



IONE SALDANHA O TEMPO E A COR





sem título | untitled, série | series Bambu, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
194x13(Ø) cm  
col. Luiz Sève

sem título | untitled, s.d | nd  
acrílica sobre bambu | acrylic on bamboo  
170x15,5(Ø) cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói

sem título | untitled, série | series Bambu, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
155x14(Ø) cm  
col. particular | private

*Bambu*, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
153x13(Ø) cm  
col. Genildo Valença

sem título | untitled, sd | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
185x15(Ø) cm  
col. Escritório Alto da Bronze

IONE SALDANHA O TEMPO E A COR





A Fundação Iberê Camargo tem orgulho de apresentar a exposição “lone Saldanha: o tempo e a cor”, buscando apresentar ao grande público a obra dessa artista. Nascida em Alegrete, no Rio Grande do Sul, lone viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro e teve sua formação marcada pela sensibilidade cromática de Alfredo Volpi e pela desconstrução figurativa de Maria Helena Vieira da Silva.

Concebida como uma retrospectiva, a exposição contempla desde as figuras e fachadas pintadas nos anos 1940 e 1950 até o período em que a cor se torna elemento central de sua poética, a partir do final dos anos 1960. O recorte inclui ainda as aproximações com o construtivismo que marcaram a produção da artista durante a década de 1970.

A seleção de obras proposta pelo curador Luiz Camillo Osorio tem ênfase no período de maturidade poética de lone (1960-1980), porém ao longo da exposição destaca-se o desenvolvimento do trabalho da artista, mostrando sua fase formativa, ainda nos anos 1940, e a longa maturação de sua sensibilidade para a cor.

Ao combinar desenhos, estudos, pinturas e experimentação nos mais variados suportes – ripas, bambus, bobinas e empilhados –, a mostra apresenta um recorte panorâmico da trajetória da artista, colaborando com a merecida introdução de lone na história da arte brasileira recente.

A Fundação Iberê Camargo agradece ao curador Luiz Camillo Osorio, a família de lone Saldanha e às equipes envolvidas na produção e execução da exposição. Assim como aos patrocinadores e a todos os colaboradores que ajudaram na construção deste projeto que resgata parte importante da história da arte nacional.

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição

### Ione Saldanha: o tempo e a cor

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil

15 de junho a 12 de agosto de 2012

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition

### *Ione Saldanha: Time and Colour*

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil

June 15 to August 12, 2012

Luiz Camillo Osorio é curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro desde setembro de 2009. É Doutor em Filosofia pela PUC-RJ; professor do Departamento de Filosofia da PUC-RJ; professor licenciado do Departamento de Teoria do Teatro da UniRio. Entre 1997 e 2000 diretor de Teoria e Pesquisa do MAC-Niterói e entre 2007 e 2009 membro do conselho de curadoria do MAM-SP. Livros publicados: "Flavio de Carvalho", Cosac&Naify, SP, 2000; "Histórias de uma coleção", Andréa Jakobson, RJ, 2003; "Abraham Palatnik", Cosac&Naify, SP, 2004; "Razões da Crítica", Zahar, RJ, 2005 e "Angelo Venosa", Cosac&Naify, SP, 2008. Vários outros artigos e ensaios foram publicados em livros e periódicos especializados. Entre 1997 e 2008 assinou a coluna de crítica de arte do Jornal O Globo. Colaborou mensalmente para a revista espanhola EXIT Express entre 2004 e 2009. Realizou nos últimos anos uma série de curadorias no Brasil e no exterior, além das realizadas no MAM-Rio, destacando: "Interventions" na Haus der Kulturen der Welt- Berlim, 2006; "MAM 60 anos", OCA-SP em 2008; "Hüzün" com Carlos Vergara, Oi Futuro-RJ em 2008; "Das Verlangen nach Form", Akademie der Künste, Berlim, 2010.

Luiz Camillo Osorio has been curator at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro since September 2009. Doctor of Philosophy from PUC-RJ, is a professor at the Philosophy Department at PUC-RJ. He also teaches in the Department of Theatre Theory at UNIRIO. From 1997 to 2000 he was director of Research and Theory at MAC-Niterói and from 2007 to 2009 he was a member of the curatorial board at MAM-SP. Books published include: "Flavio de Carvalho", Cosac&Naify, SP, 2000; "Histórias de uma coleção", Andréa Jakobson, RJ, 2003; "Abraham Palatnik", Cosac&Naify, SP, 2004; "Razões da Crítica", Zahar, RJ, 2005 and "Angelo Venosa", Cosac&Naify, SP, 2008. Other articles and essays have been published in books and specialist periodicals. From 1997 to 2008 he wrote an art criticism column for Jornal O Globo. He contributed monthly to the Spanish magazine EXIT Express between 2004 and 2009. In recent years he has curated a series of exhibitions in Brazil and abroad besides those at MAM-Rio, including "Interventions" at Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2006; "MAM 60 anos", OCA-SP in 2008; "Hüzün" with Carlos Vergara, Oi Futuro-RJ in 2008; and "Das Verlangen nach Form", at Akademie der Künste, Berlin, 2010.

Ministério da Cultura apresenta

IONE SALDANHA O TEMPO E A COR



Patrocínio



GERDAU



Vonpar

de lage landen

Apoio



Realização

Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

# IONE SALDANHIA O TEMPO E A COR

LUIZ CAMILLO OSORIO





Rifa  
Vara  
Reta  
Torchas  
Cobra  
Lança  
Flauta  
Carabina  
Mataramos  
Cagaramos os leões  
Foguete  
Serpente  
reta  
flauta  
Trombeta  
tocaram as trombetas  
Vara  
Reta



# IONE SALDANHA: O TEMPO E A COR

LUIZ CAMILLO OSORIO

## I.

Existem artistas que não se encaixam bem nos recortes definidos pela história da arte. A conquista da singularidade acontece, muitas vezes, a contrapelo das generalizações históricas. Não se trata de valorizar o não lugar e uma eventual posição à margem. Não há nostalgia romântica do artista rebelde, transgressor e inadaptado. A margem habitada pela poética de Ione Saldanha não era estratégica, mas existencial. Ela pertencia a um mundo cujas referências desapareciam, mas nunca se deixou abater pelo sentimento de perda e soube reinventar sua obra lançando-se em uma experimentação inovadora. O seu não lugar deu-lhe liberdade para articular passado e futuro, tradição e experimentação, criando uma pincelada ao mesmo tempo lírica e ousada, que soube soltar a cor no espaço através de suportes não convencionais integrados ao mundo da vida.

A influência inicial advinda das obras de Alfredo Volpi e de Vieira da Silva vai situá-la na parte final de um primeiro modernismo brasileiro, na conclusão de um vocabulário pictórico que traduzia localmente uma linguagem moderna surgida em Paris na primeira metade do século XX. Obviamente, em especial pela proximidade com Volpi, essa tradução era feita com uma sensibilidade cromática singular e com uma pincelada precisa e suave.

O início da sua trajetória caracteriza-se por uma pintura figurativa, marcada por cores escuras, sombrias e interiorizadas. Voltada para cenas mais intimistas, via a pintura como crônica de uma experiência de mundo solitária e isolada. Faz sentido sua amizade com escritores como Lúcio Cardoso e Octávio de Faria que exerciam uma literatura de forte entonação introspectiva, metafísica, católica. Do mesmo modo, um tanto paradoxal, com que esses autores católicos flertavam com um imaginário surrealista, a pintura de Ione, apesar de virada de costas para o ruído dissonante da espacialidade cubista, fazia opções pictóricas claramente modernistas. Há nas fachadas reincidentes em suas telas, uma opção pelo Brasil colonial, pelas ruas antigas de Ouro Preto ou da Bahia, ainda não contaminadas pela agitação e pelo movimento das cidades modernas. O seu olhar está voltado para dentro e para o passado, não obstante sua composição já afirmar os valores de superfície sobre a ilusão naturalista do espaço tridimensional. Seus casarios estão grudados no plano da tela, é uma figuração sem profundidade.

Em meados da década de 1950, as fachadas vão se transformando em notações geométricas, que se são mais simples do ponto de vista da construção figurativa, são bem mais complexas no que diz respeito ao jogo rítmico de formas e cores. A pintura fica mais ventilada e o olho corre mais solto pela superfície da tela. Em um texto de 1959 referindo-se a essas telas de geometria lírica de Ione, o escritor Lúcio Cardoso é bastante preciso em suas observações: “suas telas se elaboram com vagar, são formadas de parcelas que se ajustam como num jogo de armar, instalando-se aos pedaços, às descobertas, como se a visão não fosse de um todo coeso, mas de um laboratório fragmentado e colorido”.<sup>1</sup> Esse laboratório fragmentado e colorido é a senha para o desdobramento de sua obra posterior, para a liberdade inerente à sua investigação pictórica e para o tratamento experimental da cor. Ora mais fragmentada ora mais coesa, a artista, ainda segundo Cardoso no mesmo texto, vai assumindo plena liberdade diante do referente externo, “não necessita da presença imediata de uma paisagem para elaborar o quadro: pode reconstruí-la em seu ateliê transformado em laboratório, toque por toque, não muito semelhante à paisagem real, mas muito semelhante a uma paisagem de Ione Saldanha”. Concluindo, em seguida, com enorme perspicácia, que “a visão fundamentalmente musical e pictórica fará com que ela cada vez mais necessite de espaços amplos, solitários e vazios, onde possa gravar sua impressão cada vez mais adulta da cor”.<sup>2</sup> Em 1959, a artista formada na escola modernista ainda dependente do contato direto com o mundo, mergulhada na empiria de uma vivência local e particular, assumiria a autonomia da forma pictórica como suficiente para a experiência da pintura. A maturidade da cor era a própria maturidade do fenômeno artístico moderno, livre para constituir o mundo e não mais representá-lo, mesmo que deformado.

Nesse momento, final da década de 1950, sua pintura está mais arejada, respira a própria palpitação dos átomos de cor que cintilam na superfície da tela. Esse período coincide com a maturação da tradição construtiva a partir do neoconcretismo carioca. O diálogo indireto (ela jamais fez parte do grupo) com essa geração mais jovem viria através de uma liberdade

---

1 Cardoso, Lúcio. Catálogo da exposição de Ione Saldanha, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, novembro, 1959.

2 *Ib., ibid.*



**Hélio Oiticica**

*B8 Bólide Vidro 2*, 1963-64

madeira, vidro e pigmento | wood, glass and pigment

30x21,5x25 cm

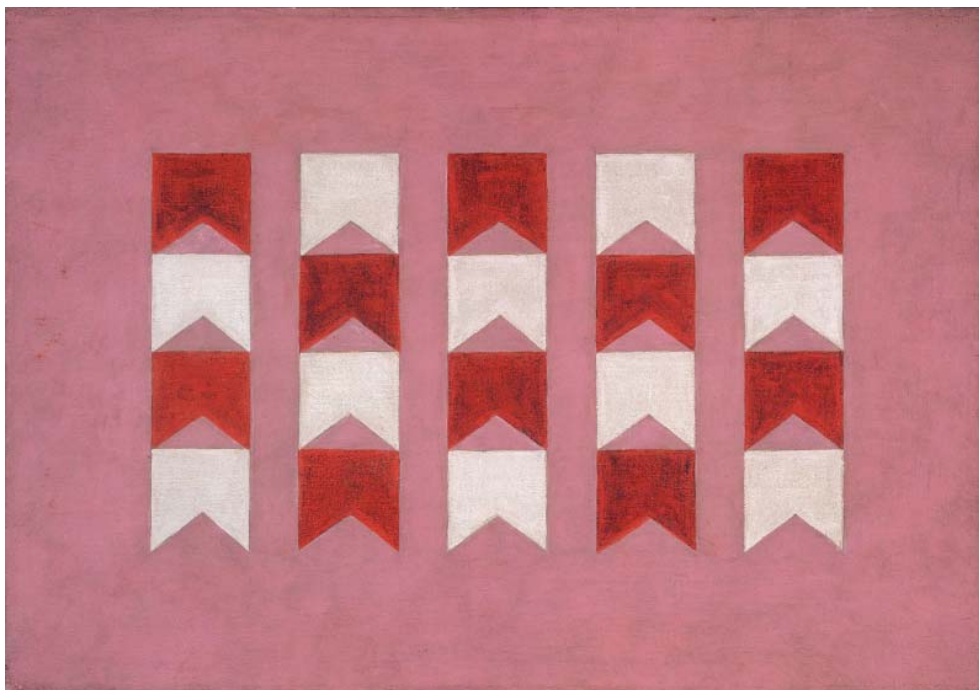
cortesia | courtesy Projeto Hélio Oiticica

col. particular | private

experimental que abriria novo capítulo em sua história. Se Aluísio Carvão levaria a cor para o cubo de concreto e Hélio Oiticica para os magníficos *bilaterais*, *bóldes* e *parangólés*, Ione Saldanha soltaria a cor em pequenas ripas, que se ampliariam nos bambus e nas bobinas. Projetavam a cor no espaço sem perda da dimensão lírica original. A obra da artista lançaria-se à frente, inserindo-se no seio daquela tradição ao longo dos anos 1960 e 1970.

Antes, todavia, desse salto para fora do plano, ainda no começo da década de 1960, respondendo a uma tendência bastante importante na época, sua pintura iria flertar com o informalismo. Esse flerte de artistas geométricos com tendências informais no início da década não deve ser visto apenas como uma acomodação diante de uma moda poética, mas como inquietação diante de sinais de esgotamento das utopias construtivas e da crise político-ideológica vivida naquela primeira parte dos anos 1960 no Brasil. É o caso, por exemplo, das “batalhas” de Aluísio Carvão, dos “amassados” de Franz Weissmann, e, mais radicalmente, das figuras desesperadas e negras de Ivan Serpa. No caso de Ione, a série das *Cidades* mostra esse diálogo e a diluição da geometria recentemente assumida pela liquefação das formas e pela desintegração das estruturas composicionais. Nesse momento, retoma uma visada paisagística, horizontalizando a composição da cena. As cores ficam menos vibrantes e a tonalidade afetiva mais melancólica.

Aos poucos, todavia, ainda na primeira metade da década de 1960, o fundo foi se adensando, tornando-se monocromático, e as cidades derretidas, se concentrando, se verticalizando, tornando-se uma área de geometria sutil, indefinida, lírica, no centro da tela. Além disso, em certo diálogo com as cromáticas de Carvão, houve uma pigmentação da cor, que ganhou uma textura mais espessa, mais tátil. Esse período é marcado por variações poéticas que mostram a artista em busca de sua individuação artística, de conquistar para a pintura, seu meio expressivo por excelência, uma marca de estilo pessoal.



**Alfredo Volpi**

*Bandeirinhas*, 1960

têmpera sobre tela | tempera on canvas  
46x65 cm

col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ

## II.

Quando o enfrentamento político depois do golpe militar de 1964 empurrava a pintura e o lirismo para uma área secundária, ela radicaliza seu compromisso pictórico como instrumento silencioso de resistência. Por um lado, ela fechara o primeiro modernismo dos anos 1940 com suas fachadas e cidades quase abstratas; por outro, sua obra vai apontar para o futuro, nesse movimento ao mesmo tempo de extroversão e contenção da cor a partir de meados da década de 1960. Sua obra, como veremos ainda mais adiante, será importante para recolocarmos a questão da revitalização da pintura nos anos 1980.

Sua sensibilidade recolhida e atemporal nunca esteve voltada para as oportunidades de ocasião. Isolava-se para ser menos pessoal. Sua personalidade serena não a empurrava para a linha de frente dos combates estético-políticos, mantendo-a quieta no ateliê, no trabalho sempre lento de filtrar a novidade através de sua sensibilidade desacelerada. Sua poética não rompe fronteiras, mas cristaliza conquistas, assumindo uma respiração menos sôfrega e mais ritmada na superfície da tela. Isso se transfere para o olhar do espectador, que é convidado a respirar junto da tela, a segurar o tempo, suspender a pressa, aquietar-se.

Seu trabalho é exemplarmente feminino. Não cabe aí nenhum reducionismo de gênero ou ideologia feminista; nada contra, apenas não é o caso. Trata-se de um estilo, de uma maneira delicada e vibrante de olhar o mundo. Nesse aspecto, ela entra em um rol de grandes artistas mulheres que marcam a história da arte brasileira: Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Maria Leontina, Djanira, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, para citar só algumas e não indo além de sua geração, pois contemporaneamente isso é ainda mais evidente.

Apesar de gaúcha, de uma família de militantes políticos como os Saldanha, sua poética é



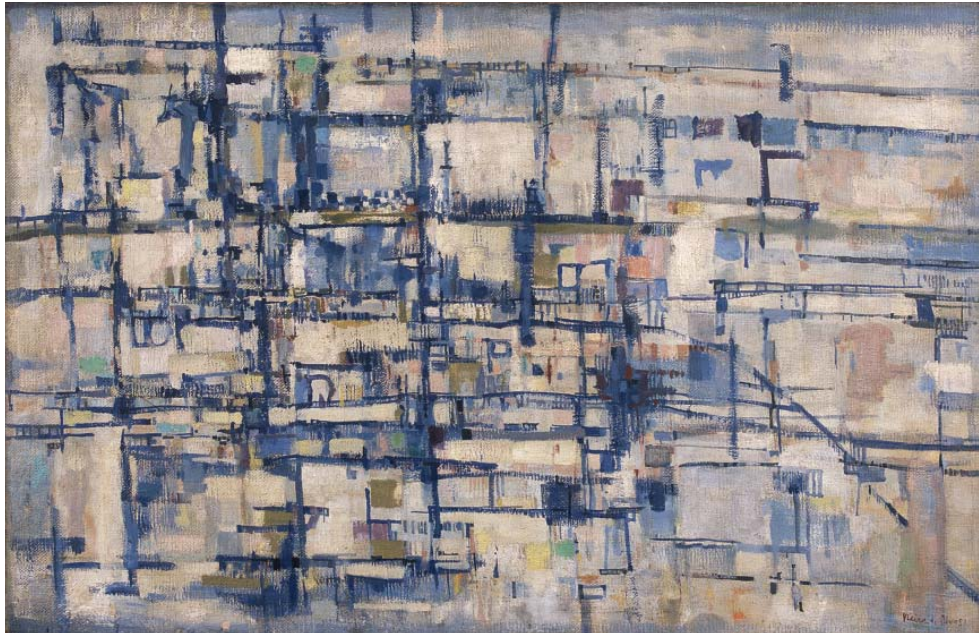
*Aparelhos*, déc. 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50x30 cm  
col. Marcia e Luiz Chrysostomo

essencialmente lírica. A cor é o ponto de encontro entre sua alma e as coisas. As pinceladas têm o tom de sua voz, que era sempre precisa e miúda, mas com uma capacidade expansiva incomum. Aí entra o seu rigor. Um rigor que não abre mão da precariedade, da hesitação, de um deixar ser que sabe o que quer. Cabe aqui uma observação sobre o tamanho de suas telas, sempre menores, concentrando uma economia pictórica intensa e que cresce diante do olhar. O gesto de sua pincelada é sempre curto, como se estivesse falando baixo e buscando ser a mais precisa possível. Um aspecto importante na pintura de Ione Saldanha, desde o momento inicial em que há uma cena diante dos olhos, é o modo como ela quer pintar o mundo sem ser ilustrativa, sem repetir ou copiar a coisa vista. Ela lida com padrões visuais, com ritmos e materiais que são da vida cotidiana, mas que se escondem pela pressa com que vivemos e passamos pelas coisas e que ela recolhe e revela. Ela pega o detalhe miúdo, o resíduo do que passa sem ser percebido e traz à visibilidade, explicitando-o e pondo-o a descoberto.

Esse jogo entre concentração e expansão mostra seu diálogo transversal com algumas influências históricas, constitutivas do cânone moderno: Matisse e Klee. A linha solta e fluente está a serviço da cor; melhor dizendo: uma não existe sem a outra, integram-se perfeitamente. A síntese entre figuração e abstração, na verdade a própria superação da dicotomia redutora, a coloca perto da investigação pictórica de Klee. Entretanto, como observava Matisse, dando a pista para todos os grandes coloristas do século XX, “nas cores, o que mais conta são as relações. Graças a elas, um desenho pode ser intensamente colorido sem que haja necessidade de se fazer uso da cor. É por isso que não é possível separar desenho e cor”.

A essas influências, somam-se outras duas, já mencionadas de saída, que funcionam, pela proximidade, como intenso diálogo poético ao longo dos anos, a saber: Maria Helena Vieira da Silva e, principalmente, Volpi. Deste, a referência lírica de um Brasil pré-industrial, de uma paleta suave e alegre, em que as cores quentes aquecem o ambiente sem arder nos olhos.





**Maria Helena Vieira da Silva**  
*Os Terraços*, 1952  
óleo sobre tela | oil on canvas  
63x98,5 cm  
col. MAM RJ

Já de Vieira da Silva, com quem Ione conviveu em sua estada na cidade do Rio de Janeiro no período da II Guerra Mundial, vem um olhar desconstrutivo para a paisagem urbana. Mais do que isso, há nas duas um flerte ocasional com a abstração informal, um desejo lírico de desestruturar a composição e de não se fechar na geometria. Ao mesmo tempo, há nelas uma ambivalência em relação à figuração, realizando paisagens abstratas bastante singulares e próximas entre si.

Sua pintura traz, assim, do primeiro modernismo o sopro da paisagem e da linha do horizonte que abre a tela para uma espécie de devaneio do olhar. Quando surge a estrutura construtiva, fechando o horizonte e acelerando a percepção, ela toma o sentido da verticalidade através das *ripas* e dos *bambus*. Cabe notar uma série de pequenas fachadas ainda da década de 1950, quando a cena se fecha em um foco mais estreito, o recorte é todo ele vertical, numa transição para os motivos rítmicos e fragmentos geométricos que se seguiriam. Como bem observou Frederico Moraes em crítica de 1968, “disse antes que Ione é suave e agora afirmo que a vertical é a tônica de sua obra. Nenhuma contradição. A sua habilidade está justamente em casar verticalidade e suavidade. Sem que careça de uma significação mais profunda. Pode-se dizer que não há tensão na obra de Ione. É por isso que ela pode, com a maior naturalidade, retirar de seus quadros imediatamente anteriores à produção atual, as ripas, que lá estavam no meio da composição”.<sup>3</sup>

Nas pinturas abstratas de meados da década de 1960 surge uma trama geométrica verticalizada e comprimida, chamando o olho para perto da superfície pelo tratamento do pigmento que fica mais encorpado. A estrutura composicional é suavizada por uma linha

---

<sup>3</sup> Moraes, Frederico. “A ripa e o bambu”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1968.



sem título | untitled, s.d. | nd  
óleo sobre tela | oil on canvas  
57,5x81 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói



imprecisa, por uma paleta esbatida e por pequenos cortes horizontais, como se a paisagem fosse sendo empilhada. Não por acaso, a síntese das *ripas* e dos *bambus* dar-se-á justamente nos *empilhados*. Por um lado a frontalidade, por outro, o volume. Uma cor que vibra no espaço, mas que fica concentrada e compactada na escala.

Por sinal, certa hesitação entre ser ou não construtiva, ser ou não informal, marca e individualiza a poética de Ione Saldanha. Guardadas as diferenças de personalidade e obra, há uma coerência nesse ficar à margem dos movimentos hegemônicos da história da vanguarda que também se faz notar em Iberê Camargo. Ambos mantiveram estreita relação com a tradição e quando viajaram à Europa preferiram a Itália à França. No caso de Iberê, a permanência da figura agarrada a um espaço já bidimensional marca uma tensão própria que individualiza sua poética. É interessante compararmos seus *carretéis* com as *bobinas* de Ione. Nele, a figura surge de dentro de uma massa de tinta compacta e ali se mantém como ferida expressiva. Para a nossa artista, a pintura já é uma coisa no mundo, atuando diretamente na superfície material dos objetos, iluminando-os com cor. Para um, a pintura separa-se do mundo como verdade expressiva; para a outra ela se integra à vida e às coisas como ritmo cromático.

Nessa relação circunstancial com Iberê, vemos que para ele a pintura era uma verdade expressiva que se responsabilizava pela atualidade de uma tradição, que se afirmava como materialidade pictórica (tela e tintas). Para ela, a pintura era ocasião lírica, momento de afirmação de uma pulsação decorativa e espiritual da (e na) vida. Daí sua experimentação ter se descolado do suporte tradicional e se desdobrado em outras superfícies, apropriando-se de pedaços de madeira, bambus e bobinas. É isso que vai levá-la mais para perto do neoconcretismo. Parece-me interessante ressaltar aí a dimensão subjetiva, o traço lírico que se acentua e que é uma marca do movimento brasileiro na herança construtiva.

### III.

Seria interessante observar o caminho experimental da arte brasileira nos anos 1960 comparando-o ao que se passava no contexto norte-americano. Não obstante a reivindicação do legado construtivo, o neoconcretismo, diferentemente do minimalismo e pós-minimalismo, vai revelar possibilidades diferentes de se projetar no mundo e assumir uma potência experimental singular. Os *objetos específicos* de Donald Judd ou os *não objetos* de Lygia Clark compartilham a mesma ansiedade de estarem entre as coisas, de atuarem no espaço e junto do corpo do espectador; que não está fora, mas ao lado, dentro, em volta.

Mesmo sem estar empenhada na radicalização dos processos de transformação das linguagens artísticas, a obra de Ione Saldanha vai aderir a uma vontade de mundo que é contemporânea àqueles movimentos. A opção por encostar as *ripas* na parede, de soltar ou pendurar os bambus, tem a mesma ansiedade mundana. Sem juízo de valor embutido, vemos no caso brasileiro e muito claramente em nossa artista, a presença de um mundo mais lúdico, mais mítico, mais ingênuo; sendo também menos frontal e público; sem a contundência e a frieza do mundo industrial e serial dos minimalistas. Creio que as opções artísticas de Ione nascem sempre de um estado de espírito pessoal, de uma tonalidade afetiva que dirige seu olhar desprovido de *pré-conceitos* artísticos ou formais. Soma-se a essa dimensão subjetiva uma atenção ao ofício, ao que seria desejado pela pintura no seu desafio de manter-se sempre como experiência atual. Quando decide soltar a cor do plano, ela o faz em nome de uma necessidade da própria pintura, que não existe mais em nome de uma realidade física, mas de uma energia cromática que se expande no ambiente. Há uma inclinação decorativa só que ao mesmo tempo experimental e sintonizada com uma experiência temporal refratária à velocidade tecnológica e à excitação espetacular. É como se a expansão decorativa trouxesse uma tonalidade espiritual a contrapelo da inquietação e da instrumentalidade do presente. É um mergulho na presença sem adesão ao presente. Imanência e imersão. A obra surge do encontro de uma forma expandida ativada pelas vibrações de cor com um olhar atento e seduzido por ela.

Ao longo dos anos 60, sua pintura foi se deslocando da tela, saindo da superfície para o espaço real dos objetos e aí ativando nossa atenção para um estar junto das coisas. Suas fachadas foram se desintegrando e se desestruturando, como se fossem cidades ou paisagens derretendo-se. Depois se transformaram em formas abstratas mais orgânicas e verticais que logo se desdobrariam em *ripas*, que podem ficar tanto encostadas na parede como soltas e penduradas no espaço. Os *bambus* e as *bobinas* acrescentam mais um movimento no desprendimento das cores que agora se integram, como já afirmei, às coisas cotidianas, à paisagem recorrente de nossa dia a dia.

Há nessas experiências uma confluência de exterioridade e interioridade, sensibilidade cromática e intimidade artesanal. Só uma artista que morou anos em frente à praia do Leblon, com a brisa, o mar, suas inúmeras estacas e barracas coloridas, poderia realizar trabalhos como esses. Não se trata de mimetizar o exterior, de ilustrar o que está fora, mas de capturar a singularidade de um tempo e de um espaço que, por conta de nossa pressa desatenta e pragmática, insistem em escapar. Se a Bolonha de Morandi – em uma Itália destrocada pelo fascismo e pela guerra – acaba por se deixar revelar na palidez e na

singeleza de pequenas e inexpressivas garrafas; o Rio de Janeiro de Ione Saldanha, na sua exterioridade conflituosa e eufórica, só poderia ser tratado com pequenos gestos e cores vivas e serenas. São dois artistas que souberam se situar fora dos grandes movimentos da história e criar uma poética anti-heroica e antiespetacular.

A analogia com Morandi serve também para uma compreensão menos ideológica do modo como a obra de Ione manteve-se alheia aos conflitos políticos durante a ditadura. Sua premiação na Bienal de São Paulo de 1969 – a tal Bienal do “boicote” – aparece muitas vezes como sinal de alienação. Cabe sublinhar, primeiramente, que não foi só ela quem participou entre nomes importantes da arte brasileira. Afastada do calor daquele momento e mesmo assumindo a pertinência de uma crítica política a essa participação e/ou alienação, cabe abrir espaço para a liberdade de sua obra existir para além dessa decisão e de que naquele momento, seja qual fosse a situação política vivida pelo país, era uma obra no auge de sua potência criativa.

#### IV.

Descrevendo seu processo criativo no que diz respeito ao salto expansivo da cor no espaço, ela observa: “um dia tive vontade de eliminar chassis e telas, sair do retângulo. Só me interessavam as verticais de cores. E mais e sobretudo ficar com o mínimo: uma ripinha e uma ripinha encostada na parede, apoiada no chão, eliminando o rodapé”. É um mínimo de materialidade e um máximo de expressão contida para as cores, que se disseminam no espaço, que se expandem através do variado ritmo de suas variações cromáticas. As *ripas* e *bambus* de Ione têm uma musicalidade muito própria, cantada em voz baixa apesar de serem otimistas e alegres. Ela é, então, mais bossa-novista do que os artistas neoconcretos, mais expansivos e radicais.

Equacionando sua experimentação pictórica, sua dedicação à cor e seu destemor diante da potência decorativa da arte, podemos levar a obra de Ione Saldanha para perto de sua reverberação à geração 80 - penso em artistas como Cristina Canale, Beatriz Milhazes, Mônica Nador, Leda Catunda, para citar apenas alguns - no caso, curiosamente, algumas. Não se trata de uma influência direta ou evidente, mas de uma poética que soube articular pintura, experimentação, lirismo e prazer estético. Afirmar a retomada da pintura, o diálogo com uma tradição arraigada na conjunção entre olho e mão, não a impede de produzir deslocamentos experimentais, de buscar articulações que envolvam práticas menos convencionais e mais contaminadas com o mundo da vida. É uma atenção para certos padrões da arte popular com sua decoratividade difundida no cotidiano. Pintar os corpos, embelezar as coisas, é uma forma de dar-lhes mais vida, qualificá-las para uma dimensão menos utilitária. Melhor dizendo, acrescentar ao uso e à função um suplemento estético, que não lhe é contrário, mas complementar. Ao mesmo tempo, e isso foi importante para a geração 80, retomar os vínculos com uma artesanaria que se remetia à tradição moderna da pintura apropriava-se, com enorme liberdade, da inventividade alegre da cultura popular.

A beleza é na sua obra uma forma de agradecimento, uma afirmação singela do existir, um dizer sim à vida. É a própria artista quem diz ao tratar de sua primeira exposição com as *bobinas* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1971: “pegar um objeto de função perfeita e perfeito na simplicidade de sua forma útil. Transformá-lo numa coisa gratuita, inútil, não usável, mas de necessidade total: sair da gente mesma fora do tempo, no gratuito total”.<sup>4</sup> A gratuidade que se torna necessária e que transcende ao tempo é a potência decorativa que nos faz sentir em casa no mundo. O cerne dessa sua qualidade estética é a cor. Uma cor simples, silenciosa, alegre, que não precisa de muito barulho para se fazer presente; por isso, suas pinceladas são econômicas e suas cores quase infantis. Essa inteligência no uso da cor é o que faz de sua pintura uma possibilidade de aproximação entre o experimental e o tradicional, o lúdico e o cerebral, o sensível e o intelectual. É nessa combinação que sua obra é uma das pontes entre o vigor poético do neoconcretismo e o prazer da pintura da geração 80.

Ione é uma artista mediterrânea, solar, que mantém contato com um mundo ainda não tocado pela excitação neurótica da cultura contemporânea toda ela voltada para o consumo. Há na sua poética, na contracorrente dessa vertigem do espetáculo e da aceleração, uma mistura incomum de informalidade, despreensão, alegria e cosmopolitismo. Pautada, como já disse, pelo rigor construtivo e por uma sensibilidade cromática à flor da pele. A extemporaneidade é sua vantagem e sua defasagem, ou seja, sua diferença, seu não lugar. Sua obra percorreu um momento particular da história brasileira, entre os anos 1940 e 1990, através dos quais abandonamos nosso “complexo de vira-latas”, nos aventuramos numa experiência moderna singular, recuamos diante de uma ditadura aterrorizante e entramos num período de redemocratização marcado por um misto de euforia e desencanto. Aí dentro ela soube mobilizar elementos poéticos que ao mesmo tempo em que refletiam nossas ambiguidades, experimentavam possibilidades formais e existenciais originais. O destemor diante do lírico, do lúdico e do decorativo não reprimia ou recusava a dimensão grave da vida. Nos seus bambus ou nas pequenas ripas, o descartável e residual reinventam-se pelas cores não obstante sua fragilidade constitutiva.

## V.

Resgatar a obra de Ione Saldanha hoje é retomar uma vontade construtiva que não se enquadrou em uma ideologia progressista e teleológica. Que quis sempre explorar a dimensão estética do presente, habitar um aqui e agora que não se deixa medir pelo que virá, mas pelo que é. Não se trata de acomodação, de alienação, de indiferença, mas de mergulho afirmativo no agora e na aparência que nos cerca. Uma dedicação radical ao presente, tornando-o mais complexo na sua presença sensorial e exigente do ponto de vista de sua vivência perceptiva. A sutileza de suas inserções somada à suspensão temporal surge a contrapelo da afetação imagética da sociedade do espetáculo com sua deriva sensorial. Aí sua exemplaridade para a geração que vai retomar o vínculo com a tradição pictórica, sem querer reincidir no erro modernista – e não moderno – de fixar esse vínculo numa

---

4 Catálogo “Jornal de trabalho”. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, novembro de 1971.

teleologia formal que se afirmava pela exclusão da diversidade e da diferença. O prazer da pintura moderna depois do modernismo é, ao mesmo tempo, afirmativo e crítico em relação ao presente e transformador em relação às formas de vivenciá-lo. A pluralidade de passados e as possibilidades de futuros comprometem-nos com um presente que se sabe experimental e dissensual. O não lugar de Ione Saldanha é constitutivo de sua temporalidade não progressiva, extemporânea e atual, ou seja, que nos faz estar no presente da obra habitando-a pelo que ela é neste instante da experiência. Um instante que traz irmanados um mínimo de recursos materiais e um máximo de recursos lírico-expressivos. Uma economia poética que é ao mesmo tempo estética e eticamente exemplar, resistindo a uma época de afetação sensorial e desatenção acelerada.

#### Agradecimentos

À família da Ione Saldanha, especialmente a Claudia Saldanha e a Maria Cristina Saldanha Milliet e a todos os colecionadores e colaboradores, especialmente a Leonor de Souza Azevedo.



I one SAL  
 no ôco do centro do objeto IN  
 útil  
 a cÔr CORE  
 corre  
 E scorre  
 MISTERIOSA  
 no pleno ar DES envolve O  
 surdo, O ruído  
 I one SAL  
 d'ANHA.  
 Arranha, aranha o aRcÔr  
 BRANCA  
 RO RO  
 RO RO  
 L'ando. Arouded. Si mesma.  
 I one SAU-SAL  
 circunferencia as grandes Pequenas  
 EX ata, EX suporte do fio fia cÔr  
 BOB  
 ina, I one SAL  
 BoBiNaBObinAnObiNABObiNabObInA  
 rol'ANDO  
 cort'ANDO RE donda.  
 O ôco se vendo  
 se Enfio a mão, toco na Tua  
 nós nos  
 nos nós  
 sinal de BOB ina  
 signo IN  
 útil  
 símbolo  
 sim BOB  
 l'iza  
 sim BOB  
 ina  
 RO RO  
 RO RO  
 L'ando  
 fainando  
 flanando o aR  
 Ranha o aRcÔrr RO  
 L'ando, ando, I  
 one SAL  
 d'ANHA.

Lygia Pape  
 Rio, 25, outubro, 1971

sem título | untitled, série | series Bobinas, déc. 1980  
têmpera sobre bobina de madeira | tempering coil on wood  
38x65(Ø) cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ







sem título | untitled, série | series Bobina, s.d | nd  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
26x64(Ø) cm  
col. particular | private



*Bobina, s.d | nd*  
têmpera sobre bobina | tempera on reel  
34x65(Ø) cm  
col. Genildo Valença

sem título | untitled, s.d | nd  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
80x49(Ø) cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói







Estudo para bobinas, déc. 1970  
acrílica sobre papel | acrylic on paper  
21,5x32,5 cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ

duas obras | two works  
sem título | untitled, série Roda flor, 1989  
têmpera sobre papel | tempering on paper  
71x50 cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ

duas obras | two works  
sem título | untitled, série | series Roda flor, 1990  
têmpera sobre papel | tempering on paper  
70x50 cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ



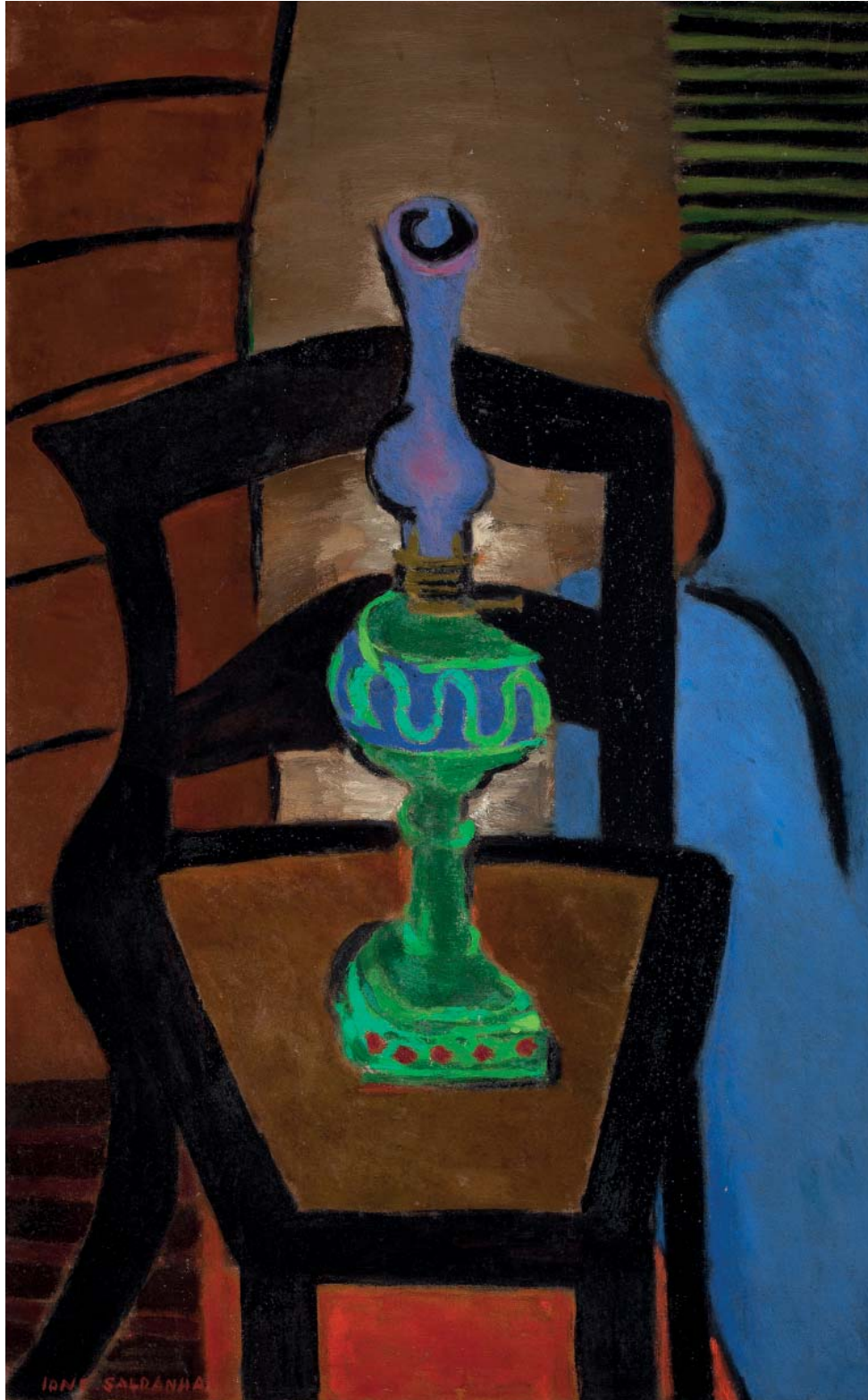




sem título | untitled, s.d | nd  
óleo sobre papel colado em madeira | oil on paper laid down on wood  
33x33 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói

*Lampião*, 1947  
óleo sobre tela | oil on canvas  
71x44 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet







sem título | untitled, série | series Casario, s.d | nd  
óleo sobre tela | oil on canvas  
45x64,5 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói

*Casas verdes*, 1953  
óleo sobre tela | oil on canvas  
81x64,5 cm  
col. Marcia e Luiz Chrysostomo









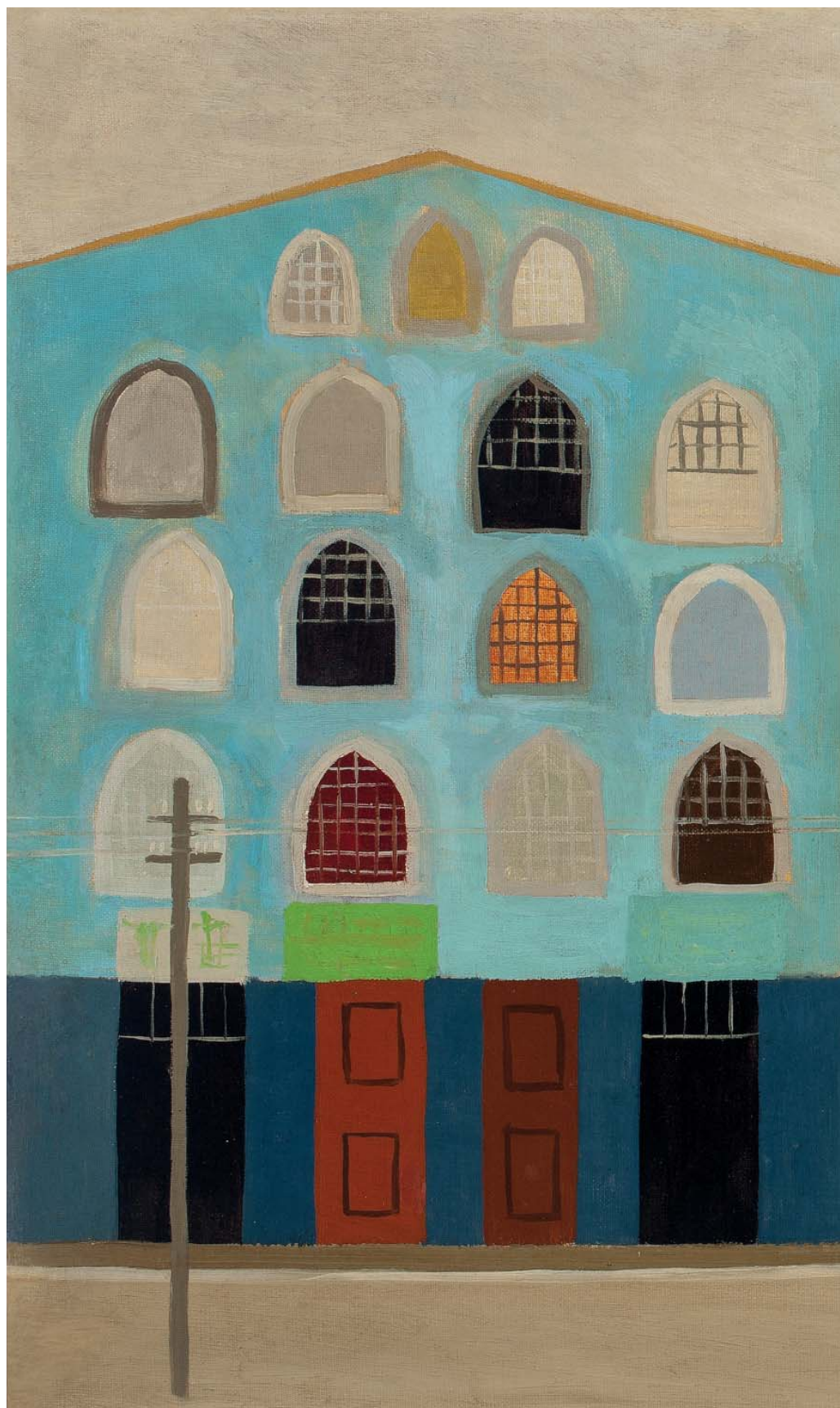
*Casas Pretas*, 1952  
óleo sobre tela | oil on canvas  
56x64 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet



*Casario Bahia*, déc. 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas  
65x77 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet



sem título | untitled, s.d | nd  
óleo sobre tela | oil on canvas  
52,3x83,2 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói











Salão preto e branco (sem título, preto e branco | untitled - black and white ), déc. 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas  
107x40 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet





Fachadas (sem título, azul e bege | untitled, blue and beige), 1954  
óleo sobre tela | oil on canvas  
107x40 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet



sem título I untitled, 1954  
óleo sobre tela | oil on canvas  
95x47,5 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói



sem título I | untitled, c. 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas  
94x47,5 cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ



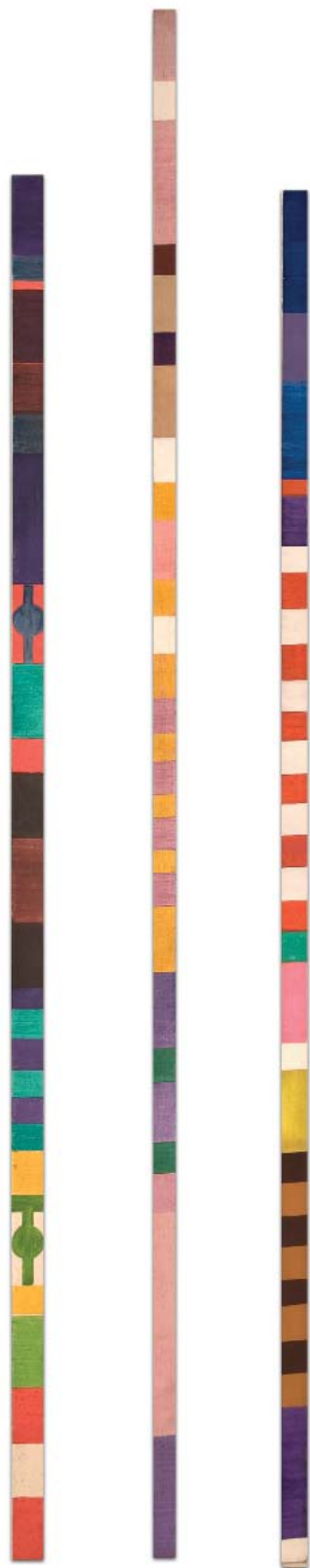
*Ripa 5*, s.d | nd  
têmpera sobre ripa de madeira | tempera on wood lath  
187x3,1 cm

*Ripa H8*, 1970  
têmpera sobre madeira | tempera on wood  
164,3x3,1 cm

*Ripa*, s.d | nd  
têmpera sobre ripa de madeira | tempera on wood lath  
129,5x7,2 cm

*Ripa 14*, 1988  
têmpera sobre ripa de madeira | tempera on wood lath  
110x5,1 cm

col. Luiz Sève



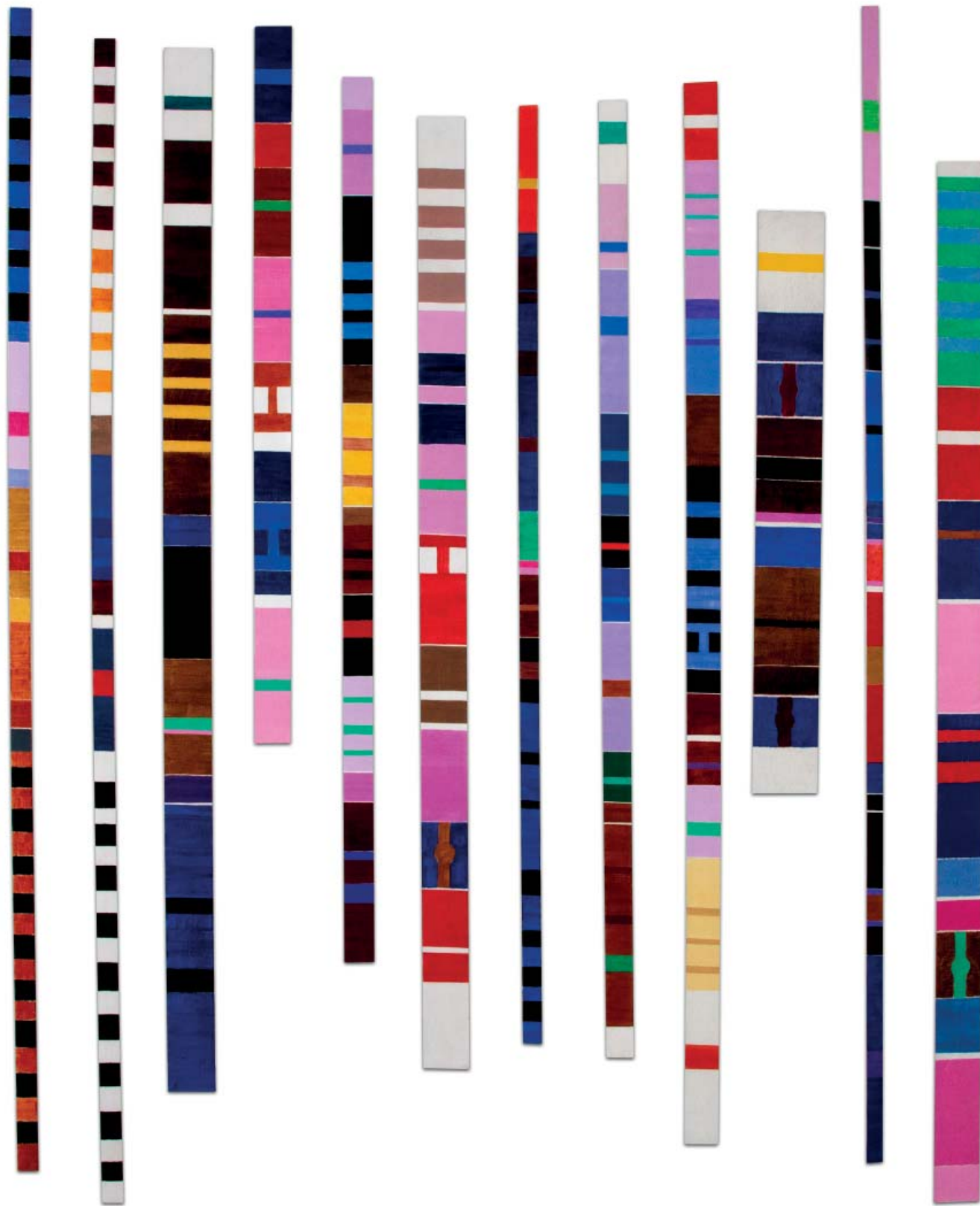
*Ripas*, déc. 1980  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
167x3 cm | 187x3 cm | 165x3 cm  
col. Marcia e Luiz Chrysostomo



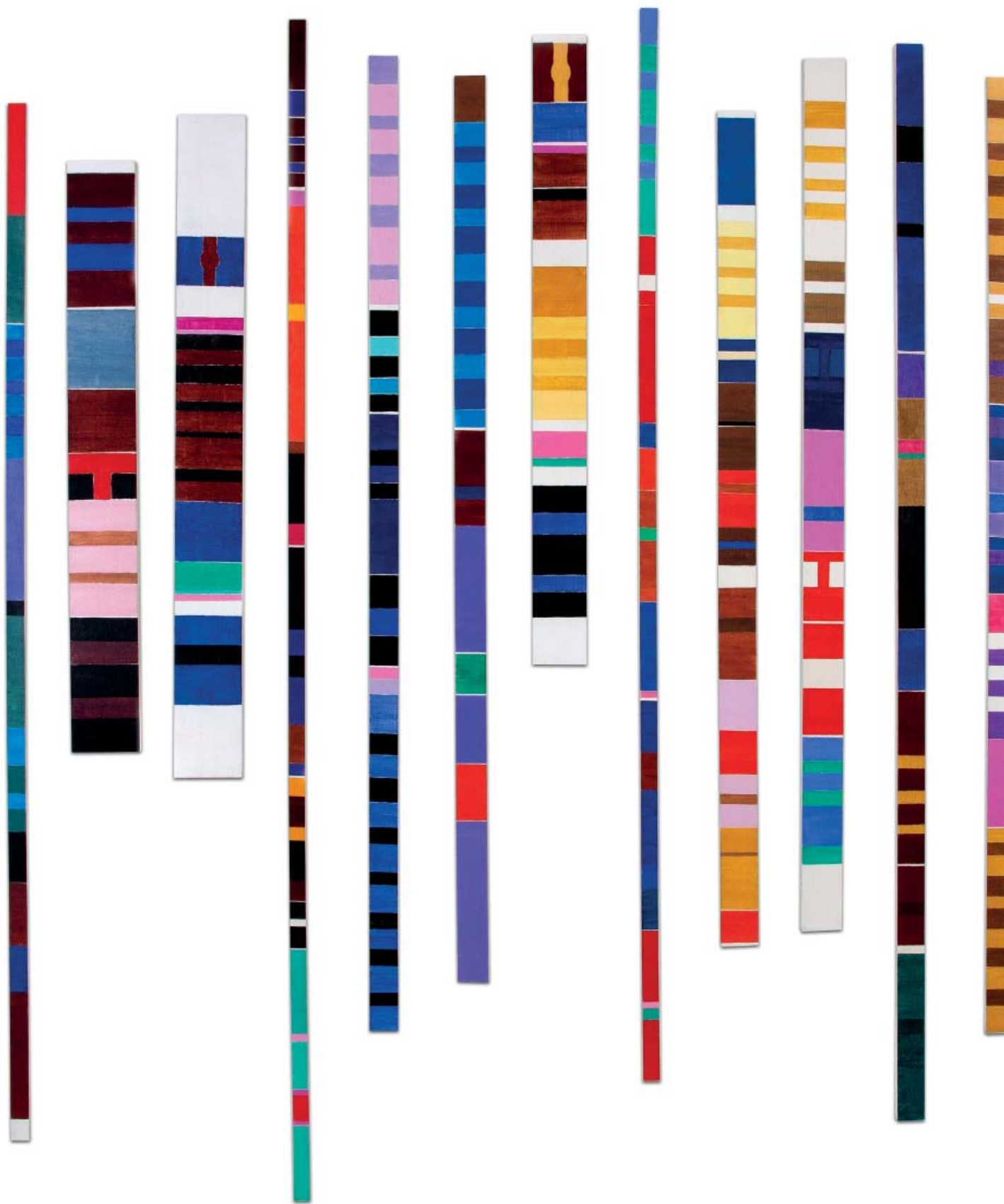
sem título | untitled, série | series Ripa, 1985  
vinílica sobre madeira | vinyl on wood  
152x4,5 cm

sem título | untitled, s.d | nd  
vinílica sobre madeira | vinyl on wood  
138x3 cm

col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói







*Ripas (24)*, 1991  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
172,5x124 cm  
col. Roberto Marinho

sem título | untitled, 1970  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
242,8x3,2x1,5 cm

sem título | untitled, série | series Ripa, 1970  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
184,5x3x1,5 cm

sem título | untitled, 1970  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
185x5,2x1,5 cm

sem título | untitled, 1984  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
135x5,2x0,7 cm

sem título | untitled, 1970  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
180,3x3x1,5 cm

sem título | untitled , 1970  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
185x3,2x1,5 cm

col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ





sem título | untitled, série | series Construções, 1956  
óleo sobre papel | oil on paper  
10x15 cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ

Fachadas (sem título, colorido | untitled - colorful), 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
95x40 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet

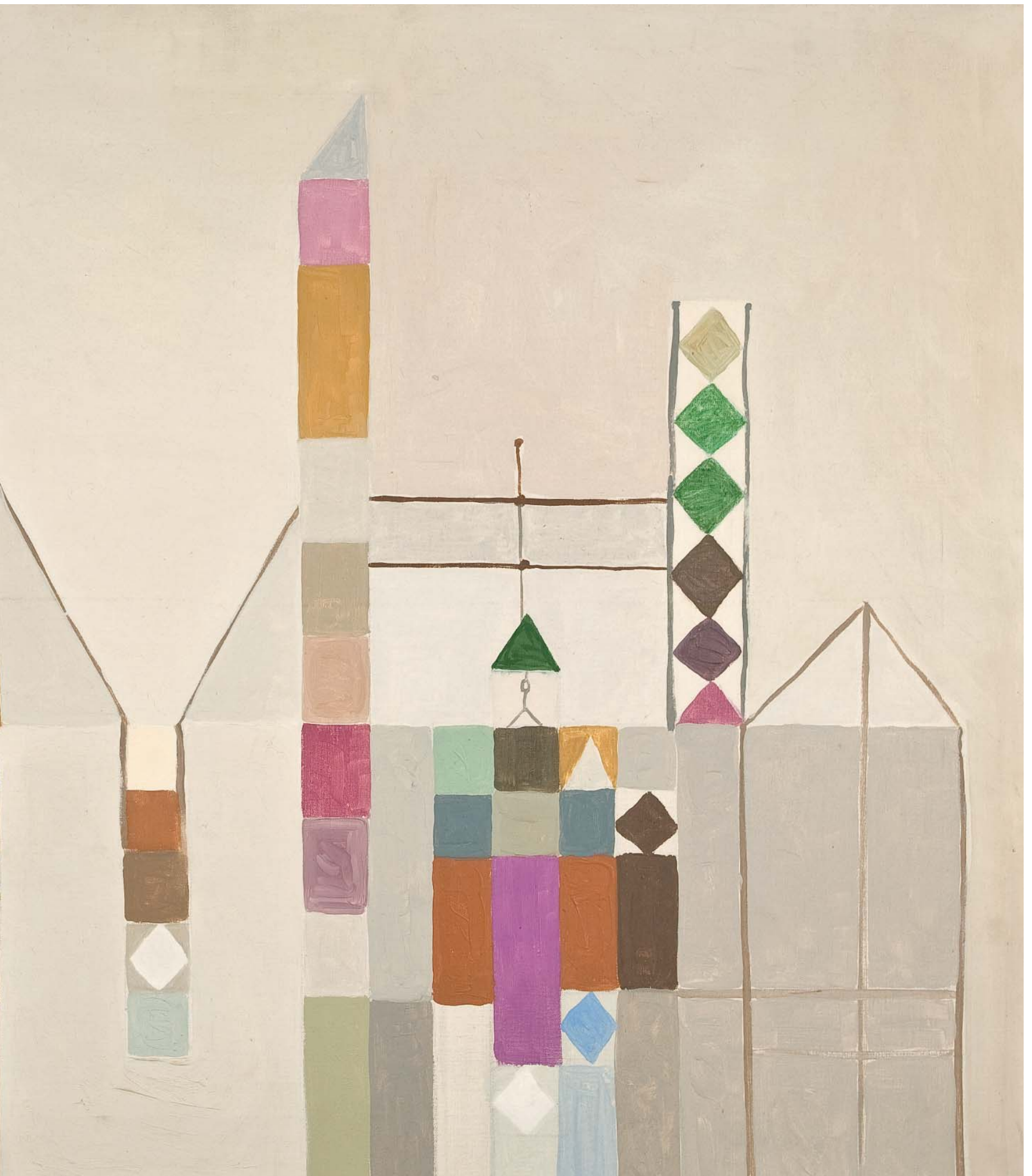


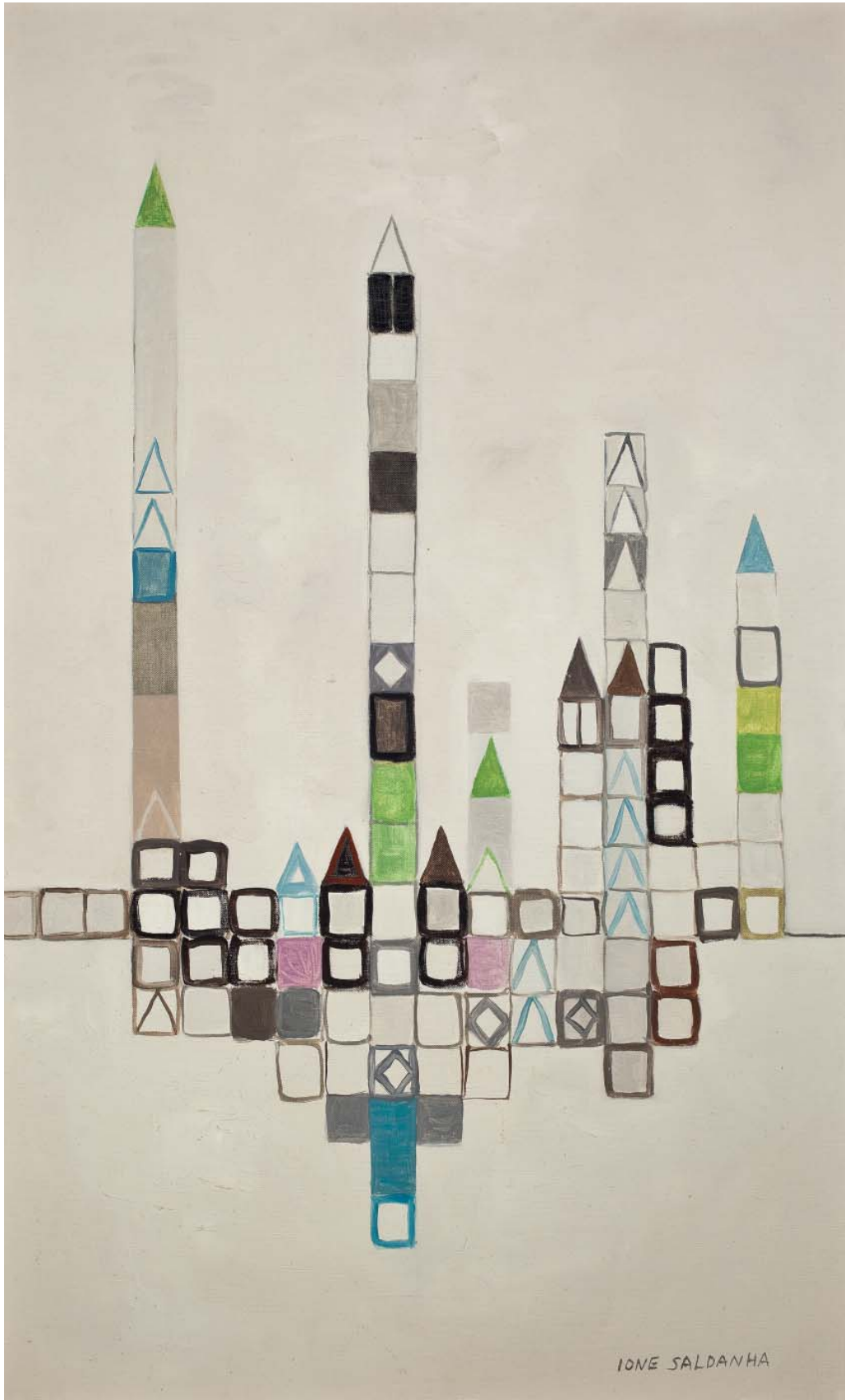


*Aparelhos*, 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
64x91,5 cm  
col. Marcia e Luiz Chrysostomo









IONE SALDANHA



sem título | untitled, 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50x80 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet

sem título | untitled, 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas  
84x50 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet



sem título | untitled, déc. 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas  
73x100 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet





sem título | untitled, déc. 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas  
73x100 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet



*Empilhado*, déc. 1980  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
45,5x7,5x7,5 cm  
col. Marcia e Luiz Chrysostomo

*Empilhado*, s.d. | nd  
madeira pintada | painted wood  
78x4x5 cm  
col. Ronie Mesquita/Galeria





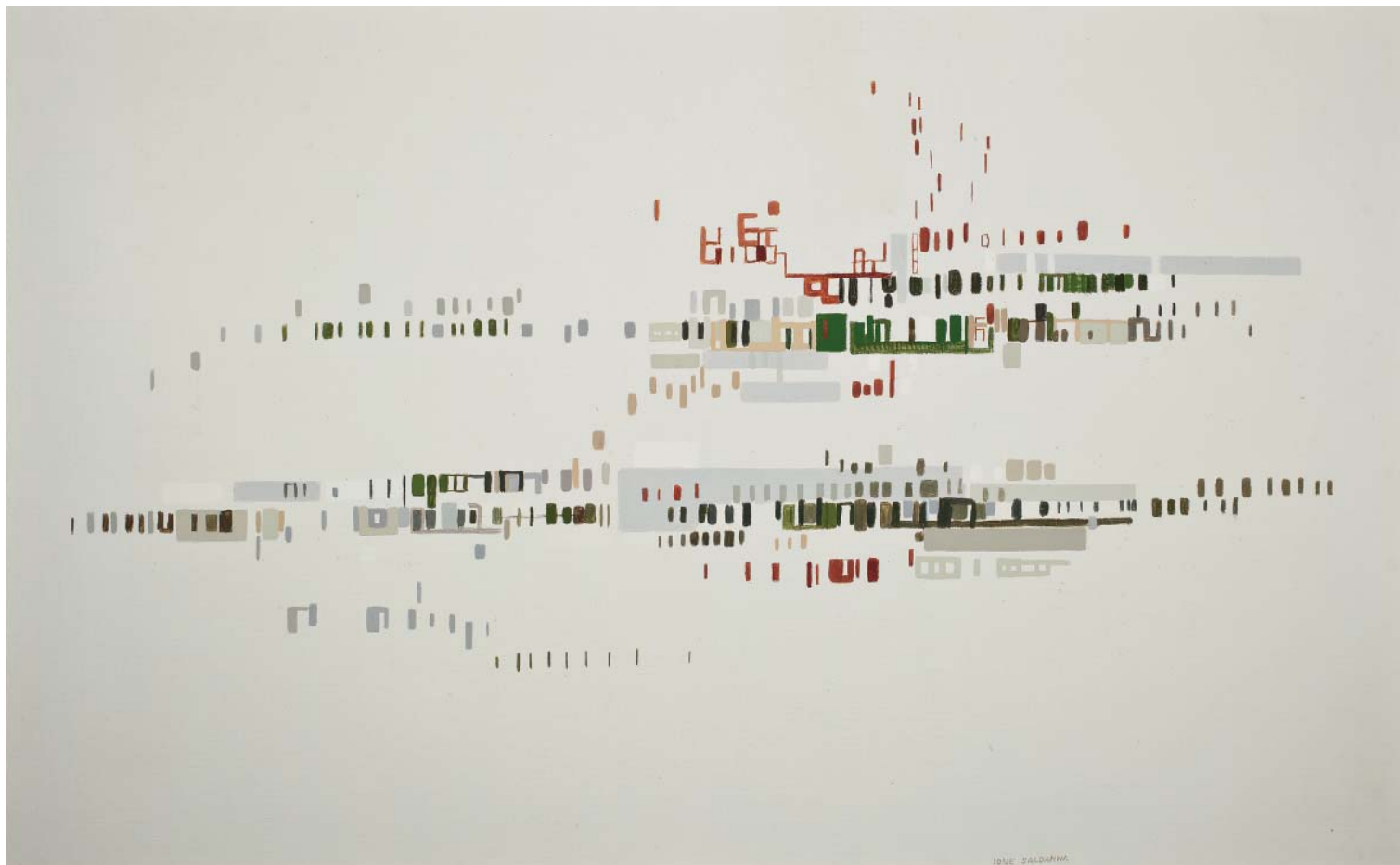
*Tábua*, 1989

óleo e têmpera sobre madeira | oil and tempera on wood

47,5x19,6x2,6 cm

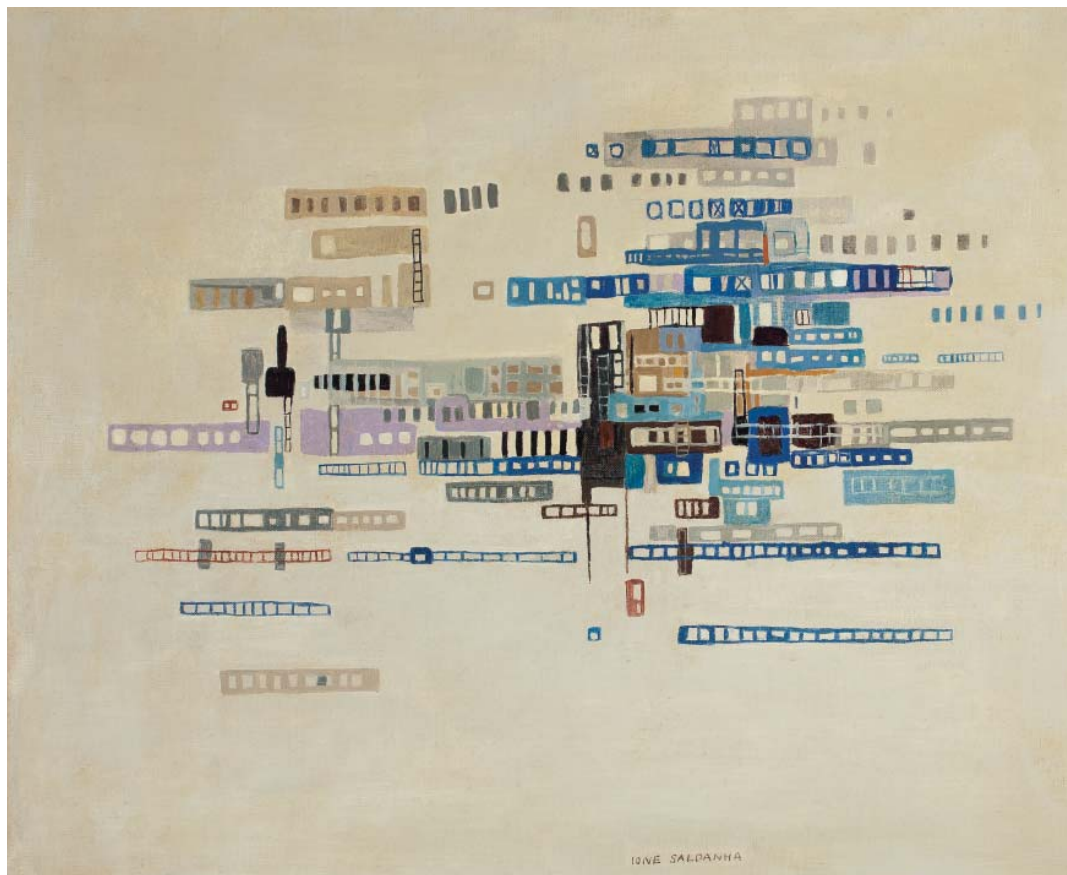
col. Anna Maria Niemeyer



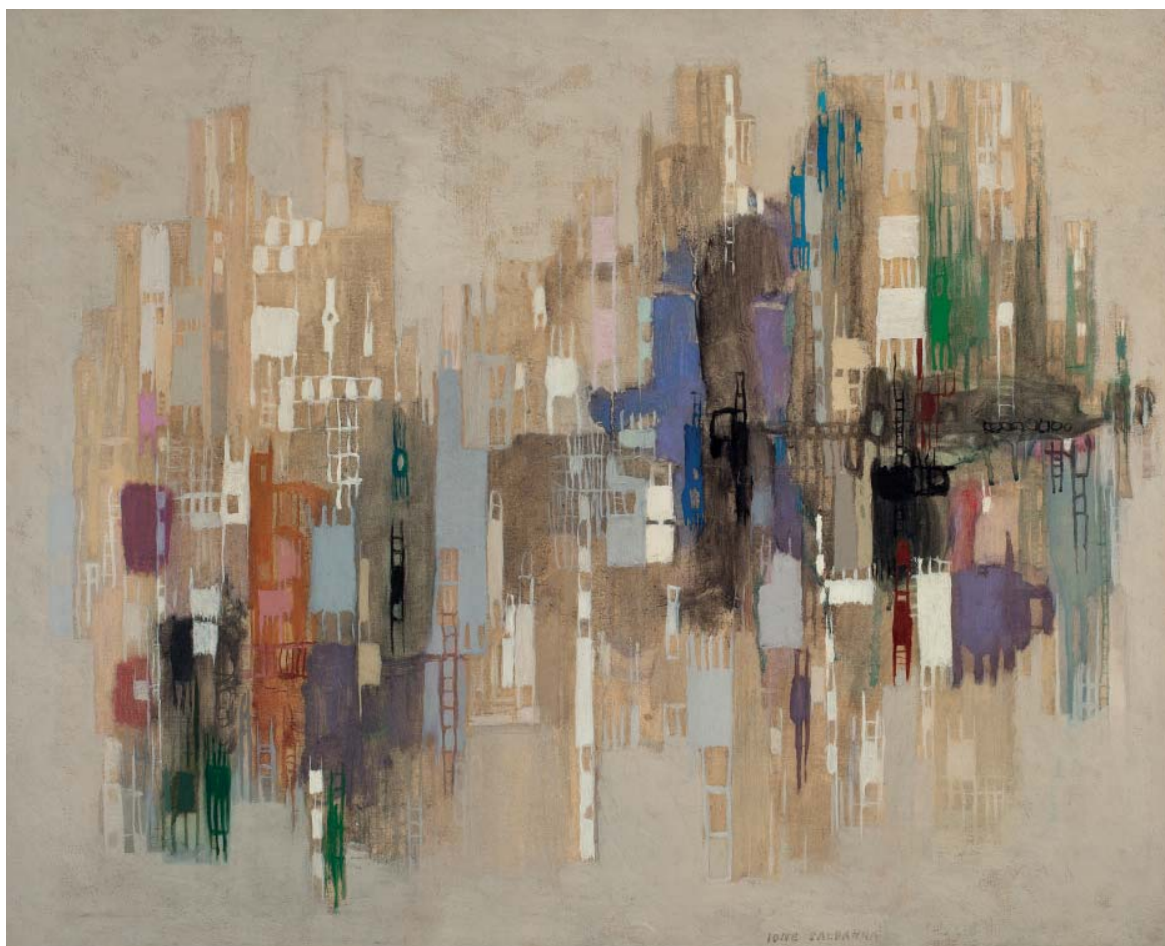


*Cidades I*, 1961  
óleo sobre tela | oil on canvas  
58x85 cm  
col. Maria Cristina Saldanha Milliet





sem título | untitled, s.d. | nd  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50x61 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói



sem título | untitled, c. 1962  
óleo sobre tela | oil on canvas  
53,5x66 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói



sem título | untitled, c. 1962  
óleo sobre tela | oil on canvas  
54x87,5 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói

*Cidade*, 1963  
óleo sobre tela | oil on canvas  
80x50 cm  
col. Cookie Richers





IONE SALDANHA



*Composição*, déc. 1960  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50x81 cm  
col. Marcia e Luiz Chrysostomo

sem título | untitled, 1963  
óleo sobre tela | oil on canvas  
57,5x81 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói





*Cidade*, 1963  
óleo sobre tela | oil on canvas  
54,4x76 cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ











sem título | untitled, série | series Abstratos, s.d. | nd  
acrílica sobre papel | acrylic on paper  
15x19,7 cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ

*Cidade inventada*, 1964  
guache sobre papel | guache on paper  
12x22,7 cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ

*Cidade inventada* | *Aparelho no espaço*, 1958  
guache sobre papel | guache on paper  
15,2x16,3 cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ





sem título | untitled, 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
38,2x61,3 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói

sem título | untitled, 1966  
óleo sobre tela | oil on canvas  
39,2x36 cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói





sem título | untitled, série | series Bobina, déc. 1960  
óleo sobre tela | oil on canvas  
76x62 cm  
col. particular | private



*Bambu*, déc. 1970  
acrílica sobre bambu | acrylic on bamboo  
125x16(Ø) cm  
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ

*Bambu*, s.d | nd  
acrílica sobre bambu | acrylic on bamboo  
153x12(Ø) cm  
col. Fernanda Feitosa e Heitor Martins

*Bambu*, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
153x13(Ø) cm  
col. Genildo Valença

sem título | untitled, série | series *Bambu*, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
155x14(Ø) cm  
col. particular | private

*Bambu*, 1989  
óleo sobre bambu | oil on bamboo  
170x12(Ø) cm  
col. Cookie Richers





sem título | untitled, série | series Bambu, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
194x13(Ø) cm  
col. Luiz Sève

sem título | untitled, s.d | nd  
acrílica sobre bambu | acrylic on bamboo  
170x15,5(Ø) cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói



sem título | untitled, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
212x9,5(Ø) cm  
col. Paulo Kuczynski Escritório de Arte

*Bambu*, s.d | nd  
bambu pintado | bamboo painted  
216x12(Ø) cm  
col. Fernanda Feitosa e Heitor Martins



sem título | untitled, 1971  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
232x15(Ø) cm  
col. Marta e Paulo Kuczynski







*Bambu, s.d* | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
128x14(Ø) cm  
col. Genildo Valença



*Bambu, s.d* | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
155x15(Ø) cm  
col. Genildo Valença



sem título | untitled, 1971  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
144x16(Ø) cm  
col. Marta e Paulo Kuczynski



sem título | untitled, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
188x17,5(Ø) cm  
col. Paulo Kuczynski Escritório de Arte



sem título | untitled, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
155x19,5(Ø) cm  
col. Paulo Kuczynski Escritório de Arte



*Bambu*, 1983  
acrílica sobre bambu | acrylic on bamboo  
188x12(Ø) cm  
col. Marcia e Luiz Chrysostomo

sem título | untitled, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
173x15(Ø) cm  
col. particular | private



sem título | untitled, s.d | nd  
acrílica sobre bambu | acrylic on bamboo  
178x17,5(Ø) cm  
col. João Sattamini  
comodante | lending MAC de Niterói

sem título | untitled, s.d | nd  
têmpera sobre bambu | tempera on bamboo  
185x15(Ø) cm  
col. Escritório Alto da Bronze



*Bambu I, II, III, IV, V, 1972*

tinta sobre bambu | ink on bamboo

Da esquerda para a direita | From left to right:

239x9(Ø) cm | 252x10(Ø) cm | 258x8(Ø) cm | 242x11(Ø) cm | 272x6(Ø) cm

col. Museu de Arte Contemporânea do Paraná



Fortuna crítica (1959-1996)  
Critical fortune (1959-1996)

## IONE SALDANHA

LÚCIO CARDOSO

Desde o começo é possível distinguir em Ione Saldanha aquilo que poderíamos chamar de elementos essenciais da sua luta. Mesmo em suas antigas paisagens, ainda no deslumbramento não das facilidades da cor (a cor não é fácil), mas das possibilidades da pintura figurativa, percebemos que sua visão não se ordena naturalmente, como seria a de alguém que recebesse o impacto da visão completa e total. Ao contrário, suas telas se elaboram com vagar, são formadas de parcelas que se ajustam como num jogo de armar, instalando-se aos pedaços, às descobertas, como se a visão não de um todo coeso, mas de um laboratório fragmentado e colorido. Nesse sentido, podemos até afirmar que ela não necessita da presença imediata de uma paisagem para elaborar o quadro: pode reconstruí-la em seu ateliê transformado em laboratório, toque por toque, não muito semelhante à paisagem real, mas bastante semelhante a uma paisagem de Ione Saldanha. Mesmo nas suas melhores telas dessa época, aquelas que menos sofrem dessa influência dissociativa, percebe-se uma frieza, por assim dizer, que vem mais da “ideia” que a pintora faz de uma paisagem, do que da inspiração propriamente dita dessa paisagem. E o que nela era antes esforço para combinar, reunir, compor e aglutinar, com o tempo vai se despojando de sua intenção figurativa para se transformar numa simples associação de formas combinadas, que aprisionam a cor, também em processo de evolução, nos limites ostensivamente geométricos. E evidente, para quem acompanha a carreira da artista, que realmente ela se acha em progresso, não por uma disposição exterior e meramente plástica, mas por um imperativo harmônico e profundo. Não mudou ela de caminho, como aparentemente seria fácil de supor, mas foi se encontrando a si mesma, na fabulação desses teoremas de cuja solução hoje parece tão segura. Sua natureza crítica vai levá-la a pouco e pouco a se despojar até mesmo do cárcere dos losangos e quadrados, pois sua visão fundamentalmente musical e pictórica fará com que ela cada vez mais necessite de espaços amplos, solitários e vazios, onde possa gravar sua impressão cada vez mais adulta da cor. Nesse terreno, há nela um despojamento: dos tons fortes que usava anteriormente (marrons e negros de algumas paisagens) vai cingindo-se aos ocres tardos, aos amarelos esmorecentes, aos roxos que se diluem em cinza, ao branco. Mas eis que o encontro se produz e agora, uma única intenção comanda seu trabalho — a de assinalar as notas repetidas, bruseas ou sem acento, de uma



melodia ordenada sem qualquer espécie de prisão, e que só têm necessidade do espaço puro para se fazer ouvir.

Nesse instante, da superfície cinza ou mesmo ocre, ela ganha o mais abstrato, o mais ascético dos fundos: o branco. Aí é que sua grafia plástica vai se desenvolver e ganhar esse raro charme que hoje possui, variando nas largas superfícies geladas e nuas, que às vezes doem como uma lâmina de prata, todos esses azuis que hoje parecem incorporados à sua natureza de pintora, azuis que vão desde o diluído, dos que se diferenciam do branco apenas por um leve palpitar de vida, ao azul cinza, ao verde pálido, ao quase roxo. Acabamos por encontrar nessa combinação internacionalmente ascética, determinada expressão de azul dentro de outro azul, como se fosse possível, fundindo iodios, compor outro diferente de todos os azuis inventados até agora. Assim vai se compondo essa música avara e estranha, tão custosamente obtida, e que marca um ápice na carreira da artista, pela liberdade, pela harmonia, pelo equilíbrio de que se reveste. Mas ousemos uma profecia: um dia, quando Ione Saldanha estiver cansada de vibrar o seu violino solitário, voltará a desafiar as cores que em momento justo abandonou. Cessada a busca ingente que esses brancos e azuis assinalam, assistiremos à sua volta, dentro da severa harmonia a que nos habituou, ao tom desses contrabaixos que ora parecem ausentes de sua inventiva. Porque, a esta altura, tudo para ela estará absorvido em ritmo e música, nessa pintora que arma de modo tão singular o esforço da pesquisa, mas que em essência, como num jogo lunar, permanece tão doce esquivamente feminina.

## IONE SALDANHA

ALAIR O. GOMES

Diante de nós, as obras mais recentes de Ione Saldanha, produção do ano decorrido desde sua volta da Europa, onde expôs em Berna e Roma. Na medida em que se podem diferenciar etapas num processo tão contínuo e coerente como a evolução da pintura de Ione, grupa-se aqui mais uma delas. Não escapará, porém, ao observador, a incessante renovação que a anima. São, a princípio, as formas densas da fase anterior que se transformam no sentido de uma simplificação progressiva. Paralelamente expandem-se as áreas onde só a textura não é uniforme. E reimpõe-se, pouco a pouco, uma geometria nua e mais direta que, entretanto, reflete serenidade mesmo quando tensa. Consente às vezes na sugestão do feérico essa geometria renascente – reafirmando, nisso também, outra constante na obra da artista.

Mas – novidade na carreira de Ione – é agora a cor que plena e intensamente assume o domínio das composições. Irrompem as tonalidades quentes, como que só elas capazes de assegurar a nova ascendência. Não mais se restringem, porém, aos castanhos sombrios e carregados de um esplêndido período figurativo de anos atrás; nem, por outro lado, submetem-se às afirmativas e aos choques quase violentos exigidos pela paisagem ensolarada que Ione, uma vez, também pintou. De todo sem compromisso com a figuração, surgem agora terras claras e luminosas, nem em um só caso, entretanto, ofuscantes; ao seu lado, violentas que se alinham bem mais próximos do roxo ou do púrpura que do azul; laranja; bronzes rubros; e toda uma variedade de outros matizes cálidos, que, apenas vez por outra, confinam pequenas áreas de reflexo e equilíbrio cedidas a tons frios. Praticamente nunca surge uma cor pura. O acentuado controle que Ione invariavelmente exerce sobre os componentes de sua pintura se concretiza aqui exatamente no cálculo das nuances e das reciprocidades de efeitos provocadas pelas justaposições e interpenetrações cromáticas. As formas caprichosas que restaram da fase anterior; a recusa, que perdura ainda, da reta inflexível e de qualquer outro limite ou contorno sem vacilações; a ausência de constrangimentos muito nítidos na nova disciplina deliberada pela artista; e, finalmente, o próprio jogo com a textura da matéria – rugosidade leve de acabamento em certos casos, vibração e transparência de pincelada,

em outros –, tudo isso concorre naturalmente para que Ione prefira, no momento, o matiz e o compromisso de tons à pureza da cor. Não resulta daí, entretanto, qualquer maneirismo – tendência de todo estranha ao temperamento da artista. Cada uma de suas telas exibe uma composição precisa que, independentemente do grau de liberdade em seu projeto, disfarça, ao invés de exibir, a meticulosa elaboração. A pintura de Ione Saldanha exige atenção. Oferece, em troca, o prazer da redescoberta.

## A RIPA E O BAMBU

FREDERICO MORAIS

Pergunto a Ione Saldanha quando foi que lhe veio a ideia da ripa. A artista não sabe dizer com precisão. Conta algumas experiências pessoais – não propriamente vivências – que eventualmente poderiam ter sugerido um aproveitamento da ripa como proposta de arte. Na verdade, porém, as ripas já existiam em seus quadros. As ripas encaradas verticalmente pelo menos. A verticalidade é uma das constantes da obra de Ione Saldanha. Suas visões ouro-pretanas ou citadinas são, em última análise, composições verticais. Ione, na verdade, nunca foi paisagista. Os sobrados e os edifícios e nestes as janelas e as portas não se pendem no horizonte distante, preparam a proximidade do primeiro plano. As paisagens dissolvem-se em manchas suaves, memória tênue de momentos de aspectos, de alguns marcos, como estas ripas de hoje. A paisagem é interior, intimista. É por isso que ao invés da horizontal sobre a qual repousa convencionalmente a paisagem, de um modo geral fria, fotográfica, Ione prefere a vertical, que fala diretamente do homem e de sua existência.

### A RIPA: COMO APARECEU

Disse antes que Ione é suave e agora afirmo que a vertical é a tônica de sua obra. Nenhuma contradição. A sua habilidade está justamente em casar verticalidade e suavidade. Sem que careça de uma significação mais profunda. Pode-se dizer que não há tensão na obra de Ione. É por isso que ela pode, com a maior naturalidade, retirar de seus quadros imediatamente anteriores à produção atual as ripas, que lá estavam no meio da composição. E essas “ripas pintadas”, por sua vez, eram os edifícios de sua fase mais figurativa ou a componente vertical de suas composições abstratas, rigorosas sem serem concretas, dos anos 60, um pouco mais ou menos, por aí. Não há, portanto, o momento exato para o aparecimento da ripa e isto só prova o caráter orgânico de seu trabalho e de sua evolução plástica. Como o casulo, que num dado momento caiu no chão, deixando sair o “bicho” na obra de Lygia Clark, o qual após inflar-se caminha e trepa como um ser orgânico, vivo; a ripa de Ione pulou fora do quadro e declarou-se autônoma. Livre, sem o condicionamento da moldura, mas ainda tímida e envergonhada de seu desamparo, procurou instintivamente o apoio da parede. Os bordos e a costa da ripa são brancos, como se ela ainda estivesse umbilicalmente



presa ao quadro. Sozinha, ainda na parede, buscou o convívio de outras ripas-irmãs, gordas ou magras, umas mais catitas, outras austeras, algumas sábias como Volpi e Morandi, outras quentes e falantes. E foram ficando, encostadas, aqui e ali, como se fossem marcos, flechas, instrumentos rituais de uma festa primitiva ou popular.

## O BAMBU

Mas a cor como que se tribaliza num ritmo cinestético, contornando toda a superfície disponível. E aí, organicamente, nova revolução ocorre; lone rompe definitivamente com o quadro, não há mais avesso ou costa, nem o lado privilegiado do espectador, acostumado a uma visão humanística da pintura. Não é mais o espectador que permanece parado diante da obra, procurando um centro ou ponto de apoio, nem o que circula em torno da mesma. É a obra como nos móveis de Calder, que passeia com seu movimento diante do espetáculo, fazendo-lhe festa. Girando sobre o próprio eixo, a ripa transforma-se no bambu e as noções anteriores da cor, textura e forma adquirem um sentido cinético. E isso se deve à decisão de lone de inverter a ordem natural, isto é, ao invés de plantar novamente o bambu no chão, pendurou-o com um fio plástico invisível, deixando no espaço. Que assim se move ao sabor do vento ou, conforme os toques do espectador. É como se o bambu brotasse do céu, do alto. Desse modo, deu à obra, paradoxalmente, um sentido de organicidade e naturalidade, ampliando muito a descoberta da ripa, que é estática. Nas ripas de um modo geral, as cores têm uma orientação horizontal e nem sempre são autônomas. Mas contrariando sua orientação inicial, sobem e descem numa escala de cores vertical, atando a ripa ao chão ou deixando-a livre, buscando o espaço aéreo, como se fosse um balão. Nos bambus as áreas destinadas a uma só cor são ampliadas, variando a artista a maneira de pincelar a tinta, assim como aparecem faixas verticais de cor, criando-se com isso direções diversas de movimento, com o que se amplia o sentido dinâmico da obra. Algumas seções do bambu como que se isolam do restante e movimentam-se autonomamente.

Texto de Mário Pedrosa para o catálogo da exposição “Ripas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1968.

## IONE SALDANHA

MÁRIO PEDROSA

Ione Saldanha, longilínea e doce como uma planta aquática, abandonou misteriosamente a tela em que pintava para uma atividade que não se sabe de onde veio. Com suas vigas e ripas bem cortadas, ela reúne como que uma floração de juncos esguios e flexíveis, desses que outrora viajantes a cavalo, em busca do próximo pouso, encontravam pelos caminhos de sua, de nossa paisagem nativa. Essas hastes, ela as modula, não através de cores tonalizadas, mas numa verdadeira escala de cores que se harmonizam pelos contrastes, e estes ressoam de espaço em espaço como num ambiente de festa de roça em que as bandeirinhas de papel são substituídas por essas ripas e vigas, ora ajustadas às paredes, ora pendentes do teto. Ela acrescenta qualquer coisa de tribal quando, contemplativa, para sob os bambuzais do bosque e de lá arranca, como flautas rudes ou velhos tubos de soprar e tocar, bambus em várias espessuras e os pinta em matéria tosca como têmpera, respeitando seus gomos, canhestramente. Ei-los evocados como mastros mágicos, instrumentos rituais de alguma festa de iniciação africana, Ione, como que por uma volta súbita ao mundo da infância, descobre, com toda a sua civilização atual tão requintada, que veio também de antigas tribos silvestres.

## PAPÉIS

REYNALDO ROELS JR.

Segundo o aforisma de Paul Klee, não cabe à arte reproduzir o visível, mas tornar visível. Como toda frase dessa natureza, ela pode ser lida de maneiras diversas, algumas de acordo com as intenções de quem a disse, outras de forma inteiramente afastadas de seu sentido original. Se não há dúvidas quanto ao significado da primeira parte da frase, que à arte não cabe reproduzir o visível (afinal, a arte se bateu durante décadas para escapar ao papel documental que os séculos lhe haviam colocado sobre os ombros), a segunda parte já pode dar margem a dúvidas bastante pertinentes. O que a arte deve tornar visível? As respostas a essa pergunta têm sido múltiplas, por vezes contraditórias entre si, contrárias mesmo ao sentido que Klee lhe quis dar (se é que por sua obra plástica é possível extrair a pista para a compreensão de sua proposição). Não se trata, definitivamente, da interpretação fácil de que a arte revela uma visão interior, a fantasia da subjetividade artística, o mundo psicológico do artista, que cabe melhor em um divã de analista do que em parede de exposição. O que a arte torna visível é outra coisa, a ordem do sensível, a organização do real a partir da visualidade, o problema que obcecou filósofos de Platão a Merleau Ponty e que jamais conseguiram solucionar satisfatoriamente.

Se a solução teórica ficou aquém do que se poderia desejar, a resposta prática vem sendo dada a todo momento pela atividade cotidiana dos artistas. Por paradoxal que possa parecer, a arte tem-se mostrado uma das instâncias em que se detém o controle da situação sem que se saiba exatamente por quê. “Não havia uma trama, e eu a descobri por engano” – é uma das passagens centrais que, em *O nome da rosa*, dão a entender exatamente a situação da arte, que, como todo o conhecimento, é capaz de organizar o universo sabendo que ele não tem organização nenhuma.

A organização da visualidade é a constante na obra de Ione Saldanha, uma organização centrada em torno de alguns problemas mais ou menos recorrentes ao longo dos anos e que marcam uma trajetória coerente em si mesma e diante da produção à sua volta. É uma ordem que passa pelo ritmo, dado por eixos horizontais e verticais (como em Mondrian, mas com resultados diametralmente opostos: não está no trabalho de Ione a vontade de tirar o sujeito do âmbito da obra de arte). Nas telas abstratas tanto quanto nas figurativas,

nos bambus e nas ripas, nas bobinas e nos empilhados mais recentes, os elementos rítmicos se impõem como “fio condutor” do pensamento plástico, e são eles que vão organizar os demais elementos, como a cor, que lhes é subordinada. A cor, por seu turno, não é um acessório secundário, mas contribui para a organização criando hierarquias, pontos de interesse em torno dos quais se desenvolve a lógica da “argumentação”, se é que se pode dizer assim, a respeito do espaço visual. Ritmo e cor: os dois fatores que tiram a obra de lone do campo do acidental para o reino da necessidade, do capricho estetizante em direção a um imperativo maior, o do pensamento plástico.

Os papéis de lone que estão sendo expostos pertencem à mesma ordem de reflexão. Longe de serem “apontamentos”, divertimentos entre uma tela e outra, ou trabalhos intimistas com que o artista se distrai em momentos de lazer, eles são uma etapa importante na evolução do trabalho da artista. Em escala reduzida, eles concentram em um pequeno espaço, como em uma análise microscópica, o raciocínio de lone. São antes o “trabalho de laboratório”, o lugar em que se forja o conhecimento, antes de ser distribuído para o público. Nesse sentido, são instâncias privilegiadas, pois revelam analiticamente o processo que levou lone a elaborar suas propostas plásticas mais “acabadas” (e aqui seriam necessárias muitas aspas para enfatizar que eles não são menos acabados do que as telas ou os bambus, menos importantes que as ripas ou as bobinas: são apenas um estágio diferenciado de sua produção).

Nenhuma análise de sua obra, contudo, é suficiente para revelar toda a riqueza contida nesses pedaços de papel trabalhados com o carinho característico de lone, uma artista nascida no Rio Grande do Sul, estado que, segundo um conterrâneo seu, Iberê Camargo, é “avesso às artes”, mas nem por isso deixou de produzir grandes artistas. Desde os anos 50, lone vem se destacando no cenário artístico brasileiro, com viagens à Europa e premiações em salões e bienais. Curiosamente, apesar de sua formação ter-se dado em um momento em que se privilegiava uma abordagem “subjetivista” da pintura (sua passagem pela Europa coincidiu com a grande voga do informalismo), ela foi capaz de não perder de vista o problema estético como manifestação de ordem, uma instância do pensamento e do raciocínio mais do que uma catarse do indivíduo: ela não se deixou levar pela noção de arte como expressão do pequeno mundo interior do artista, e, sem aderir às tendências puramente geométricas e construtivas da arte, foi capaz de captar, como uma antena altamente sensível, o sentido da arte como necessidade de ordenamento, uma atividade racional que tivesse em conta os dados dos sentidos, tornando visível a ordem contida no mundo sensível e que, se ainda não foi completamente equacionada na teoria, tem na prática de artista como ela a evidência de sua possibilidade.



Texto de Frederico Moraes para o catálogo da exposição no Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1996.

## IONE SALDANHA

FREDERICO MORAIS

Ione Saldanha gosta de conversar. Conversa mansa, vagarosa, demorada. Culta sem ser propriamente erudita. Refinada sem pedanteria, amante da boa música e da literatura, que ela procura ler sempre na língua original. Ione nunca eleva o tom de voz, com a intenção de impor um ponto de vista ou defender uma teoria qualquer. E, coisa rara nestes tempos velozes e impacientes, também sabe ouvir. Interrompida, espera o momento de retomar a palavra e seguir iluminando, com detalhes preciosos, a história que estava a contar, sem nunca perder o fio da meada.

Desconfio que, em algum momento de sua vida, Ione andou escrevendo coisas que jogou fora ou guardou para sempre. Poderia ter sido escritora, imagino. E não por acaso, alguns de seus melhores amigos foram escritores e poetas: Murilo Mendes, Otávio de Faria e Lúcio Cardoso.

Preparando-me para escrever este texto de apresentação, fui ter com Ione Saldanha em sua pequena cobertura do Leblon, junto da praia. Domingo de sol, dez horas da manhã. Estava quente, depois de um sábado chuvoso. Foram quase três horas de conversa – logo havíamos esquecido do calor, como também do café, da água, do suco de frutas. Fumante inveterada, Ione, hoje, conta os cigarros que fuma, mas o pigarro ainda a incomoda, obrigando-a, vez por outra, a interromper sua narrativa.

Nascida em Alegrete, quase na fronteira com a Argentina, Ione, estimulada por mim, falou de sua infância e juventude em terras gaúchas, das disputas entre chimangos e maragatos, de fazendas confiscadas e reconquistadas. Falou da mãe, mulher enérgica sempre com os pés no chão, e do pai, maragato, advogado de prestígio e político eventual, mas um tanto distraído e sonhador. Falou dos avós, bisavós, de gente viril, às vezes até violenta – porque atavicamente ligada à terra que conquistaram com muito esforço. Falou dos políticos da época, de personalidades fortes como Borges de Medeiros ou emblemáticas, como Getúlio Vargas. Tudo com a nitidez de um romance de época, dando colorido e plasticidade à narrativa.

Menina, lone gostava de fugir para o campo aberto ou para a casa dos vizinhos mais pobres, que ela achava livres e divertidos. Essas fugas, junto com outras astúcias de menina, eram sua maneira de encontrar-se consigo mesma. Porque, como me diz lone, agora, em seu apartamento do Leblon, “só se foge para dentro”. Mas nunca se sentiu solitária. Ama e cultiva sua solidão, preservando cuidadosamente a ordem e a rotina de um cotidiano calmo e recatado, dividido entre a leitura e a criação plástica.

No carro, voltando para casa, me dou conta de que quase não havíamos falado de arte, menos ainda de sua obra ou dos trabalhos que iria apresentar nesta exposição. É que, fascinado pela narrativa, como que me esqueci da obra, pois estava mais preocupado em decifrar, naquela mescla de medo, aventura, fantasia e fugas que permearam a infância de lone em terras gaúchas, o modo como ela foi elaborando sua subjetividade e fortalecendo seu mundo interior – caminhos que a levariam mais tarde à criação plástica.

Paro.

Não o carro, que já se passaram alguns dias de nossa conversa. Paro a máquina de escrever. De repente não sei como continuar este texto. Até aqui me referi apenas à artista. Mas a esta altura, o leitor e/ou visitante desta exposição estará exigindo do crítico que fale da pintura refinadíssima de lone Saldanha, das delicadezas formais e da frescura interior incomparável de sua obra. E tem razão em sua exigência. Porém, dependendo de como começamos a redigi-lo, o texto, muitas vezes, ganha independência, sendo difícil para o autor desviá-lo do seu rumo. Porque, mesmo o texto crítico é também uma forma de *écriture*, quase um gênero literário e, assim, muitas vezes, ele se distancia do objeto comentado, valendo por si mesmo. Assim, peço ao leitor um pouco mais de paciência.

Quando lone apresentou seu primeiro conjunto de ripas, em 1968, na Galeria Bonino, os críticos, surpreendidos pela novidade, se apressaram em buscar as explicações que lhes faltavam. Mário Pedrosa começa falando em “um ambiente de festa na roça”, mas logo a seguir, identifica nelas “qualquer coisa de tribal”, como se as ripas fossem “instrumentos rituais de alguma festa de iniciação africana”. E Clarival do Prado Valladares, insistindo sempre em sua tese da persistência de um comportamento arcaico na arte brasileira, mesmo quando não se refere explicitamente a ela, aproximou-as do “universo da inteligência neolítica”. Um outro falou de “um cercado brasileiro” e eu mesmo segui o ramerrão, dizendo que “de vara ou sarrafo colorido, a ripa passou a conotar estaca, tocha, lança, foguete, flauta ou báculo e, quando juntas, como que esquecidas contra a parede, sugerindo restos de uma tosca construção ou de algum rito tribal e agrário”. Mas, talvez por não estar convencido de minhas próprias metáforas, acrescentei, antes mesmo de fechar o parágrafo: “Ou são simplesmente fragmentos de uma tela”.

Pois a verdade pura e simples é esta: suas ripas saíram de suas telas. Como se aquelas estruturas verticais recorrentes em sua pintura, tivessem abandonado o quadro para se colocarem diretamente no espaço real, livres e soltas – como aqueles seus vizinhos mais pobres de Alegrete, tive vontade de dizer. Mas recuei. E da mesma maneira como estas estruturas verticais já se encontravam insinuadas em suas pinturas figurativas dos anos 40, os bambus podem ser vistos como ripas girando em torno de um eixo vertical – pintura sem avesso, como escrevi em abril de 1987. Pode-se dizer, igualmente, que suas ripas e

empilhadinhas, tanto quanto seus bambus e bobinas, apenas tridimensionalizam os retângulos e círculos que integravam o vocabulário geométrico de sua pintura até 1966 – data do último quadro pintado por Ione.

Não foi, portanto, “uma volta súbita ao mundo da infância”, como sugeriu Pedrosa, mas o desdobramento orgânico de seu trabalho. Até porque, para Ione Saldanha, não importa o tipo de suporte empregado, ela sempre foi, essencialmente, pintora. Nesse sentido, as afinidades formais de sua pintura estariam, não com o primitivo e o neolítico, mas com a tradição da arte erudita europeia – a arte construtiva, por exemplo. Ou então, com uma tradição mais distante, mas ainda europeia, a dos pintores pré-renascentistas, como Giotto ou Duccio. Num caso e noutro, reformuladas pela sensibilidade particular da artista e que acabam por distanciá-la desses mesmos modelos europeus.

Arrisco-me a dizer, então, que o que ficou em sua obra, de seu passado gaúcho, não é qualquer resíduo ilustrativo ou alusão figurativa a um cenário rural, mas duas qualidades que se manifestam igualmente na personalidade da artista. Com efeito, tendo crescido num ambiente nitidamente masculino, Ione, no entanto, sempre foi mulher independente, e talvez por isso mesmo, nunca tenha se casado. Ione teve um único professor brasileiro, Pedro Correia de Araújo, que fora diretor da Academia Julien, em Paris, bom pintor figurativo, mas tecnicamente limitado. Durante algum tempo, aproximou-se do casal Arpad Szenes e Vieira da Silva, então morando no Brasil. Aproximou-se mais dele do que dela, que se mantinha sempre distante em seu refúgio brasileiro.

Em 1950 fez cursos rápidos de afresco em Paris e Florença. Mas sua formação artística ficou nisso, Ione fez-se artista praticamente sozinha. Autodidaticamente. Já artista madura, dona de seu ofício, nunca fez parte de grupos ou movimentos, tampouco foi signatária de manifestos ou partícipe de polêmicas estéticas. Independente, mas sem qualquer laivo de soberba, ficou sempre no seu canto. Trabalhando.

A outra qualidade é um vigor dosado por uma sensibilidade feminina, que lhe permitiu transformar gigantescas bobinas de cabos elétricos ou rombudos e sólidos bambus em suporte para delicadas estruturas cromáticas, que encantam e fazem a festa do nosso olhar. Um contraponto importante à banalização crescente de imagens de violência veiculadas pelos meios de comunicação massiva e o consumismo desenfreado da sociedade atual. Porque é um equívoco pensar que o campo exclui o refinamento e a inteligência visual. Se observamos atentamente os móveis, os objetos, a arquitetura; enfim, o próprio modo de vida no campo, vamos concluir que há despojamento e solidez em tudo aquilo, configurando uma espécie de classicismo rude e tosco que está na origem da arte de Ione Saldanha e que sua sensibilidade foi transfigurando com o tempo.

Uma das raríssimas afirmações feitas por Ione sobre seu trabalho, em nossa conversa domingueira, foi esta: “Cor é alegria”. Ou seja, para a nossa artista, a pintura é antes de tudo cor, e esta é uma fonte inesgotável de alegria – de prazer espiritual. Apesar de ter uma vida interior muito rica, Ione nunca fez arte confessional ou intimista, nem o seu contrário, uma arte que exponha a dor do homem ou grandes tragédias da humanidade, Ione não é nem amarga nem messiânica em sua arte. Jamais faria, por exemplo, uma pintura minimamente parecida com a de Iberê Camargo. Sentir-se-ia mal. Ela não pinta porque a

vida dói, como disse seu conterrâneo dois anos antes de morrer. Pinta porque está de bem com a vida – sempre esteve –, porque acredita que as melhores possibilidades do homem se encontram na vida do espírito, na cultura, na expressão artística. Pinta porque acredita, verdadeiramente, que cores e formas são tão necessárias à vida quanto o pão nosso de cada dia, a casa ou o bem-estar econômico e político. Pinta, porque cor é alegria.

E da mesma maneira como não é nem intimista nem agressiva em sua pintura, Ione nunca pretendeu fazer de seus quadros um campo de batalha para o debate de ideias. Mallarmé, dirigindo-se ao seu amigo Degas, afirmou certa vez: “Não se fazem sonetos com ideias, mas com palavras”. Não queria, com isto, descartar a inteligência do poema nem desconsiderar a poesia como fonte de prazer intelectual. Queria simplesmente dizer que as palavras devem ser encaradas como entidades autônomas, como os sons na música, os espaços na arquitetura ou as cores na pintura. E Ione, que domina tão bem a palavra, para realizar uma pintura autoexpressiva, não referencial, precisou libertar a cor de qualquer conteúdo descritivo e literário.

Ione constrói com a cor. É esta que vai gerar a forma – cor-forma – como já pronunciara o gênio de Cézanne: “Quando à cor é dada toda sua riqueza, a forma adquire sua plenitude”. Desde que abandonou a tela, substituindo-a pelos bambus, sua pintura vem ganhando, cada vez mais, transparência e sensualidade. Sobre a superfície do bambu, previamente preparado com sucessivas camadas de branco, Ione pousa levemente o pincel, deixando visíveis as falhas da pincelada, gesto que tem correspondência com a imprecisão da linha que emoldura as formas geométricas. Impregna assim sua pintura de frescor e jovialidade, como se quisesse dizer: eis aí a minha bela e luminosa manhã de sol, o meu “domingo azul do mar”.



## BOBINAS E EMPILHADOS OU A CIDADE DE IONE

FREDERICO MORAIS

Lúcio Cardoso foi o primeiro a perceber, em 1962, há 25 anos, portanto, o que seria o projeto de Ione Saldanha. Este projeto tem um nome: cidade. De fato, o escritor mineiro percebeu ao mesmo tempo o específico – “tenta ser cor, antes de ser diagrama de um estado d’alma” – e o metafórico de sua obra: “Há uma cidade que conscientemente ou inconscientemente ela procura nos transmitir”.

Quando vi, pela primeira vez, trabalhos de Ione, de diferentes épocas, escrevi (1968) que a verticalidade é uma das constantes de sua obra. Mas, por vertical que seja, a cidade de Ione tem, no entanto, a suavidade da horizontal – é como um novelo que desfaz sua linha na planície, povoando-a de virtualidades e delicadezas formais. Por isso, a cidade de Ione não é de uma verticalidade empertigada, vitoriana ou militar. Amorosa, é protetora e aconchegante como a queria Munford, o historiador das cidades. Aberta, sem fortificações. Não é, pois, cidadela, armada até os dentes, intransponível, masculina, mas, ao contrário, convidativa e fecundante.

A cidade de Ione não está sendo construída com o fio de prumo do pedreiro (que a reta inflexível inexistente em sua obra), mas com o cimento sensível da cor. E esta, tal como a reta, nunca se apresenta em estado puro, mas como matéria porosa e sensual, resultado de mil combinações, arranjos e aproximações. Jogo de armar – a cor. Na verdade, esta cidade é a busca de uma ordem sensível, daí, também, a presença do cálculo ao lado da emoção. A cada nova fase, Ione movimenta uma peça do seu solitário xadrez.

Para habitar a cidade de Ione é preciso conhecer cada um dos elementos com que ela vem sendo construída há quase quatro décadas. Mas com a cidade de Ione ocorreu o inverso do habitual, ela surgiu inteira, íntegra, em suas telas. Só depois, a artista passou a destacar e analisar cada um dos seus segmentos. Ou seja, primeiro ela a construiu, desconstruiu-a em seguida, deixando ao espectador a tarefa de reconstruí-la, isto é, habitá-la com seu imaginário. Assim, para percorrê-la, podemos tomar como guia ou mapa duas telas de

1956, ano em que realizou sua primeira individual. Sobre um espaço rarefeito, no qual se define vagamente a linha do horizonte, vemos pequenos triângulos ou quadrados de cor empilhados, formando postes ou colunas, que se situam ao lado ou dentro de estruturas transparentes, sugerindo janelas, telhados e construções várias. Vemos quadrados de cor que se organizam como num tabuleiro, como os *carrés magiques* de Klee e losangos que se verticalizam, brancusianamente, sobre um pedestal.

Mas é na série admirável de pequenas telas de 1965/66, que Ione alcança a síntese abstrata desses elementos arquitetônicos e urbanísticos, trazendo-os a primeiro plano. Por sua vez, a cor, transparente nas primeiras telas, torna-se encorpada, ganha densidade. Os elementos constitutivos da cidade aparecem simplificados ao extremo, são vistos como que em corte, matéria pictórica pura: a ripa e o empilhado são um retângulo; o bambu e a bobina, um círculo etc. Como que sugados de um fundo onírico ou nostálgico e colocados em primeiríssimo plano, esses elementos só tinham uma coisa a fazer, saltar fora da tela, buscar o espaço real, ganhar autonomia, mas sem deixar de ser pintura. Porque em tudo o que fez depois que abandonou a tela, Ione continuou sendo essencialmente pintora.

O que primeiro saltou foi a delicada e franciscana ripa. Livre da tela, ganhou novos significados e até mesmo componentes simbólicos que redesenham a memória de uma rusticidade rural e gaúcha. De vara e sarrafo colorido passou a conotar estaca, tocha, lança, foguete, flauta, báculo e, quando juntas, como que esquecidas contra a parede, lembram restos de uma tosca construção popular, um “cercado brasileiro”, atributos de algum rito tribal ou agrário. Ou são simplesmente fragmentos de uma tela. As ripas são pintadas em apenas uma de suas faces, a escala tonal da estrutura cromática contrabalançando o caráter ascensional do suporte. Porque, uma das habilidades de Ione foi sempre esta de casar a verticalidade (que é geralmente tensa, mas também veículo da energia espiritual) com a horizontalidade (que é repousante). Céu e terra: uma espiritualidade dotada de humana sensualidade. Cidade de Deus, cidade dos homens.

Nos bambus, as faixas horizontais de cor circundam toda a superfície, pintura sem avesso, objeto cinético. São ao mesmo tempo, totens, colunas de algum templo inconcluso ou seres que se buscam para o humano convívio. No seu habitat, os bambus se curvam nas extremidades para formar o arco gótico, floresta-catedral. Isolados, eles falam do homem, ser vertical, cada nó indicando as etapas de seu crescimento espiritual. Vestidos pela cor, eles são criação do homem, obra de arte, obra de Ione. Vezes ocorreu em que esses bambus se deixaram cobrir por um toldo pálio, esboço de cidade ou procissão, ou simplesmente um “adensamento de curvatura e beleza” a contrapor-se à verticalidade de sua forma.

A cidade de Ione talvez seja nostálgica da coluna medieval – suas cores, foscas, lembram o afresco das capelas, pinturas de Giotto – nostálgicas da cidade colonial com suas cores “caipiras” recuperadas pelo talento de Tarsila, Volpi e dela mesma, Ione. Uma cidade que segue o curso inverso das metrópoles, onde tudo tende à destruição, ao acúmulo e ao desperdício, Ione é econômica e despojada e suas cores são de uma alegria quase juvenil. As bobinas de cabos elétricos que aparecem em sua cidade não conotam uma situação industrial. Ao contrário. Como ela mesma confessou, ao pintar as bobinas, sua intenção foi exatamente a de tirar delas sua condição de material industrial e transformá-las num

brinquedo Os primeiros carretéis que pintou, ainda nos anos 60, eram enormes, fortes e pesados. Os de agora estão como que domesticados (pela cor), mas não perderam sua força e seu caráter rude, coisa operária, trabalho braçal. O que atrai nas bobinas transformadas por Ione é o contraste entre a quase brutalidade de sua forma, que se mantém, e o novo invólucro da cor. Essas bobinas são a cidade extensa, horizontal, que se abre em várias direções, como um novelo a construir a malha urbana, mas ligada umbilicalmente a um centro ou motivo central, ventre da cor e da forma.

Os empilhados ficam a meio caminho entre o bambu e a bobina, entre a ripa e o xadrez.

Como o bambu, é também marco, totem ou coluna. Não é árvore, é edifício. Por sua verticalidade é humano, mas poderia ser robô. Distribuídos sobre a planta baixa da cidade, como edifícios, estes empilhados formam um xadrez, tensão entre cheios e vazios, entre avançar ou recuar, entre ocupar e desocupar espaços, que cidade é também isto, jogo de armar e desarmar. São solitários. E lúdicos também, isto é, são cálculo e brinquedo: peso e contrapeso, corte e recorte, frente e verso, linha e volume, tonalidade e contraste. Se conseguirmos abstrair o que há de figurativo nestes empilhados, ou melhor, se conseguirmos superar o nosso vício fisionômico, então veremos, neles, o jogo da forma e a ciência das cores.







Ione Vasquez da Silva Só de Castro Jobim Rodriguez y Chaves y Soria Santana Alves Saldanha nasce em 5 de julho de 1919, em Alegrete (RS). Seu pai foi revolucionário no Movimento de 1923, e suas mais remotas lembranças de infância, todas de “violência e horror”, são recordadas da seguinte forma:

*O Rio Grande do Sul vivia em plena efervescência da briga de chimangos e maragatos. Lembro-me de meu irmão me puxando pela mão até à porta da rua de casa, para ver o cortejo de um morto numa das muitas batalhas [...]. Lembro-me também de um maragato amigo da família que chegou uma noite ensanguentado em casa para avisar – alívio de todos – que meu pai tinha-se salvo de um massacre na campanha.<sup>1</sup>*

Em 1930 seu pai é convidado a trabalhar no contexto do governo recém-formado de Getúlio Vargas, e a família muda-se para o Rio de Janeiro. Ione Saldanha adota a cidade como sua, e viverá grande parte da vida em seu apartamento no Leblon, passando temporadas em Teresópolis.

## 1930 - 1940

Desde criança demonstra interesse pelo desenho, ilustração e literatura, tendo escrito um romance aos 11 anos de idade. Estuda no Colégio Jacobina, onde participa do jornalzinho do colégio com caricaturas, nomeadamente do fotógrafo José Oiticica, seu professor de matemática, e pai de Hélio Oiticica.

Realiza os primeiros estudos artísticos com Pedro Corrêa de Araújo, e no início dos anos 1950 faz cursos de afresco em Paris e Florença. “Ione fez-se artista praticamente sozinha. Autodidaticamente. [...] Nunca fez parte de grupos ou movimentos, tampouco foi signatária de manifestos ou partícipe de polêmicas estéticas”.<sup>2</sup>

Toma conhecimento da arte europeia através das revistas<sup>3</sup> e passa a adquirir a coleção de livros de história de arte intitulada *Anciens et Modernes*, e aí aprecia as obras de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, entre outros.

Conhece o casal de artistas Arpad Szenes (1897 - 1985) e Vieira da Silva (1908 - 1992), que se encontram exilados no Brasil. A artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva faz um retrato de Ione num desenho de 1945,<sup>4</sup> e Arpad realizou também muitos retratos desenhados seus.

1 Entrevista a Fuad Atala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1977.

2 Moraes, Frederico. *Ione Saldanha*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1996.

3 Refere grande admiração por Henri Matisse nesse período.

4 Maurício, Jayme. “Itinerário das artes plásticas / Antecipando a sua mostra no museu: Ione Saldanha, suave e pessoal, fala de arte”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1959. “Um valioso *souvenir* de Ione Saldanha: seu retrato num desenho ainda figurativista de Maria Helena Vieira da Silva. Trabalho de 45, quando a grande pintora se encontrava no Brasil bem pouco apreciada e festejada, aliás.”

Sobre a adaptação de uma gaúcha ao Rio de Janeiro Ione Saldanha recorda:

*Vim para o Rio com toda a carga que a gente traz do interior. Ao chegar aqui, fiquei deslumbrada. Estranhei tudo. Estranhei, por exemplo, o tamanho das folhas, que lá no Rio Grande do Sul são bem menores. Custei a me habituar ao clima tropical e me encantei com a rapidez do falar carioca, a movimentação, a animação das coisas e das pessoas.<sup>5</sup>*

Em 1943 realiza *Modelo*, óleo sobre papel de inspiração impressionista, que assinala o início da sua produção. Cinco anos mais tarde faz a sua primeira viagem à Europa (França, Espanha, Grécia, Itália, entre outros países) com a duração de seis meses, e estuda a técnica de afresco em Paris e em Florença, lugares onde pode apreciar a arte ocidental.

De volta do Rio de Janeiro, participa, em 1948, do Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, e obtém “medalha de bronze”. Refere-se a esta participação nos seguintes termos:

*Eram duas paisagens de Ouro Preto. Um eram duas fachadas sem a dimensão de perspectiva e um outro com um menino olhando um lampião.<sup>6</sup>*

Em 1949, às vésperas de realizar uma nova viagem para a Europa, Ione Saldanha empilha as suas telas no quintal do seu ateliê e incendeia parte do seu trabalho. Pode-se ver nesse gesto um protesto solitário contra o meio artístico conservador da época, já que, no mesmo período, a artista relata o horror causado pela visita ao Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, com suas “cores marrons e pretas”. Sobre o episódio do incêndio, Ione recorda trinta e nove anos mais tarde:

*As telas levaram dois dias e meio para queimar, soltando um cheiro horrível [...] sobraram apenas os óleos sobre papel que ficavam guardados na casa dos meus pais.<sup>7</sup>*

Nesse mesmo ano participa do I Salão Baiano de Belas-Artes, em Salvador da Bahia.

---

5 Entrevista a Fuad Atala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1977.

6 Coutinho, Wilson. No IAB, um resumo da obra de Ione Saldanha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 de julho de 1981.

7 *Veja*. São Paulo, 14 de setembro de 1988.

1940 - 1950

## 1950 - 1960

No início da década, Ione pinta *Casas pretas* (1952) que, em conjunto com *Casas verdes* (1953) e *Casas compridas* (1954), afirma a importância do tema da cidade no seu trabalho. Embora ainda figurativos, demonstram já um apreço pelo uso da cor como elemento sensibilizador da visão, e a combinação rítmica entre os traços horizontais e verticais.<sup>8</sup>

Em 1953, participa do “Salão preto e branco” e do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro e faz sua estreia na Bienal de São Paulo, evento do qual tomará parte até 1979, praticamente sem interrupção.

Em 1954, recebe o prêmio de aquisição do Salão Nacional de Arte Moderna, do Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

Dois anos mais tarde, expõe individualmente na Petite Galerie, Rio de Janeiro, e no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Apresenta ao público paulistano vinte e sete pinturas a óleo, entre as quais as séries *Casas e janelas* (I a VII), *Gente ouvindo rádio* (I a III), *Gente de circo* (I a VIII), *Torres e castelos* (I a VIII) e *Construção*. Neste mesmo ano participa do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro; pinta *Aparelho no espaço*, trabalho com clara linguagem construtivista, no qual há um desligamento com o real, e a abertura que para uma nova realidade tensionada nas relações entre as figuras geométricas e a cor.

Entre 1957 e 1959 participa de várias exposições coletivas na América Latina e na Europa; realiza (1959) importante exposição individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro<sup>9</sup> com um conjunto de telas no qual explora persistentemente o tema da cidade:

*Talvez sejam muito parecidas entre elas pois nunca foram feitas para serem vistas todas juntas, mas acho que há interesse em mostrar justamente o caminho e a evolução dum tema dentro do trabalho seguido há um ano e meio [...]. Quanto mais fui procurando, simplificando, mais apareceram possibilidades de riqueza, possibilidades de ir adiante. No mais tudo é uma questão de amor – por uma cor, por cada pincelada que se dá.<sup>10</sup>*

## 1960 - 1970

Em 1961 participa do Salão Nacional de Arte Moderna, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, e realiza exposição individual no Centro Brasileiro de Cultura de Santiago do Chile. Um ano depois, a Galeria Relevo do Rio de Janeiro organiza “Cidade inventada”, mostra individual que confirma, segundo o escritor mineiro Lúcio Cardoso em texto desta exposição, o projeto que Ione Saldanha vinha desenvolvendo: a cidade.

8 Sá Leitão, Sérgio. Três exposições de Ione. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1988.

9 De 3 de novembro a 22 de novembro de 1959.

10 Maurício, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas / Antecipando a sua mostra no museu: Ione Saldanha, suave e pessoal, fala de arte. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1959.

Nos dois anos seguintes, viaja para a Suíça, onde expõe individualmente nas Galerias Cador e Rudolf Manuel (Berna), e para Roma, onde realiza “Cidade inventada”, com um conjunto de 27 telas a óleo na Galeria d’Arte Moderna della “Casa do Brasil”. Nestes anos se apresentaram na Galeria d’Arte Moderna della “Casa do Brasil” os artistas Oswaldo Goeldi, Mavignier, Franz Weissmann, Volpi, Glauco Rodrigues, Krajcberg e Carlos Scliar, entre outros.

Em 1965 realiza a individual “Abstrato”, na Petite Galerie, Rio de Janeiro, para a qual Alair O. Gomes assina o texto da exposição destacando uma novidade na sua pintura:

*É agora a cor que plena e intensamente assume o domínio das composições. Irrrompem as tonalidades quentes, como que só elas são capazes de assegurar as novas ascendências [...]. Praticamente nunca surge uma cor pura. O acentuado controle que lone invariavelmente exerce sobre os componentes da sua pintura, se concretiza aqui exatamente no cálculo das nuances e das reciprocidades de efeitos provocadas pelas justaposições e interpenetrações cromáticas.<sup>11</sup>*

Dois anos mais tarde expõe na Kilo’s Gallery, Houston (EUA), e na Axion Gallery, Londres, ambas mostras coletivas, e em outubro inicia o trabalho com as ripas e, logo em seguida, com os bambus. Nas entrevistas da época, a artista conta que após ter pintado a primeira peça da série de ripas escreveu um conjunto de palavras que compuseram um poema:

ripa vara reta tocha

cobra lança flauta

carabina mataremos

caçaremos os leões

foguete serpente reta

flauta trombeta

tocaram as trombetas

vara reta

---

<sup>11</sup> Gomes, Alair O. Texto de exposição (1965). *lone Saldanha*, catálogo de exposição, de 21 de julho a 4 de agosto de 1981, IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.



O ano de 1968 é o da sua exposição individual na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro,<sup>12</sup> onde expõe pela primeira vez as ripas e os bambus pintados. Ione vê nesses elementos uma potencialidade de evoluir na pintura e simplificar o material. Sobre esta exposição, muito comentada na imprensa da época, Harry Laus escreveu:

*Uma atmosfera lúdica, com certo sabor de infância instalou-se na Galeria Bonino. A vibração das cores e a suave mobilidade dos objetos suspensos no teto por fios invisíveis emprestam à sala um ambiente de mistério e a alegria de uma nova descoberta se apossa do espetador.*

*[...] Os antigos casarios que se foram simplificando e despojando até chegarem a uma espécie de concretismo que agora rompe com o tradicional suporte da tela para se realizar sobre a simplicidade de uma superfície aguda e praticamente bidimensional, nas ripas, e cilíndricas nos bambus que são uma sorte de “totem-móviles”.<sup>13</sup>*

E ainda mais:

*Ione incita o observador a participar de seu jogo, mudando a posição das ripas para ampliar o prazer visual em nova combinação de formas e colorido. Essa participação, elemento da arte mais atual, como o sentido cromático, coloca Ione Saldanha numa linha de vanguarda sem a cópia ou a simples influência direta de padrões americanos e europeus tão em voga entre nós.<sup>14</sup>*

Ione Saldanha refere-se ao ano de 1969 como “a fase em que pintou os últimos quadros”,<sup>15</sup> passando a dedicar-se à pintura em superfícies tridimensionais.

Em 1969, participa da 10ª Bienal de São Paulo com um conjunto de bambus pintados, e recebe o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o Prêmio Aquisição por parte do Itamaraty. Nesse ano vence ainda o 7º Resumo de Arte do Jornal do Brasil, Museu de Arte Moderna, pela melhor exposição realizada em 1968 no Rio de Janeiro, e é laureada com o “prêmio de viagem Sul América” e uma quantia em dinheiro.

O bambu é, para Ione Saldanha, um prosseguimento da sua evolução artística, pois ela sempre insistiu em uma pesquisa que privilegia a verticalidade das formas. Fala do efeito cinético e ótico dos ambientes de bambus e refere o cunho muito brasileiro da sua produção.<sup>16</sup>

---

12 “Ripas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, de 28 de maio a 15 de junho, 1968.

13 Laus, Harry. *Revista GAM*, n. 14, s/d. Rio de Janeiro.

14 *Idem*.

15 Entrevista a Fuad Atala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1977.

16 Gilberto Cavalcanti. Bambus coloridos duplamente premiados. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 6 dezembro, 1969.

Sobre o processo de criação e execução técnica dos bambus, a artista explica:

*Primeiro vou ao bambuzal, penso, olho, escolho com calma, arranjo homens para cortar. [...] Ele deve estar bem maduro, pois o verde racha, e deve ser colhido na lua minguante, de maio a agosto. Nesta época a planta está recolhida, não dá brotos, sua seiva está mais fraca e ela recebe melhor o corte. Espero as peças colhidas secarem durante um ano e depois furo o bambu pelo centro, de baixo em cima, para tirar a resistência. Ele não pode puxar nem rachar. Gasto uma barbaridade de gás para aquecer o ferro em brasa que fura. Em seguida lixo e dou cerca de cinco mãos de tinta branca, bem finas. Só então parto para a pintura propriamente dita, com tinta acrílica. Faço muitos estudos, bolo tudo e só pego no bambu quando o que quero já está inteiramente na cabeça. Tudo tem de ser feito de uma vez só, não pode levar remendo.<sup>17</sup>*



Ione Saldanha trabalhando em seu ateliê em agosto de 1976. Fotógrafo desconhecido |  
Ione Saldanha working in his studio in August 1976. Photographer unknown



Ione Saldanha em 1981. Fotógrafo desconhecido |  
Saldanha Ione in 1981. Photographer unknown

---

17 Entrevista a Elias Fajardo da Fonseca. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1979.

## 1970 - 1980

Entre 1970 e 1972 participa de várias exposições coletivas, entre as quais se destacam “Objeto e participação” (1970), no Palácio das Artes em Belo Horizonte, e 4º Panorama de Arte Atual Brasileira (1972), no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Apresenta, em 1971, “Pintura”, exposição individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.<sup>18</sup>

Em 1973, são mostrados nos pilotis do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no 1º Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo [...] carretéis imensos de guardar cabos de aço às vezes com rodas de três metros de altura, com tons suaves, sempre em tons bem claros, azuis, lilases, rosa e que se transformavam em esculturas imponentes pelo tamanho, mas que davam uma sensação de intimidade pelas cores e pela técnica da pintura.<sup>19</sup>

Sobre as bobinas Ione Saldanha declara:

*Eu tinha uma fascinação quase infantil, uma atração enorme pelas bobinas que via na rua, com aqueles fios telefônicos [...] um dia vendo uma bobina na rua resolvi pintar uma. A bobina, no entanto é limitada, um material nítido, um material de indústria. Talvez minha intenção, ao pintar uma bobina, tenha sido exatamente a de destruir a ideia industrial, e de brincar de modo diferente, tirar a bobina de sua condição material [...] e transformá-lo num brinquedo.<sup>20</sup>*

Xurrita, o livro para crianças que Ione Saldanha escreveu e ilustrou, é coeditado em 1974 pela Record Cultural e pelo Instituto Nacional do Livro. Xurrita é a heroína da história que ela contava às suas sobrinhas.

Em 1975, participa do 5º Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, dois anos mais tarde, expõe na coletiva “Visões da Terra”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde conta com a parceria entusiástica do arquiteto Lúcio Costa<sup>21</sup> que projeta o ambiente da sua instalação.<sup>22</sup> Neste mesmo ano apresenta os jogos de xadrez, na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, e participa na 10ª Quadriennale Di Roma com ripas e bambus.

---

18 De 18 de novembro a 19 de dezembro de 1971.

19 Os bambus de Ione Saldanha. *Folha da Tarde*. São Paulo, 24 de outubro de 1973.

20 Entrevista a Fuad Atala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1977.

21 O arquiteto Lucio Costa é o responsável emocional pela exposição. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 19 de maio, 1977.

22 “O arquiteto Lucio Costa, passando pelo ateliê da artista, gostou tanto dos trabalhos que se ofereceu espontaneamente para montar a exposição no Museu”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 maio 1977.

Em 1981, expõe no IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro, que publica, na ocasião, um catálogo compilando a principal fortuna crítica e depoimentos sobre a obra da artista.<sup>23</sup> Participa nesse mesmo ano da mostra coletiva “Do moderno ao contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Entre 1982 e 1985 integra várias exposições coletivas destacando-se “Brasil 60 anos de arte moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand” (Lisboa e Londres), e “Madeira, matéria de arte”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No final dos anos 1980 Ione Saldanha apresenta pela primeira vez os *Empilhados* (Galeria Paulo Klabin), sobre os quais a imprensa da época escreve:

*Os empilhados são a novidade. Construídos com pequenos paralelepípedos de cedro, colados uns sobre os outros e com cerca de 50 cm cada, eles guardam uma relação estreita com os bambus e as ripas aos quais o público costuma associar a artista.*<sup>24</sup>

Em tempos de “retorno à pintura” dos anos 80, a imprensa registra o valor expressivo da persistência poética de Ione Saldanha:

*E o que chama a atenção nesta mostra (primeira no Rio desde 1984) é exatamente o fato de que os pequenos objetos, colunas e bobinas de cabos telefônicos não têm nenhuma relação com a atual produção plástica brasileira, parecem fora do lugar. Contra a pintura compulsiva e rápida da nova geração, que descarrega as tintas na tela com velocidade, ela oferece obras delicadas resultado de dezenas de croquis [...]*<sup>25</sup>

Realiza, em 1987, “Papéis 64/67”, na Galeria Usina, Rio de Janeiro, onde expõe 32 pinturas sobre papel, na maioria guaches e óleos de pequenos formatos, realizados entre 1964 e 1967, que configuram a dimensão processual do seu trabalho.

No ano seguinte, por iniciativa das galerias Anna Maria Niemeyer, Paulo Klabin e Saramenha (Rio de Janeiro), realiza-se “Resumo de 45 anos de pintura”, conjunto de três exposições que apresentam 90 trabalhos da artista. Os óleos sobre papel, remanescentes do incêndio induzido pela artista e parte dos seus trabalhos da década de 1940, são o ponto de partida para esta exposição.<sup>26</sup>

23 Ione Saldanha, catálogo de exposição, de 21 de julho a 4 de agosto de 1981, IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento do Rio de Janeiro, 1981, Rio de Janeiro.

24 Roels, Reynaldo. O que há para ver. *Manchete*. Rio de Janeiro, 6 de junho de 1987.

25 Alexandre Martins. O Globo. Rio de Janeiro, 18 de maio de 1987.

26 Veja. São Paulo, 14 de setembro de 1988.

Passa longas temporadas em sua casa de Teresópolis pintando e pesquisando tons. Pinta as tábuas, que considera uma extensão das ripas e dos bambus, e vários papéis com círculos em rotação. “O artista nunca abandona o papel. Sempre está com ele, seja em um trabalho, um projeto ou um estudo”.<sup>27</sup>

Numa entrevista do início dos anos 1990, Ione confessa:

*O que mais gosto na vida é de pintar. Quando estou pintando, saio fora da realidade comum. Entro em outra que é mais total, absoluta, completa, de ligação com tudo. Entro numa coisa de invenção e, ao mesmo tempo fico ligada. E muito feliz. Quando paro de pintar é menos bom. Muito menos bom. E sempre foi assim.*<sup>28</sup>

Entre 1991 e 1994 participa de várias exposições coletivas em São Paulo e no Rio de Janeiro e, em 1996, apresenta a sua retrospectiva “Ione Saldanha”, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, onde opta por apresentar a “sua pintura sobre ripas, bambus, bobinas e projetos em papéis datados dos anos quarenta aos anos noventa”, emprestando à mostra “uma ideia de processo”.<sup>29</sup> Neste mesmo ano participa em “Arte contemporânea brasileira na Coleção João Sattamini”, Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Entre 1997 e 2000 participa de várias exposições coletivas destacando-se a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre; “Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e “Coleção Sattamini: dos materiais às diferenças internas”, Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Ione exprime ao longo de toda a sua vida uma profunda ligação a terra e à natureza e se diz influenciada pela vida no campo. Manifesta em várias entrevistas um pessimismo diante do progresso, os “progressinhos confortáveis” segundo as suas palavras, que afastam o homem do contato primordial com a natureza.<sup>30</sup>

Falece no dia 25 de janeiro no Rio de Janeiro, em 2001.

Após 2000 foram realizadas várias exposições com a obra de Ione Saldanha, entre as quais destacamos: “Aluísio Carvão e Ione Saldanha”, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, (2001); “Espelho cego: seleções de uma coleção contemporânea”, Paço Imperial, Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo (2001); “Do corpo a terra: um marco radical na arte brasileira”, Itaú Cultural, Belo Horizonte; “Abrigo poético – diálogos com Lygia Clark”, Museu de Arte Contemporânea de Niterói (2004). Mais recentemente Ione Saldanha foi homenageada com um Núcleo Especial, na Europália 2011, Palácio das Belas-Artes – Bozar, Bruxelas, Bélgica.

27 No ateliê de Ione Saldanha: luz, cor e solidão. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1990.

28 *Idem*.

29 Saldanha, Cláudia. Abertura. *Ione Saldanha*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1996. “Foram expostos projetos das seguintes fases: *Figuras e paisagens* (1943-54); *Casas compridas*; *Paisagens*; *Gente de circo* (1964-68), *Bambus e bobinas* (1971-1996)”.

30 Ione Saldanha – a luta pela preservação. *Jornal do Brasil, Revista de Domingo*. Rio de Janeiro. 16 de setembro de 1973.





The Fundação Iberê Camargo is proud to present the exhibition *Ione Saldanha: Time and Colour*, which aims to introduce a wide audience to the work of this artist. Born in Alegrete, Rio Grande do Sul, Ione lived most of her life in Rio de Janeiro and her art training was marked by the colour sensibility of Alfredo Volpi and the figurative deconstruction of Maria Helena Vieira da Silva.

Conceived as a retrospective, the exhibition extends from the figures and facades painted in the 1940s and 1950s to the period when colour becomes the key element in her creative practice, from the late 1960s. The selection also includes approaches to constructivism which featured in the artist's work in the 1970s.

The selection of works proposed by the curator Luiz Camillo Osorio emphasises Ione's mature period (1960-1980), but throughout the exhibition highlights from the development of the artist's work can be seen, showing her formative period in the 1940s and the long maturation of her sensitivity to colour.

By combining drawings, studies, paintings and experimentation with a wide range of supports – battens, bamboo, spools and stacks – the exhibition presents an overview of the artist's career, and assists in her deserved introduction into the recent history of Brazilian art.

The Fundação Iberê Camargo extends its thanks to the curator Luiz Camillo Osorio, the family of Ione Saldanha and the teams involved in mounting this exhibition. It also thanks the sponsors and everyone who has assisted in this project of restoring an important part of Brazilian art history.

Fundação Iberê Camargo



## IONE SALDANHA: TIME AND COLOUR

LUIS CAMILLO OSORIO

### I.

There are some artists who do not fit into the categories defined by art history. The achievement of individuality often goes against the grain of historical generalisations. That is not to value the non-place and a position on the margin. There is no romantic nostalgia for the rebel, transgressive artist who does not fit in. The marginal position occupied by Ione Saldanha's work was not strategic but existential. She belonged to a world whose references were disappearing, but never allowed herself to be beaten by the sense of loss and knew how to reinvent her work by launching into innovative experimentation. Her non-place gave her the freedom to connect past and future, tradition and experimentation, creating brushwork that was both lyrical and bold, which knew how to release colour into space through the use of unconventional supports that were integrated into the world of life.

Her initial influence from the works of Alfredo Volpi and Vieira da Silva will situate her in the final stages of Brazilian modernism, at the conclusion of a vocabulary of painting that was a local interpretation of a modern language emerging from Paris in the first half of the 20th century. Particularly through her proximity to Volpi, this interpretation clearly took place with a particular sensibility for colour and careful, gentle brushwork.

The early part of her career is characterised by figurative painting featuring dark, sombre and internalised colours. Concentrating on more intimist scenes, she saw painting as a record of an experience of a world of solitude and isolation. Her friendship with writers like Lucio Cardoso and Octávio de Faria, whose literary work displayed a strongly introspective, metaphysical and Catholic tone, makes sense here. Similarly, and somewhat paradoxically, just as those Catholic writers flirted with the imagery of surrealism, Ione's painting, despite turning its back on the dissonant sound of cubist space, made pictorial choices that were clearly modernist. Her paintings of facades of buildings show a choice of colonial Brazil, the old streets of Ouro Preto or Bahia, not yet contaminated by the bustle of the modern city. Her gaze turns inwards and towards the past, despite the composition already affirming the values of surface over naturalistic illusion of three-dimensional space. Her houses are fixed to the plane of the canvas, creating figuration without depth.

In the mid 1950s those façades will change into geometric notations that are simpler in terms of figurative construction but more complex in relation to the rhythmic play of form and colour. The painting becomes more open and the eye runs more freely over the

surface of the canvas. In a 1959 text about the lyrical geometry of Ione's paintings, the writer Lucio Cardoso accurately notes, "Her paintings develop slowly, formed of parts that adjust themselves like a construction set, gradually adapting themselves to discoveries, as if vision were not a cohesive whole but rather a fragmented and colourful laboratory"<sup>1</sup>. This fragmented and colourful laboratory is the key to how her later work will unfold towards the inherent freedom of her investigations into painting and experimental treatment of colour. At times more fragmented, and at others more cohesive, the artist will respond to the external referent with increasing freedom, as Cardoso continues in the same text, "There is no need of the immediate presence of a landscape to make the painting: she can reconstruct it stroke by stroke in the studio transformed into laboratory, not much like the real landscape, but very similar to a Ione Saldanha landscape." He goes on to conclude with great perception that "the fundamentally musical and painterly vision will lead her to need increasingly wide, solitary and empty spaces where she can record her increasingly adult impression of colour."<sup>2</sup> In 1959, the artist trained in the modern school still dependent on direct contact with the world, steeped in empirical local and particular experience, would adopt the autonomy of plastic form as sufficient for the experience of painting. Maturity of colour was the maturity of the modern phenomenon, free to construct the world rather than depict it, even if distorted.

At that time, in the late 1950s, her painting is more airy; the atoms of colour glittering on the surface of the canvas breathe to their own heartbeat. The period coincides with the maturity of the constructive condition through the neo-concretism of Rio de Janeiro. Indirect dialogue with this younger generation (she was never part of the group) would occur through a freedom to experiment that would open a new chapter in her story. If Alusio Carvão would take colour to the concrete cube and Hélio Oiticica to the wonderful *bilaterais*, *bolides* and *parangolés*, Ione Saldanha would release colour onto small wooden battens (*ripas*), and extend it onto bamboo (*bambus*) and spools (*bobinas*). Colour was projected into space without losing its original lyrical dimension. The artist's work launches itself forwards, setting itself at the heart of that tradition throughout the 1960s and 1970s.

Before leaping away from the picture plane, still the early 1960s her painting will reflect a quite important tendency of the period and engage with informalism. This flirtation with informal tendencies by geometric artists in the early 1960s should not be seen merely as fitting into a particular creative mode, but rather as a sign of

---

1 Cardoso, L. – Ione Saldanha exhibition catalogue, MAM-RJ, November 1959.

2 Ib. ibidem.

restlessness in the face of the breakdown of the constructivist utopias and the political-ideological crisis experienced in Brazil in the early 1960s. That is the case of Alusio Carvão's "battles", for example, or of Franz Weissmann's "crumpled" series, and more radically in the desperate black figures of Ivan Serpa. That dialogue and the recently adopted dilution of geometry in the melting and disintegration of the composition structure can be seen in Ione's *Cidades* series. Now she returns to focusing on landscape and horizontal composition. The colours are less vibrant and the feeling more melancholy.

During the first half of the 1960s, however, the background gradually becomes denser and monochromatic and the dissolved cities are concentrated and made vertical, to form an area of subtle, undefined lyrical geometry in the middle of the painting. Moreover, in dialogue with Carvão, the colour acquires more pigment, giving it a thicker, more tactile texture. This first half of the 1960s is marked by variations in approach that show the artist in search of her artistic individuality, finding a mark of her personal style for her preferred expressive medium of painting.

## II.

When the political confrontations following the 1964 military takeover pushed painting and lyricism into a secondary field, she radicalised her commitment to painting as a silent instrument of resistance. On the one hand she will bring an end to the initial modernism of the 1940s, with her almost abstract cities and facades of buildings; on the other, her work will point towards the future, in this movement of both extroversion and containment of colour from the mid 1960s. As we shall see later, her work will be important for readdressing the issue of revitalisation of painting in the 1980s.

Her withdrawn and timeless sensibility never sought the opportunities of the moment. It isolated itself to become less personal. Her serene personality did not push her to the forefront of the aesthetic-political debate, leaving her quietly in the studio working on the ever-slow task of filtering newness through her decelerated sensibility. Rather than breaking new boundaries, her practice crystallizes achievements, breathing less voraciously and more rhythmically on the surface of the canvas. This is transferred to the gaze of the spectator, who is invited to breathe along with the painting, to freeze time, suspend haste and become calmer.

Her work is exemplarily feminine. Not to reduce it to gender or feminist ideology; there is nothing wrong with that, it just isn't there. It is more a style, a delicate and vibrant way of looking at the world. In this respect she joins the list of great women artists who have left their mark on the history of Brazilian art: Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Maria Leontina, Djanira, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira

Schudel, to mention just a few from her own generation, for in more contemporary times this becomes even clearer.

Although she is a *gaúcha* from Rio Grande do Sul, coming from a Saldanha family of political militants, her poetics is essentially lyrical. Colour is the meeting point between her soul and things. The brushstrokes carry the sound of her voice, which was always small and precise, but with an unusual capacity for expansion. Which is where the rigour comes in. It is a rigour that does not relinquish uncertainty, hesitation or knowing what it wants. And here, the size of her paintings should be mentioned; always smaller, concentrating an intense painterly economy that grows in front of the eyes. Her brushstrokes are always short, as if speaking quietly and trying to be as accurate as possible. One important aspect of Ione Saldanha's painting, from the outset with a scene in front of her, is the way she wants to paint the world without being illustrative, without repeating or copying what she is looking at. She deals with visual patterns, rhythms and materials from daily life, but which are hidden behind the haste in which we live and pass by things that she collects and reveals. She takes the tiny detail, the remnants of what happens without noticing, and gives them visibility, clarifying them and allowing them to be discovered.

The play of compression and expansion reveals her dialogue with historical influences from the modern canon: Matisse and Klee. The free and flowing line is at the service of colour; or rather, one does not exist without the other, they are fully integrated. The synthesis between figuration and abstraction, in fact the actual overcoming of that reductive dichotomy, puts her close to the pictorial investigations of Klee. But as Matisse noted, showing the way for the great colourists of the 20th century, "What counts most with colours are relationships. Thanks to them and them alone a drawing can be intensely coloured without there being any need for actual colour. It is not possible to separate drawing and colour."

Two other influences, mentioned at the beginning of this essay, can be added to these, which through their proximity form an intense poetic dialogue through the years: Maria Helena Vieira da Silva and, in particular Volpi. From Volpi comes the lyrical reference to a pre-industrial Brazil, a gentle and joyful palette in which colour warms the atmosphere without scorching the eyes. From Vieira da Silva, whom Ione associated with during her stay in Rio de Janeiro during World War II, comes a deconstructive view of the urban landscape. Furthermore, they both occasionally flirt with informal abstraction, a lyrical wish to de-structure the composition and not become locked into geometry. At the same time they also have an ambivalent relationship with figuration, making abstract landscapes that are both individual and quite related.

In this respect her painting brings from early modernism the breath of landscape and the horizon line that opens the canvas out to a



kind of meandering gaze. When the constructive structure appears, closing off the horizon and accelerating perception, she adopts a sense of verticality in the *ripa* and *bambu* works. We should also note the series of small facades from the 1950s, when the scene acquires a narrower focus, with a completely vertical cropping, in a transition into the rhythmic motifs and geometric fragments that would follow. As Frederico Morais carefully noted in a 1968 article, "I previously said that lone is gentle, and now I can state that the keynote of her work is the vertical. There is no contradiction in that. Her skill lies precisely in being able to marry verticality and gentleness. Without lacking deeper significance. One can say that there is no tension in lone's work. Which is why she can so naturally remove the *ripas* from the paintings that immediately precede the current work, which were right there in the middle of the composition."<sup>3</sup>

In the abstract paintings from the mid 1960s a compressed vertical-shaped web appears that attracts the eye to the surface through the thicker treatment of the pigment. The compositional structure is softened by hesitant line, a diluted palette and short horizontal cuts, as if the landscape were being piled up. It is no accident that the *ripa* and *bambu* works are synthesised into these *empilhados* pieces. On the one hand there is frontality, and on the other, volume. A colour that vibrates in space but which is concentrated and compact in scale.

Indeed, a particular feature of lone Saldanha's creative practice is a measure of hesitation about whether or not to be constructive or informal. Taking into account the differences of personality and work, there is a degree of coherence in her position on the sidelines of the hegemonic movements in the history of the avant-garde, which one can also see in Iberê Camargo. Both retained close ties with tradition, and when they travelled to Europe they preferred Italy to France. In Iberê's case, retention of the figure tied to a two-dimensional space marks out a particular tension that individualises his practice. It is interesting to compare his *carretel* works with lone's *bobina* works. For him, the figure emerges from a compact mass of paint and stays there like some expressive wound. For lone, painting is now something in the world, operating directly on the surface of objects, illuminating them with colour. For one, painting is separated from the world as an expressive truth; for the other, as a chromatic rhythm painting is an integral part of life.

In this circumstantial relationship with Iberê, we can see that paint for him was an expressive truth that was responsible for the current state of a tradition, that asserted itself as pictorial materiality (canvas and paint). For her, painting was a lyrical event, a moment of affirming a decorative and spiritual vibration of (and in) life. Her experimentation therefore moves from the traditional support and unfolds across other surfaces, making use of wooden

battens, bamboo and spools. That is what brings her closer to neo-concretism. I think it important here to emphasise the subjective dimension, that lyrical thread that marks out the Brazilian movement within the legacy of constructivism.

### III.

It would be interesting to look at the experimental path of Brazilian art in the 1960s and compare it with what was going on in the North American context. Despite its claim for a constructivist legacy, neo-concretism, unlike minimalism and post-minimalism, will reveal different possibilities of projecting itself into the world and acquire a particularly experimental potency. Donald Judd's *specific objects* or Lygia Clark's *non-objects* share the same anxiety about being among things, of operating in the space and together with the body of the spectator; who is not outside, but next to, inside and around.

Even without being committed to the radicalisation of processes of art languages, lone Saldanha's work will share a world desire that is contemporary with those movements. The choice of leaning the *ripa* works against the wall, releasing or hanging the *bambu* pieces has that same worldly anxiety. Without making any value judgement, we can see the presence of a more playful, more mythical, more ingenuous world in the Brazilian case and particularly in this artist; also less frontal and public, without the incisiveness and coolness of the industrial and serial world of the minimalists. I believe that lone's artistic choices always come from a personal state of mind, from an affective approach that directs her eye, free of any artistic or formal preconceptions. Added to this subjective dimension is attention for the craft, for what the painting needs in its challenge to always remain an experience that is current.

When she decides to release colour from the plane, she does so in the name of the requirements of painting itself, which no longer exists as a physical reality but rather as a chromatic energy that expands into the surroundings. There is a decorative dimension that is both experimental and also in tune with an experience of time that is resistant to technological speed and spectacular excitement. It is as if the decorative expansion carries with it a spiritual tone that contrasts with the disquiet and instrumentality of the present. It is an immersion in presence without adhering to the present. Immanence and immersion. The work emerges from an encounter with an expanded form activated by colour vibrations and an attentive eye that is allured by it.

Throughout the 1960s her painting shifts from the canvas, leaving the surface to join the real space of objects and call our attention to the things around us. The painted facades disintegrated and lost their structure, as if cities or landscapes were melting away.

---

3 Morais, F. – "A Ripa e o Bambu", Diário de Notícias, RJ, 1968.

Then they were transformed into more organic and vertical abstract forms that soon unfolded into *ripas* that could be leant against the wall, left loose and hung in space. The *bambu* and *bobina* works added further movement to the release of colour which, as we have mentioned, now became part of everyday things, the recurrent landscape of our daily experience.

There is in these experiments a meeting of externality and internality, chromatic sensibility and artisanal intimacy. Only an artist who lived for years facing the beach at Leblon, with the breeze, the sea, its countless colourful umbrellas and posts, could make works like these. It is not a case of copying what is outside, illustrating what is out there, but rather of capturing the particular features of a time and space that, due to our inattentive and pragmatic haste, insists on escaping. If Morandi's Bologna – in an Italy devastated by fascism and war – reveals itself in the pale simplicity of small, inexpressive bottles, lone Saldanha's Rio de Janeiro, with its disorderly, excited outgoingness, could only be dealt with through small gestures and serene and lively colours. Both artists knew how to position themselves outside the great movements of history and create a poetics that was anti-heroic and anti-spectacular.

That analogy with Morandi also offers a less ideological understanding of how lone's work remains removed from the political conflicts during the dictatorship. Her prize at the 1969 São Paulo Biennial – known as the Boycott Biennial – is often seen as a signal of alienation. It should be emphasised firstly that she was not the only important figure from Brazilian art to take part. Away from the heat of the moment and even accepting the validity of a political criticism of that participation and/or alienation, one needs to allow her work the freedom to exist beyond that decision and that particular moment and affirm that, whatever the political conditions experienced by the country, it was work made at the height of her creative powers.

#### IV.

Describing her creative process in terms of the expansive release of colour into space, she states, "One day I felt like doing away with the stretcher and canvas and moving away from the rectangle. I was only interested in the coloured verticals. And moreover I wanted just the minimum: a little strip of batten, and a batten leaning against the wall, resting on the ground, doing away with the skirting-board." It is the minimum of materiality and maximum of expression contained by the colours that spread through space and expand through the varied rhythm of their chromatic variations. lone's *ripa* and *bambu* works have their own musicality, sung quietly despite being joyful and optimistic. In this sense she is more "bossa-novist" than the more expansive and radical neo-concrete artists.

Weighing up her pictorial experimentation, her dedication to colour and her fearlessness in the face of the decorative potential of art, we can position lone Saldanha's work in its echoes with the 1980s generation – thinking of artists like Cristina Canale, Beatriz Milhazes, Monica Nador, Leda Catunda, to mention just a few – interestingly, all women. This is not a direct or clear influence, but rather a poetic approach that knew how to connect painting, experiment, lyricism and aesthetic pleasure. Affirmation of the return to painting, the dialogue with a tradition rooted in the coordination of eye and hand, does not prevent the production of experimental shifts in pursuit of articulations involving less conventional practices which are more infected by the world of life. There is a look towards certain patterns of popular art whose decorative nature spreads through everyday life. Painting objects, beautifying things, is a way of giving them more life and qualifying them for a less utilitarian dimension. Or rather, providing an aesthetic addition to use and function which is complementary instead of contrasting. At the same time, and this was important for the 80s generation, re-adopting links with craft related to the modern tradition of painting making liberal use of the joyful invention of popular culture.

Beauty in her work is a form of acknowledgment, a simple affirmation of existence, of saying yes to life. The artist herself says as much when speaking about her first exhibition of the *bobina* works at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro in 1969: "taking an object that is perfect in terms of function and the simplicity of its useful form. Transforming it into a gratuitous, useless, unusable thing, but fully necessary: emerging timelessly, into complete spontaneity."<sup>4</sup> The spontaneity that becomes necessary and transcends time is the decorative power that makes us feel at home in the world. The core of this aesthetic quality is colour. A simple, silent, joyful colour that does not need much fanfare to make itself present; that is why her brushstrokes are economical and her colours almost childlike. That intelligent use of colour is what allows her painting to bring together the experimental and the traditional, the playful and cerebral, the sensory and the intellectual. In this combination her work is one of the connecting points between the poetic vigour of neo-concretism and the pleasure in painting of the 80s generation.

lone is a Mediterranean, solar artist, who retains contact with a world not yet touched by the neurotic excitement of a contemporary culture focused entirely on consumption. Her creative practice runs against that vertigo of spectacle and acceleration, with an uncommon mixture of informality, unpretentiousness, joy and cosmopolitanism. It is governed, as we have seen, by constructive rigour and an acute chromatic sensibility. This extemporaneousness is both to her

---

4 "Jornal de Trabalho" catalogue, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, November 1971.

advantage and sets her out of step, or rather her difference, her non-place. Her work traversed a particular period of Brazilian history, from the 1940s to the 1990s, when we abandoned our “mongrel complex”, ventured into a singular modern experience, retreated in the face of a terrifying dictatorship and entered a period of democratisation marked by mixture of euphoria and disillusion. Within that period she knew how to mobilise poetic elements which, as they reflected our ambiguities, tested out original formal and existential possibilities. A fearless approach to the lyrical, the playful and the decorative did not deny or repress the serious side of life. In her bamboo works or the small batten pieces, the disposable and residual are reinvented by colour regardless of their underlying fragility.

## V.

To re-evaluate Ione Saldanha’s work today is to go back to a constructive desire that did not fit into a progressive and teleological ideology. It seeks to explore the aesthetic dimension of the present, to occupy a here and now that cannot be measured by what is to come, but by what is. This is not accommodation, alienation or indifference, but an affirmative immersion in the now and the appearances that surround us. It is a radical dedication to the present, making it more complex in its sensory presence and demanding in terms of its perceptual experience. The subtlety of its placement and its suspension of time runs against the grain of affectation of the image in a society of spectacle and sensory diversion. That is where it sets an example for the generation that will re-adopt ties with the tradition of painting, without wishing to slip back into the modernist – not modern – mistake of tying that connection into a formal teleology manifested by the exclusion of diversity and difference. The pleasure of modern painting after modernism is both affirmative and critical in relation to the present and transformative in relation to ways of experiencing it. The plurality of pasts and possibilities of futures commit us to a present of dissensus and experiment. Ione Saldanha’s non-place is a constitutive part of her non-progressive, extemporary and current temporality, making us feel present in the work and occupying it through what it is at this moment of experience. A moment that is bound up with a minimum of material resources and maximum of lyrical-expressive resources. A poetic economy that is both aesthetic and ethically exemplary, holding out against a period of sensory affectation and accelerated inattention.

### Acknowledgments

The family of Ione Saldanha, especially Claudia and Maria Cristina Saldanha Saldanha Milliet and all collectors and contributors, especially Leonor de Souza Azevedo.

## CRITICAL FORTUNE (1959-1996)

Text by Lúcio Cardoso for MAM-RJ exhibition catalogue, Rio de Janeiro, November, 1959.

### IONE SALDANHA

LÚCIO CARDOSO

It is possible from the start to make out something in Ione Saldanha that we might call the special elements of her struggle. Even in the early landscapes, still captivated not by the facilities of colour (colour is not easy) but by the possibilities of figurative painting, we can see that her vision is not something that is organised naturally, as it would be in someone receiving the impact of the complete and overall view. Instead, her paintings develop slowly, formed of parts that adjust themselves like a construction set, gradually adapting to discoveries, as if vision were not a cohesive whole but rather a fragmented and colourful laboratory. In this respect we can even state that she does not need the immediate presence of a landscape to make the painting: she can reconstruct it stroke by stroke in the studio transformed into laboratory, not much like the real landscape, but very similar to a lone Saldanha landscape. Even in her best paintings from this period, the ones less affected by that dissociative influence, a kind of coolness can be seen that comes more from the painter's "idea" of the landscape, than the actual inspiration from the landscape itself. And what was previously an effort to combine, unite, compose and join together will in time free itself of her figurative intention, to be transformed into a simple association of combined forms trapping the colour, which is also in the process of evolution within ostensibly geometric boundaries. For anyone who has followed this artist's career it is clear that it is really in a state of process, not through a merely plastic and external disposition, but through a deep and harmonic imperative. She has not changed direction, as one might easily suppose, but has been finding herself in the fiction of those theorems whose solution today seems so secure. Her critical nature will gradually lead her to renounce even the prison of the lozenges and squares because her fundamentally musical and painterly vision will lead her to need increasingly wide, solitary and empty spaces where she can record her increasingly adult impression of colour. Here, there is some renunciation: the strong tones she used previously (browns and blacks in some of the landscapes) will develop into the slow ochres, the faint yellows and purples fading into grey and white. But that is where the encounter is produced and now her work is governed by

one single intention – to point out the repeated notes of a melody organised without any kind of confinement, and which needs only pure space to allow itself to be heard.

The grey or even ochre surface now acquires the most abstract and ascetic of backgrounds: white, where her visual handwriting will develop and acquire that rare charm it possesses today, arranging on those wide, cold, bare surfaces that sometimes hurt like a silver blade, all that wide variety of blues that now seem incorporated into her nature as a painter, blues that range from diluted colours, which only stand out from the white through a light pulse of life, to the blue-grey, the pale green and the almost purple. That intentionally ascetic combination leads us to find an expression of blue inside another blue, as if it were possible to fuse iodine and create another one that is different from all the blues invented so far. That is how this strange, earnest music is composed and so painstakingly obtained, which marks a peak in the artist's career, through its freedom, harmony and balance. But let us hazard a prophecy: one day when Ione Saldanha is tired of playing her solitary violin, she will return to take up the gauntlet of the colour that she abandoned at the right moment. Having ceased the huge search indicated by these whites and blues, we will see her return within the severe harmony we are used to, to the sound of the double basses that now seem absent from her invention. Because at this point everything will be absorbed in rhythm and music, in this painter who so individually prepares for the effort of investigation, but who, like a lunar cycle, essentially remains so pleasantly and elusively feminine.

Text by Alair O. Gomes for Petite Galerie exhibition catalogue, Rio de Janeiro, 1965

## IONE SALDANHA

ALAIR O. GOMES

We are faced with Ione Saldanha's most recent works, produced in the year since her return from Europe, where she exhibited in Berne and Rome. Inasmuch as it is possible to differentiate different stages in such a coherent and continuous process as the evolution of Ione's painting, these works are one more. But the observer cannot fail to note its unceasing renewal. Firstly, the dense forms of the earlier phase, are being transformed towards a progressive simplification. Then there are the expanded areas where just the texture is uneven. And then, little by little, there is a re-imposition of a stripped-down and more direct geometry which reflects serenity even while tense, however. This resurgent geometry sometimes includes a suggestion of magic – thus also reaffirming another constant feature of the artist's work.

But – and this is a new element of Ione's career – the compositions are now fully and intensely taken over by colour. Warm hues break out, as if only they are able to ensure this new ascendance. No longer confined to the dark, loaded browns of the splendid figurative period of some years ago, on the other hand neither are they subject to the positive and almost violent shocks required by the sunny landscapes that Ione used to paint, however. With completely no compromise to figuration, a bright and clear colour now appears, but never dazzling; next to it are violent tones that are closer to purple or violet than to blue; orange; ruby bronze; and a whole variety of other warm hues that only occasionally define small areas of reflection and balance for cooler colours. Hardly does a pure colour appear. Ione's invariably marked control of the components of her painting materialises here precisely in the calculation of the nuances and reciprocal effects caused by interpenetrations and juxtapositions of colour. The varying shapes remaining from the previous phase, her continuing denial of inflexible straight line and any other unwavering boundary or outline, the absence of very clear constraints in this new discipline of the artist, and finally the play with the texture of the material itself – a light roughness of finish in some cases, transparent and vibrating brushwork in others – all naturally contribute to Ione's current preference of hue and commitment to the tones and purity of colour. Yet this does not result in any kind of mannerism – a tendency alien to the artist's temperament. Each of her paintings has a careful composition that, regardless of the level of freedom in its design, disguises its meticulous development instead of displaying it. Ione Saldanha's painting demands attention. In exchange, it offers the pleasure of rediscovery.

Text by Frederico Morais for *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1968.

## THE BATTEN AND THE BAMBOO

FREDERICO MORAIS

I ask Ione Saldanha when she came up with the idea of the *ripa* works. She cannot say with any certainty. She tells of some personal experiences – not events exactly – which might have suggested the idea of using battens for making art. But in fact they were already there in her paintings. At least the vertical battens. Verticality is one of the constant features of Ione Saldanha's work. Her views of Ouro Preto or her townscapes are, in the final analysis, vertical compositions. Ione was never really a landscapist. The houses and buildings and their doors and windows do not rely on a distant horizon, but rather organise the proximity of the foreground. The landscapes dissolve into gentle patches of colour, a tenuous memory of momentary views, landmarks, like the *ripa* works of today. The landscape is internal, intimist. Which is why, instead of the horizontal layout of the conventional landscape, generally cool and photographic, Ione prefers the vertical, which speaks directly of man and his existence.

### THE BATTEN: HOW IT APPEARED

I have previously said that Ione is gentle, and now I can state that the keynote of her work is the vertical. There is no contradiction here. Her skill lies precisely in being able to marry verticality with gentleness. Without lacking deeper significance. Ione's work can be said to have no tension. Which is why she can so naturally take the *ripas* out of the paintings that immediately precede the current work, which were right there in the middle of the composition. And these "painted battens" were, in turn, once the buildings of her more figurative phase or the vertical component of her abstract compositions from the 1960s, rigorous without being concrete. So there is no precise moment when the battens appeared, which is evidence of the organic nature of her work and its plastic development. Like a cocoon, which at a particular moment fell to the ground and allowed the "*bicho*" to appear in the work of Lygia Clark, which then grows and walks and climbs like an organic, living being, Ione's "*ripa*" leapt from the canvas and declared itself autonomous. Free and unconstrained by the frame, but still timid and embarrassed by its defencelessness, it instinctively sought the support of the wall. The edges and back of these battens are white, as if still umbilically tied to the wall. Now alone, but still on the wall, they sought the companionship of other sister-battens, fatter or thinner, some more elegant, others austere, some wise like Volpi and Morandi, and others warm and talkative. And there they were,



leaning here and there, like markers, arrows or ritual instruments from some primitive or popular festival.

#### THE BAMBOO

But the colour seems to acquire a kinaesthetic tribal rhythm, covering all the available surface. And then a new revolution occurs organically and lone breaks definitively with the frame, there is no more back or sides, nor a preferred side for the spectator who is used to a humanistic view of painting. The spectator no longer seems stationary in front of the work, looking for a centre or support point, and neither circulates around it. It is the work that, like Calder's mobiles, transmits its movement as spectacle, making it into a celebration. Turning on its own axis, the batten is transformed into the bamboo, and previous notions of colour, texture and form acquire a kinetic sense. And this is due to lone's decision to invert the natural order; instead of replanting the bamboo on the ground, she hangs it from an invisible plastic thread, leaving it in space. And now it moves at the will of the wind or according to the touch of the spectator. The bamboo seems to be growing from the sky above. And so she has paradoxically given the work an organic sense of naturalism, in a great expansion of the idea of the batten, which is static. Generally speaking, the colours on the battens are arranged horizontally and are not always independent. But in contrast with their initial orientation, they rise and fall in a scale of vertical colours, fixing the batten to the floor or leaving it free, in search of aerial space like a balloon. In the bamboo works the areas of single colour are larger, with the artist varying the brushstrokes, and the appearance of vertical bands of colour creating various directions of movement, which expand the dynamic sense of the work. Some sections of the bamboo seem to isolate themselves from the others and move independently.

Text by Mário Pedrosa for the "Ripas" exhibition catalogue, Galeria Bonino, June 1968.

#### IONE SALDANHA

MÁRIO PEDROSA

lone Saldanha, tall and gentle like an aquatic plant, has mysteriously abandoned painting on canvas for an activity that seems to come from somewhere unknown. With her carefully cut sticks and battens she assembles a flowering of slender flexible reeds, like the ones that horseback travellers would find while looking for rest along the roads of our native landscape. She modulates these poles not with tonal relationships but with a true colour scale harmonised by contrast, and they echo from space to space like some kind of harvest festival in which the little paper flags have been replaced by sticks and battens, sometimes against the wall, sometimes hanging from the ceiling. Something tribal seems to be added when she contemplatively extracts various thicknesses of bamboo from the forest, like rustic flutes or old blowpipes, and paints loosely around their knots with rough material like tempera. And placing them here, evoking magic totems, instruments from some kind of African initiation ceremony, as if suddenly returning to a world of childhood, lone discovers with all her present refined civilisation that she also comes from ancient woodland tribes.

Text by Reynaldo Roels Jr. for the "Papéis" exhibition catalogue, 1987.

## PAPERS

REYNALDO ROELS JR.

Paul Klee stated that art does not reproduce the visible, rather it makes visible. Like any such phrase, this can be read in various ways, some agreeing with what the person meant and others completely alien to its original meaning. While there may be no doubt about the sense of the first part of the phrase, that art does not reproduce the visible (art struggled for decades to escape the documentary role placed on its shoulders over the centuries, after all), the second part can raise some quite pertinent doubts. What should art make visible? The answers to this question have often been contradictory, countering even the meaning that Klee intended (if the route to understanding his proposal can be found by looking at his creative work). It is definitely not the simple interpretation that art reveals an inner vision, the fantasy of artistic subjectivity, the psychological world of the artist, which fits better on an analyst's couch than on the wall of an exhibition. What art makes visible is something else, something sensory, the organisation of the real based on visibility, a problem that has obsessed philosophers from Plato to Merleau-Ponty and which no one has managed to solve satisfactorily.

If the theoretical solution falls short of what one might wish, the practical response has been constantly provided by the everyday activities of artists. Art has paradoxically shown itself to be one of the instances of controlling the situation without exactly knowing why. "There was no plot, and I discovered it by mistake", is a key phrase from *The Name of the Rose*, suggesting precisely the condition of art which, like all knowledge, is able to organise the universe knowing that it has no organisation at all.

The organisation of vision is a constant feature of the work of Ione Saldanha; an organisation centred on some recurrent problems over the years that have marked out a career that is coherent in itself and in relation to the production surrounding it. It is an order that involves a rhythm provided by the horizontal and vertical axes (like Mondrian, but with diametrically opposite results: Ione's work has no desire to remove the subject from the realm of the artwork). Both in her abstract and figurative paintings, in the bamboo and batten works, and in the spools and more recent stacked pieces, the rhythmic elements feature as the common thread of her plastic thinking, and they are what organise the other subordinate elements like colour. Colour in turn is not a secondary accessory but instead contributes to the organisation by creating hierarchies and points

of interest around which the logic of "argumentation" develops, one might say, about the visual space. Rhythm and colour: the two factors that take Ione's work from the field of accident to the realm of necessity, from aestheticizing caprice towards the greater imperative of plastic thinking.

Ione's paper works in the exhibition belong to the same order of reflection. Far from being "annotations", diversions between one painting and another, or intimist works from the artist's leisure time, they form an important stage in the evolution of her work. On a reduced scale, they concentrate Ione's reasoning into a small space, like some kind of microscopic analysis. They are foremost "laboratory work", the place where knowledge is formed before being distributed to the public. In this respect they are privileged instances that analytically reveal the process that led Ione to develop her more "finished" visual ideas (and one would need many inverted commas here to stress that they are not less finished than the canvas or bamboo works or less important than the battens or spools: they are just a different stage of her output).

No analysis of her work, however, is sufficient to reveal all the richness contained in these pieces of paper, worked on with Ione's characteristic attention as an artist born in Rio Grande do Sul, which her compatriot Iberê Camargo declared to be a state "averse to the arts", but which has nonetheless produced great artists. Ione has featured on the Brazilian art scene since the 1950s, and has travelled to Europe and won prizes at salons and biennials. Yet interestingly, despite her training occurring at a time that favoured a "subjectivist" approach to painting (her stay in Europe coincided with the great vogue for informalism), she has managed not to lose sight of the aesthetic problem as a manifestation of order, an instance of thinking and reason more than individual catharsis: she has not been swayed by the notion of art as an expression of the artist's small inner world, and, without following the purely geometric and constructive trends in art, she has been able, like a highly sensitive antenna, to capture the meaning of art as a need for order, a rational activity that takes into account data from the senses, making visible the order contained in the sensory world, and even if it still does not completely equate the theory, the artist's practice is evidence of the possibility of doing so.

Text by Frederico Morais for “Ione Saldanha” exhibition catalogue, Paço Imperial, May 9 to July 23 1996.

## IONE SALDANHA

FREDERICO MORAIS

Ione Saldanha likes to talk. A soft, slow, lingering talk. Knowledgeable without being erudite. Refined yet without pedantry, a lover of good music and literature, which she always tries to read in the original language. Ione never raises her voice to impose a point of view or defend a theory. And, rare for these fast and impatient times, she also knows how to listen. Interrupted, she waits for the moment to continue speaking and then enlightens the story being told with precious details, without ever losing the thread.

I imagine that at some time in her life Ione would write things down and throw them away or keep them forever. She could have been a writer, I think. And it is no accident that some of her best friends have been writers and poets: Murilo Mendes, Otávio de Faria and Lúcio Cardoso.

In preparation for writing this introductory text, I went to Ione Saldanha’s small rooftop apartment by the beach in Leblon. It was ten o’clock on a sunny Sunday morning; hot after a rainy Saturday. In almost three hours of conversation we soon forgot the heat, and the coffee and the water and fruit juice. An inveterate smoker, Ione now keeps count of many cigarettes she smokes, but the cough still bothers her, forcing her to interrupt her story on occasions.

Born in Alegrete, near the Argentina border, Ione responded to my encouragement to speak of her youth and childhood in Rio Grande do Sul, of the political disputes between the *chimangos* and *maragatos*, of farms confiscated and regained. She spoke of her mother, an energetic woman who always had her feet on the ground, and her father, a *maragato* revolutionary, respected lawyer and sometime politician, but a bit of a dreamer. She spoke of her grandparents and great-grandparents, masculine, sometimes even violent people – because they were atavistically linked to the land they had acquired with great effort. She spoke of the politicians of those days, strong personalities like Borges de Medeiros, or emblematic figures like Getúlio Vargas. All narrated with the clarity of a period novel, bringing colour and materiality to the story.

As a girl, Ione liked to escape into the countryside or to the home of poorer neighbours whose she welcoming company she enjoyed. These escapes and other girlish inventions were her way of finding herself. Because, as she says, in her Leblon apartment she now “only escapes inwardly”. But she never felt alone. She loves her solitude

and cultivates it, carefully preserving the order and routine of a quiet and withdrawn lifestyle, divided between reading and making art.

Returning home in the car, I realised that we had hardly spoken about art at all, and even less about her own work and what she would be showing in this exhibition. Because my fascination for the stories led me to forget the work; I was more concerned with decoding from that mixture of fear, adventure, fantasy and flight which permeated Ione’s Rio Grande do Sul childhood, how she had developed her subjectivity and strengthened her inner world – routes that would lead later to the making of art.

I stop.

Not the car, since several days have now passed since that conversation. I stop typing. Suddenly I no longer know how to continue this text. So far I have only referred to the artist. But at this point the reader and/or exhibition visitor will be wanting the critic to talk about the highly refined painting of Ione Saldanha, the formal delicacies and incomparable inner freshness of her work. And they are right. But, depending on how one starts to write it, the text often acquires independence, and the author finds it hard to change its direction. Because even a critical text is a form of *écriture*, almost a literary genre and, as such, it often distances itself from the object in question to concentrate on itself. So I ask a little more patience of the reader.

When Ione showed her first set of *ripa* pieces at Galeria Bonino in 1968, the critics, surprised by these new works, hastened to seek out the explanations they were lacking. Mário Pedrosa started talking about “a harvest festival atmosphere”, but shortly afterwards identified “something tribal” in them, as if those battens were “ritual instruments from some kind of African initiation ceremony.” And Clarival do Prado Valladares, always continuing his thesis of an archaic quality in Brazilian art, even when not referring directly to it, connected them to the “world of Neolithic intelligence.” Someone else spoke of a “Brazilian fence” and I myself picked up the thread by saying, “Coloured sticks and poles bring to mind posts, torches, spears, rockets, flutes and staves, and when together, left leaning against a wall, suggest the remains of a humble rustic construction or the emblems of some tribal or agrarian ritual.” But perhaps because I was not convinced by my metaphors, I added before completing the paragraph, “or they are simply fragments of a painting.”

Because the pure and simple truth is this: the battens came out of the canvases. As if those recurring vertical structures from her paintings had left the picture to put themselves directly into real space, free and unbound – like her poorer neighbours in Alegrete, I felt like saying. But I held back. And just as those vertical structures were already hinted at in her figurative paintings of the 1940s, the bamboo works can be seen as battens rotating on a vertical axis – painting with no back, as I wrote in April 1987. It can also be said

that her batten and stacked works, like the bamboos and spools, simply 'three-dimensionalise' the rectangles and circles that were part of the geometric vocabulary of her paintings until 1966 – the date of the last picture lone painted.

It was not, therefore "a sudden return to the world of childhood," as Pedrosa suggested, but instead the organic development of her work. Indeed, because it does not matter to lone Saldanha what kind of support she uses, she has always essentially been a painter. In this respect the formal affinities of her painting would lie not with the primitive or Neolithic, but rather with the tradition of classical European art – constructive art, for example. Or with a more distant but still European tradition, of pre-renaissance painters like Giotto or Duccio. In both cases, the artist's particular sensibility ends up by distancing her from those same European models.

So I would venture to say that what there is of her Rio Grande do Sul past in her work is not a kind of illustrative leftover or figurative allusion to the rural setting, but instead two qualities that manifest themselves equally in the artist's personality. Despite growing up in a clearly masculine atmosphere, lone has in fact always been an independent woman, and perhaps because of this she has never married. lone had just one Brazilian teacher, Pedro Correia de Araújo, who was director of the Académie Julien in Paris, a good but technically limited figurative painter. She was close to Arpad Szenes and Vieira da Silva for a while, when the pair were living in Brazil; closer to him than to her, who always remained distant in her Brazilian refuge.

In 1950 she took brief fresco courses in Paris and Florence. But that was about all the art training she had. lone became an artist almost by herself. Self-taught. As a mature artist already and skilled in her craft, she has never joined groups or movements, nor signed manifestoes or taken part in aesthetic debate. Independently, but with no hint of pride, she has always remained in her corner. Working.

Another quality is her vitality, with its fair portion of feminine sensibility, which allows her transform the huge spools for electrical cables or rough, solid bamboo into surfaces for delicate chromatic structures to captivate and enchant our eyes. It forms an important counterpart to the growing trivialisation of violent imagery carried in the mass media and the rampant consumerism of contemporary society. Because it is a mistake to think that country life excludes visual intelligence and refinement. If we look carefully at the furniture, objects and architecture, in fact the whole country way of life, we will see that there is a simplicity and strength in it all which forms a kind of crude, rustic classicism that is the source of lone Saldanha's art, and that her sensibility has been reshaped by time.

One of lone's very rare statements about her work during our Sunday conversation was this: "Colour is joy". So, for this artist, painting is first of all colour, and it is an endless source of joy – of spiritual

pleasure. Despite having a very rich inner life, lone has never made confessional or intimist art. Neither has she made its opposite, an art that reveals the pain of man or the great tragedies of mankind. lone is neither bitter nor messianic in her art. She would never make a painting that remotely resembled anything by Iberê Camargo, for example. It would make her feel bad. She does not paint because life is painful, as her compatriot said two years before he died. She paints because she is content – she always has been– because she believes that the best possibilities of man are found in the life of the spirit, in culture, in artistic expression. She paints because she really believes that colour and form are as necessary for life as our daily bread, the home or political and economic well being. She paints because colour is joy.

And just as she is neither intimist nor aggressive in her painting, lone has never intended her paintings to be the battlefield for discussing ideas. Mallarmé once said to his friend Degas, "You don't make sonnets with ideas, but with words". He did not mean by this to disregard the intelligence of the poem or deny poetry as a source of intellectual pleasure. He simply wanted to say that words should be seen as autonomous identities, like sounds in music, the spaces in architecture, or the colours in painting. And for lone, who is so skilled with words, to produce a self-expressive, non-referential painting, she needed to release colour from any descriptive or literary content.

lone constructs with colour. And that is what will generate the form – as the genius of Cezanne had already proclaimed, "When colour has its greatest richness, then form has its plenitude." Ever since she abandoned the canvas and replaced it with the bamboo, her painting has acquired increasing transparency and sensuality. lone lightly rests the brush on the bamboo surface previously prepared with layers of white, leaving the flaws of the brushstroke visible, in a gesture similar to the imprecision of line framing the geometric shapes. Her painting is thus imbued with freshness and joy, as if it wanted to say: behold, my beautiful bright sunny morning, my "sea-blue Sunday".

Text by Frederico Morais exhibition catalogue, Galeria Paulo Klabin, May 1987.

## SPOOLS AND STACKS OR THE CITY OF IONE

FREDERICO MORAIS

Lúcio Cardoso was the first to recognise how Ione Saldanha's work would develop, some 25 years ago, in 1962. The project has a name: the city. Indeed the Minas Gerais writer recognised both the specific – “trying to be colour before being a diagram of a state of mind” – and the metaphorical in her work: “There is a city that she is consciously or unconsciously seeking to convey to us”.

When I saw Ione's works from different periods for the first time, I wrote in 1968 that a constant feature of her work was verticality. But however vertical it may be, Ione's city also contains the gentleness of the horizontal – it is like a ball of twine that unravels on the flat surface and populates it with formal delicacies and potentialities. Ione's city is not therefore an erect, Victorian or military verticality. It is loving, protective and comfortable, as Mumford, the historian of cities, would wish. It is thus not a citadel, armed to the teeth, insurmountable and male, but instead inviting and genial.

Ione's city is not being constructed with a builder's plumb line (the rigid straight line is inexistent in her work) but with the sensitive cement of colour. And this, like the straight line, never appears in its pure state, but instead as porous and sensual matter, the result of thousands of combinations, arrangements and approaches. A construction set – colour. In fact this city a search for some kind of sensory order, and so there is also the presence of calculation alongside emotion. With each new phase Ione moves a piece in her solitary chess set.

To occupy Ione's city we need to discover each of the elements it has been built with over nearly four decades. But what happened with Ione's city was the opposite of the usual, it emerged complete, in its entirety, in her paintings. Only later did the artist start to single out and analyse each segment. In other words, she constructed it, then deconstructed it to leave the task of reconstruction to the spectator, occupying it with the imagination. So, to observe it, we might take as a guide or map two paintings from 1956, the year of her first solo exhibition. On a rarefied space, with a vaguely defined horizon line we can see small coloured squares or triangles stacked up, forming posts or columns that are placed next to or inside transparent structures, suggesting windows, roofs and assorted buildings. We see squares of colour organised as if on a board, like Klee's “carrés magiques” and Brancusian lozenges arranged vertically on a pedestal.

But in the fine series of small paintings from 1965/66 Ione achieves an abstract synthesis of these urban architectural elements, bringing them to the foreground. The colour that was transparent in the early paintings becomes thick and acquires density. The constitutive elements of the city seem simplified in the extreme, seen as if in cross section, the pure matter of painting: the batten and the stack are a rectangle, the bamboo and spool form a circle, etc. These elements seem to have been plucked from a dreamlike or nostalgic background and pushed to the foreground with just one purpose, to leap from the canvas, seeking out real space, finding autonomy, but never ceasing to be painting. For in everything she has done since she gave up working on canvas, Ione has continued to be essentially a painter.

The first to leave the canvas was the delicate and humble batten. Freed from the support, it took on new meanings and even symbolic elements that revisited the memory of a rural Rio Grande do Sul rusticity. Coloured sticks and poles bring to mind posts, torches, spears, rockets, flutes and staves, and when together, left leaning against a wall, suggest the remains of a humble rustic construction, a “Brazilian fence”, the emblems of some tribal or agrarian ritual. Or they are simply fragments of a painting. The battens are painted on one side only, the tonal scale of the colour counterbalancing the ascending character of the support. Because one of Ione's skills has always been to marry verticality (which is generally tense, but also a vehicle for spiritual energy) with horizontality (which is restful). Heaven and earth: a spirituality endowed with human sensuality. City of God, city of men.

In the bamboo works, the horizontal bands of colour encircle the entire surface, painting without another side, a kinetic object. They are at the same time totems, columns from some unfinished temple, or beings seeking human interaction. In their natural habitat the bamboos curve at the ends to form the gothic arch of the cathedral-forest. Isolated, they speak of man, the vertical being, each knot indicating the stages of his spiritual growth. Dressed in colour, they become the creation of man, an artwork, a work by Ione. Sometimes the bamboos were covered by a kind of canopy, a rudimentary city or in a procession, or simply a “condensation of curvature and beauty” to contrast with the verticality of its form.

Ione's city might be a nostalgic recollection of the medieval column – its opaque colours suggesting fresco paintings in a Giotto chapel – recollections of the colonial town with its “rustic” colours restored by the talent of Tarsila, Volpi and Ione herself. A town that goes in the opposite direction from the metropolis, where everything tends towards destruction, accumulation and waste, Ione is economical and lean and her colours have an almost childlike joy. The spools from electric cables that appear in her city do not connote an industrial situation. Quite the opposite. As she herself admits, her



intention when painting these spools was precisely to remove them from their condition as industrial material and transform them into a toy. The first ones she painted, in the 1960s, were huge, strong and heavy. The current ones seem more domesticated (by colour), but lose none of their strength and roughness, something connected with manual labour. What attracts us to Lone's transformed spools is the contrast between the almost brutality of their form, which remains, and the new casing of colour. The spools are the extensive, horizontal city, which opens out in various directions, like a ball of twine constructing the urban fabric, but umbilically linked to a central core or motif, a womb of colour and form.

The stacked works lie halfway between the bamboo and the spool, between the batten and the check.

Like the bamboo, the stack is also a mark, totem or column. It is not a tree; it is a building. Its verticality makes it human, but it could be a robot. Spread across the ground level of the city like buildings, these stacked works form a chequered pattern, a tension between full and empty, between advance and retreat, between the occupation and evacuation of spaces, which is also what the city is, a construction and destruction set. They are solitary. And they are also playful, that is to say they are calculation and toy: weight and counterweight, cutting and trimming, front and back, line and volume, tone and contrast. If we can abstract any figurative elements from these stacks, or rather, if we can overcome our addiction to physiognomy, we will then see in them the play of form and the science of colour.

## IONE SALDANHA CHRONOLOGY

Ione Vasquez da Silva Só de Castro Jobim Rodriguez y Chaves y Soria Santana Alves Saldanha was born on July 5, 1919 in Alegrete (RS). Her father joined the 1923 revolutionary movement, and her distant childhood memories of the “violence and horror”, are recorded as follows:

*Rio Grande do Sul was experiencing the full ferment of the conflict between the chimagos and maragatos. I remember my brother dragging me by the hand to the front door to see the funeral cortege of someone who had died in one of the many battles [...]. I also remember a maragato family friend who turned up one night bleeding to tell us – to our great relief – that my father had escaped a massacre in the campanha region.<sup>1</sup>*

In 1930 her father was invited to work for the recently formed Gétúlio Vargas government and the family moved to Rio de Janeiro. Ione Saldanha would adopt the city as her own and spend a large part of her life in her Leblon apartment, with occasional breaks in Teresópolis.

### 1930 – 1940

As a child she shows an interest in drawing, illustration and literature, writing a novel at the age of 11. She studies at the Colégio Jacobina, where she contributes caricatures to the college magazine under the photographer José Oiticica, her mathematics teacher and the father of Hélio Oiticica.

Her first art studies are with Pedro Corrêa de Araújo, and in the early 1950s she studies fresco in Paris and Florence.. “Ione became an artist almost by herself. Self-taught. [...], she has never joined groups or movements, nor signed manifestoes or taken part in aesthetic debate”.<sup>2</sup>

She learns about European art from magazines<sup>3</sup> and begins to acquire a collection of art history books entitled *Anciens et Modernes*, where she appreciates works by Cézanne, Gauguin, Van Gogh and other artists.

She meets the pair of artists Arpad Szenes (1897 - 1985) and Vieira da Silva (1908 - 1992), who were exiled to Brazil. The Portuguese artist Maria Helena Vieira da Silva drew a portrait of Ione in 1945,<sup>4</sup>

---

1 Interview with Fuad Atala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1977.

2 Morais, Frederico. *Ione Saldanha*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1996.

3 She is a great admirer of Henri Matisse during this period.

4 Maurício, Jayme. “Itinerário das artes plásticas / Antecipando a sua mostra no museu: Ione Saldanha, suave e pessoal, fala de arte”. *O Globo*. Rio de

and Arpad also made several of his own portrait drawings of her.

Recalling the adaptation of a woman from Rio Grande do Sul to Rio de Janeiro, Ione Saldanha says:

*I came to Rio with all the baggage people bring from the countryside. When I arrived here I was completely dazzled. Everything was strange. Even the size of the leaves was strange, they are much smaller there in Rio Grande do Sul. It took a while to adapt to the tropical climate and I was enchanted by how fast people talk in Rio, the movement, the animation of people and things.<sup>5</sup>*

### 1940 – 1950

In 1943 she produces *Modelo*, an impressionist-inspired work in oil on paper which signals the start of her output. 5 years later she makes her first trip to Europe (France, Spain, Greece, Italy and other countries) lasting 6 months, and studies the technique of fresco in Paris and Florence, where she is also able to appreciate Western art.

Returning to Rio de Janeiro in 1948, she shows in the National Salon of Fine Art –Modern Division, where she is awarded the Bronze medal. She refers to this participation as follows:

*They were two landscapes of Ouro Preto. One of them showed two facades without any perspective and the other was of a boy looking at a lamp.<sup>6</sup>*

In 1949, on the eve of a new trip to Europe, Ione Saldanha stacks up her canvases in the backyard of her studio and sets fire to part of her work. The gesture could be seen as a solitary protest against the conservative arts scene of the period, since at the same time, the artist tells of the horror she experienced on visiting the National Museum of Fine Art in Rio de Janeiro, “with its browns and blacks”. 39 years later Ione recalls the fire episode:

*The canvases took two and a half days to burn, and gave off a horrible smell [...] All that remained were the oil paintings on paper, which were kept in my parents’ house.<sup>7</sup>*

---

Janeiro, October 29 1959. “A valuable *souvenir* of Ione Saldanha: portrayed in a still figurative drawing by Maria Helena Vieira da Silva. A work from 45, when the great painter was in Brazil, very under-appreciated and little celebrated, sadly.”

5 Interview with Fuad Atala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1977.

6 Coutinho, Wilson. No IAB, um resumo da obra de Ione Saldanha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, July 23 1981.

7 *Veja*. São Paulo, September 14, 1988.

In that same year she takes part in the 1st Bahia Fine Art Salon in Salvador, Bahia.

## 1950 – 1960

At the start of this decade, Ione paints *Casas pretas* (1952) which, together with *Casas verdes* (1953) and *Casas compridas* (1954), affirms the importance of the subject matter of the city in her work. Although still figurative, they already demonstrate an appreciation of the use of colour as a sensitising element of vision, and the rhythmical combination between horizontal and vertical lines.<sup>8</sup>

In 1953, she shows in the “Black and White salon” and the National Salon of Modern Art in Rio de Janeiro, and makes her first appearance in the São Paulo Biennial where she will continue showing until 1979, practically without interruption.

In 1954, she wins the acquisition price from the National Salon of Modern Art at the National Museum of Fine Art in Rio de Janeiro.

Two years later she has a solo exhibition at the Petite Galerie, Rio de Janeiro, and at the Museum of Modern Art in São Paulo, showing the São Paulo public 27 oil paintings, including the *Casas e janelas series* (I to VII), *Gente ouvindo rádio* (I to III), *Gente de circo* (I to VIII), *Torres e castelos* (I to VIII) and *Construção*. In the same year she also takes part in the National Salon of Modern Art in Rio de Janeiro; she paints a work with clearly constructivist language, *Aparelho no espaço*, which displays a disconnection from the real and entry into a new reality tensioned by the relationships between geometric shapes and colour.

Between 1957 and 1959 she shows in several important group exhibitions in Latin America and Europe; in 1959 she has an important solo exhibition at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro<sup>9</sup>, showing a series of paintings which persistently explore the subject of the city:

*They might be very similar but they were never made to be seen all together, and I think it is interesting to show precisely the route and the evolution of a theme in a body of work carried out for a year and a half [...] The more I was searching, simplifying, the more richer possibilities appeared, possibilities of carrying on. In the end it's all a question of love – for a colour, for each brushstroke put down.<sup>10</sup>*

---

8 Sá Leitão, Sérgio. Três exposições de Ione. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, September 16, 1988.

9 November 3 to 22, 1959.

10 Maurício, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas / Antecipando a sua mostra no museu: Ione Saldanha, suave e pessoal, fala de arte. *O Globo*. Rio de Janeiro, October 29, 1959.

## 1960 – 1970

In 1961 she shows in the National Salon of Modern Art at the National Museum of Fine Arts and has a solo exhibition at the Brazilian Culture Centre in Santiago, Chile. One year later, Galeria Relevô in Rio de Janeiro organises the solo exhibition “Cidade inventada” which, according to the Minas Gerais writer Lúcio Cardoso in a text written for this exhibition, confirms that Ione Saldanha has been developing a project called the city.

In the two following years she travels to Switzerland where she has solo exhibitions at the Cadror and Rudolf Manuel galleries (Berne), and to Rome where she shows a set of 27 oil paintings in “Cidade inventada”, at the Galeria d’Arte Moderna della “Casa do Brasil”. During these years the Galeria d’Arte Moderna della “Casa do Brasil” exhibits Oswaldo Goeldi, Mavignier, Franz Weissmann, Volpi, Glauco Rodrigues, Krajcberg, Carlos Scliar and other Brazilian artists.

In 1965 she has a solo exhibition, “Abstrato”, at the Petite Galerie in Rio de Janeiro, for which Alair O. Gomes writes an exhibition text singling out a new feature of her painting:

*The compositions are now fully and intensely taken over by colour. Warm hues break out, as if only they are able to ensure this new ascendancy [...]. Hardly does a pure colour appear. Ione’s invariably marked control of the components of her painting materialises here precisely in the calculation of the nuances and reciprocal effects caused by interpenetrations and juxtapositions of colour.<sup>11</sup>*

Two years later she shows in group exhibitions at Kilo’s Gallery, Houston (USA), and Axiom Gallery, London and in October she begins work on the batten pieces, moving on to the bamboo works shortly after. In interviews from that time, the artist says that after having painted the first piece in the ripa series she wrote a collection of words that formed a poem:

*batten straight stick trunk  
snake spear flute  
rifle we will kill  
chase the lions  
rocket snake straight  
flute trumpet  
the trumpets sound  
straight stick*

---

11 Gomes, Alair O. Exhibition text (1965). Ione Saldanha, exhibition catalogue, July 21 to August 4, 1981, IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

1968 is the year of her solo exhibition at Galeria Bonino, in Rio de Janeiro,<sup>12</sup> where she shows the painted bamboo and batten works for the first time. Ione sees in these elements a potential of evolution in painting and simplifying the material. The exhibition received many comments in the press at the time, and Harry Laus wrote:

*A playful atmosphere has been installed at Galeria Bonino, with something of the flavour of childhood. The vibration of colours and the gentle mobility of the objects hanging by invisible threads from the ceiling lends the space an atmosphere of mystery, and the spectators are overcome by the joy of a new discovery.*

*[...] The old houses were simplified and stripped down until they reached the kind of concretism which now breaks with the traditional support of the canvas to materialise on the simplicity of a narrow, practically two-dimensional surface, the battens, and the cylindrical bamboos which are a kind of "totem-mobile".<sup>13</sup>*

He goes on to say:

*Ione invites the observer to take part in her game, changing the position of the battens to expand the visual pleasure in a new combination of forms and colour. This participation, which is an element of the more current work, as chromatic feeling, positions Ione Saldanha in the line of the avant-garde without copying or simple direct influence from the American and European patterns which are so currently in vogue.<sup>14</sup>*

Ione Saldanha refers to 1969 as the "phase when I painted the final pictures",<sup>15</sup> moving on to dedicate herself to painting on three-dimensional surfaces.

In 1969, she shows a set of painted bamboo works at the 10th São Paulo Biennial, and receives the Governor of the State of São Paulo Award and the Acquisition Award from the Brazilian Foreign Office. In this year she also wins the 7th Jornal do Brasil Art Award at the Museum of Modern Art for the best exhibition in Rio de Janeiro in 1968, and the "South America travel prize" and a sum of money.

The bamboo works form a continuation of Ione Saldanha's artistic evolution, since she always insisted in investigating ideas which favour the verticality of form. She speaks of the kinetic and optical effect of the bamboo pieces and refers to the very Brazilian character of her work.<sup>16</sup>

---

12 "Ripas", Galeria Bonino, Rio de Janeiro, May 28 to June 15, 1968.

13 Laus, Harry. Revista *GAM*, n. 14, undated. Rio de Janeiro.

14 *Idem*.

15 Interview with Fuad Atala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1977.

16 Gilberto Cavalcanti. Bambus coloridos duplamente premiados. *A Notícia*. Rio de Janeiro, December 6, 1969.

In terms of the creative process and technical execution of the bamboo works, the artist explains:

*First I go to the bamboo grove, I think, I look and I choose calmly, I organise men to do the cutting. [...] It needs to be very mature, because if it's green it splits, and it has to be cut on a waning moon between May and August. During that time the plant is dormant, there are no shoots, its sap is weaker and it takes the cut better. I wait for the gathered pieces to dry for a year and then I make a hole through the middle of the bamboo from top to bottom, to remove the resistance. It cannot twist or crack. I use a huge amount of gas to heat the iron tool I use to make the hole. Then I sand it and give it about 5 coats of very thin white paint. Only then do I start on the real painting, with acrylic paint. I do a lot of studies, reducing it all down, and I only turn to the bamboo when what I want is fully in my head. It all has to be done at once, it can't be done in patches.<sup>17</sup>*

## 1970 – 1980

From 1970 to 1972 she shows in several group exhibitions, including "Objeto e participação" (1970), at the Palácio das Artes in Belo Horizonte, and the 4th Panorama of Current Brazilian Art (1972), at the Museum of Modern Art in São Paulo. She has a solo exhibition in 1971 entitled "Pintura", at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro<sup>18</sup>.

In 1973, in the outdoor space at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and at the 1st Panorama of Current Brazilian Art at the Museum of Modern Art in São Paulo she shows [...] *huge spools used for storing steel cable, sometimes up to 3 metres tall, with soft tones, always with pale colours, blues, lilacs, and pink, transformed into imposing sculptures due to their size, but which give a sense of intimacy through their colour and the painting technique.*<sup>19</sup>

Ione Saldanha says of the spools:

*I had an almost childlike fascination, a huge attraction for those spools I saw in the street, with those telephone cables [...] and one day when I saw a spool in the street I decided to paint one. But the spool is limited, it is distinct material, industrial material. Perhaps my intention when I was painting the spool was precisely to destroy the industrial idea and play with it differently, remove the spool from its material condition [...] and transform it into a toy.<sup>20</sup>*

---

17 Interview with Elias Fajardo da Fonseca. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1979.

18 November 18 to December 19 1971.

19 Os bambus de Ione Saldanha. *Folha da Tarde*. São Paulo, October 24, 1973.

20 Interview with Fuad Atala. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1977.

*Xurrita*, the children's book written and illustrated by Ione Saldanha, is jointly published 1974 by Record Cultural and the Instituto Nacional do Livro. *Xurrita* is the heroine of the story she told to her nieces.

In 1975, she shows in the 5th Panorama of Current Brazilian Art at the Museum of Modern Part in São Paulo and, 2 years later, shows in the group exhibition "Visões da Terra", at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, where she finds an enthusiastic partner in the architect Lúcio Costa<sup>21</sup> who designs the space for her installation<sup>22</sup>. In the same year she presents the chess sets at Galeria Bonino in Rio de Janeiro, and shows the batten and bamboo works at the 10<sup>a</sup> Quadriennale Di Roma .

## 1980 – 1990

In 1981, she shows at IAB – the Institute of Brazilian Architects in Rio de Janeiro, which publishes a catalogue on the occasion compiling a large portion of critical writing and statements about the artist's work.<sup>23</sup> In the same year she takes part in the group exhibition "Do moderno ao contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand", at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro.

Between 1982 and 1985 she shows in several group exhibitions, including "Brasil 60 anos de arte moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand" (Lisbon and London), and "Madeira, matéria de arte", at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro.

At the end of the 1980s Ione Saldanha shows the *Empilhados* works for the 1st time (Galeria Paulo Klabin), about which the press writes:

*The empilhados works are a new departure. Made from small cedar blocks stacked on top of each other and about 50 cm each, they retain a close relationship with the bamboo and batten works customarily associated with the artist.*<sup>24</sup>

During the period of the "return to painting" in the 1980s, the press records the expressive value of Ione Saldanha's persistent creative practice:

---

21 O arquiteto Lucio Costa é o responsável emocional pela exposição. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, May 19, 1977.

22 "The architect Lucio Costa, liked the artist's works so much on a visit to her studio that he spontaneously offered to hang the exhibition in the museum ". *O Globo*. Rio de Janeiro, May 12, 1977.

23 *Ione Saldanha*, exhibition catalogue, July 21 to August 4, 1981, IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento do Rio de Janeiro, 1981, Rio de Janeiro.

24 Roels, Reynaldo. O que há para ver. *Manchete*. Rio de Janeiro, June 6, 1987.

*And what attracts one's attention in this exhibition (the first in Rio since 1984) is precisely the fact that the small objects, columns and telephone-cable spools have no relationship with current Brazilian visual production, seeming out of place. In contrast with the compulsive, rapid painting of the new generation who unload paint onto the canvas with great speed, she offers delicate works resulting from dozens of sketches [...]*<sup>25</sup>

In 1987 she shows, "Papéis 64/67" at Galeria Usina in Rio de Janeiro, with 32 paintings on paper, mostly gouache and oil paint in small formats made between 1964 and 1967, which reveal some of the dimension of process in her work.

The following year, on the initiative of the Anna Maria Niemeyer, Paulo Klabin and Saramenha galleries (Rio de Janeiro), the exhibition "Resumo de 45 anos de pintura" is organised as a set of 3 exhibitions showing 90 of the artist's works, which starts with the oil paintings on paper remaining from the fire set by the artist and part of her works from the 1940s.<sup>26</sup>

## 1990 – 2000

She spends long periods at her house in Teresópolis painting and investigating colour. She paints the boards, which she considers to be an extension of the batten and bamboo works and several works on paper with rotating circles. "The artist never gave up paper. It is always with her, either as the work, a project or a study"<sup>27</sup>.

In an interview from the early 1990s Ione admits:

*What I like most about life is painting. When I'm painting I move outside everyday reality. I enter into something else which is more complete, absolute, total and connected with everything. I enter into something of invention and at the same time I feel connected. And very happy. When I stop painting it's not so good. It's much worse. And it's always been like that.*<sup>28</sup>

From 1991 to 1994 she shows in several group exhibitions in São Paulo and Rio de Janeiro and in 1996 holds a retrospective "Ione Saldanha", at the Paço Imperial in Rio de Janeiro, where she chooses to show "her paintings on battens, bamboo, spools and works on paper dating from the 1940s to the 1990s", giving the

---

25 Alexandre Martins. *O Globo*. Rio de Janeiro, May 18, 1987.

26 *Veja*. São Paulo, September 14 1988.

27 No ateliê de Ione Saldanha: luz, cor e solidão. *O Globo*. Rio de Janeiro, January 17, 1990.

28 *Idem*.



exhibition “an idea of process”.<sup>29</sup> In the same year she shows in “Arte contemporânea Brasileira na Coleção João Sattamini” at the Museum of Contemporary Art in Niterói.

Between 1997 and 2000 she shows in several group exhibitions, including the 1st Mercosul Visual Arts Biennial, in Porto Alegre; “Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner”, at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, and “Coleção Sattamini: dos materiais às diferenças internas”, at the Museum of Contemporary Art in Niterói.

Throughout her life Ione expressed a deep connection with the earth and nature and said that she had been influenced by life in the countryside. In several interviews she displays a sense of pessimism in the face of progress, the “comfortable little processes”, in her words, which removed man from primordial contact with nature.<sup>30</sup>

Ione Saldanha died on January 25, 2001 in Rio de Janeiro.

After 2000 several exhibitions were organised with works by Ione Saldanha, including: “Aluisio Carvão e Ione Saldanha”, the Museum of Contemporary Art, Niterói, (2001); “Espelho cego: seleções de uma coleção contemporânea”, Paço Imperial, Rio de Janeiro and the São Paulo Museum of Modern Art (2001); “Do corpo a terra: um marco radical na arte brasileira”, Itaú Cultural, Belo Horizonte; “Abrigo poético – diálogos com Lygia Clark”, Museum of Contemporary Art, Niterói (2004). More recently Ione Saldanha was honoured with a Special Section at Europália 2011, Palace of Fine Arts – Bozar, Brussels, Belgium.

---

29 Saldanha, Cláudia. Abertura. *Ione Saldanha*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1996. “Works from the following phases were shown: *Figuras e paisagens* (1943-54); *Casas compridas*; *Paisagens*; *Gente de circo* (1964-68), *Bambus e bobinas* (1971-1996)”.

30 Ione Saldanha – a luta pela preservação. *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo. Rio de Janeiro. September 16 1973.



## Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

### Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

Beatriz Johannpeter  
Bolívar Charneski  
Carlos Cesar Pilla  
Christóvão de Moura  
Cristiano Jacó Renner  
Domingos Matias Lopes  
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
José Paulo Soares Martins  
Justo Werlang  
Lia Dulce Lunardi Raffainer  
Maria Coussirat Camargo  
Renato Malcon  
Rodrigo Vontobel  
Sérgio Silveira Saraiva  
William Ling

### Presidente do Conselho de Curadores | President of the Advisors to the Curators

Maria Coussirat Camargo

### Presidente Executivo | Executive President

Jorge Gerdau Johannpeter

### Diretores | Management

Carlos Cesar Pilla  
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon  
José Paulo Soares Martins  
Rodrigo Vontobel

### Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho  
Icleia Borsa Cattani  
Jacques Leenhardt  
José Roca

### Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)

Anton Karl Biedermann  
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna  
Pedro Paulo de Sá Peixoto

### Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)

Gilberto Bagaiolo  
Gilberto Schwartzmann  
Ricardo Russowski

### Superintendente Cultural | Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

### Gestão Cultural | Cultural Management

Pedro Mendes

### Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff  
Carina Dias de Borba  
Laura Cogo

### Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team

Eduardo Haesbaert  
Alexandre Demetrio  
Gustavo Possamai  
José Marcelo Lunardi

### Equipe Educativa | Educational Team

Laura Dalla Zen  
Camila Monteiro Schenkel  
Cristina Arikawa

### Mediadores | Museum Mediators

André Fagundes  
Diego Farina  
Fabrício Teixeira  
Heloisa Marques  
Iara Collet  
Jerônimo Milone  
Lilian Reis  
Livia dos Santos  
Lucas Lima Fontana  
Michel Flores  
Natalha Chula  
Romualdo Correa

### Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky  
Marcos Fioravante de Moura  
Talitha Bueno Motter

### Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna

### Website

Lucianna Silveira Milani  
Isabel Waquil

### Superintendente Administrativo Financeiro | Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araújo Kother

### Equipe Administrativo-Financeira | Team Administration and Finance

José Luis Lima  
Ana Paula do Amaral  
Carlos Huber  
Carolina Miranda Dorneles  
Emanuelle Quadros dos Santos  
Joice de Souza  
Margarida Aguiar  
Maria Lunardi  
Roberto Ritter

### Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

### Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Remy Rech

### TI Informática | IT

Jean Porto

### Manutenção Predial | Building Maintenance

TOP Service

### Segurança | Security

Elio Fleury  
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

---

### Exposição | Exhibition

### Curadoria | Curator

Luiz Camillo Osorio

### Assistente Curatorial | Curatorial Assistant

Marta Mestre

### Produtora Local RJ | Local Producer RJ

Tisara Arte Produções Ltda

### Museografia | Exhibition Designer

Ceres Storchi

### Identidade Visual | Visual Identity

Adriana Tazima

### Coordenação de Produção | Coordinating Production

Carina Dias de Borba

### Transporte | Transport

Alves Tegam

### Seguro | Insurance

ACE Seguradora

### Corretora | Broker

Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros

### Montagem | Installation

Ilha Imagem

---

Av. Padre Cacique 2.000  
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil  
tel [55 51] 3247-8000  
www.iberecamargo.org.br

### Catálogo | Catalogue

### Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Adriana Boff

### Texto | Text

Luiz Camillo Osorio

### Cronologia | Chronology

Marta Mestre

### Tradução | Translation

Nick Rands

### Revisão | Proofreading

Rosalina Gouveia

### Projeto Gráfico | Graphic Design

Adriana Tazima

### Fotografias | Photographs

Alexandre dos Santos Silva: p. 74; 78; 79 e 81.  
Carlos Stein: p. 82 e 83.  
Claudio Oiticica: p. 11.  
Jaime Acioli: p. 13; 15; 23; 24; 25; 27; 28; 29;  
30; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 38; 39; 40; 41; 42;  
43; 47; 48; 49; 50; 52; 53; 54; 55; 56; 57; 59;  
60; 61; 62; 63; 65; 66; 67; 68; 70; 71; 72; 73;  
74; 75; 77; 80; 82 e 83.  
Kraw Penas: p. 85.  
Vicente de Mello: p. 12; 14.

### Tratamento de Imagem | Image Processing

clickPRO Digital

### Pré-impressão | Pre-press

Gráfica Trindade

### Impressão | Printing

Gráfica Trindade

### Agradecimento | Acknowledgment

Pedro Mastrobuono

### Todos os direitos reservados | All rights reserved

© Alair O. Gomes Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil  
© Frederico Moraes  
© Fundação Iberê Camargo  
© Lúcio Cardoso  
© Luiz Camillo Osorio  
© Mário Pedrosa  
© Reynaldo Roels

Nesta edição respeitou-se o novo acordo Ortográfico da Língua Portuguesa | This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language

---

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP  
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

---

O83i OSORIO, Luiz Camillo  
Ione Saldanha: o tempo e a cor / Luiz Camillo Osorio. - Porto Alegre:  
Fundação Iberê Camargo, 2012.

136p. : il. Color.  
ISBN 978-85-89680-29-5

Catálogo em edição bilingüe: português e inglês  
Tradução: Nick Rands

1. Saldanha, Ione. 2. Rands, Nick. 3. Artes Visuais. I. Título.

CDU 73/76 (81)



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre | RS | Brasil

Projeto do arquiteto Álvaro Siza I

Designed by Architect Álvaro Siza

foto | photo Elvira T. Fortuna

ISBN 978-85-89680-29-5



9 788589 680295

