch drei Videoarbeiten vorgestellt, die in den 1980er Jahren bis in die frühen 1990er Jahren hinein entstanden. Sein Werk hat durch seinen frühzeitigen Tod an den Folgen von AIDS eine jähe Zäsur erfahren. So dient auch ein Zitat aus seiner letzten Videoarbeit, *Prelude to An Announced Death* (1991), die ebenfalls in der Ausstellung zu sehen sein wird, als Ausstellungstitel. Das Video endet mit der kämpferischen Ansage, die die künstlerische Haltung dieser drei Positionen umschreibt: «Above all, they had no fear of vertigo.»

3 N ó s 3

The transitional period from military dictatorship to re-democratization in Brazil was accompanied by a mood of cultural awakening, which manifested itself above all in public space. The occupation of streets and squares and the subsequent echo in the media not only brought the population closer to art, but at the same time provoked a redefinition of daily life. The artists' collective 3Nós3, active from 1979-82, played a pioneering role in these sociopolitical changes. It was founded by Rafael França, Hudinilson Jr. and Mario Ramiro, who worked individually before, during and after their collective artistic practice. Unlike the artists' individual practices, however, the collective acted (almost) exclusively in public space.

The exhibition presents a selection of documentations of their interventions, including the collective's first action titled *Ensacamentos (São Paulo, April 29)* from 1979, when at midnight the artists took to the streets from Independence Park to cover the heads of 68 public sculptures with plastic bags. The action concluded at dawn in Marechal Deodoro Square. Through anonymous calls asking for clarification of the incident – which, as it would later turn out, came from the artists themselves – newspapers soon learned of the event. By covering the heads, the group alluded to the common torture practice during interrogations of covering the heads of political prisoners with sacks and having them suffocated.

The media dissemination of their actions in the daily newspapers played a fundamental role in the work of the collective. On the one hand, because in this way the interventions were made accessible to a wide audience, thus informatively expanding it, and on the other hand, because in the same breath the works were comprehensively documented without having to resort to audiovisual technology, which at that time was still very expensive. After *Ensacamento*, 3Nós3 carried out a series of other interventions, such as *Interdição* (1979), which led to the temporary closure of the crosswalk in front of the Museu de Arte de São Paulo. Using colored cellophane paper, the artists crossed Avenida Paulista, preventing cars from passing. Like much interventionist art from the Latin American region at the time – think, for example, of Lotty Rosenfeld's *A Mile of Crosses* (1979), which used adhesive tape to transform a street line into crosses and thus intervene in traffic patterns – the artists actively influenced the everyday lives of local people. Intended as shock moments, the system of the rigid, dictatorial regime that determined life was broken.

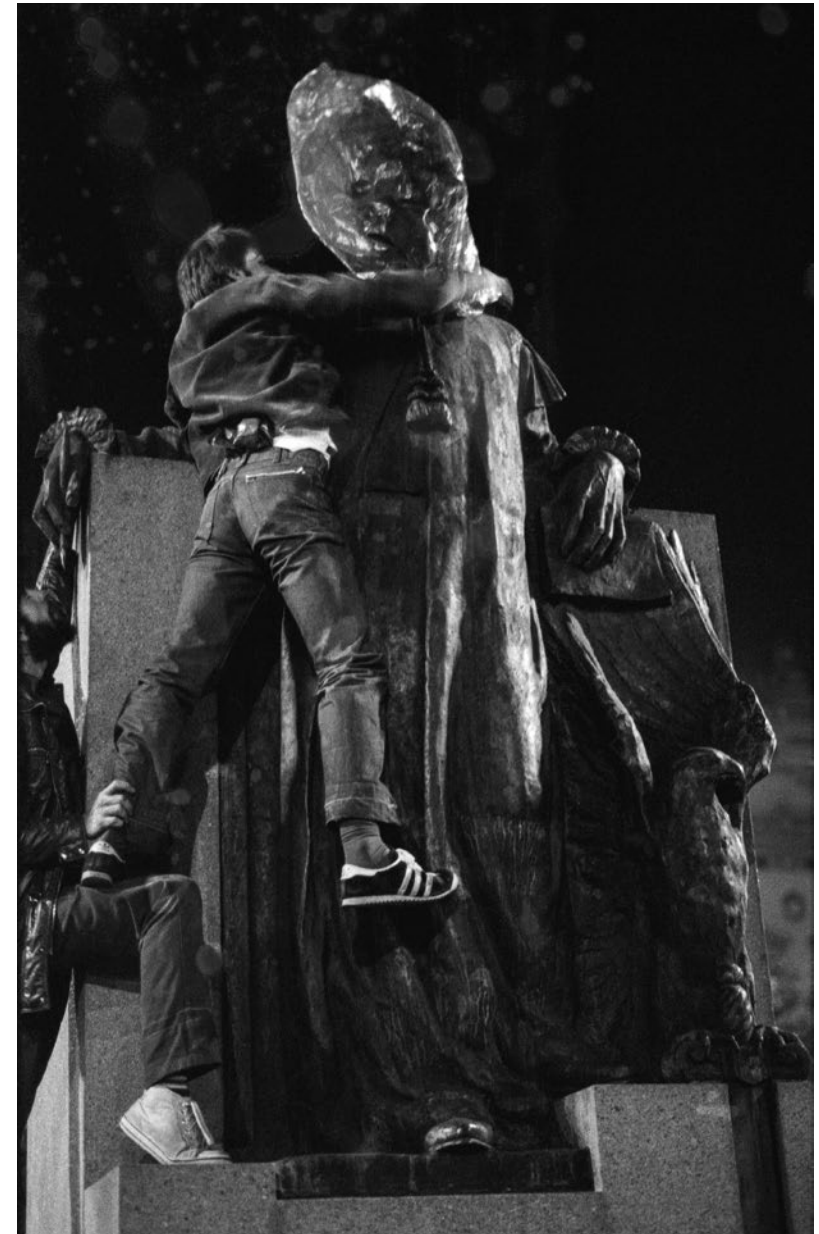


Mario Ramiro, Rafael França, Hudinilson Jr., 1980, photo: Vera Chaves Barcellos

Die Übergangszeit von Militärdiktatur zur Redemokratisierung Brasiliens wurde begleitet von einer kulturellen Aufbruchsstimmung, die sich vor allem im öffentlichen Raum manifestierte. Die Besetzung der Strassen und Plätze sowie das anschliessende Echo in den Medien, brachte die Bevölkerung nicht nur näher an die Kunst heran, sondern provozierte im gleichen Zug eine Neubestimmung des täglichen Lebens. Das Künstlerkollektiv 3Nós3, das von 1979–82 aktiv war, nahm dabei eine wichtige Rolle im Zuge dieser gesellschaftspolitischen Veränderungen ein. Gegründet wurde dieses von Rafael França, Hudinilson Jr. und Mario Ramiro, die parallel zu ihrer kollektiven künstlerischen Praxis vor, währenddessen und im Anschluss individuell arbeiteten. Im Unterschied zu den individuellen Praxen der Künstler agierte das Kollektiv jedoch (fast) ausschliesslich im öffentlichen Raum.

Die Ausstellung zeigt eine Auswahl von Dokumentationen ihrer Interventionen, darunter die erste Aktion des Kollektivs mit dem Titel *Ensacamentos (São Paulo, 29 April)* aus dem Jahr 1979. Um Mitternacht gingen die Künstler vom Independence Park aus auf die Straße, um die Köpfe von 68 öffentlichen Skulpturen mit Plastiksäcken zu verhüllen. Die Aktion wurde im Morgengrauen auf dem Marechal-Deodoro-Platz beendet. Durch anonyme Anrufe mit der Bitte um Klärung des Vorfalls – die, wie sich später herausstellen sollte, von den Künstlern selbst stammten – erfuhren die Zeitungen bald von dem Ereignis. Mit dem Verdecken der Köpfe, spielte die Gruppe auf die bei Verhören gängige Folter-Praxis, die Köpfe politischer Gefangener mit Säcken zu verhüllen und ersticken zu lassen, an.

Die mediale Verbreitung ihrer Aktionen in den Tageszeitungen spielte eine grundlegende Rolle in der Arbeit des Kollektivs. Einerseits, weil die Interventionen so einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurden und diese so informativ erweiterten, andererseits weil die Arbeiten im gleichen Atemzug umfassend dokumentiert wurden, ohne dass auf die zu dieser Zeit noch sehr teure, audiovisuelle Technik zurückgegriffen werden musste. Nach *Ensacamento* führte 3Nós3 eine Reihe weiterer Interventionen durch wie etwa *Interdição* (1979), welche zur kurzzeitigen Schliessung des Zebrastrreifens vor dem Museu de Arte de São Paulo führte. Mit farbigen Zellophanpapier überquerten die Künstler die Avenida Paulista und hinderten so die Autos am Vorbeifahren. Wie viele interventionistische Kunst aus dem lateinamerikanischen Raum zu dieser Zeit – man denke etwa an Lotty Rosenfelds *A Mile of Crosses* (1979), die durch den Einsatz von Klebeband eine Strassenlinie in Kreuze verwandelte und so in die Verkehrsabläufe eingriff – nahmen die Künstler:innen aktiv Einfluss auf den Alltag der Menschen vor Ort. Durchaus auch als Schockmomente intendiert, wurde das System des rigiden, diktatorische Regimes, das das Leben bestimmte, durchbrochen.



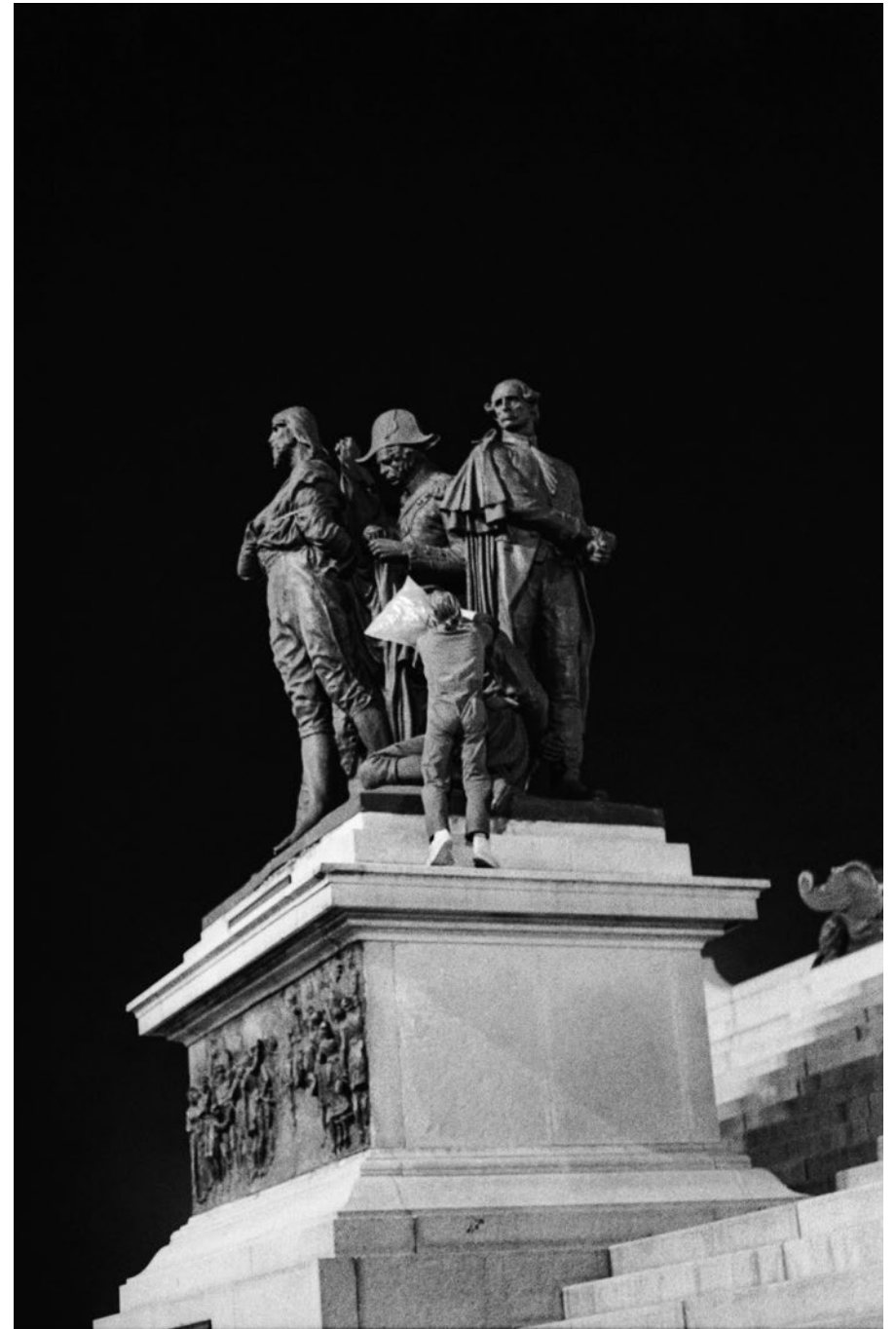
Ensacamentos (São Paulo, 29 April), 1979



Interdição, 1979



Ensacamentos (São Paulo, 29 April), 1979

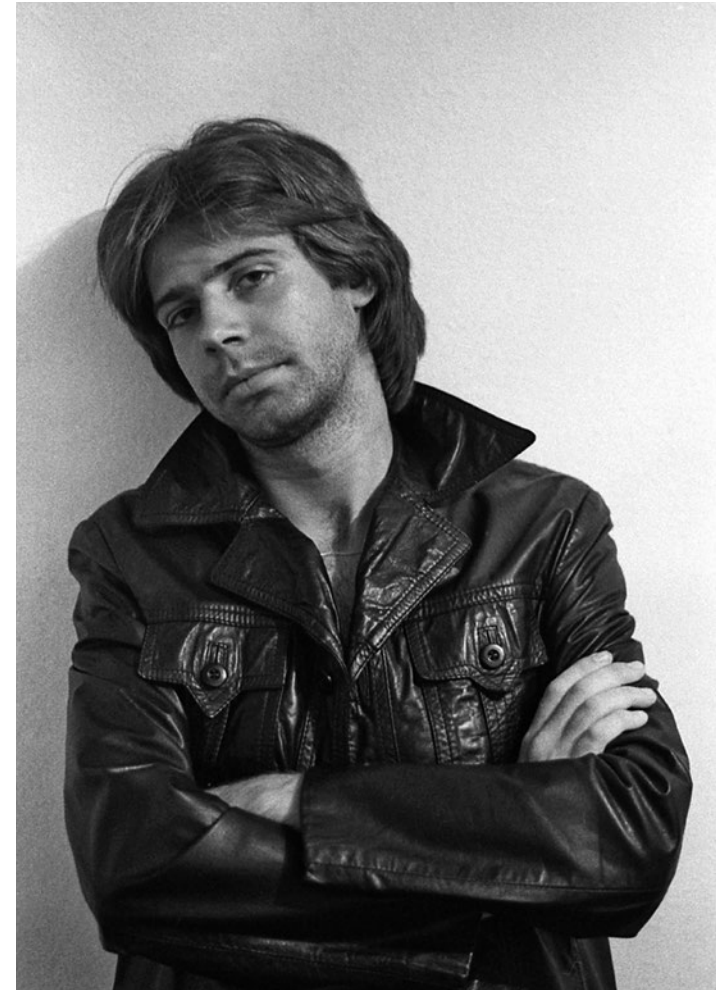


Rafael França

From the early 1980s until his death in 1991, Rafael França increasingly explored the medium of video, which was to define his artistic work during these years. In doing so, he continues questions that he had already addressed in his collective artistic work with 3Nós3 and his interest in the medium of “photocopying”: interventions in public space as a political symbol of a “disruption” and the fragmentation of the body. The medial shift from paper to video is accompanied by França’s move to the United States to the prestigious art school SAIC (School of the Art Institute Chicago), where he graduates with a master’s degree in 1984. França’s experimental approach allows him to test the medium on a wide range. In addition to video works, he also creates video sculptures and installations, so that today he is counted among the most important representatives of Brazilian underground film.

Three core works are exhibited in the exhibition: In the video work *Fighting the Invisible Enemy* (1983), which like many of his works does not follow a conventional linear narrative but illustrates a psychological state, different images are cut together and exposed to image interference. Again and again, images of a seated person flare up; it remains open whether this is the scene from an interrogation. In contrast, the work *I Have Lost It* (1984) explicitly refers to Brazilian military rule: the video is repeatedly interrupted by text inserts, questions that refer to the violence of this repressive system. Pervading both video works is a sense of paranoia, of undefined fear, nurtured during the decades of military dictatorship.

The video *Prelude to An Announced Death* (1991) is, as the title anticipates, França’s last work, as he dies of AIDS at the age of 34. We see the artist and his partner at the time in moments of intimacy and familiarity, tenderly embracing, holding hands. These scenes are repeatedly interrupted by the graphic interjection of first names. These are the names of all those who have already died as a result of their AIDS illness, while the regime remains inactive. However, França deliberately refrains from a direct depiction of pain and death and instead ends the video with the militant slogan that has determined his life and that of his artistic comrades-in-arms: “Above all, they had no fear of vertigo.”



Rafael França, 1980

Fighting the Invisible Enemy, 1983

Von den frühen 1980er Jahren bis zu seinem Tod 1991 setzt sich Rafael França vermehrt mit dem Medium Video auseinander, das in diesen Jahren sein künstlerisches Werk definieren sollte. Dabei führt er Fragestellungen weiter, die er bereits in der kollektiven künstlerischen Arbeit mit 3Nós3 und seinem Interesse am Medium des «Fotokopierens» thematisiert hatte: Eingriffe in den öffentlichen Raum als politisches Symbol einer «Disruption» und die Fragmentierung des Körpers. Der mediale Wechsel von Papier zu Video wird von Franças Umzug in die USA an die renommierte Kunsthochschule SAIC (School of the Art Institute Chicago) begleitet, wo er 1984 seinen Master-Abschluss macht. Franças experimentelle Herangehensweise lässt ihn das Medium auf einer grossen Bandbreite erproben. Neben Videoarbeiten schafft er auch Videoskulpturen und -installationen, so dass er heute zu den wichtigsten Vertreter:innen des brasilianischen Underground-Films gezählt wird.

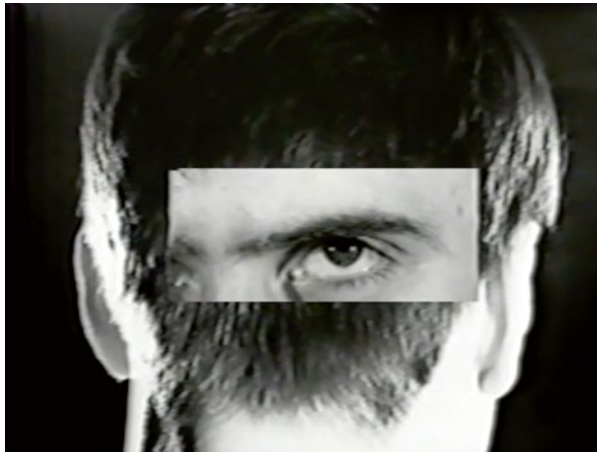
In der Ausstellung sind drei Kernarbeiten ausgestellt: In der Videoarbeit *Fighting the Invisible Enemy* (1983), die wie viele seiner Arbeiten keiner konventionellen linearen Erzählung folgt, sondern einen psychologischen Zustand veranschaulicht, werden unterschiedliche Bilder zusammengeschnitten und Bildstörungen ausgesetzt. Immer wieder flackern Bilder einer sitzenden Person auf, offenbleibt, ob es sich dabei um die Szene aus einem Verhör handelt. Demgegenüber bezieht sich die Arbeit *I Have Lost It* (1984) explizit auf die brasilianische Militärherrschaft: Das Video wird immer wieder durch Text-Einblendungen unterbrochen, Fragen, die auf die Gewalt von diesem repressiven System verweisen. Beide Video-Arbeiten durchzieht ein Gefühl der Paranoia, die in den Jahrzehnten der Militär-Diktatur genährt wurde.

Das Video *Prelude to An Announced Death* (1991) ist – wie der Titel bereits antizipiert – die letzte Arbeit Franças, der 34-jährig an den Folgen von AIDS stirbt. Wir sehen den Künstler und seinen damaligen Partner in Momenten der Intimität und Vertrautheit, sie umarmen sich zärtlich, halten Hände. Diese Szenen werden immer wieder durch das grafische Einspielen von Vornamen durchbrochen. Es sind die Namen all jener, die bereits an den Folgen ihrer AIDS-Erkrankung verstorben sind, während das Regime untätig bleibt. Jedoch verzichtet França bewusst auf eine direkte Darstellung von Schmerz und Tod und beendet das Video stattdessen mit der kämpferischen Parole, die sein Leben und das seiner künstlerischen Mitsstreiter:innen bestimmt hat: «Above all, they had no fear of vertigo.»



I Have Lost It, 1984

I've lost it



Have you seen it?





Prelúdio de Uma Morte Anunciada / Prelude to An Announced Death, 1991

above

all

they

had

no

fear

of

vertigo

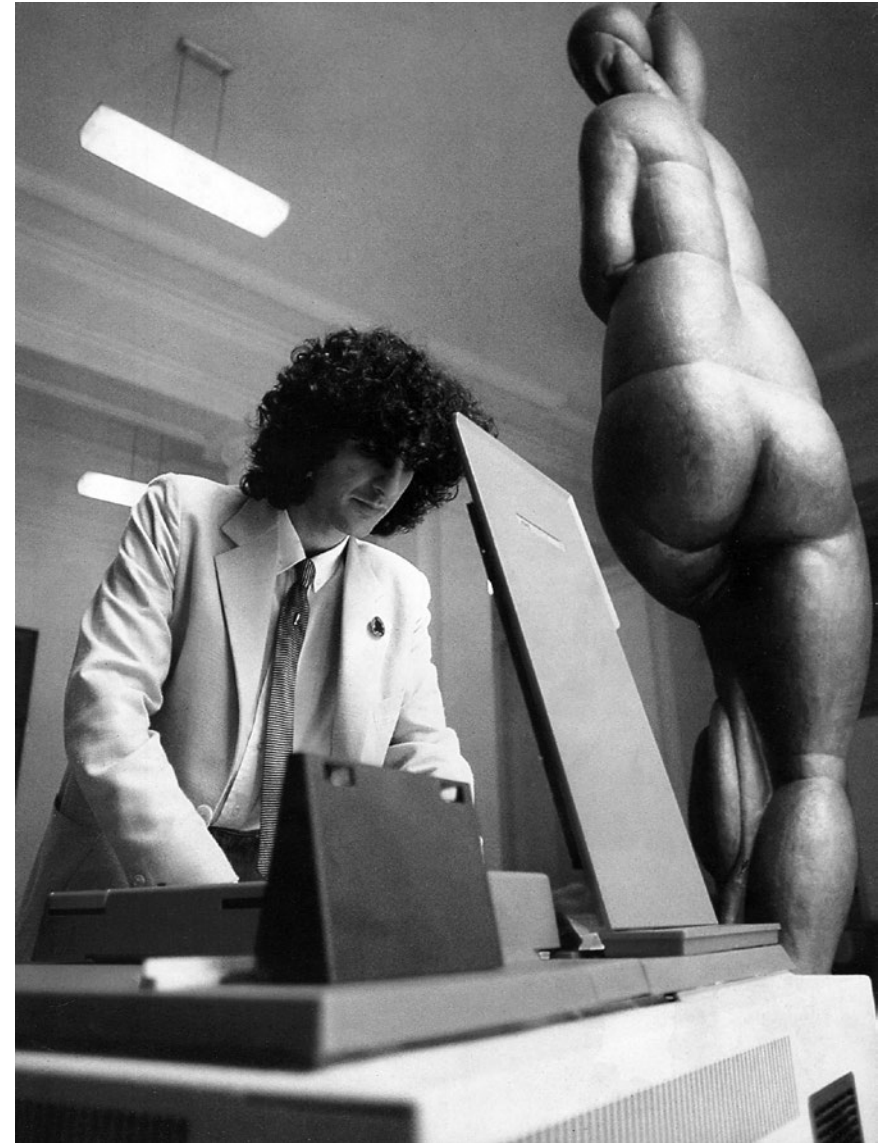
Hudinilson Jr.

Since his death in 2013, the work of Hudinilson (Urbano) Jr. has received considerable international attention, as he is considered one of the most important Brazilian artists of his generation, known today primarily for his xerography works. He began to use photocopy – the technique that over the years became his most important artistic medium for both practical and conceptual reasons – in the late 1970s. Like his companions Rafael França and Mario Ramiro, he had direct access to these machines at the University of São Paulo, which ironically had been acquired on a grand scale by the military government as a modernization measure for the country.

While França turned to the medium of video and Ramiro to new technological reproduction processes in the 1980s, Hudinilson Jr. continued to deepen his work with xeroxing, exploring the limits of this technology as an artistic medium. He enlarged details, cut them out, enlarged them again, and distorted the images of his own body to the point where they became abstract textures (such as large-format collages from 1982 shown in the exhibition). He also called this intensive examination of (body) images and their fragmentation and abstraction by the copying machine an “exercise in seeing myself” (“Exercício de Me Ver”). A number of his later works are titled accordingly.

The artist’s own naked body is always at the center of his artistic research. Thus the work groups *Narciso* or *Zona de Tensão*, (both from the 1980s) bear witness to his lifelong interest in questions of the political dimension of nudity, pornography and homosexual desire. These complexes of works depict the fragmented body with a beauty and sensitivity that always makes its vulnerability and experienced pain thematic. In Hudinilson Jr.’s work, too, the relationship between desire and suffering is viewed through the lens of the AIDS crisis that greatly affected his social network. Similar to artists Hannah Wilke (1940–93) or Hannah Villiger (1951–97), to name just two companions in spirit, Hudinilson Jr.’s own “performing” body becomes an object of artistic inquiry that is both matrix and image. The work with his own body and the copying machine as his collaboration partner, he called “Xerox Action”.

Desire, vulnerability, but also always the threat of loss are already expressed in his early painterly practice, which is also part of the exhibition. In the group of works *Amantes e casos* (“Lovers and Affairs”), created between 1977 and 1978, he performs human figures stage-like, partly naked, strangely lost in a timeless space. The color palette, dominated by warm, ochre tones, may indicate the great influence that Lithuanian-Brazilian expressionist painter Lasar Segall (1889–1957) had on his early development. The moments of seduction and fantasy that characterize these works not only herald leitmotifs that will permeate Hudinilson Jr.’s entire oeuvre, but can be read symbolically as a lustful “escape” from the narrow, brutality-ridden sociopolitical situation of the time.



Retrato, 1980

Seit seinem Tod 2013 erfährt die Arbeit von Hudinilson (Urbano) Jr. international grosse Aufmerksamkeit, gilt er doch als einer der wichtigsten brasilianischen Künstler seiner Generation, der heute vor allem für seine Xerographie-Arbeiten bekannt ist. Die Fotokopie – die Technik, die im Laufe der Jahre sowohl aus praktischen als auch aus konzeptionellen Gründen zu seinem wichtigsten künstlerischen Medium wurde – begann er in den ausgehenden 1970er Jahren einzusetzen. Wie seine Weggefährten Rafael França und Mario Ramiro hatte er an der Universität von São Paulo direkten Zugang zu diesen Maschinen, die ironischerweise von der Militärregierung im grossen Stil als Modernisierungsmassnahme des Landes angeschafft worden waren.

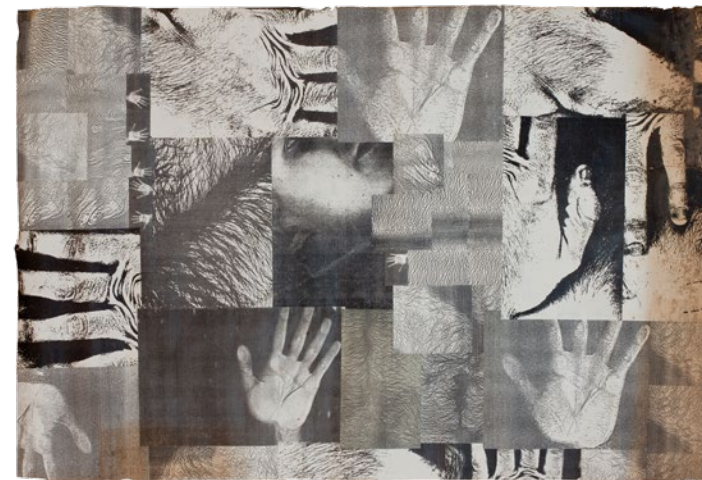
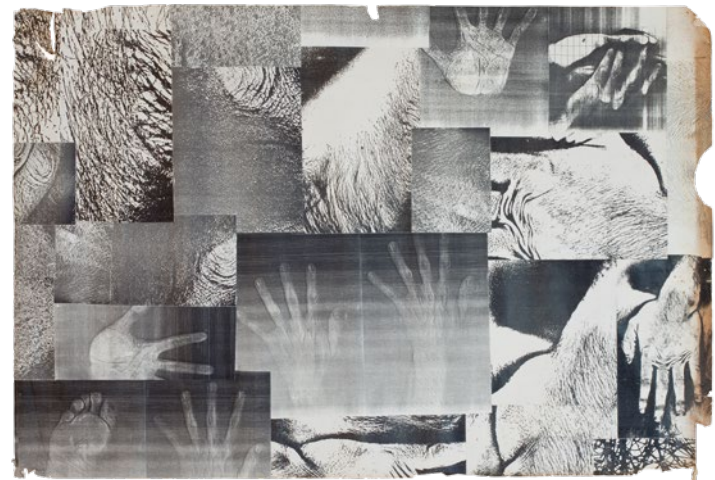
Während sich França in den 1980er Jahren dem Medium Video und Ramiro sich neuen technologischen Reproduktionsverfahren zuwandte, vertiefte Hudinilson Jr. seine Arbeit mit der Xerokopieretechnik weiter und lotete die Grenzen dieser Technologie als künstlerisches Medium aus. Er vergrösserte Details, schnitt sie aus, vergrösserte sie erneut und verzerrte die Bilder seines eigenen Körpers bis zu dem Punkt, an dem sie zu abstrakten Texturen wurden (wie etwa in der Ausstellung gezeigten grossformativen Collagen aus dem Jahr 1982). Diese intensive Auseinandersetzung mit (Körper-)Bildern und deren Fragmentierung und Abstrahierung durch die Kopiermaschine bezeichnete er auch als «Übung, mich selbst zu sehen» («Exercício de Me Ver»). Entsprechend betitelt sind so auch eine Reihe seiner späteren Arbeiten.

Im Zentrum seiner künstlerischen Forschung steht dabei immer wieder der eigene, nackte Körper des Künstlers. So zeugen die Werkgruppen *Narciso* oder *Zona de Tensão*, (beide aus den 1980er Jahre) von seinem lebenslangen Interesse an Fragen der politischen Dimension von Nacktheit, Pornografie und homosexuellem Begehren. Diese Werkkomplexe zeigen den fragmentierten Körper mit einer Schönheit und Sensibilität, die immer auch dessen Verletzlichkeit und den erfahrenen Schmerz thematisch werden lässt. Auch bei Hudinilson Jr. wird der Zusammenhang zwischen Lust und Leiden durch die Linse der AIDS-Krise, von der sein soziales Netzwerk stark betroffen war, betrachtet. Ähnlich wie bei den Künstlerinnen Hannah Wilke (1940–93) oder Hannah Villiger (1951–97), um nur zwei geistige Weggefährtinnen zu nennen, wird bei Hudinilson Jr. der eigene, «performende» Körper zum künstlerischen Untersuchungsgegenstand, der sowohl Matrix als auch Abbild ist. Die Arbeit mit dem eigenen Körper und der Kopiermaschine als seine Kollaborationspartnerin, bezeichnete er als «Xerox Action».

Lust, Verletzlichkeit aber eben auch immer der drohende Verlust drücken sich bereits in seiner frühen malerischen Praxis aus, die ebenfalls Teil der Ausstellung ist. In der Werkgruppe *Amantes e casos* («Liebhaber und Affären»), die zwischen 1977 und 1978 entstanden ist, führt er menschliche Figuren Bühnenhaft auf, teils nackt, seltsam verloren in einem zeitlosen Raum. Die Farbpalette, die von warmen, ockerfarbenen Tönen bestimmt wird, könnte auf den grossen Einfluss hinweisen, den der litauisch-brasilianische expressionistische Maler Lasar Segall (1889–1957) auf seine frühe Entwicklung ausübte. Die Momente der Verführung und Fantasie, die diese Werke kennzeichnen, kündigen nicht nur Leit motive an, die das ganze Œuvre von Hudinilson Jr. durchziehen werden, sondern können symbolisch als lustvoller «Ausbruch» aus der damaligen engen, von Brutalität durchzogenen, gesellschaftspolitischen Situation gelesen werden.



Amantes e casos – Dueto de cômicos ou Fuga em recinto fechado, 1978

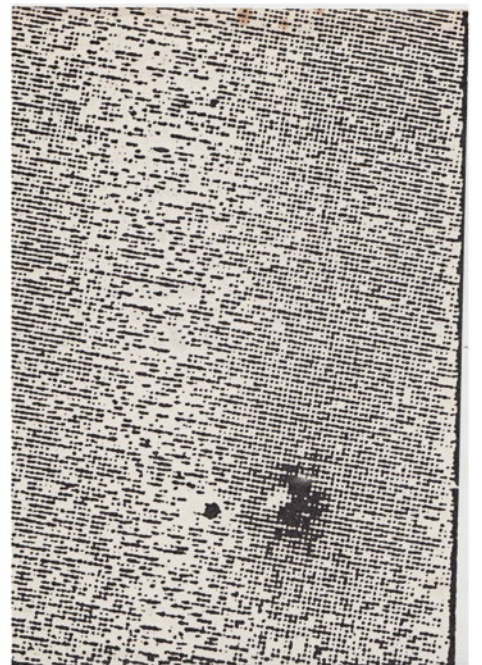
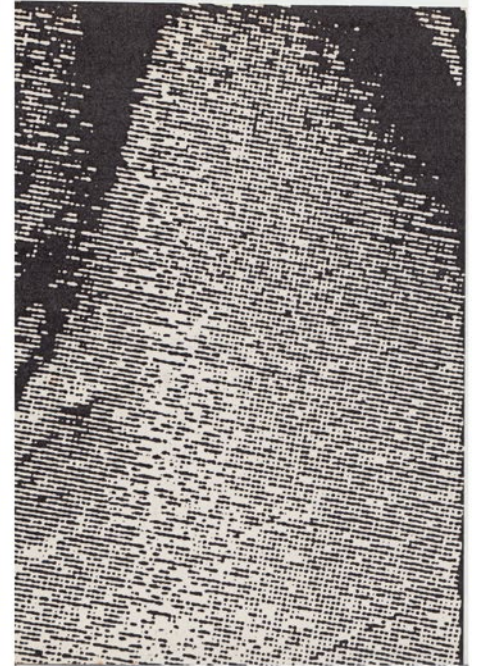




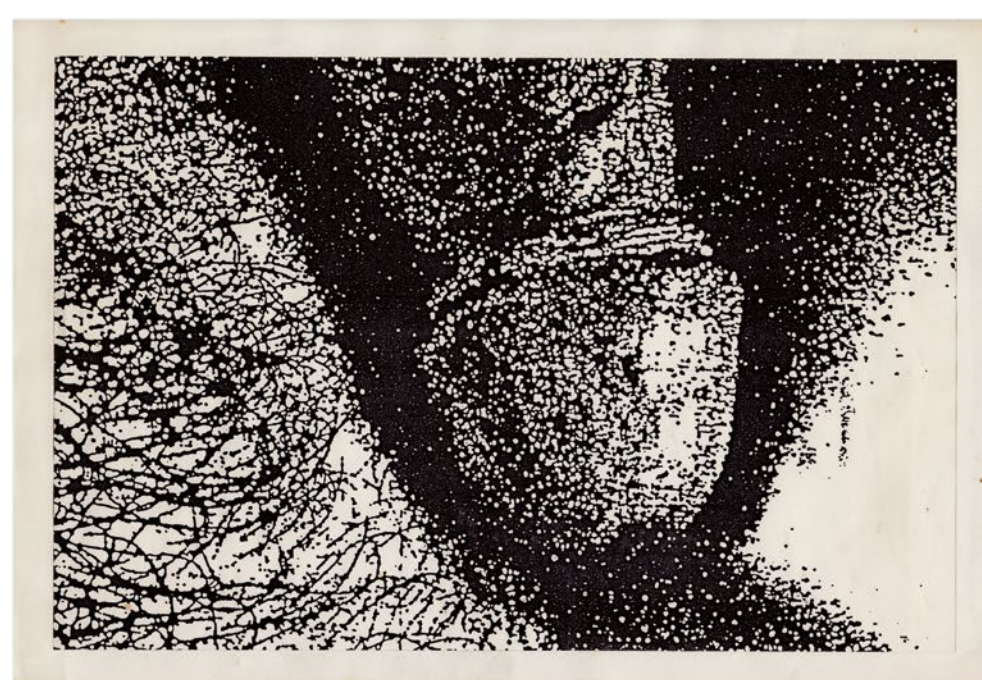
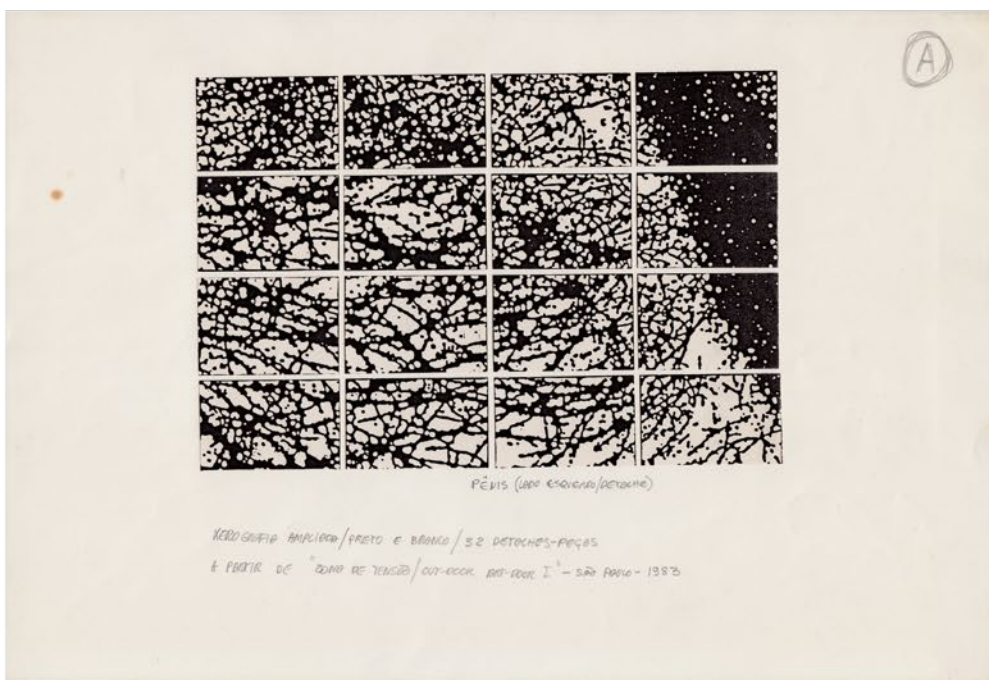
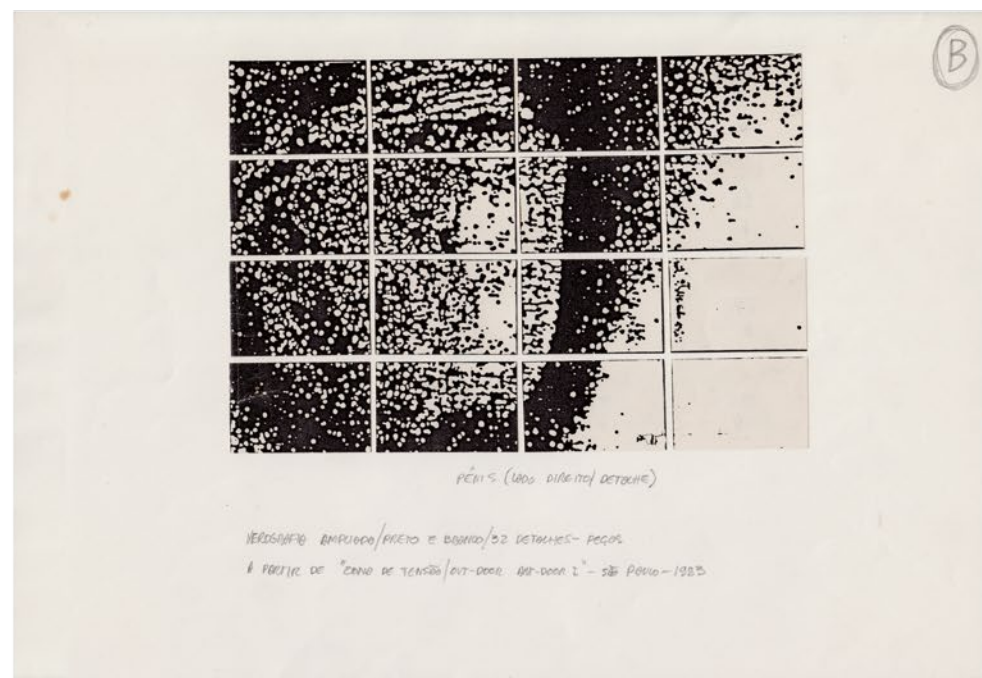
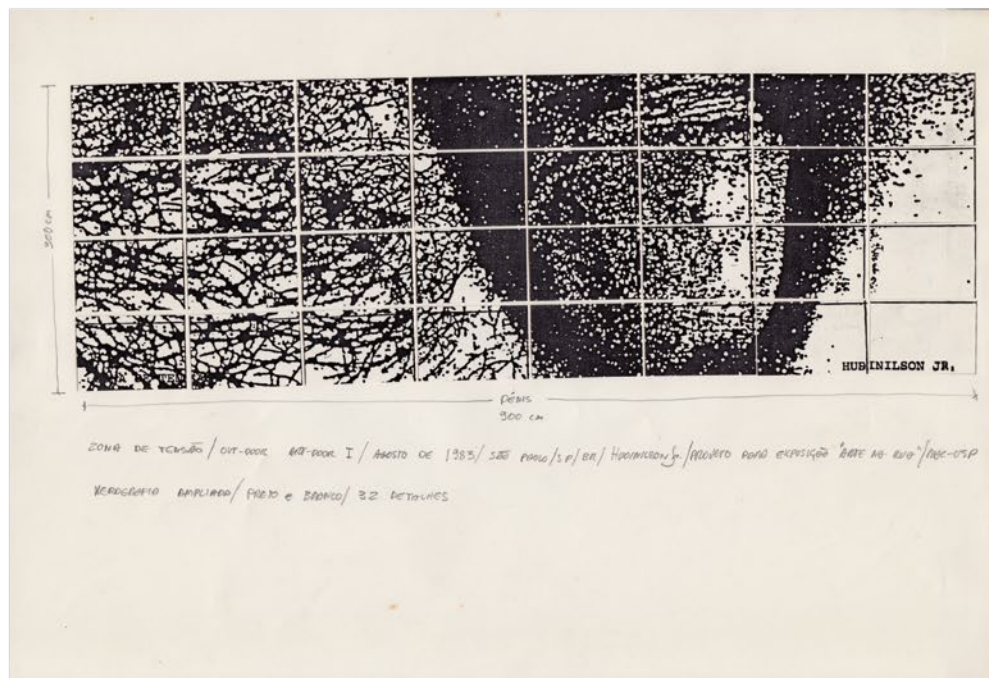
Documentação da performance "Narcisse" Exercício de Me Ver II, 1982



Untitled, 1980s



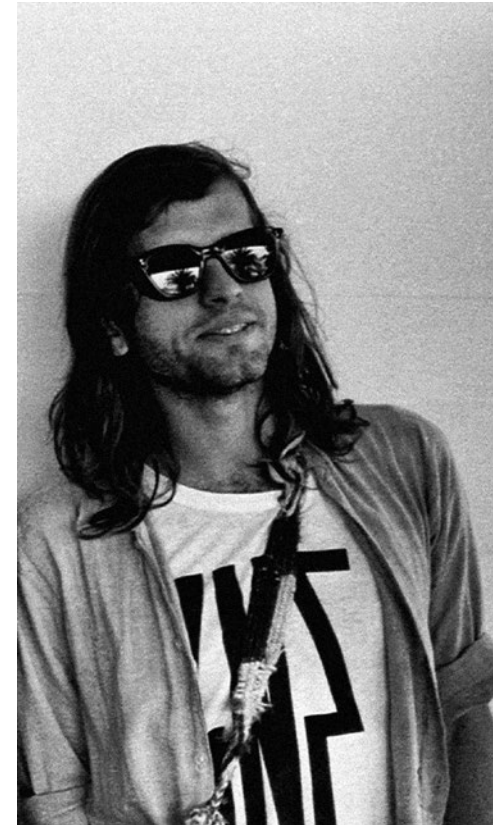
Untitled, from the series Zona de tensão, 1980s



Mario Ramiro

Like his companions, Rafael França and Hudinilson Jr, Mario Ramiro was fascinated by the artistic possibilities of xerography at the beginning of his artistic career and used it for his works. It is especially works from this early creative phase that are shown in the exhibition. Unlike Hudinilson Jr., however, Ramiro focuses less on the possibilities of self-awareness, and in his later works deals more deeply with philosophical questions raised by the technology. Influenced by the theories of the Polish-Brazilian media philosopher Vilém Flusser (1920-91), Ramiro increasingly explores the possible transferability of physical materialities into dimensions that elude our sensory perception. Thus, in the 1990s, which he spends mostly in Cologne, he creates the group of works *Aerosomas* ("Air Bodies") while simultaneously experimenting with laser technology.

The human body remains central to these works as well. The earliest Xerography works from 1979 can be described as "storyboards," narrative sequences that, unlike the works of Hudinilson Jr. are not determined by abstraction and alienation. Thus, the works of the *Prisioneiro* group of works tell stories of imprisonment but also of liberation: in the form of a simple stop-motion process, Ramiro increasingly removes the bars of paper, thus "performing" a symbolic escape from the imprisonment of the repressive political situation in which he finds himself. For example, *Prisioneiro 4* (1979) anticipates what is to become political reality in Brazil in the 1980s. However, the dramatic atmosphere of the work *Sufoco* (1979) testifies to the fact that the political reality at that time is clearly different. The disturbing sequence of images shows a person suffocating on the black plastic bag that has been placed over her. Under the military dictatorship, torture and disappearances of opposition members by state death squads were the order of the day, so that (military) critical artistic work was only possible at the risk of one's own life.



Mario Ramiro, c. 1978, photo: Alex Flemming

Wie seine Weggefährten, Rafael França und Hudinilson Jr., ist auch Mario Ramiro zu Beginn seiner künstlerischen Karriere von den künstlerischen Möglichkeiten der Xerographie fasziniert und setzt diese für seine Arbeiten ein. Es sind insbesondere Arbeiten aus dieser frühen Schaffensphase, die in der Ausstellung gezeigt werden. Anders als Hudinilson Jr. konzentriert sich Ramiro jedoch weniger auf die Möglichkeiten der Selbsterfahrung, sondern befasst sich in seinen späteren Arbeiten vertieft mit philosophischen Fragestellungen, welche die Technologie aufwirft. Geprägt von den Theorien des polnisch-brasilianischen Medienphilosophen Vilém Flusser (1920–91) setzt sich Ramiro vermehrt mit der möglichen Übertragbarkeit von physischen Materialitäten in Dimensionen, die sich unserer sinnlichen Wahrnehmung entziehen, auseinander. So entsteht in den 1990er Jahren, die er mehrheitlich in Köln verbringt, die Werkgruppe *Aerosomas* («Luftkörper») während er gleichzeitig mit Laser-Technologie experimentiert.

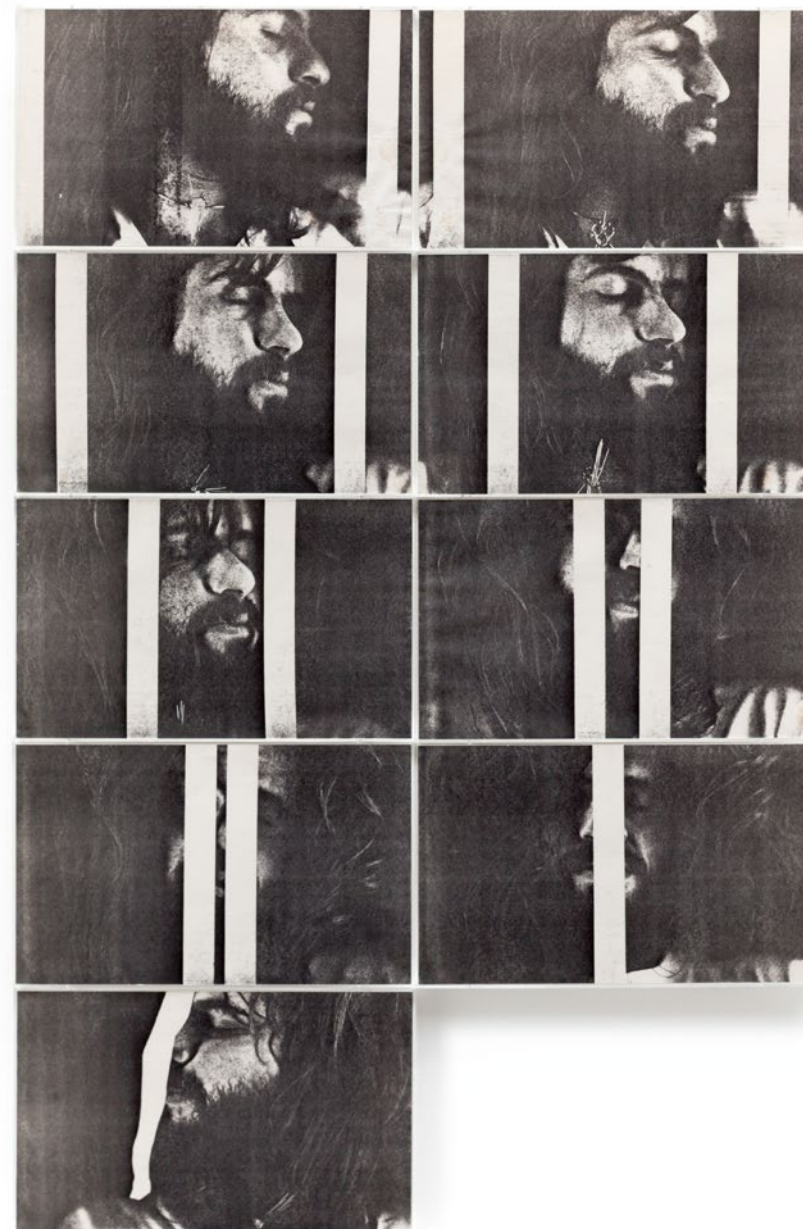
Zentral bleibt auch bei diesen Arbeiten der menschliche Körper. Die frühesten Xerographie-Arbeiten aus dem Jahr 1979 lassen sich als «Storyboards», als narrative Sequenzen beschreiben, die anders als die Arbeiten von Hudinilson Jr. nicht durch Abstraktion und Verfremdung bestimmt sind. So erzählen die Arbeiten der *Prisioneiro*-Werkgruppe Geschichten des Gefangenseins aber auch der Befreiung: In Form eines einfachen Stop-Motions-Verfahren entfernt Ramiro zunehmend die Gitterstäbe aus Papier und «performed» so einen symbolischen Ausbruch aus dem Gefangensein der repressiven politischen Situation, in der er sich befindet. So nimmt beispielsweise *Prisioneiro 4* (1979) vorweg, was in den 1980er Jahren politische Realität in Brasilien werden soll. Dass die politische Realität zu diesem Zeitpunkt jedoch deutlich anders aussieht, bezeugt die dramatische Atmosphäre der Arbeit *Sufoco* (1979). Die verstörende Bildsequenz zeigt eine Person, die an dem ihr übergezogenen schwarzen Plastiksack, erstickt. Unter der Militärdiktatur waren Folter und Verschwindenlassen von Oppositionellen durch staatliche Todesschwadronen an der Tagesordnung, so dass (militär-)kritisches künstlerisches Schaffen nur unter Gefahr für das eigene Leben möglich war.



Sufoco, 1979



Prisioneiro 1, 1979



Prisioneiro do plano, 1979

Installation views









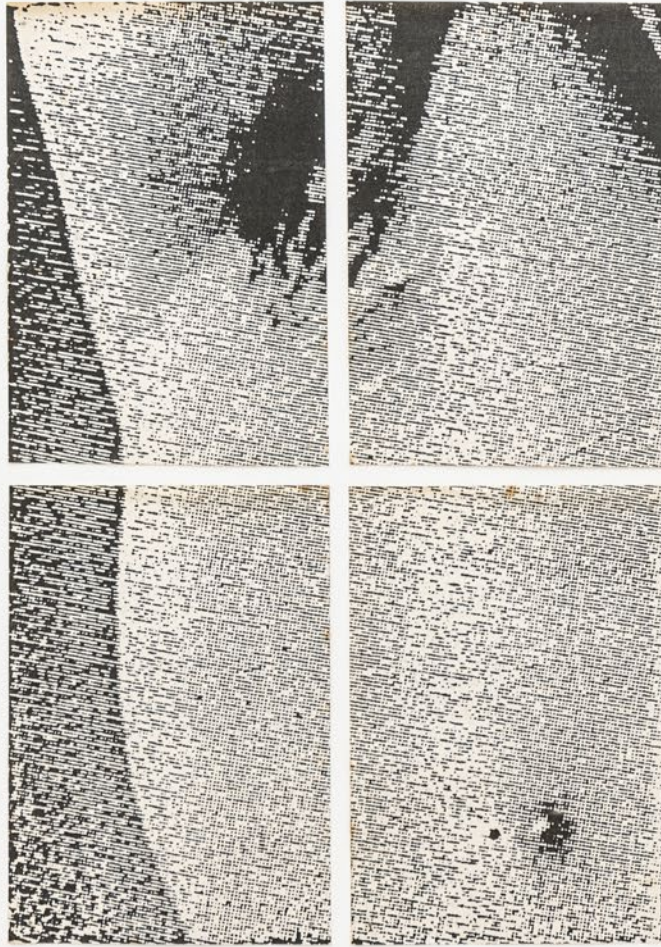






















WORKS IN THE EXHIBITION

3Nós3

Ensacamentos (São Paulo, 29 April), 1979
Inkjet print on paper
3 parts: 151 x 110.5 cm each

Interdição, 1979
Inkjet print on paper
4 parts: 41 x 33 cm each

Rafael França

Fighting the Invisible Enemy, 1983
Single channel video on monitor, black and white,
sound, 2:45 min

I Have Lost It, 1984
Single channel video on monitor, black and white,
sound, 5:00 min

*Prelúdio de Uma Morte Anunciada / Prelude to An
Announced Death*, 1991
Single channel video on monitor, colour, sound, 5:00
min.

Hudinilson Jr.

Untitled, 1976
Collage on paper
20 x 32.5 cm

Untitled, 1977
Pen and watercolor on paper
17 x 18.5 cm

Untitled, 1977
Pen and watercolor on paper
10 x 15.5 cm

Untitled, 1977
Ink on paper
20.5 x 22.5 cm

Untitled, 1977
Watercolour and pen on paper
18.5 x 18.5 cm

*Amantes e casos – Dueto de ciúmes ou Fuga em recinto
fechado*, 1978
Oil on linen on eucatex
50 x 60 cm

Untitled, 1979
Collage on paper
28 x 20 cm

Untitled, 1970s
Pen and watercolor on paper
23.5 x 26.5 cm

*Documentação da performance “Narcisse” Exercício
de Me Ver II*, 1982
Photographic Print
5 parts: each 61 x 37 cm / Ed. 7/15

Untitled, 1982
Collage with photocopy on paper
75 x 112 cm

Untitled, 1982
Collage with photocopy on paper
75 x 112 cm

Untitled, 1982
Collage with photocopy on paper
75 x 112 cm

Untitled, 1982
Collage with photocopy on paper
75 x 112 cm

Untitled, 1982
Collage with photocopy on paper
75 x 112 cm

Untitled, 1982
Collage with photocopy on paper
75 x 112 cm

Untitled, 1982
Collage with photocopy on paper
75 x 112 cm

Untitled, 1982
Collage with photocopy on paper
75 x 112 cm

Narciso, 1980s
Photocopy on paper
47 parts: each 28 x 21.5 cm

Untitled, 1980s
Photocopy on paper
21.5 x 35.5 cm

Untitled, 1980s
Photocopy on paper
20 parts: 31.5 x 21.5 cm

Untitled, 1980s
Photocopy on paper
4 parts: each 21.5 x 31.5 cm

Untitled, 1980s
Photocopy
33 x 22 cm

Untitled, from the series Zona de tensão, 1980s
Photocopy on paper
23.5 x 16.5 cm

Zona de Tensão: Out-Door Art-Door I, 1983
Graphite and photocopy collage on paper
21.5 x 31 cm

Zona de tensão I (the book), 1990
Photocopy on paper
28 x 21.5 cm

Untitled, 1990
Photocopy on paper
6 parts: each 33 x 21.5 cm

Mario Ramiro

Prisioneiro, 1979
Xerography
100 x 41 cm

Prisioneiro 1, 1979
Xerography
121 x 81 cm

Prisioneiro do plano, 1979
Xerography
100 x 81 cm

Sufoco, 1979
Xerography
100 x 81 cm

IMPRINT

Published on the occasion of the exhibition
Above All, They Had No Fear of Vertigo: 3Nós3 – Rafael França – Hudinilson Jr. – Mario Ramiro
October 28–December 17, 2022
at Galerie Peter Kilchmann, Zurich.
The exhibition was curated by Raphael Gyga.

Editor Raphael Gyga
Visual Concept & Graphic Design Vincent van der Marck

Galerie Peter Kilchmann and the curator would like to thank
Jaqueline Martins & Yuri Oliveira / Galeria Jaqueline Martins, São Paulo/Brussels
Osmar Santos / Zipper Galeria, São Paulo
Mario Ramiro
Vincent van der Marck

Published & Distributed by
Galerie Peter Kilchmann
Zahnradstrasse 21
CH-8005 Zurich
Phone: +41 44 278 10 10
info@peterkilchmann.com
peterkilchmann.com

Cover and back
Hudinilson Jr., *Untitled*, 1982

For this exhibition the curator was supported with an initial research grant by Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung.
© 2022 the artists, the author, the photographers, Galerie Peter Kilchmann.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in
any form or by any means, electronic, mechanical, or otherwise without prior permission in writing from the publisher.

