

Paulo Pasta

a pintura é que é isto



Paulo Pasta

a pintura é que é isto

Quase nunca, 2010
óleo sobre tela | oil on canvas
240 x 300 cm

O Ministério da Cultura apresenta

Paulo Pasta. Pintura é que é isto

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo, no período de 7 de junho a 18 de agosto de 2013. Porto Alegre, Brasil.

Paulo Pasta. Pintura é que é isto

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo, from June 7 to August 18, 2013. Porto Alegre, Brazil.

curadoria
Tadeu Chiarelli

Paulo Pasta

a pintura é que é isto

Patrocínio



GERDAU



Vonpar

de Lage Landen 

Acesse via smartphone



Apoio



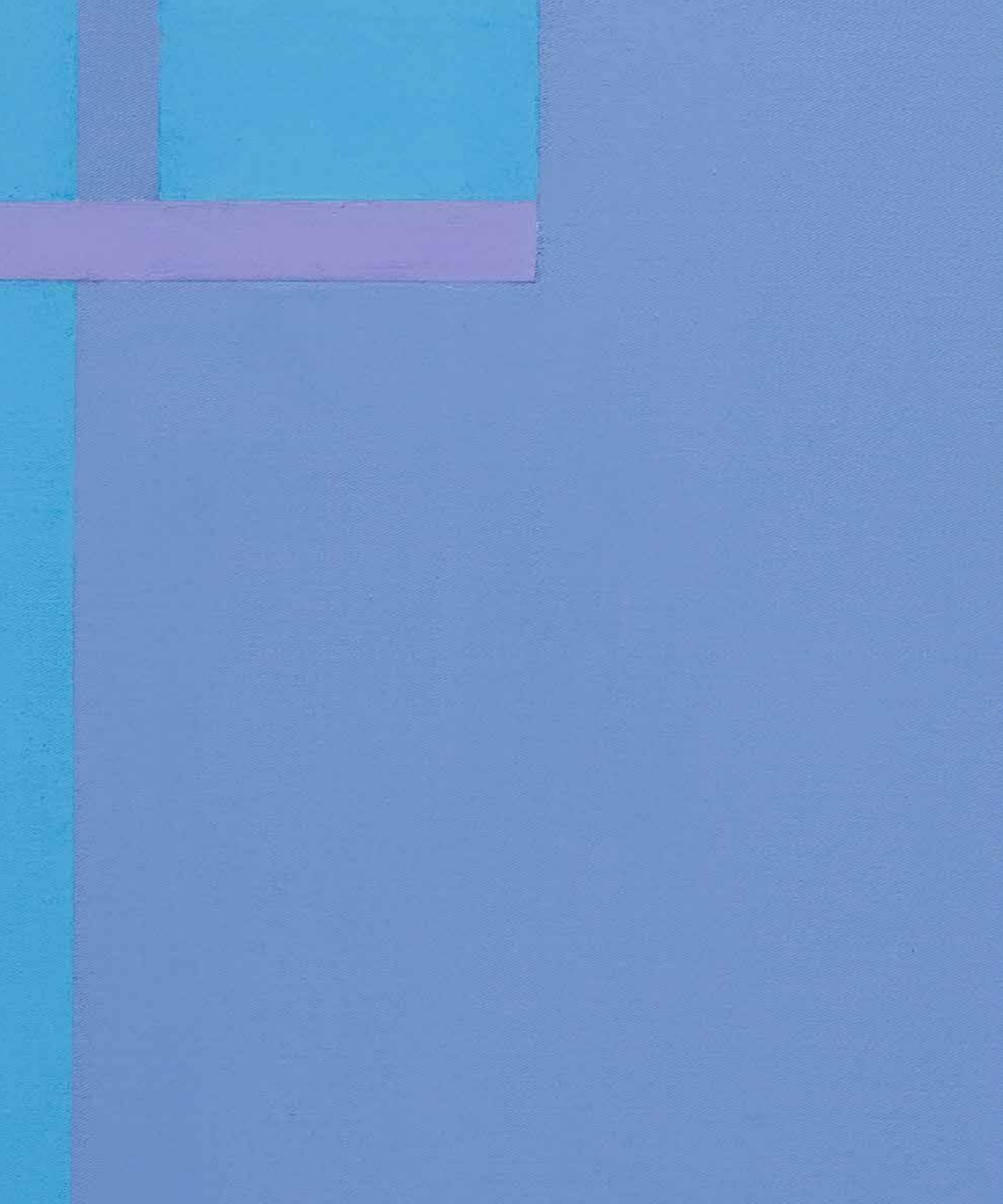
Realização

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Fundação Iberê Camargo

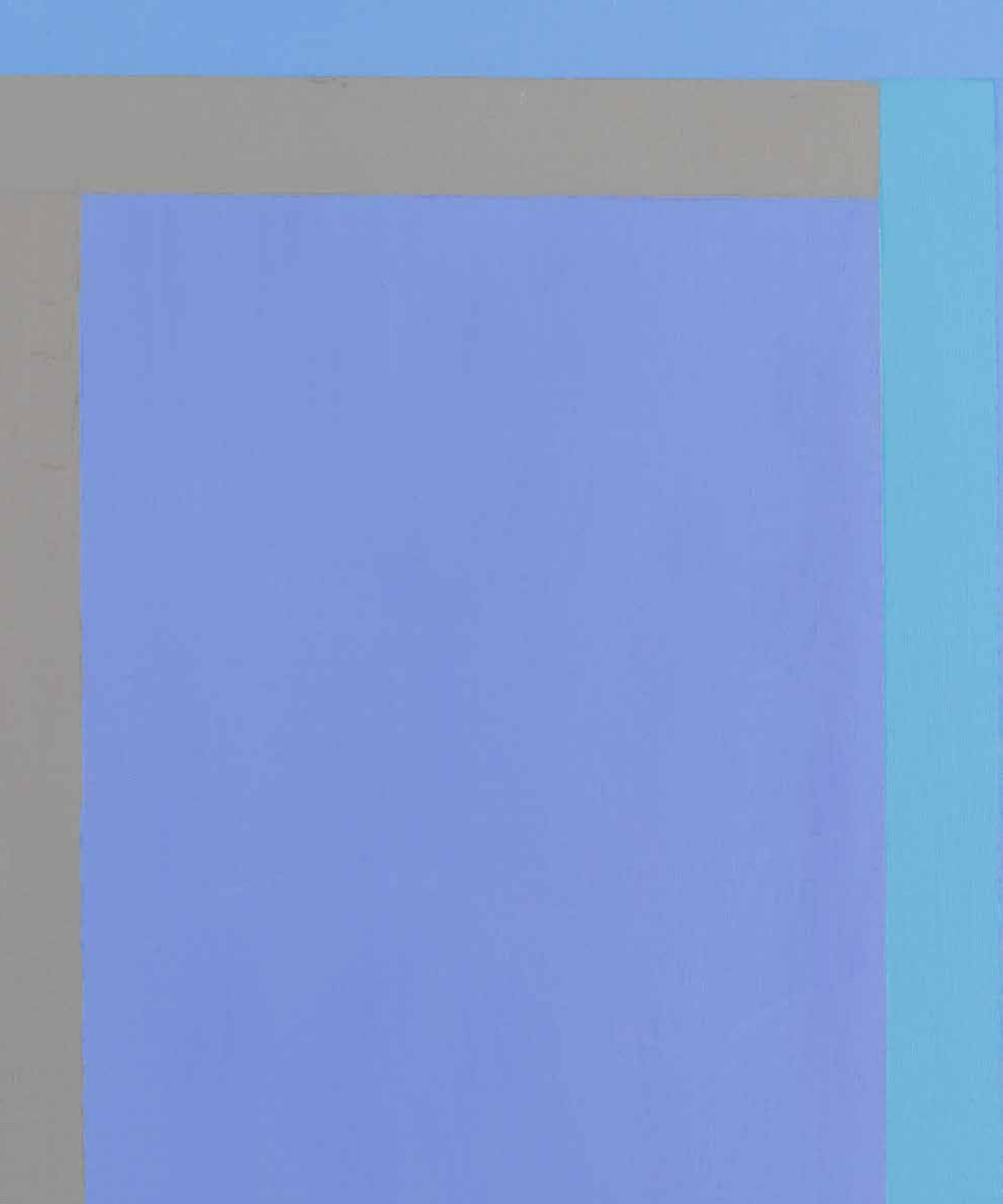




Criada em 1995 para preservar, estudar e divulgar a obra de Iberê Camargo, a Fundação Iberê Camargo, ao longo de mais de 17 anos de existência, constitui-se também como um centro de referência em arte moderna e contemporânea. Seu calendário de exposições temporárias, complementado pela atuação de forte programação educativa, forma um importante eixo de interlocução com o público.

A exposição “Paulo Pasta. A pintura é que é isto”, curada por Tadeu Chiarelli, insere-se no objetivo da Fundação de tornar-se um polo gerador de propostas que contribuam para a reflexão sobre arte moderna e contemporânea. Projetos dessa qualidade trazem ganhos efetivos para a sociedade como um todo, uma vez que promovem, por meio do contato com a arte, o exercício da sensibilidade e do pensamento crítico.

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente



É com satisfação que a Fundação Iberê Camargo apresenta em sua sede “Paulo Pasta. A pintura é que é isto”. Composta por 34 obras, a exposição examina a produção recente do artista Paulo Pasta e a contextualiza no território mais geral da discussão da pintura na atualidade.

Ao responder a recorrente pergunta “Isto é arte?”, o crítico Ronaldo Brito afirmou certa vez: “a arte é que é *isto*. Qualquer *isto*. Um *isto* problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar”. É dessa afirmação que o curador Tadeu Chiarelli retira o título para o recorte que faz da obra de Pasta, convidando o visitante a tomar parte na reflexão sobre o lugar e o tempo da pintura no mundo contemporâneo.

O trabalho de Paulo Pasta evidencia a potência da cor e a construção de um espaço de experiência como domínios essenciais da pintura. Explorando contrastes sutis e a estrutura simples da cruz, o artista nos mostra que ainda há motivos para nos determos nos processos e materiais que marcaram essa tradição ao longo de mais de 500 anos de história.

A Fundação Iberê Camargo agradece ao curador Tadeu Chiarelli, às equipes envolvidas na produção e na execução da mostra, aos patrocinadores e apoiadores, aos colecionadores e aos parceiros que colaboraram na realização deste projeto.

Sobre a produção recente de Paulo Pasta

Tadeu Chiarelli

sem título | untitled, 2012
50 x 60 cm
p. 4 | detalhe | detail
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Marta Najm Ayres Hegg

sem título | untitled, 2012
50 x 70 cm
p. 6 | detalhe | detail
óleo sobre tela | oil on canvas
col. particular | private coll.

Cruz laranja, 2010
50 x 70 cm
detalhe | detail
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Andrea e | and José Olympio Pereira

Em “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”, o crítico Ronaldo Brito afirma que, no início do século passado, diante da nova produção artística que então se processava surgia a “inevitável pergunta: isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é isto. Qualquer isto. Um isto problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar”.¹

Para o autor, a arte naquele período passava por tal transformação que os paradigmas que orientavam as vertentes principais da arte ocidental foram pulverizados. A partir dessa nova realidade, e no limite, cada obra de cada artista tenderia a constituir os próprios paradigmas e, a partir daí, se configuraria como uma demonstração (quase sempre crítica) do que era a arte ou do que a arte poderia ser.

□

Essas considerações sobre o texto de Brito surgiram quando do exame da produção mais recente de Paulo Pasta, durante o processo de escolha das obras que acabariam por constituir esta exposição. “A pintura é que é isto”, parecem proferir todas e cada uma das obras apresentadas na mostra, e tal postura obriga o observador a se interrogar sobre a produção do artista, no território mais geral da crise da pintura na atualidade.

Destruídos os paradigmas que serviram de base à conduta pictórica até o início do século passado, as alternativas para se produzir ou para discutir pintura nas últimas décadas multiplicaram-se e, de certa forma, podem ser contadas a partir da quantidade de artistas que hoje a ela se dedicam. E mais: é necessário incluir nesse terreno aqueles que, contaminados por outras possibilidades de se produzir arte nos dias atuais, continuam tratando de questões sempre caras ao universo

¹ BRITO, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In: BRITO, Ronaldo & VENÂNCIO FILHO, Paulo. *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 5-9.

da pintura: a cor, o caráter bidimensional do plano pictórico, a luz etc. Assim, quando se fala de pintura hoje, o “isto é que é pintura” pode ser muitas coisas, inclusive aquela produção que permanece afeita a se constituir ainda pelo processo de colocação de pigmentos sobre tela.

□

Ao restringir essas considerações à cena brasileira, percebe-se que, de fato, a pintura pode ser tudo isso: desde a sóbria exploração das potencialidades do gesto sobre o suporte (as pinturas de Carlos Zilio e Célia Euvaldo, por exemplo), até a busca pelos efeitos da luz e da cor no espaço real (as intervenções de Lúcia Koch). A pintura hoje é tudo isso e mais a apropriação do alcance pictórico de materiais do cotidiano (a produção de Emmanuel Nassar), o pictorialismo presente em certos vídeos de Dora Longo Bahia e nas fotos de Mauro Restiffe. A pintura atual pode ser isso e também o “outro realismo” de artistas como Deborah Paiva, Vânia Mignone, e Tatiana Blass.

É nesse universo poroso do que a pintura pode ser que se situa a produção de Paulo Pasta. Em constituição ao longo de praticamente trinta anos, para se estabelecer em sua plenitude dos dias de hoje, a sua pintura teve de, aos poucos, estabelecer uma série de afirmações negativas e positivas, com o intuito de formar-se como parâmetro de si mesma.

Creio ser possível expor que, para o artista, foi importante determinar – mesmo vivendo nesse universo tão fluido da arte atual – o que para ele não era (e não é) pintura. A pintura para Paulo não é o vídeo e mesmo a fotografia pictorialistas. Não é também a exploração, no espaço tridimensional, das potencialidades da luz e da cor. A pintura segue não sendo para ele nenhuma das manifestações que tangenciam seu universo tradicional, mas que dele se aproximam apenas de um ou

outro aspecto, sem assumirem as outras singularidades que caracterizam, desde séculos, esse universo: a cor, é claro, mas também ela sobre o plano bidimensional; além dessas duas especificidades, igualmente a estruturação a partir de coordenadas prévias, como é possível perceber nas obras presentes nesta exposição.

□

Nas obras que formam “A pintura é que é isto”, compreende-se como as estruturas simples concebidas pelo artista estão ali apenas para dar suporte à cor, suporte precário que mal consegue contê-la nas áreas predeterminadas. É no jogo entre o caráter tívio dos limites das áreas de cor e a potência dessa última, que, parece, encerra-se o poder de suas pinturas atuais.

Embora pareçam tender sempre a uma estruturação prévia que privilegia o estático e se constituam a partir de cores nunca, ou quase nunca, primárias, elas apresentam um cinetismo mal disfarçado: diante delas percebe-se que determinadas áreas do quadro pulsam para o observador, como se quisessem (e quase conseguissem) escapar do plano para reinarem independentes no espaço tridimensional. Mas tudo isso não passa da ilusão verdadeira, do jogo entre a estrutura determinada pelo artista e a potência das áreas de cor que preenchem aquelas estruturas.

Se antes mencionei as “afirmações negativas” que ajudaram o artista a constituir os parâmetros que resultaram na sua pintura atual, indagar agora sobre as ilusões verdadeiras que delas emanam, ajudará no encontro das “afirmações positivas” que contribuiram da mesma forma para que sua pintura se constituísse como se apresenta hoje.

□

Paulo nunca foi um artista abstrato. No entanto, a alusão ao mundo objetivo não está entranhada

Giorgio Morandi
Natura morta, 1939
 44 x 51,4 cm
 óleo sobre tela | oil on canvas
 col. MAC/USP
 doação | donation Yolanda Pentead
 e | and Francisco Matarazzo Sobrinho

Giorgio Morandi
Natura morta, 1946
 óleo sobre tela | oil on canvas
 29,6 x 40 cm
 col. MAC/USP
 doação | donation Francisco Matarazzo Sobrinho



totalmente no conceito de representação. Mesmo em suas primeiras paisagens “retratando” os canaviais paulistas, a representação daquele entorno interiorano já surgia mais como uma alusão ao real. O que importava mesmo naqueles pequenos trabalhos eram as relações entre as áreas bem demarcadas sobre o suporte bidimensional. E essa postura que o fazia entender que a pintura mais deve aludir do que propriamente representar Paulo reconheceu nos artistas que estudava no início da carreira: Henri Matisse (uma referência constante), mas, sobretudo, naquela época, os artistas da Família Artística Paulista (que Paulo estudou bastante em seu tempo de estagiário na Pinacoteca do Estado); Jean-Baptiste-Camille Corot (os Corots do Masp) e Giorgio Morandi, (os Morandis do MAC/USP).

Se observarmos as naturezas-mortas de Morandi perceberemos que as referências a garrafas e a outros

objetos são apenas isso: referências, alusões. Nas telas do artista italiano não se trata de representar os objetos do mundo, mas, a partir deles, estabelecer uma relação, um jogo repleto de sutilezas em que os tons rebaixados pulsam em uníssono. Paulo, com certeza, ao se posicionar sobre aquelas naturezas-mortas deve ter entendido que aquilo é que poderia (ou deveria) ser (ou continuar sendo) pintura.

Com o passar do tempo, outras referências, ou outras afirmações positivas da pintura, foram se amalgamando na constituição da poética de Paulo: Mário Sironi, José Antonio da Silva, Iberê Camargo, Jasper Johns, mas a interpretação que o artista produziu da fase madura de Alfredo Volpi, parece, foi aquela que lhe permitiu aproximar-se mais do que hoje é a sua própria pintura. É para se notar como existem semelhanças entre as estruturas que marcam as telas de bandeirinhas de Volpi, ou aquelas de formas ogivais, com as estruturas que aparecem na produção recente de Paulo. Não na forma, é claro, mas na dimensão intercambiável que aparece tanto na obra do velho mestre quanto na do atual.

Olívio Tavares de Araújo talvez tenha sido o primeiro crítico a chamar a atenção para como Volpi tendia a produzir sempre uma única pintura, mesmo sendo cada uma delas absolutamente diferente uma da outra.²

² ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Dois estudos sobre Volpi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.



Alfredo Volpi
Casas, 1955
115,5 x 73 cm
têmpera sobre tela | tempera on canvas
col. MAC/USP



A partir de algumas estruturas predeterminadas, e que sempre se repetiam em várias obras, o artista, a cada tela, preenchia as áreas de cor de maneira distinta, obtendo, como resultado, pinturas em que as cores, em ritmos pulsantes, simulavam pairar no espaço real.

Paulo usa expediente semelhante: suas estruturas simples (mais do que aquelas usadas por Volpi) tendem a se repetir de uma tela para outra, sofrendo, com o tempo, delicadas modificações em sua morfologia. É a escolha das cores, sempre em tons rebaixados, que se modifica de uma obra para outra, que singulariza cada uma das obras produzidas pelo artista.

Araújo, no livro *Dois estudos sobre Volpi*, atribui ao passado operário de Volpi essa dimensão artesanal de sua obra, esse respeito pela repetição de uma mesma forma, com as inúmeras variações possíveis por meio do uso da cor. Tendo a concordar com o colega e atribuir o uso de expediente tão parecido, visível na produção de Paulo, a um respeito semelhante do artista mais jovem à tradição artesanal da pintura, a um fazer que se renova em sua repetição, humilde, cotidiana.

□

Apesar desses pontos de contato, Paulo Pasta não é Alfredo Volpi e a pintura do primeiro não é, e nem pretende ser, a pintura do outro. Embora ambos tenham a cidade de São Paulo como território comum, a cidade e o meio artístico local mudaram tanto nas últimas décadas que a São Paulo do início da maturidade de Volpi – anos 1940-1950 – não é a mesma das últimas décadas. Mesmo a pintura não é a mesma, pois não reina mais soberana nas galerias e nas grandes exposições. Como é sabido, em anos recentes, ela se viu compelida a mudar, muitas vezes, para continuar a ser ela mesma, embora medindo forças com outras mídias.

As estratégias usadas nessa competição para manter seu espaço, ou o pouco do espaço que antes dominava, foram muitas: no caso de Paulo, sua pintura tendeu, de início, a buscar as grandes dimensões, reivindicando uma presença mais incisiva. No tempo de Volpi, o caráter mais rarefeito do circuito de arte não o obrigava a grandes dimensões, e isso pode explicar o tamanho modesto da maioria de suas obras o que, no entanto, não lhe retira sua importância pública, ou melhor, coletiva.

No caso de Paulo, a situação foi diferente: outra época, outras necessidades, houve um período em que o artista recorreu às dimensões maiores e ao uso de cores mais quentes para sua produção. Uma época de incertezas mais pronunciadas quanto ao devir da pintura (e da sua pintura). Maiores e mais estridentes, as obras desse período – meados dos anos 1990 – clamavam por uma visibilidade maior, competindo não apenas com outras pinturas de grande porte, mas também com obras realizadas em outras mídias.

A ampliação do tamanho de suas pinturas e o uso de cores mais carregadas no preenchimento dos campos buscavam chamar a atenção para si, seduzir o espectador distraído. Com esses procedimentos as pinturas

de Paulo correram o risco de abdicarem de si mesmas e de suas aspirações por um espaço próprio, habitando um lugar no circuito da arte em que imperam lances às vezes desesperados para alcançarem protagonismos vãos e passageiros.

Felizmente esse estágio que, com o tempo, poderia significar um desvio irreparável no adensamento da poética pictórica do artista foi, aos poucos, sendo ultrapassado por outros encaminhamentos, atendendo a demandas de sua pintura que Paulo precisou apenas reconhecer. A principal delas talvez tenha sido o abandono paulatino do uso mais contundente da cor, fazendo emergir de novo o carinho pelos tons mais surdos, pelos jogos sutis entre eles, travados nas estruturas que surgiram, ou ganharam força, notadamente após esse período.

Se as cores mais gritantes foram aos poucos substituídas por tonalidades silenciosas, que reivindicam certa liberdade em relação às áreas que ocupam, isso se deve à manutenção das dimensões generosas de grande parte das telas. Maiores, elas como que auxiliam as tonalidades mais baixas das cores usadas pelo artista a flutuarem diante dos olhos do observador, inundando-os de luz.

De novo, esse resultado não se deu do dia para a noite ou de uma pintura para outra. De início, ao optar pelo uso de telas maiores e por cores mais fortes, a produção de Paulo foi ganhando uma equivalência em relação às paredes que ocupavam. Pinturas-quase-paredes, pinturas-quase-muros, elas, como mencionado, rivalizavam com outras obras pictóricas (ou não) que, igualmente, buscavam a atenção do público por meio de sua escala.

Esse momento em que as pinturas de Paulo rivalizavam com a realidade das paredes que as suportavam foi talvez o período mais delicado da trajetória do artista,

aquele em que sua pintura quase abdica de si mesma, como já mencionado. Tal situação pode ser detectada com maior precisão nas telas em que Paulo parecia forçar essa equivalência da pintura ao seu suporte material, as paredes que a sustentavam. A alusão ao real ali correu o risco de se transformar em representação: os “muros” de Paulo começaram a aludir de maneira mais incisiva a pedras, lajotas etc. Período de busca sincera do artista por uma relação mais direta com o público, foi também o seu único período de “perdição”. E que durou até o momento em que, com a continuidade cotidiana do pintar, Paulo foi se dando conta de que seria mesmo no âmbito da alusão sutil ao muro, e não da sua representação mais decidida, que residia o segredo para o devir de sua poética. Ali, na persistência da alusão à realidade do muro é que poderia dar continuidade à exploração dos campos de cores, agora não mais estridentes, agora apenas orgulhosas em se manifestarem em suas infinitas tonalidades.

“A pintura é que é isto”, parecem proferir essas obras que integram esta exposição. Ou melhor, parecem sussurrar aos olhos do observador.

□

Paulo Pasta entende e aceita que seus colegas alarguem as possibilidades da pintura, fazendo-a trafegar por outras áreas, expandindo-a material e conceitualmente. Porém, a cada pincelada sobre tela, persiste nele a convicção de que a pintura pode ser também aquilo que vem sendo há séculos (pigmento aplicado a uma superfície bidimensional), sem perder sua potência e significação como manifestação ao mesmo tempo individual e coletiva.

Paulo Pasta: artista contemporâneo

Cauê Alves

O descanso do pintor, 2009
240 x 300 cm
detalhe | detail
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Andrea e | and José Olympio Pereira

A arte contemporânea, nas últimas décadas, vem sendo caracterizada de muitos modos. Entre as mais ordinárias definições está a de que o artista contemporâneo é o cidadão de seu tempo, aquele que coincide plenamente com os valores hegemônicos da atualidade e a eles adere. Assim, mais contemporâneo do que a pintura, campo que tem uma tradição que atravessou rupturas, seria a arte que se apropria ou se insere no trabalho de outros artistas, abolindo a tradicional oposição entre criação e cópia. Como um DJ, o artista contemporâneo seria somente aquele que copia, cola e remixa músicas existentes. A internet, ao transformar algumas práticas artísticas e proporcionar outros modos de colaboração, permitiu que o artista atual não trabalhe mais com a matéria bruta, a tinta e a tela, por exemplo, mas se aproprie do que já está circulando na rede. Ela forneceu várias ferramentas que facilitou ao artista contemporâneo manipular imagens, reordenar ou reprogramar formas, objetos, a vida cotidiana e todo o campo da cultura, tal como definiu Nicolas Bourriaud em seu livro *Pós-produção*.¹

Há também aqueles que caracterizam o contemporâneo como o que está conectado às mais recentes invenções tecnológicas. Assim, mais contemporâneo seria um trabalho de arte quanto mais recente é a tecnologia a que ele recorre. Num mundo em que a velocidade de lançamentos de produtos tecnológicos é avassaladora, parece que tudo está programado, inclusive a arte, para ser descartado e, assim, para que o mais novo lançamento seja absorvido e logo se torne obsoleto. A época contemporânea seria a da simultaneidade de espaços: os sujeitos estão presentes corporalmente, mas na realidade ausentes, pois estão disponíveis 24 horas por dia nas redes sociais e telefones celulares.

¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Entretanto, seria preciso investigar com mais cuidado o que significa ser contemporâneo. No sentido etimológico seria tudo aquilo que vive no mesmo tempo em que nós. Toda a arte que é feita no período em que vivemos seria contemporânea e tudo o que é produzido no momento atual talvez pudesse ser chamado de contemporâneo, mas não é essa a questão central. O contemporâneo não é um período e tampouco um estilo, mas o momento em que já não existe um estilo ou período. Hoje não há mais necessidade de romper com o passado. Não há limite histórico, a arte chamada de contemporânea é heterogênea e plural, e jamais poderia ser apreendida em uma única dimensão. Vivemos em um período que se compreende como descontínuo em relação à história, se é que isso é possível, mas ao menos não nos percebemos mais como pertencentes a uma grande narrativa.² De todo modo, a ausência de um sentido histórico, de uma direção precisa, é fundamental para a produção da arte contemporânea.

Entre as definições sobre a contemporaneidade a mais provocante é a de que ela pressupõe uma singular relação com o próprio tempo. O contemporâneo, ao contrário do senso comum, é aquele que não coincide perfeitamente com o seu tempo, aquele que não adere plenamente a ele. A origem desse pensamento está em Nietzsche que, como filólogo, teve uma relação com a antiguidade grega que propiciou a ele fazer descobertas intempestivas,³ ou seja, agir contra a sua época, compreendendo como um mal aquilo que seu tempo justamente se orgulhava. Assim, o sentido de contemporâneo se afasta da adesão aos valores do presente.

² DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp-Odyseus, 2006.

³ NIETZSCHE, Friedrich. II Consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro-São Paulo: PUC-Rio-Loyola, 2005.

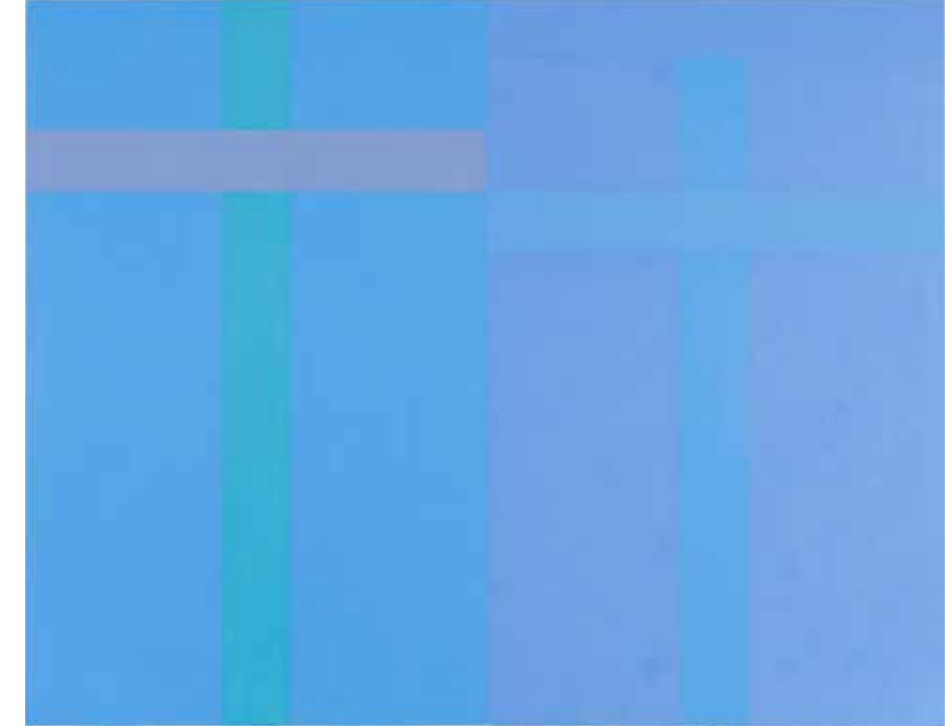
Segundo Giorgio Agamben, “pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.”⁴ Ver as trevas do presente e olhar para o escuro não são ações passivas, mas um modo de compreender que a obscuridade é inseparável das luzes. O filósofo italiano, a partir das explicações da astrofísica, ajuda-nos a entender o sentido do contemporâneo. Como o universo está em expansão, as galáxias mais distantes se afastam de nós em uma velocidade tão grande que as luzes de suas estrelas não nos alcançam. Por isso é fundamental “perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.”⁵ No escuro do presente há uma luz que viaja em nossa direção, mas não nos alcança, percebê-la é ser contemporâneo. A luz e a sombra não são completamente opostas, mas subordinadas uma à outra. Eu só percebo a sombra porque há a luz. Tanto é assim que a sombra muda de acordo com a posição da origem do raio. A luz é esse fundo de onde surgem as sombras, ao mesmo tempo em que é o que preenche o vazio.

Tal como Agamben define o contemporâneo, podemos dizer que Paulo Pasta é um artista plenamente contemporâneo. No início de sua pintura houve uma evocação de formas arquetípicas como a coluna, o arco, mas nesse gesto sempre existiu um compromisso com o presente. O artista recusa a luz evidente e atual que pode nos cegar para reencontrar as sombras de hoje, como se ali no passado estivesse escondida a chave dos tempos imemoriais, as trevas do presente. Há em sua obra um alargamento da noção de história. Ela recorre ao passado para retirar dele o que faz sentido hoje e

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 63-64.

⁵ *Idem*, p. 65.

Quase nunca, 2010
240 x 300 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Instituto Figueiredo Ferraz



ao fazer isso reabre uma possibilidade de futuro, de porvir, o que beneficia a própria pintura.

Existe nos trabalhos recentes de Paulo Pasta a infiltração de uma noção singular de tempo, que incide neles a partir da sutil variação de luzes e sombras. As cores e os tons que sua pintura emite carregam uma série de velaturas e sutilezas. Cada uma parece só existir tendo em vista uma luminosidade precisa. Facilmente as cores se disfarçam uma em relação às outras, como nas telas *Quase nunca* (2010) e *A noite* (2012). Nelas, as faixas que estruturam a pintura são quase escamoteadas, como se um tom sempre quisesse ser o mais próximo possível do tom vizinho, tanto quanto não deixa de contrastar com ele. É justamente essa proximidade que provoca certa dissonância, uma espécie de dispersão, mas ao mesmo tempo é ela que dá unidade à tela e também o que permite a diferenciação entre as cores.

Nessas pinturas percebemos o escuro não como ausência de luz, nem o claro como luz plena, mas sim que cada tom luminoso apenas se sustenta em relação a outro. A potência das cores, a intensidade e a saturação que surgem da relação entre os tons em um mesmo trabalho não são derivadas de um valor absoluto, de uma escala quantitativa, mas do vínculo de oposição e continuidade que cada cor estabelece com a outra. Paulo Pasta pinta essencialmente espaços, lugares não identificáveis plenamente, mas que estão sempre em ação, transformando-se de acordo com a variação cromática. Seus espaços se afastam da noção de eternidade, como se fossem imutáveis, e conseguem reencontrar a sua perfeição na aparência móvel e imperfeita do mundo. O que o artista faz é pintar o que está entre as coisas, entre os elementos que ele mesmo projeta, e ao pintar o intervalo modifica as próprias coisas, porque elas só existem num contexto, relacionadas com o seu entorno e com determinada luz.

O modo como se dá o vínculo entre figura e fundo é colocado em questão a todo instante, como se as cores fizessem e desfizessem essa contradição. Na tela *Noturno da Consolação* (2012), ocorre a partir de poucas variações de cor uma espécie de entrelaçamento entre planos que impede qualquer congelamento do espaço. O que fica desses trabalhos em nós são totalidades abertas, conjuntos de interações entre as cores dentro da tela e para além dos limites da pintura. Fragmentos isolados ou meramente somados jamais revelariam essa sensação. Algumas das telas, como *O descanso do pintor* (2009), estão no limite do visível, com gradações de luz muito sutis. Esse limite, o invisível da tela, não é de modo algum a negação do visível, é justamente aquilo que nos permite uma espécie de visão demorada, que só aparece depois de certa ruminação do olhar. O invisível não é o campo da sombra, nem o visível é o da luz, mas há entre eles uma dependência mútua, luz e sombra são inseparáveis. Cada uma de suas cores é permeada de muitas demãos até se fixarem. Como se cada tom tivesse que se acertar com todos os outros que aparecem na tela para conseguir conquistar o seu espaço. Entretanto, alguns trabalhos mais recentes parecem estar mais contrastados, com menor ênfase nas variações tonais, como, por exemplo, em *O dia* (2012), em que um plano de cor próximo ao salmão salta luminoso para frente. Nessa tela parece não existir vacilo ou longas meditações sobre a luz, mas decisão e frontalidade.



Noturno da Consolação, 2012
240 x 300 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Márcio Rochwergger

Paulo Pasta é um erudito, um pintor que conhece profundamente a história da pintura. Aprecia os grandes mestres do passado e suas soluções pictóricas sem, no entanto, reverenciá-los em demasia. Sua pintura não serve à história, mas se serve da história. Pintar na segunda década do século XXI, sem ter consciência da longa tradição da pintura, poderia redundar numa ingenuidade. O artista fez uma espécie de arqueologia ao longo de sua obra. Não no sentido de regredir ao passado, e sim tornando presente aquilo que já não podemos viver, mas que reencontrado na origem, como algo primordial, nos aparece como inalcançável.

A sua pintura nos leva a um tempo presente que jamais habitamos e para isso não necessita de conceitos. Eles são demasiado frios e imóveis. Além disso, enquanto pinta o artista não parece ter em vista, ou em pensamento, suas referências, embora tenha elegido interlocutores de alto nível em seu campo. Ele mesmo já nomeou alguns com quem dialoga pictoricamente. Entre os artistas de seu universo particular estão Cézanne, De Chirico, Matisse, Bonnard, Morandi, Volpi, Iberê Camargo, Rothko, Diebenkorn, Brice Marden, Philip Guston, Sean Scully. Mas esses artistas aparecem sempre indiretamente, de modo bastardo e não como uma filiação facilmente identificável, como se o artista seguisse alguma linhagem predefinida.

A pintura de Paulo Pasta recolhe e reelabora de modo singular elementos do modernismo, da tradição

italiana e norte-americana a partir de um processo de decantação. Ele recolhe o que lhe interessa da história, retira do passado e do presente a substância de seu trabalho. Mas isso não significa que sua pintura tenha uma origem ideal ou essencial. Na verdade, o pensamento que sustenta a obra de Paulo Pasta não está em outro lugar senão no próprio ato de pintar. Por isso sua pintura é da imanência, é na aparência física dela que poderia residir a sua dimensão ideal, aquilo que a tradição entendeu como transcendente. Existe algo de muito palpável na sua pintura, um dado de realidade incontornável em suas telas que talvez seja a sua própria materialidade. Há explicitamente em sua obra a opção por lidar com o trabalho artesanal do pincel sobre o plano, a tela ou o papel. O papel parece ser o campo mais experimental, no sentido de testar a viabilidade de certos esquemas compositivos que só mais tarde se desdobram nas telas, além de ser um exercício constante que permite mais agilidade, inclusive quando se trata de fazer anotações visuais de leituras e visões diárias.

Em todo caso, o dado artesanal da pintura não representa qualquer nostalgia de um mundo pré-industrial, nem um ideal antiquado ou passadista. Significa antes que o artista não se contenta com o que já está dado, precisa ir além do já instituído. Sequer as cores do bastão, aqueles tons de fábrica, dão conta da necessidade de cada trabalho. As pinturas exigem os próprios tons e procedimentos. Nos trabalhos grandes, como os apresentados na Fundação Iberê Camargo, fitas adesivas foram necessárias para delimitar com mais precisão os planos de cor. O gesto do corpo quando confrontado com uma escala arquitetônica necessita de uma espécie de prumo. Mas isso não fez com que sua pintura se tornasse mais mecânica. Ao contrário, ela está mais fluida, leve, e sua atmosfera reflexiva continua indissociável

da dimensão humana. A sua pintura necessita não de um olho passivo que apenas recebe estímulos luminosos projetados na retina, mas de um olho como um modo de experimentar o mundo plenamente.

Há ao longo da história muitos pintores que partem de imagens fotográficas e digitais. A fotografia se tornou um instrumento recorrente para mais de uma geração de pintores que vai desde Gerhard Richter a alguns ex-alunos de Pasta. O uso de imagens captadas por uma máquina, essa espécie de mediadora entre o olho e o mundo, como se sabe, não torna uma pintura mais ou menos contemporânea. Já passou da hora de ultrapassarmos a mera definição técnica para caracterizar o contemporâneo. O presente, como uma época fraturada, é uma espécie de encontro de distintos tempos e gerações. Tanto na pintura mais artesanal ou naquela que parte de imagens digitais ou analógicas, há uma relação com o ausente, com o que não está mais lá ou com o que está para além da imagem. Mas o que singulariza a pintura de Paulo Pasta em relação ao que é feito hoje é uma espécie de dignidade da fatura, uma serenidade e uma universalidade, um estado atingido somente com amadurecimento e ponderação. Elas têm algo que um olhar distante e apressado não poderia desvelar.

As suas pinturas parecem se relacionar com várias temporalidades e isso surge de uma necessidade interna delas, uma exigência que escapa a uma decisão racional. Compreender a pintura de Paulo Pasta como contemporânea, o que não deveria representar novidade alguma, não diz respeito apenas ao tempo cronológico. Não é apenas por ser um pintor que trabalha na virada do século XX para o XXI que sua pintura é contemporânea. Mas justamente pelo modo como consegue se distanciar do presente não para dele fugir ou para conservar um passado ou técnica centenária, mas como ação efetiva de enfrentamento dos valores da época

em que se situa. Aquela luz invisível, que é o escuro do presente, reaparece no trabalho como pergunta, como necessidade em se indagar a todo o momento.

Sua pintura, assim como o contemporâneo, não pode ser precisamente fixada no tempo, ela está num entre, no intervalo entre um “ainda não” e um “não mais”. Há algo, portanto, de inapreensível nela. Quando o tempo é objetivado ele já passou e, por isso, já não é mais presente. Ser contemporâneo como Paulo Pasta é estar sempre atrasado e ao mesmo tempo adiantado em relação a si mesmo. Segundo Agamben: “A contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”.⁶ Ser contemporâneo significa ir às origens, não num sentido de um tempo quantitativo, mas perceber a historicidade primordial de cada trabalho no presente. O trabalho de arte tem uma historicidade viva, aquilo que pode sempre possibilitar uma renovada e próxima experiência, um interminável recomeço. No caso de Paulo Pasta não se trata de apenas conhecer o passado ou de citar obras antigas, mas perceber que só há sentido no passado se ele estiver a serviço do presente e do futuro.

A ação do artista é uma espécie de matriz e desse modo surge de uma sequência de ações interligadas e dotadas de sentido que irão gerar um futuro, mas não no sentido de uma concepção linear de história e sim como abertura de um campo de experiências. O futuro é, portanto, o que é prometido pelo próprio presente, pelas obras feitas no presente e no passado, mas elas não contêm previamente o que irá acontecer, apenas contêm uma abertura, uma possibilidade para que outras coisas aconteçam a partir delas.

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

A história na pintura de Paulo Pasta se dá como dimensão viva e provisória, não como na metafísica de De Chirico, num tempo suspenso, eterno, que se refere a um passado nostálgico; nem na fixação pela morte ou pelo esvaziamento do mundo que Andy Warhol apresentava com suas Marilyns, cadeiras elétricas e suicídios. Trata-se de um tempo da experiência, que também não é a elevação que a contemplação pode proporcionar, mas um tempo vivido internamente, um tempo que não é soma de instantes isolados, representação sequencial fruto de relações de causa e efeito, mas fluxo contínuo e heterogêneo, mobilidade pura.

E o tempo lento da obra de Paulo Pasta – mesmo que ela esteja mais fluida e dinâmica, e que as coisas pareçam surgir mais facilmente na tela, sem tanto sofrimento do artista – não partilha da velocidade alucinante de imagens que se superpõem e se negam como num videoclipe. A sedimentação, o tempo gradual, de suas obras não tem nada a ver com o que não tem início e fim, o que seria negação da própria passagem do tempo, mas com uma historicidade singular que exige disponibilidade do outro. Desvendar as relações entre planos, cores e mundo só é possível se mantivermos um olhar que passeia por dentro das coisas e que não perde de vista a si mesmo e o seu próprio tempo.

Sua obra estabelece uma instigante relação com a história, lidando com o esquecimento, com a repetição e com a lembrança de modo fecundo. Há nela uma espécie de fundo turvo, uma dose de amnésia, que nos retira de uma cadeia temporal coerente e que nos joga para dentro de nós mesmos, numa relação íntima com formas primitivas e originárias. É importante compreendermos que não estamos falando apenas de um exercício que se preocupa com correlações entre

luzes e formas. Isso redundaria num formalismo, categoria vazia e ainda citada nos dias de hoje para qualificar toda pintura que não explicita um tema ou uma figura de modo direto. Sabe-se que a oposição entre forma e conteúdo, também na pintura de Paulo Pasta, não faz sentido e não dá conta de exprimir a complexidade do trabalho do pintor, a conexão entre a estrutura interna de suas obras com experiências visuais para além delas.

Do mesmo modo, para nos aproximarmos dessas obras com mais propriedade, não é suficiente recorrer à dicotomia entre abstração e figuração. Elas não são nem uma coisa nem outra e são também ambas. O motivo da pintura vem do próprio processo de pintar, da trajetória da obra a partir de esquemas inventados e construídos de dentro da pintura. A identificação das formas como viga, cruz ou coluna se dá *a posteriori*. Eles brotam em um momento originário que é anterior à elaboração de categorias e oposições inventadas ao longo da história pela recepção.

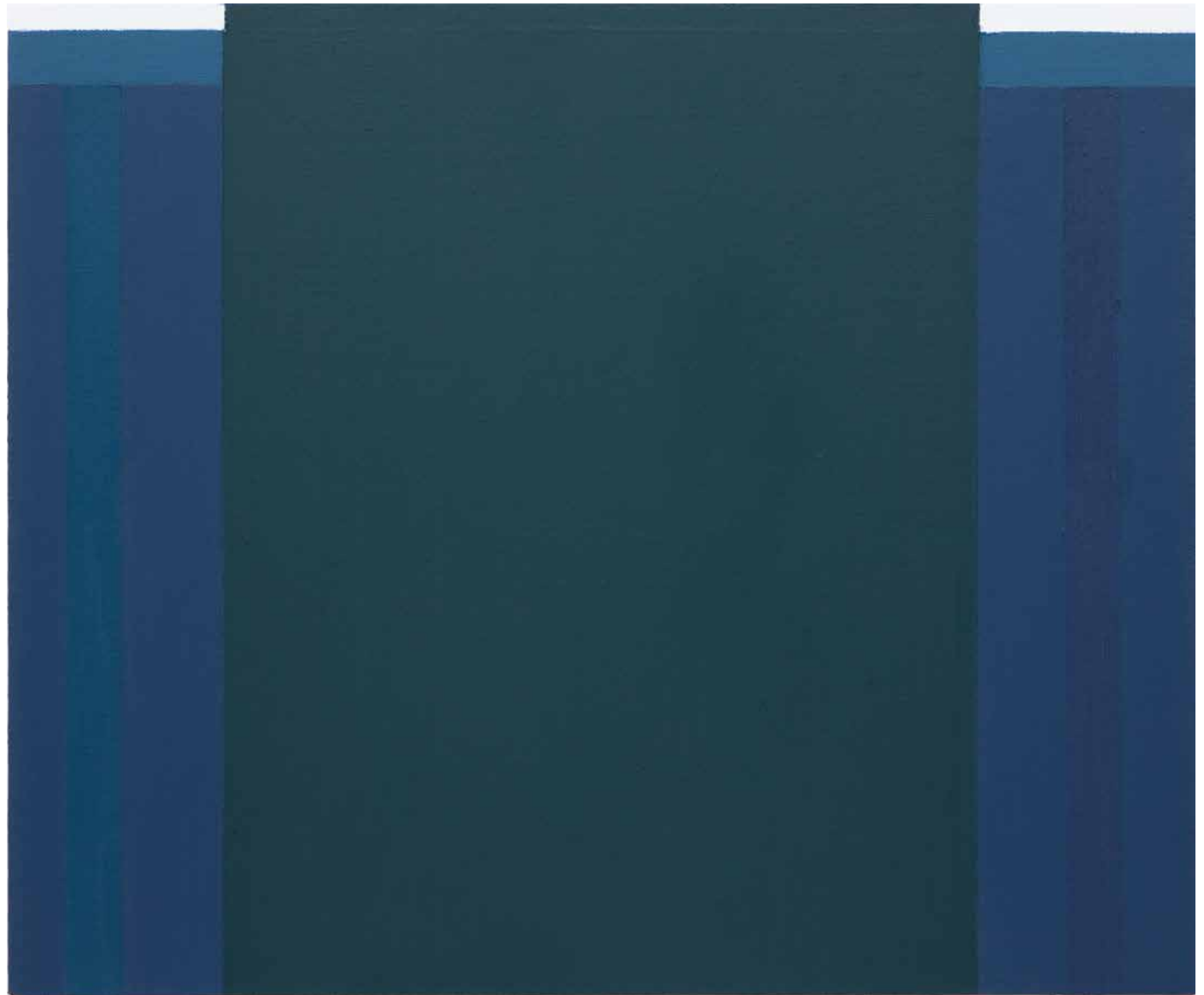
A obra de Paulo Pasta está imersa num silêncio e em signos alheios ao campo do discurso. Mesmo assim é como se ela exprimisse o inexprimível numa linguagem alusiva e indireta. O artista não copia nem traduz pensamentos, mas em sua própria ação se deixa fazer e refazer por eles. É do indizível e do invisível que surgem o dizível e o visível. É o silêncio que torna possível a expressão e a invenção de novos sentidos. Para que eles ocorram, suas pinturas promovem uma reversibilidade entre visível e invisível, entre dizível e indizível.

Para uma obra que nasceu no início dos anos 1980, momento de revalorização da prática da pintura depois de sua pseudomorte nas décadas anteriores, e para alguém que é um dos protagonistas da discussão sobre a pintura nos dias de hoje, como Paulo

Pasta, poderia parecer desnecessário justificar a sua íntima relação com o contemporâneo. Mas, como o silêncio de suas pinturas se afasta da cacofonia dos debates atuais e do ritmo acelerado da vida contemporânea, que desvaloriza a presença física e material em nome de uma comunicação distanciada e virtualidade simulada, torna-se urgente reafirmar a densidade e relevância da pintura de Paulo Pasta como

artista contemporâneo. A sua prática vai além de um compromisso com uma postura ética e fecunda, mas nos revela as fraturas de nossa época. É na sua quietude que reside a dimensão obscura do trabalho de Paulo Pasta, e ela manifesta de modo único as trevas do presente sem aderir completamente a ele e sem deixar de enfrentá-lo, o que é uma marca indelével do contemporâneo.

sem título | untitled, 2012
50 x 60 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. artista | artist coll.

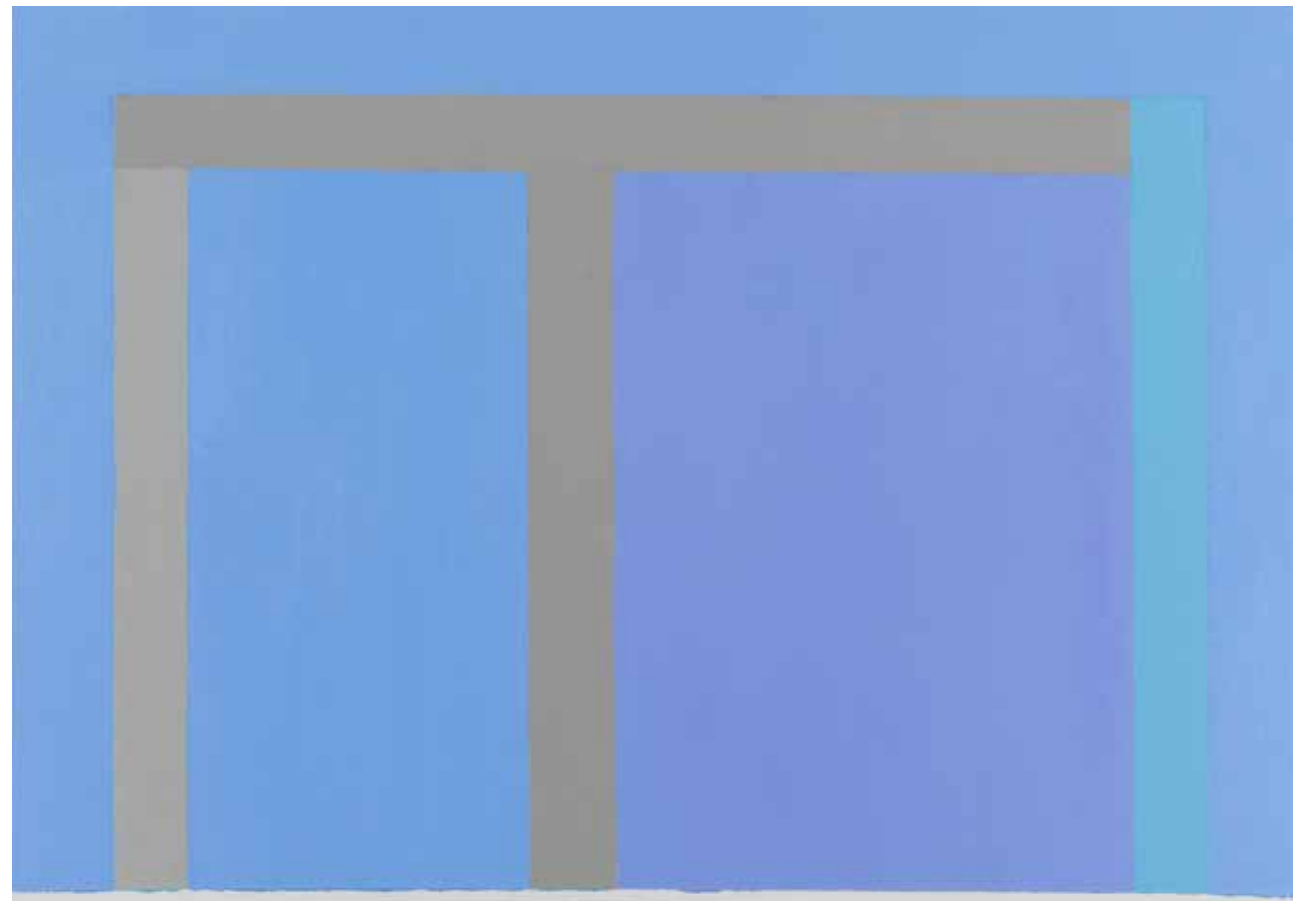




Viga púrpura, 2010
50 x 60 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Andrea e | and José Olympio Pereira

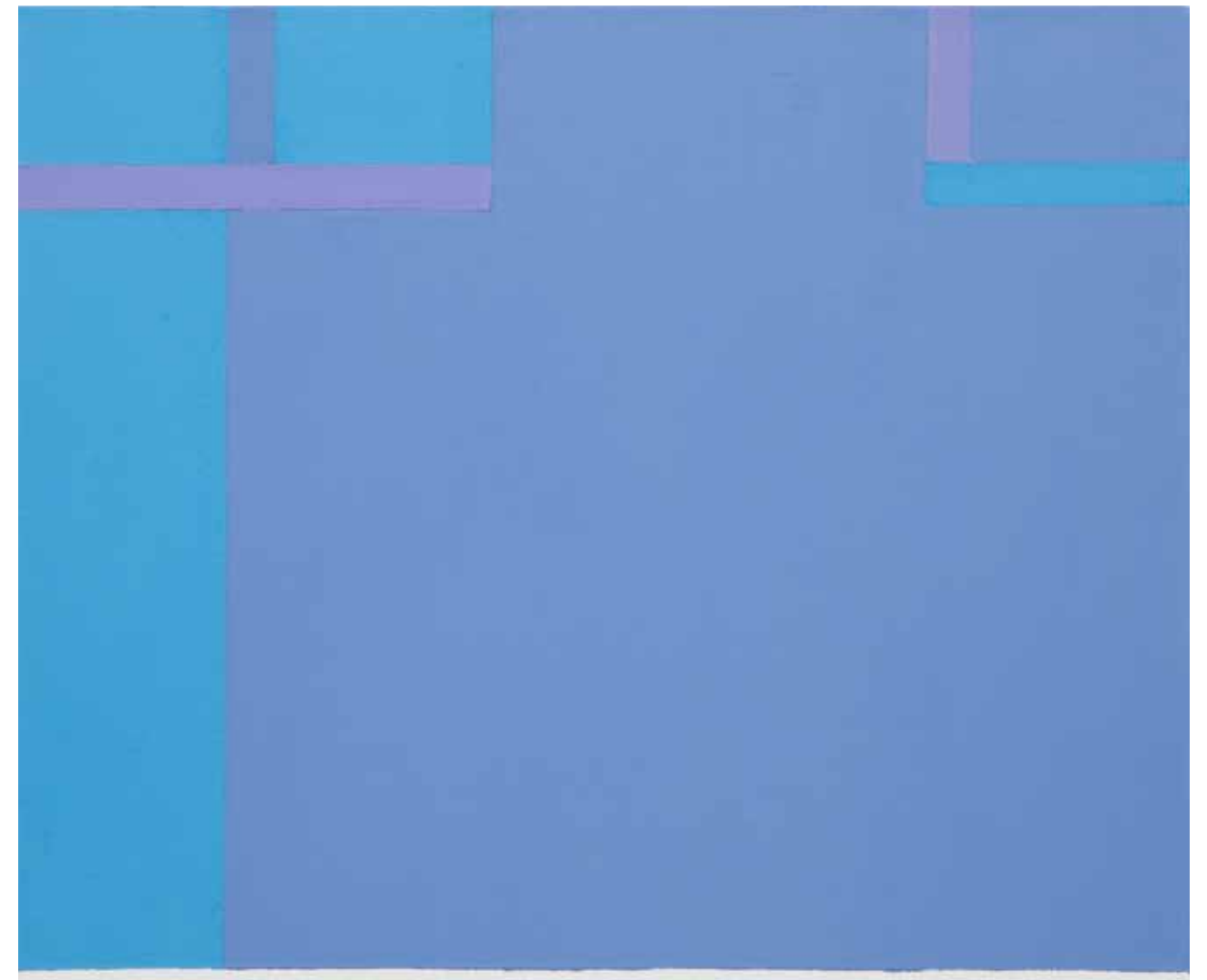


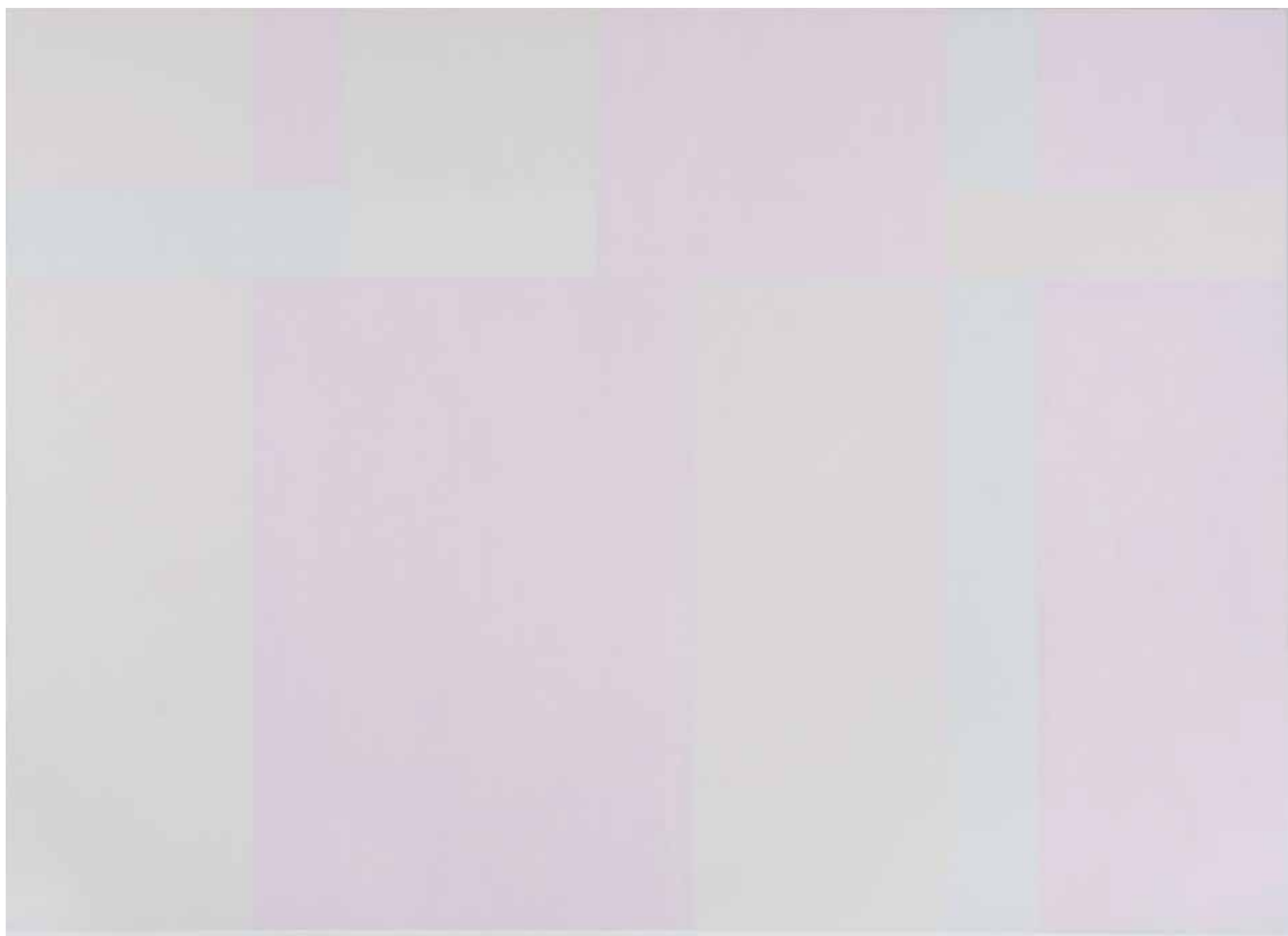
Cruz púrpura laranja, 2010
50 x 70 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Andrea e | and José Olympio Pereira



sem título | untitled, 2012
50 x 70 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. privada | private coll.

sem título | untitled, 2012
50 x 60 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Marta Najm Ayres Hegg



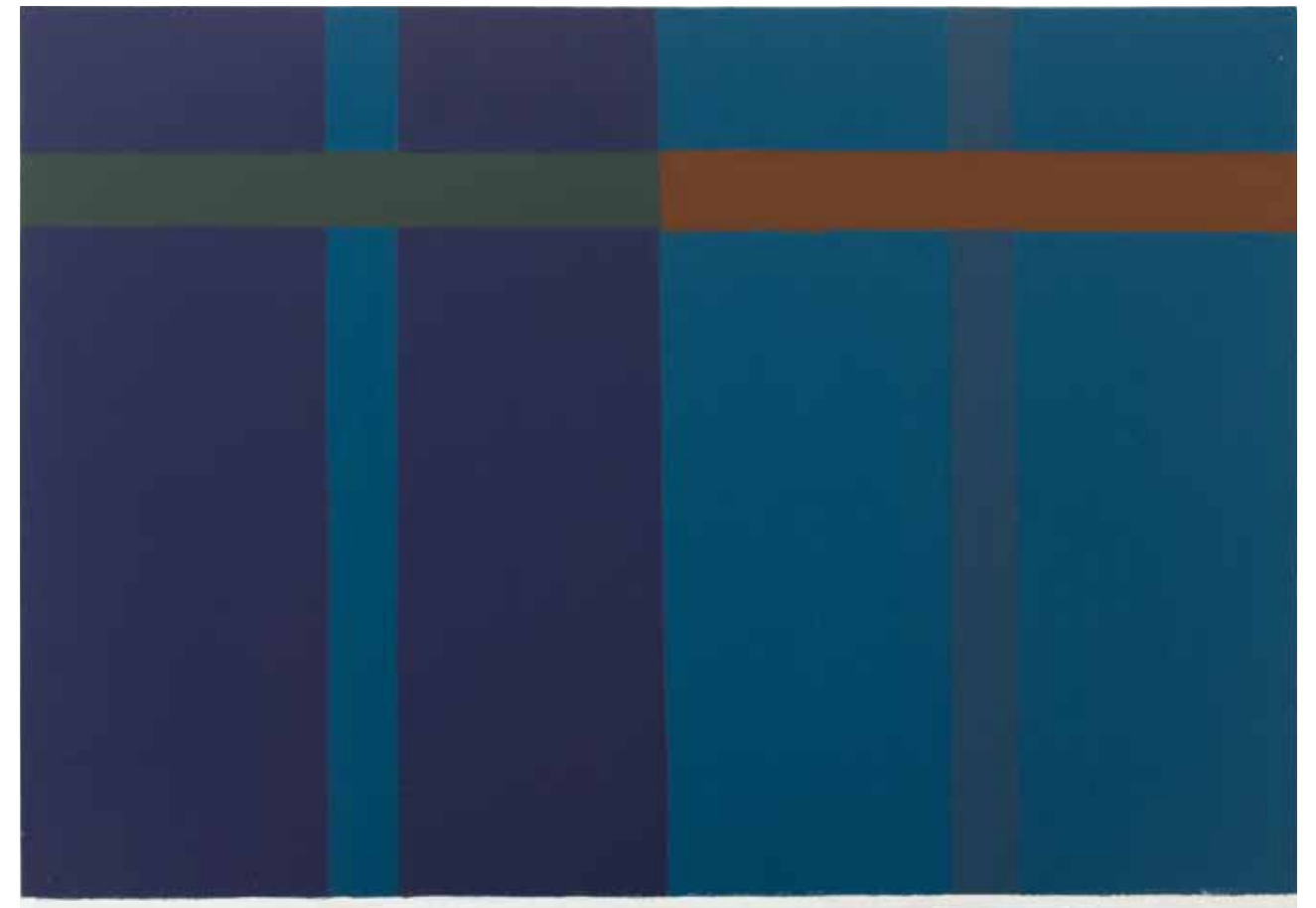


O descanso do pintor, 2009
240 x 300 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Andrea e | and José Olympio Pereira

Anunciação, 2012
220 x 180 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Flavio e | and Daniela Bauer



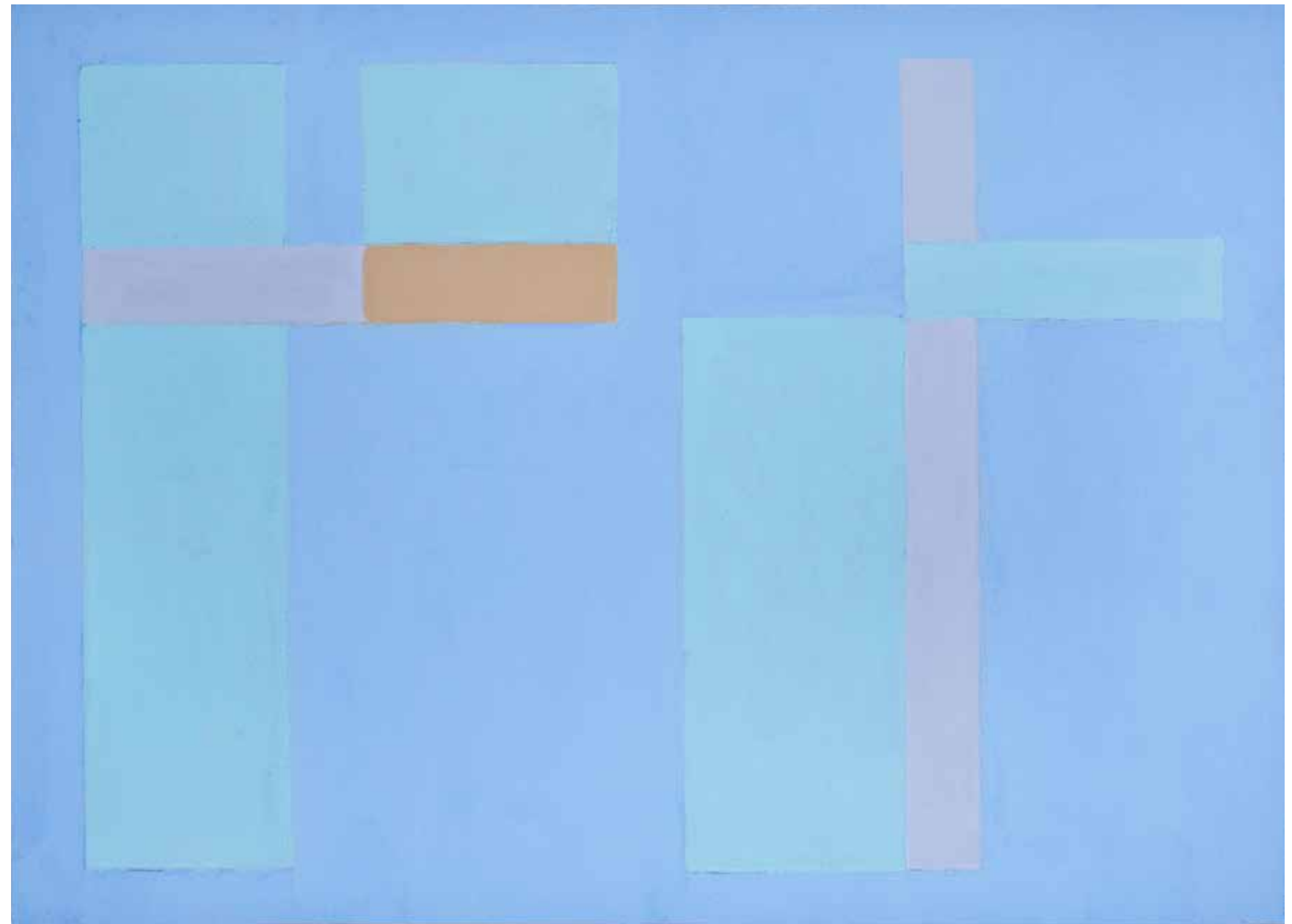
sem título | untitled, 2010
50 x 60 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Rita Leite e | and Nilson Teixeira



sem título | untitled, 2011
60 x 70 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. particular | private coll.



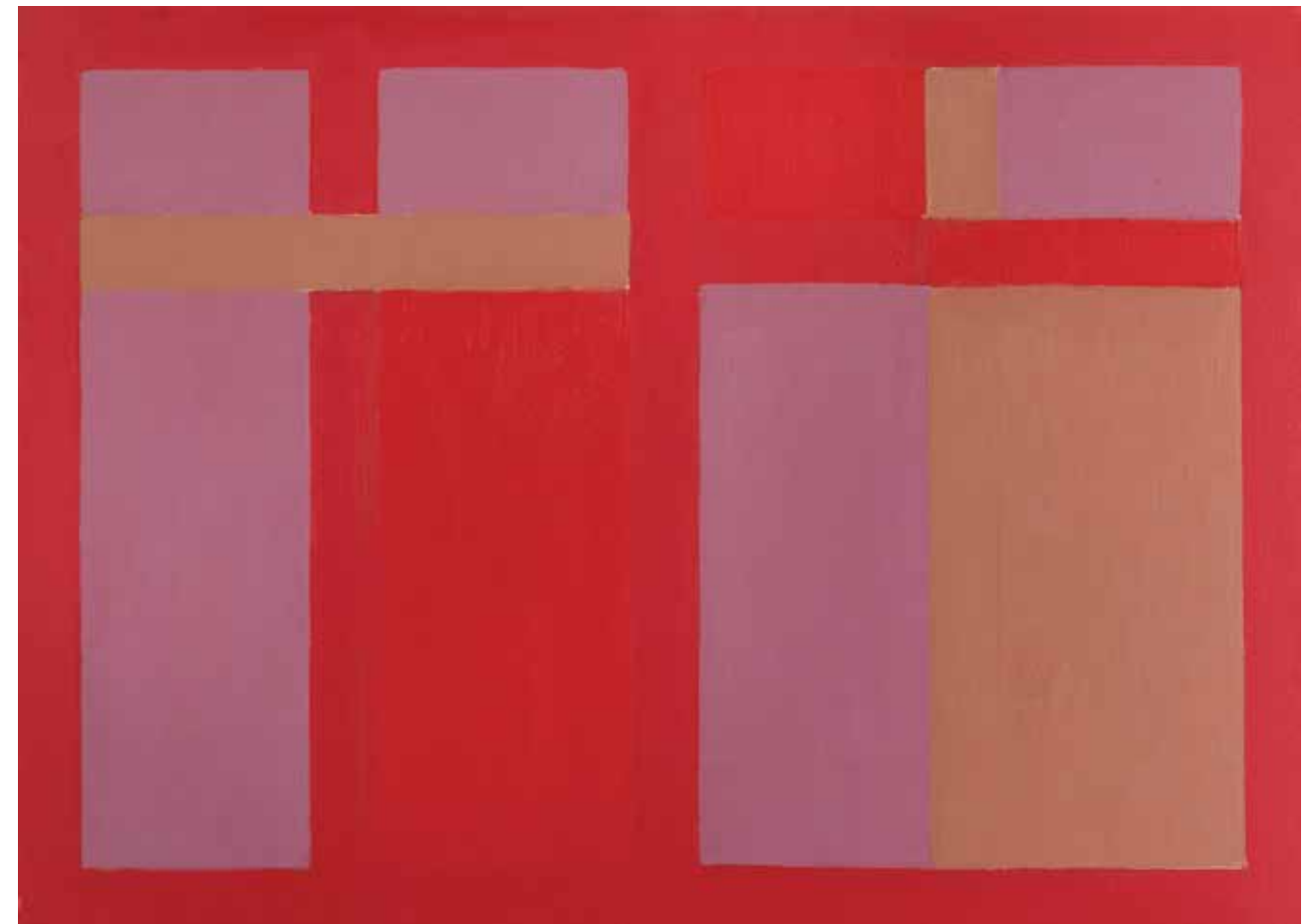
Sob a luz do quase dia, 2009
50 x 60 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Esther e | and Ylmar Corrêa Neto



sem título | untitled, 2012
240 x 300 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. BGA Brazil Golden Art



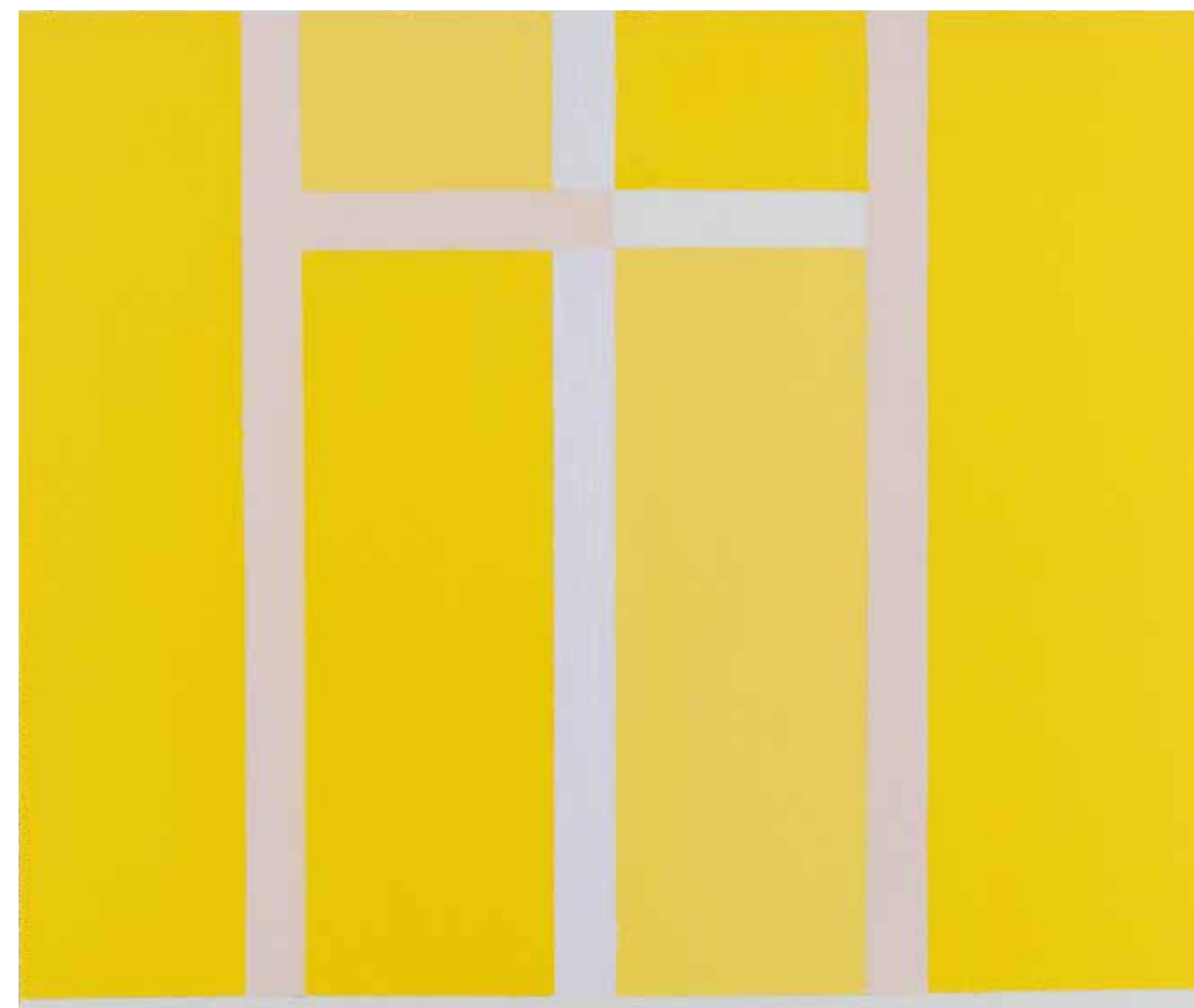
Cruz laranja, 2010
50 x 70 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Andrea e | and José Olympio Pereira



sem título | untitled, 2010
50 x 70 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. particular | private coll.

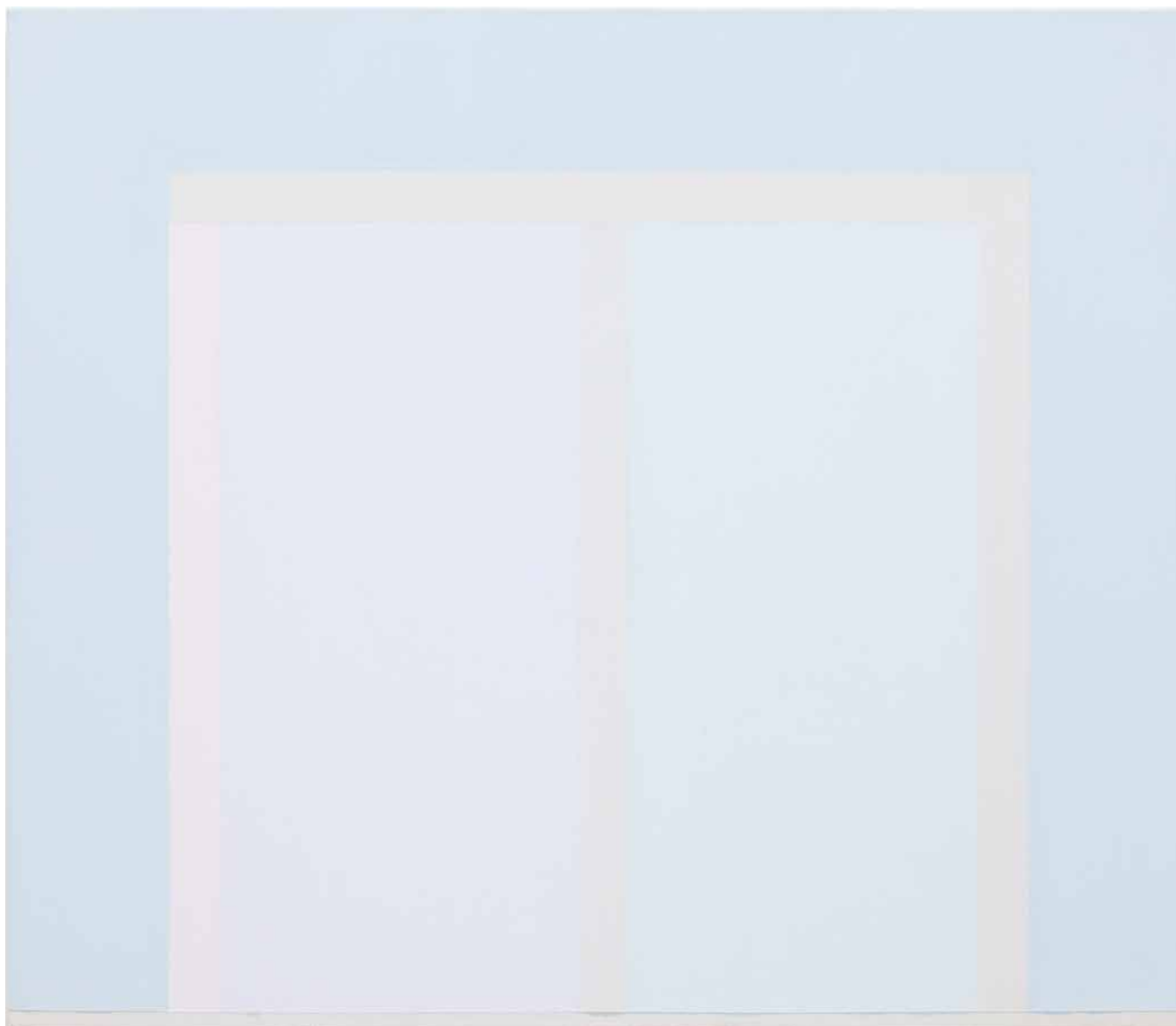


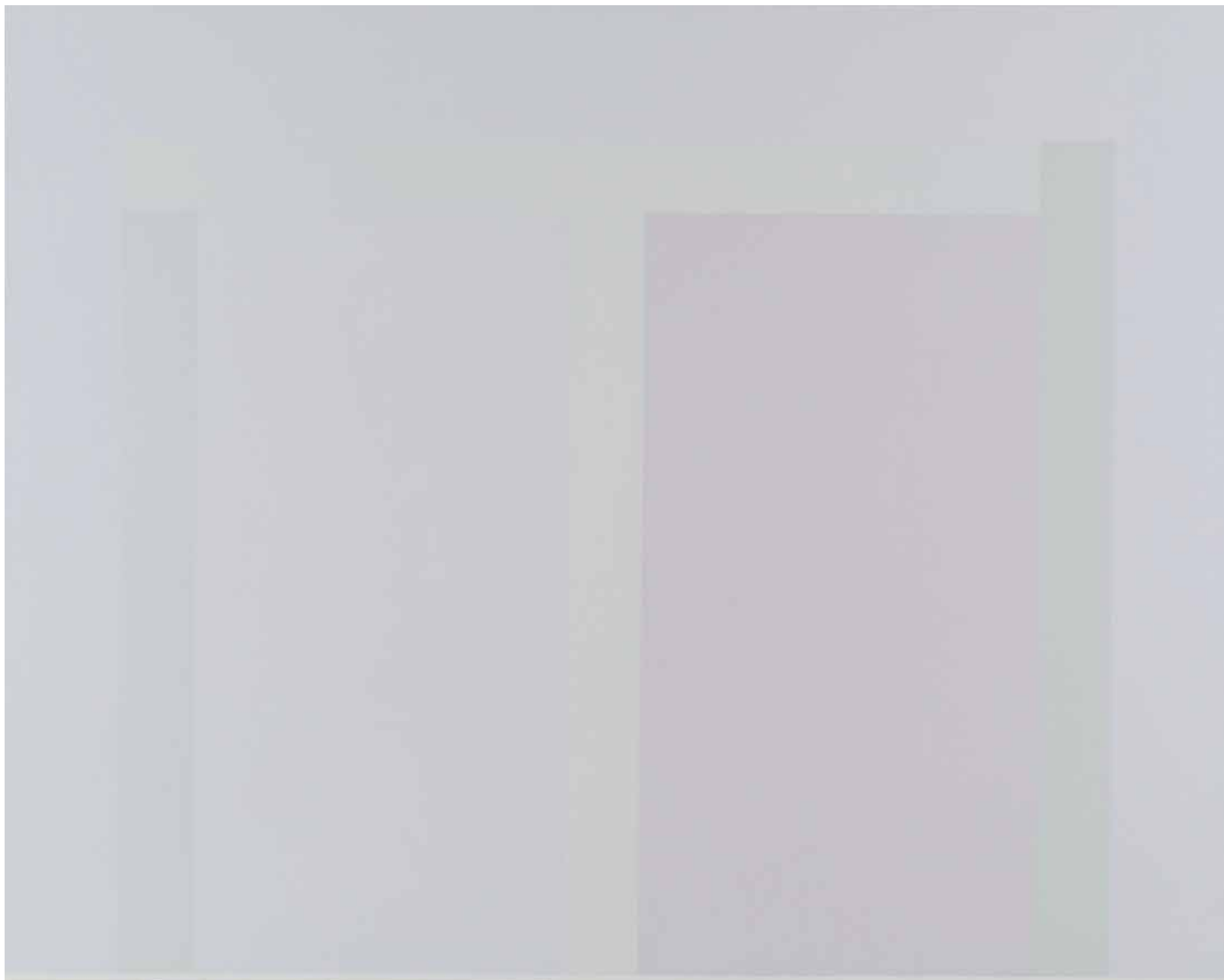
sem título | untitled, 2010
50 x 70 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Antonio Luiz Souza de Assis



sem título | untitled, 2012
60 x 50 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. particular | private coll.

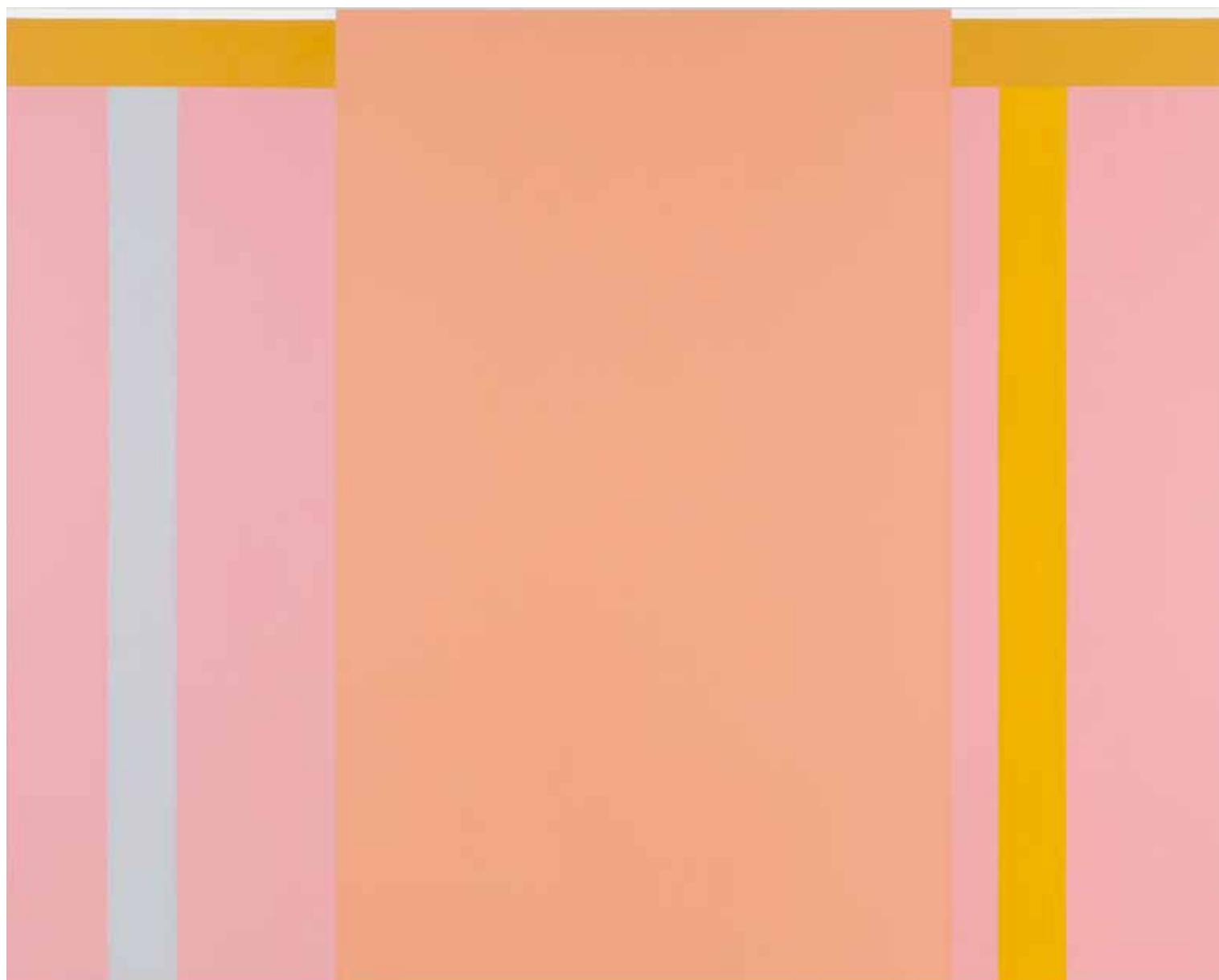
sem título | untitled, 2012
60 x 70 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. artista | artist coll.





O fim da metade é o começo do meio, 2012
240 x 300 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. artista | artist coll.

sem título | untitled, 2012
60 x 50 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. artista | artist coll.

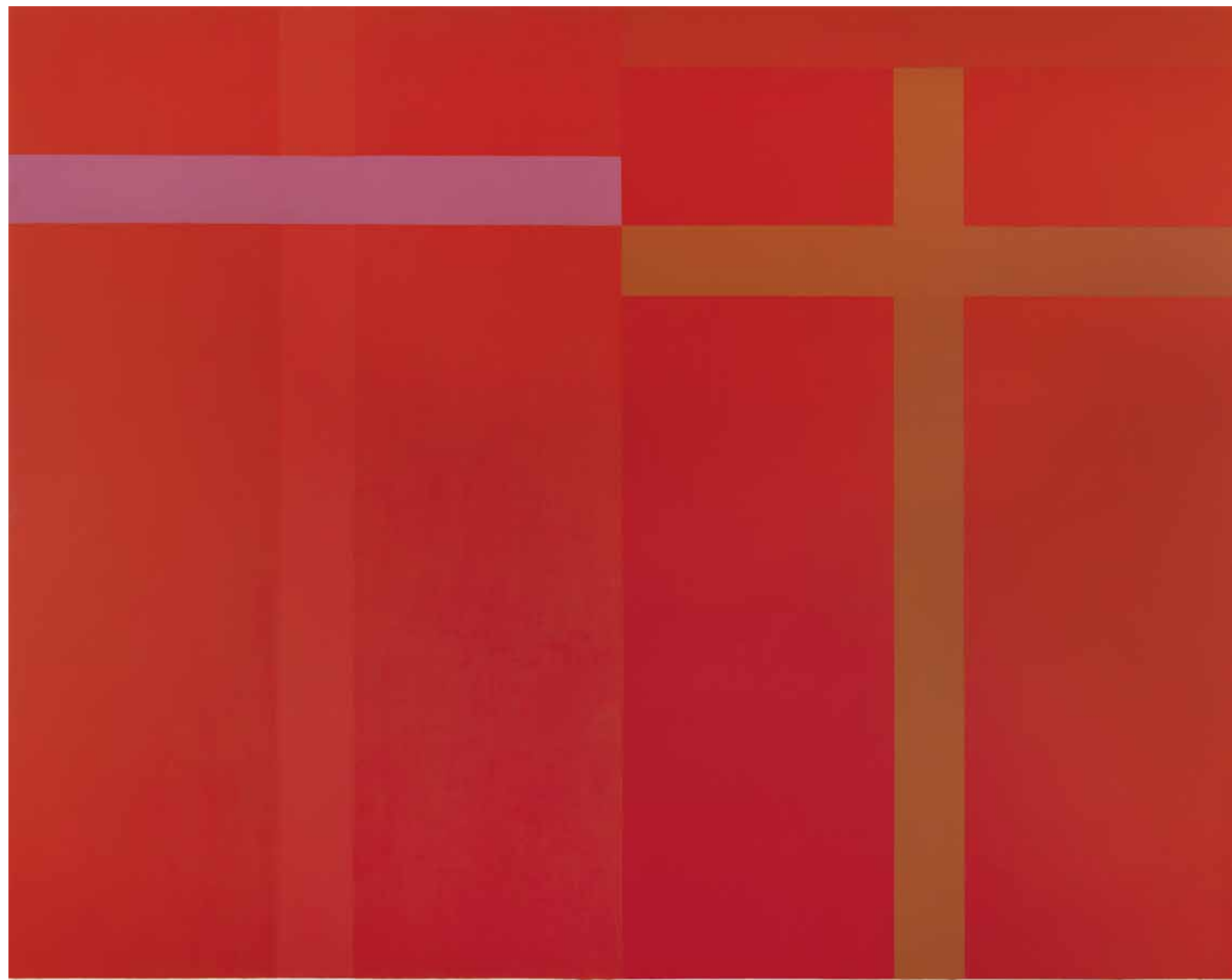


O dia, 2012
240 x 300 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. artista | artist coll.

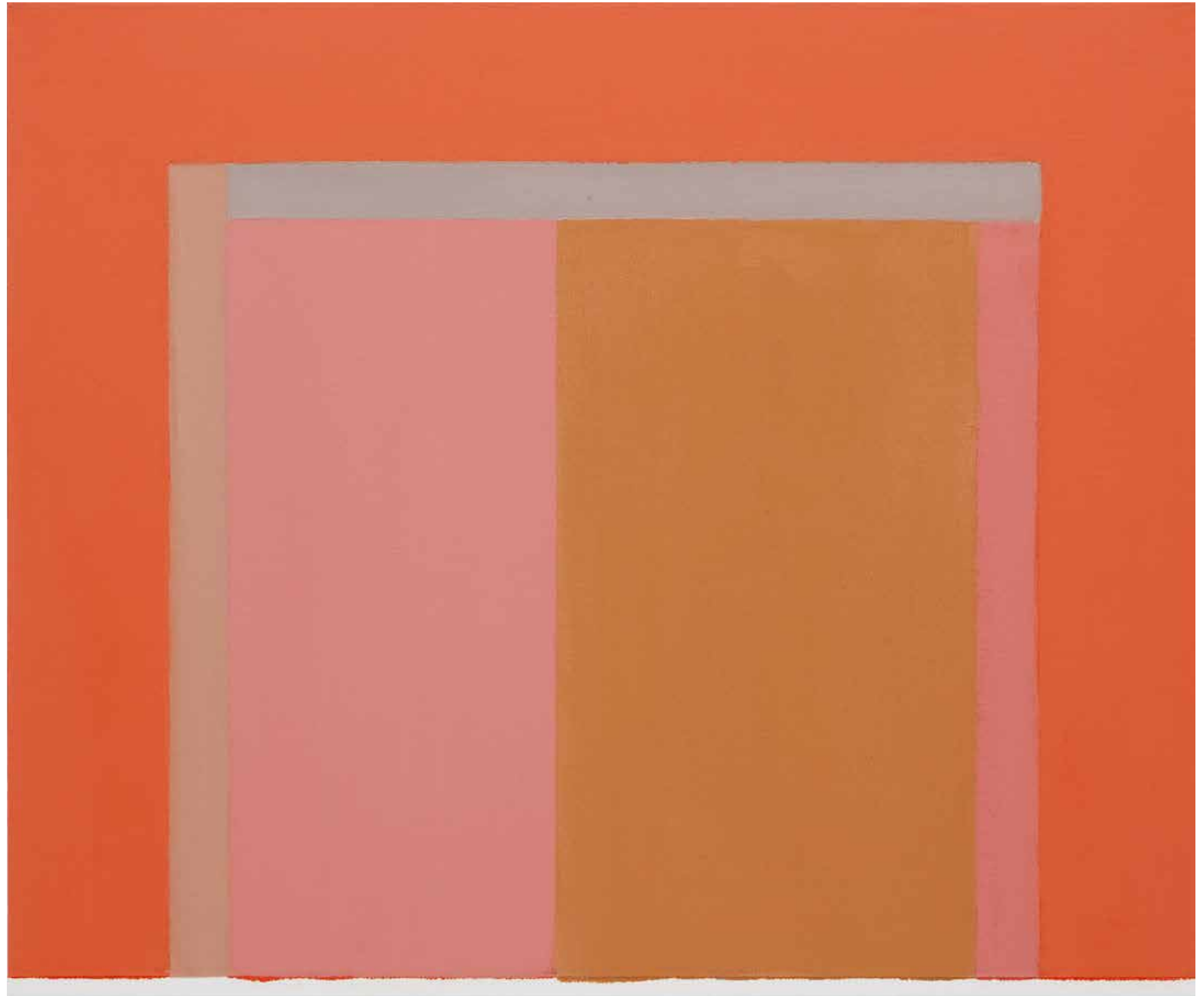


A noite, 2012
240 x 300 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Instituto Figueiredo Ferraz

sem título | untitled, 2012
240 x 300 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. MAC/USP
doação do artista | donation of the artist

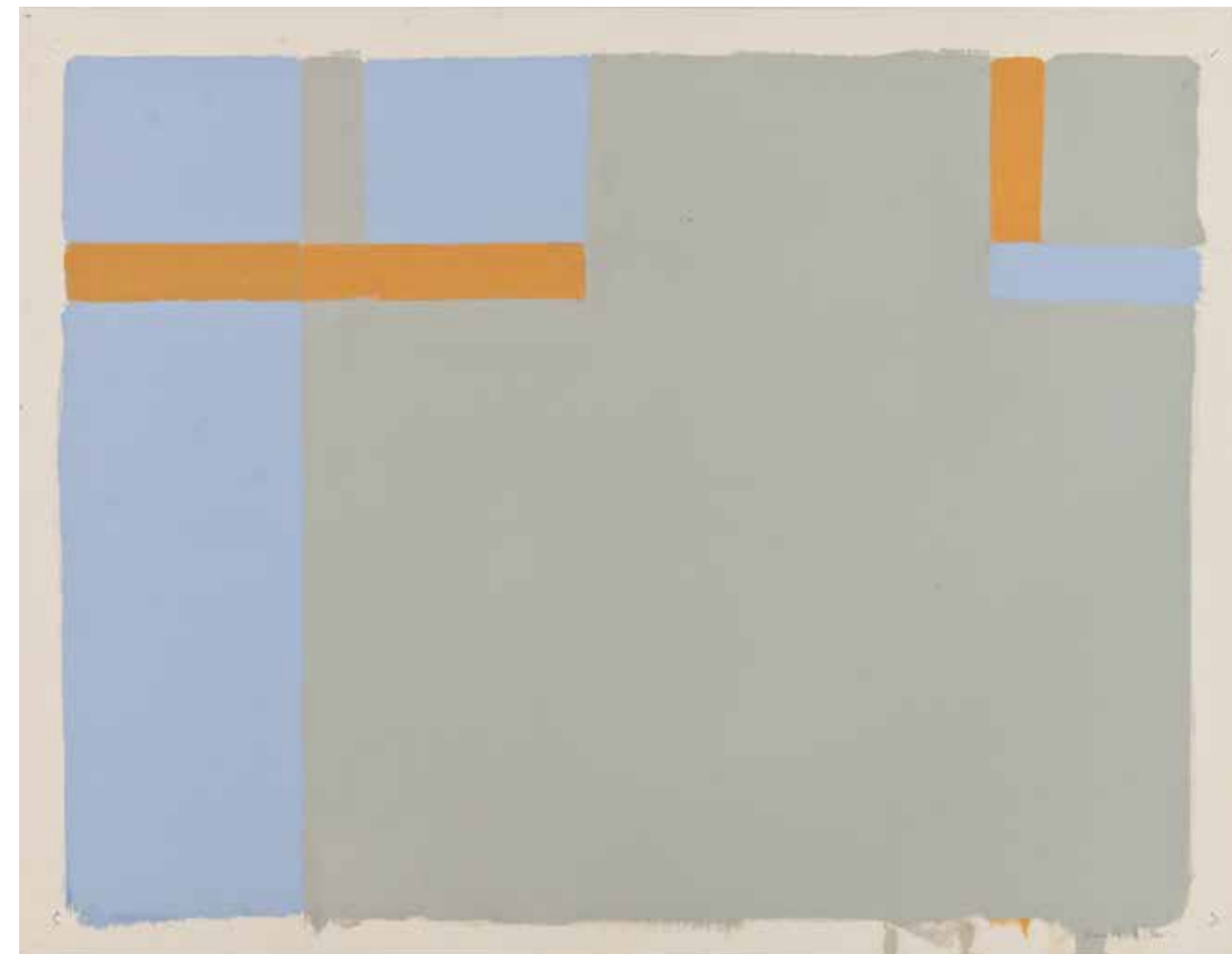


sem título | untitled, 2012
50 x 60 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Marta Najm Ayres Hegg

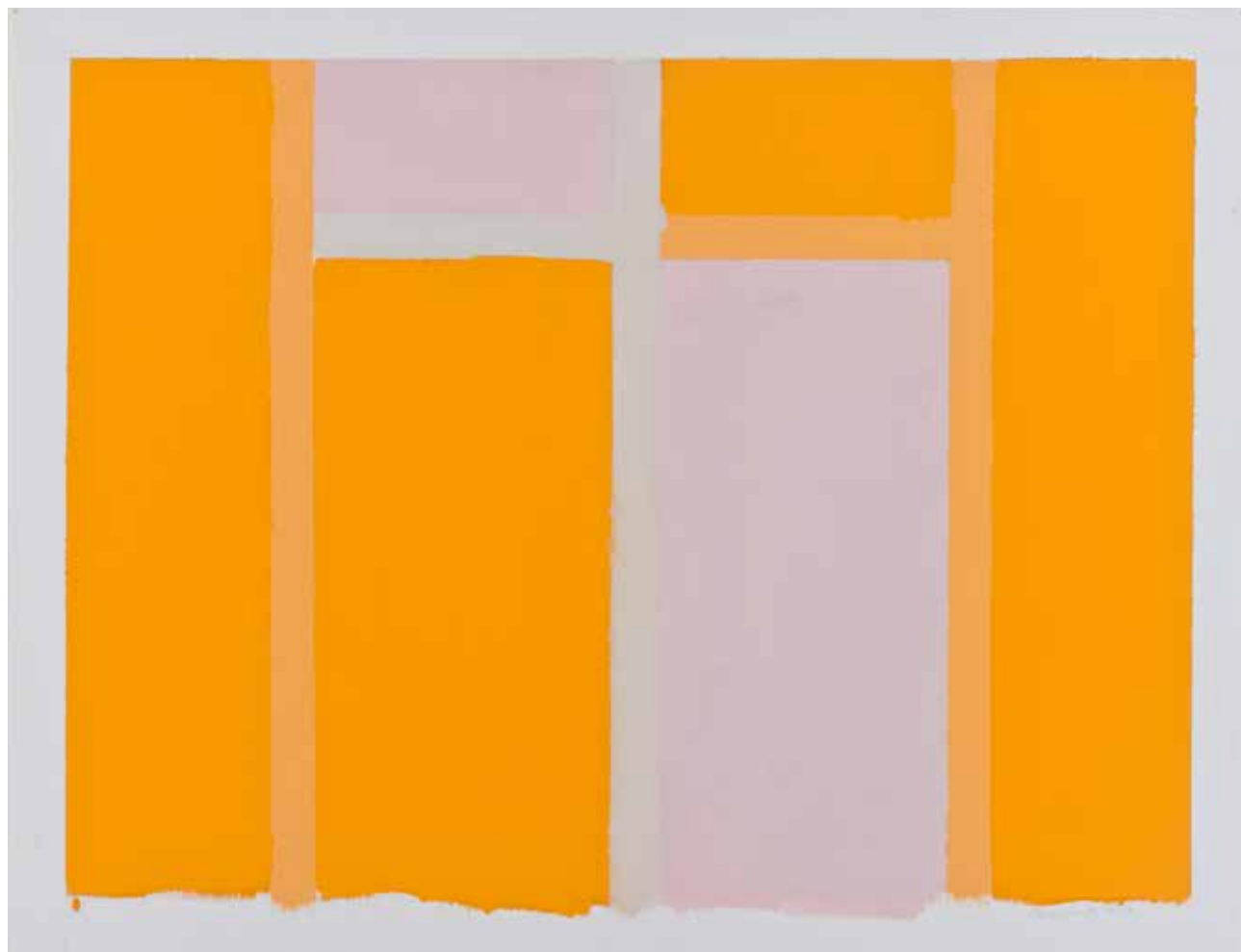




sem título | untitled, 2013
50 x 70 cm
óleo sobre papel | oil on paper
col. artista | artist coll.



sem título | untitled, 2010
50 x 70 cm
óleo sobre papel | oil on paper
col. artista | artist coll.



sem título | untitled, 2012
50 x 70 cm
óleo sobre papel | oil on paper
col. artista | artist coll.



sem título | untitled, 2009
50 x 70 cm
óleo sobre papel | oil on paper
col. artista | artist coll.



sem título | untitled, 2013
50 x 70 cm
óleo sobre papel | oil on paper
col. artista | artist coll.



sem título | untitled, 2012
50 x 70 cm
óleo sobre papel | oil on paper
col. artista | artist coll.



sem título | untitled, 2012
50 x 70 cm
óleo sobre papel | oil on paper
col. artista | artist coll.

Cronologia

Paulo Augusto Pasta nasceu em Ariranha, interior de São Paulo, em 1959. Gradou-se em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1983. Também pela ECA-USP, obteve mestrado em artes em 2002 – “Notas sobre pintura”, orientado por Carlos Fajardo, e doutorado em artes visuais em 2011 – “A educação pela pintura”, sob a orientação de Marco Giannotti.

Foi professor em diversas instituições de 1986 a 2012, entre elas: Faculdades Metropolitanas Unidas – FMU (1986-1989), Faculdades Santa Marcelina (1987-2000), Universidade Presbiteriana Mackenzie (1995-2004), Fundação Armando Alvares Penteado (1998-Atualmente licenciado) e Universidade de São Paulo (2011-2012), além de ministrar aulas de desenho e pintura em diversos cursos livres. Foi arte-educador na Pinacoteca do Estado (1983-1986), onde hoje integra o Conselho da instituição.

Escreveu vários textos em jornais, revistas e catálogos de exposições, alguns deles reunidos no livro de sua autoria, *a Educação pela pintura*, publicado pela editora WMF Martins Fontes em 2012. Com Nuno Ramos e Fábio Miguez, realizou a exposição “Noite morta: Oswald Goeldi/Manuel Bandeira”, apresentada na Casa da Imagem, em Curitiba (1995) e na Caixa Econômica Federal do Rio de Janeiro (1996). Foi também curador

das exposições de José Antonio da Silva – “Nasci errado e estou certo” (2009); e de Júlio Martins da Silva – “Um mundo embrulhado para presente” (2012) – ambas na Galeria Estação, em São Paulo.

Ilustrou diversos números do suplemento literário *Jornal de Resenhas* e dos cadernos *Ilustríssima* e *Mais!* do jornal *Folha de S. Paulo* e os títulos *Erica e seus irmãos*, de Elio Vittorini (2001), *Foi assim*, de Natalia Ginzburg (2001), *O belo Antônio*, de Vitaliano Brancati (2002) e *A lua e as fogueiras*, de Cesare Pavese (2003), da coleção Letras Italianas, da Berlendis & Vertecchia Editores, além dos livros *Coração partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond* (2002) e *Rocamboles* (2005), ambos de Davi Arrigucci Jr., publicados pela Cosac Naify.

Vive e trabalha em São Paulo desde 1977.



Série Canaviais, 1984
33 x 48 cm
pastel sobre papel | pastel on paper
col. José Antônio Pasta Júnior

Série Canaviais, 1984
33 x 48 cm
lápiz de cor sobre papel | colored pencil on paper
col. José Antônio Pasta Júnior

1984

Monta seu primeiro ateliê com o artista Felipe Andery, na rua Fortunado nº 85, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo.

Em abril, integra coletiva de novos artistas no Espaço Cultural DHL, em São Paulo. Ivo Zanini, curador do projeto e crítico no jornal *Folha de S. Paulo*, escreve:

Na coletiva de novos do Espaço Cultural DHL, a segunda que organiza neste semestre, estão presentes alguns artistas em potencial, ao lado de outros em busca de afirmação e definição em termos técnicos e temáticos. [...] Vários deles poderão crescer se souberem dar continuidade ao que apresentam. Casos de [...] Paulo Pasta em pequenos mas sóbrios desenhos e gravuras.¹

Em agosto, no mesmo espaço, apresenta-se com Cláudio Mubarac na exposição “Da paisagem e da figura”. Sobre esses primeiros trabalhos, Lorenzo Mammì escreve:

A primeira série de trabalhos que Paulo Pasta expôs, em 1984, consiste numa série de paisagens de canaviais, realizados em São Paulo quando ainda era estudante de arte na USP, em lápis de cor, guache ou óleo sobre tela. [...] Há nostalgia da grande pintura nesses trabalhos, evidentemente, com uma franqueza ainda mais literal do que em outras experiências transvanguardistas da época. Só não há ilusão de que as formas tradicionais estejam à mão, como um repertório. Ao contrário, escolher o embate direto com o mundo (pintar a paisagem mesmo, e não repintar a tradição da pintura da paisagem) significa verificar, no âmago das técnicas pictóricas tradicionais, se o mundo ainda está lá para ser pintado.²

¹ ZANINI, Ivo. Jovens artistas em evolução. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 abr. 1984.

² MAMMÌ, Lorenzo. Paulo Pasta. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac Naify-Pinacoteca do Estado, 2006.

1985

Apresenta a série de “canaviais” em individuais nas galerias do Campus USP de Ribeirão Preto e do Campus USP de São Carlos. Quem escreve o texto que acompanha a mostra é o professor de literatura José Antônio Pasta Júnior, irmão do artista:

Com o amor minucioso do artista pelos seus objetivos, com olho e mão informados pela longa e nobre tradição da paisagem, ele trabalha essa paisagem intratável, antipaisagem. A sua figuração, calma para o observador mais ligeiro, é no entanto formada pela colisão entre, de um lado, o objeto, a sensibilidade e a técnica da paisagem e, de outro, a impossibilidade da paisagem; entre a herança expressional das artes plásticas e a desagregação da Experiência; entre o apelo sensível da singularidade e a estandardização do sempre igual. A paisagem do canavial: não um lugar qualquer, mas o espaço onde a crise que está na linguagem e nas coisas se cruza e mostra seu vínculo.

Em entrevista de 1987 ao crítico Tadeu Chiarelli, o artista fala sobre essas paisagens: “Naquela fase das paisagens o que contava era o prazer de pintar, o prazer da tinta, a composição da atmosfera, o trabalho com a luz. Enfim, os meios próprios da pintura. Quero dizer, pintura, em última instância, é luz, e na época nada melhor que a paisagem para trabalhar com a luz.”³

Além de paisagens inspiradas pelos grandes mestres da arte moderna, uma atmosfera semelhante à da pintura metafísica italiana passava a habitar os quadros, sem que uma faceta necessariamente negasse a outra. Uma série de pinturas sobre papel Canson mostra corpos agigantados como formas escultóricas. Sempre em silêncio, parecem petrificadas nos vários tons de cinza, como se momentos corriqueiros fossem revestidos pela dignidade do mármore.

³ CHIARELLI, Tadeu. *No calor da hora*: dossiê Jovens artistas paulistas – déc. 1980. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.



sem título | untitled, 1986
40 x 50 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. particular | private coll.

Integra, também com pinturas, a edição regional do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas: Sudeste (Palácio das Artes, Belo Horizonte) e a mostra final dos 30 artistas premiados, no Palácio da Cultura, Rio de Janeiro. A exposição é apresentada no ano seguinte no Museu da Universidade Federal do Pará (Belém), na Fundação Joaquim Nabuco (Recife), no Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte) e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre).

[...] O silêncio dessas figuras é o mesmo do quadro com a luva e o martelo, o mesmo silêncio da paisagem industrial. Um silêncio de pausa e de pura desolação desmente o alarido do mundo do trabalho e da promessa de felicidade que o jovem pintor dos canaviais não vira na cidade grande, escreve José Bento Ferreira, em ensaio biográfico.⁴

Com a nova série inicia sua participação nos salões, sendo selecionado para o 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea (Fundação Bienal, São Paulo) e o 2º Prêmio Pirelli “Pintura Jovem” (Museu de Arte de São Paulo).

Integra o projeto São Paulo Mais Bonita, com o mural *A hora da estrela*, no Viaduto Pedroso, no bairro da Liberdade, em São Paulo. Iniciativa da Emurb – Empresa Municipal de Urbanização, o projeto tem curadoria de José Roberto Graciano, e conta com a participação de Alfredo Volpi e Tomie Ohtake, entre outros. Carlos Fadon Vicente registra o mural de Pasta, mais tarde destruído.

1986

No 4º Salão Paulista de Arte Contemporânea (Fundação Bienal, São Paulo), apresenta pintura de inspiração metafísica, já empregando o óleo sobre tela.

⁴ BENTO FERREIRA, José. Através dos tempos. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). *Paulo Pasta. Op. cit.*

1987

A síntese dos desenhos e pinturas de 1986-1987 é o verdadeiro ponto de partida da pintura madura do artista:

*O ponto exato de fusão pode ser identificado em um pequeno quadro de 1987, óleo e cera sobre tela, que mostra um paralelepípedo irregular vermelho-ocre sobre um fundo amarelo-laranja. O paralelepípedo, que lembra a empena de um prédio, deriva diretamente das massas compactas de Sironi, mas a cor, sobretudo no fundo, é um desenvolvimento da vibração luminosa dos canaviais. Ou seja: embora a composição seja claramente articulada por contraposição de volumes, a atenção é desviada para a consistência pictórica das superfícies de cor e, em particular, para o modo como a camada clara mais superficial deixa transparecer camadas escuras mais profundas. Para que esse efeito seja produzido, é fundamental um recurso que aparece aqui pela primeira vez: a cera encáustica.*⁵

As novas pinturas são apresentadas em individual no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro.

Os “desenhos metafísicos” integram ainda duas coletivas em São Paulo: “Cultura de primeira classe”⁶

⁵ MAMMÍ, Lorenzo. Paulo Pasta. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). *Paulo Pasta. Op. cit.*

⁶ Além de Pasta, participam Alex Cerveny, Cláudio Mubarac, Graciela Rodríguez, Marcelo Cípis e Sérgio Guerini.



sem título | untitled, 1987
170 x 130 cm
óleo e cera sobre tela | oil and wax on canvas
col. particular | private coll.

A coloração geral tende para o vinho. Aqui e ali, um matiz mais avermelhado vem à superfície, vencendo a opacidade do “bordeaux”. Em outras regiões, não é a pele transparente da pintura que respira, mas as calosidades e porosidades da matéria. Esse jogo de contrários se espalha sutilmente por todo o quadro. Além da transparência e da opacidade, e do liso e do enrugado, joga-se também com a figuração e a abstração. Levemente riscados sobre as camadas de cor, alguns desenhos se insinuam. Em traços ora firmes, ora buscando o seu trajeto (outra oposição), aqui, ao contrário do trabalho de Laura Vinci, o lirismo se deixa levar. A tela é riscada, “gastada”, como nossos objetos pessoais mais antigos, e nos leva, por isto, para sentimentos meio arcaicos. Não se sabe se as abóbadas desenhadas são uma apreensão do mundo, talvez em algum lugar do Mediterrâneo, ou trata-se da confusão agradável que na infância se podia fazer entre esse mundo e o das casinhas de montar. [...]

*Vale uma nota final. Nenhum desses três artistas, um pouco talvez Paulo Pasta, trabalha a cor. Se se pensar que os dois pintores brasileiros (Eduardo Sued e Jorge Guinle) mais importantes dos que se firmaram nesta década refletem o tempo todo sobre a cor, cabe perguntar pelo motivo dessa diferença. Será que Sued levou a cor aos limites da sua pertinência atual, e como que apontou a pintura, pois é preciso continuar o jogo, para outras direções? Ou será que o fato é bem mais simples: a cor não se coadunaria muito bem com o “esfrega esfrega” geral da mostra. Seja como for, fica posta a questão.*⁸

Ingressa em sua primeira galeria, a Paulo Figueiredo, em São Paulo.

1988

⁸ TASSINARI, Alberto. Salão Paulista tem média boa, apesar da monotonia. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27 nov. 1987.

(Espaço La Maison), com curadoria de Olívio Tavares de Araújo, e “Imagens de segunda geração” (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), com curadoria de Tadeu Chiarelli. No catálogo dessa exposição, o curador escreve:

Paulo Pasta, demonstrando profunda consciência do ofício do pintor, redescobre as sutilezas da pintura a cada novo trabalho, percorrendo um universo de referências que pode abranger tanto as imagens do Antigo Egito como os procedimentos dos paisagistas brasileiros da passagem do século, detendo-se em determinados momentos nos artistas do Novecento italiano ou nos da Nova Objetividade.

Três pinturas vermelhas, mais tarde denominadas “ogivas”, são apresentadas no 5º Salão Paulista de Arte Contemporânea, no qual o artista recebe o Prêmio Secretaria de Estado da Cultura. Sobre o Salão, o crítico Alberto Tassinari escreve no jornal *Folha de S. Paulo*:

São desses dois últimos [Laura Vinci e Fábio Miguez], junto com Paulo Pasta, os três melhores trabalhos da mostra.

O quadro de Paulo Pasta é o do meio, o maior deles.

⁷ Doze artistas integram a mostra: Alex Flemming, Caetano de Almeida, Edgard de Souza, Ester Grinspun, Felipe Andery, Florian Raiss, Iran do Espírito Santo, Leda Catunda, Paulo Pasta, Roberto Micoli, Sergio Niculitcheff e Sérgio Romagnolo.

Entre janeiro e fevereiro, participa do *workshop* Berlim/São Paulo organizado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. As pinturas realizadas durante o *workshop* são apresentadas no Museu de Arte de São Paulo e no Staatliche Kunsthalle Berlin (Alemanha). Sobre uma delas, Sônia Salzstein escreve:

[...] no caso de uma das últimas telas do artista, grande pintura em roxo e negro (que se comutam em negro e roxo evitando assim a compreensão de duas formas), uma poética delicadamente metafísica se depreende da superfície negra submetida à sutil mas aguda incisão em ogiva, fazendo coincidir um signo de representação com a ação sobre a matéria.

Além disso, o espaço representacional já é dado de imediato no tratamento da superfície, como que revestida de uma pele que contém as efervescências mais secretas da pintura, cor que fornece a ilusão de estar abrigando um corpo, e também pela indeterminação do campo, percorrido por virtual linha do horizonte.⁹

Em São Paulo, integra coletivas na Galeria Subdistrito¹⁰ e na Galeria Arco Arte Contemporânea.¹¹

No Rio de Janeiro, nas galerias da Funarte, participa de coletiva com os artistas escolhidos para o projeto Macunaíma 88.

Premiado na edição anterior, ganha sala especial no 6º

⁹ SALZSTEIN, Sônia. Questão de materialidade. *Guia das Artes*, São Paulo, ano 3, n. 11, 1988.

¹⁰ Segundo o convite, integram a mostra 12 artistas, entre reducionistas (Adriano de Aquino, Cassio Michalany, Carlito Carvalhosa e Paulo Pasta), gestualistas (Luiz Áquila, José Roberto Aguilar, Jorge Guinle e Rodrigo Andrade) e figurativistas (Rubens Gerchman, Ivald Granato, Luiz Zerbini e Ciro Cozzolino).

¹¹ Da coletiva 1981/1987, com curadoria de João Pedrosa, participam Angelo Venosa, Daniel Senise, Fábio Cardoso, Flávia Ribeiro, Guto Lacaz, Jac Leirner, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Nuno Ramos, Paulo Pasta e Roberto Micolli.

Salão Paulista de Arte Contemporânea, no qual apresenta “ogivas” amarelo/ocre. O artista escreve no catálogo da exposição:

Estas pinturas que estão sendo mostradas fazem parte do meu trabalho mais recente. Elas são também produtos de uma tentativa de aproximação de uma linguagem inteiramente plástica, etapas de procura de uma pintura “inteira”, onde – problematizados os elementos que não fazem parte de seu universo mais específico – procuro a integração de todos os meios que a compõem, de modo que o conjunto formado pelo suporte e materiais seja indivisível do que seria a sua poética.

Neste sentido, busco trabalhar com as possibilidades e impossibilidades que cada pintura pode trazer, evitando sempre a mera afirmação de habilidades. Acatar e desenvolver estas forças internas da pintura pode ser, também, fazê-la resistente ao olhar que repetidamente se dirige a ela.

Recebe Bolsa Emile Eddé de Artes Plásticas.

1989

É um dos organizadores da exposição “Dez artistas” em seu ateliê. Participam também Ana Linnemann, Felipe Andery, José Spaniol, Laura Vinci, Marco Giannotti, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Rachel Magalhães e Rodrigo de Castro. Nesse momento, Pasta, Andery e Spaniol trabalham juntos no ateliê. Interessante iniciativa de independência à burocracia dos museus e às conjunturas comerciais das galerias chama a atenção do crítico Rodrigo Naves, que escreve no jornal *Folha de S. Paulo*:

A exposição não pretende ser o lançamento de um movimento nem tampouco uma contestação ingênua do mercado e das instituições. Antes de mais nada, trata-se da renúncia independente de artistas com trajetórias e trabalhos



sem título | untitled, 1989
220 x 190 cm
óleo e cera sobre tela | oil and wax on canvas
col. Adalberto Calil

evidência plástica e visual do meu trabalho”.¹⁴

Lorenzo Mammì, no texto do catálogo da exposição, escreve:

Dois aspectos contrastantes se encontram nos trabalhos de Paulo Pasta. De um lado, há a irregularidade e a espessura da matéria pictórica, que se impõe (sobretudo quando distribuída sobre grandes superfícies, como nos quadros recentes) como presença concreta, aparentemente independente de mediações linguísticas – é o elemento que nos últimos tempos acostumamo-nos a chamar “matérico”. Por outro lado, porém, não existe nessas obras matéria bruta: tudo é filtrado, escolhido, pinçado da tradição, e só então reconduzido a uma condição elementar. [...] No entanto, esses encrespamentos da matéria têm uma história, organizam-se na lembrança de antigos esquemas – não só quando sugerem um desenho de arcos ou o fantasma de uma perspectiva, mas sobretudo quando, sem nenhuma referência evidente, emprestam ao quadro a sombra de uma composição clássica. [...] Ocorre algo análogo, mas invertido, no que diz respeito às cores. Não existe cor pura, bruta, nas grandes superfícies monocromas de Paulo Pasta. Seu colorismo é tonal, é busca do ponto de equilíbrio entre diferentes qualidades da mesma tinta. O pigmento passa por um processo de afinação, até encontrar a altura exata.

Sobre a exposição, o crítico Rodrigo Naves escreve:

Em seu comedimento, de certo modo põe à mostra as dificuldades contemporâneas da percepção, às voltas com uma realidade que se recorta com relutância, quando não se exhibe luxuriosamente nas manifestações de consumo conspícuo. A renúncia à histeria da sensação sem dúvida reivindica para a arte um estatuto que seja bem mais que um simples styling do cotidiano massificado. E a procura de

diversos, que procuram estabelecer um diálogo entre suas produções, num espaço ainda não vincado por mostras anteriores. Ou seja, não há a priori a proteção de um espaço institucional que garanta que aquilo que está exposto ali é “arte”, com o que a necessidade de decidir sobre a qualidade dos objetos mostrados sobressai.¹²

Integra as coletivas “Arte contemporânea São Paulo – perspectivas recentes”¹³ (Centro Cultural São Paulo), com curadoria de Sônia Salzstein, e “Novos valores da arte latino-americana/Brasil” (Museu de Arte de Brasília), com curadoria de Olívio Tavares de Araújo.

Apresenta, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, os oito trabalhos produzidos durante período em que contou com o auxílio da Bolsa Emile Eddé.

Em entrevistas sobre as novas pinturas, declara: “Neste período eu pude amadurecer a minha relação com a pintura, no sentido de um ofício. O aumento do tamanho das telas que, apesar de grandes, ainda estão na escala humana, é um sinal claro deste desenvolvimento da

¹² NAVES, Rodrigo. A antigeração. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1989.

¹³ Foram selecionados Ana Maria Tavares, Artur Lescher, Carlito Carvalhosa, Carlito Contini, Ester Grinspum, Fábio Cardoso de Almeida, Fábio Miguez, Felipe Andery, Flávia Ribeiro, Frida Baranek, Isa Pini, Jac Leirner, José Carlos Machado, José Leonilson, José Spaniol, Leda Catunda, Marcelo Cipis, Marco Giannotti, Mônica Nador, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Paulo Pasta, Raquel Magalhães, Rodrigo Andrade, Rodrigo de Castro, Sérgio Sister e Sérgio Romagnolo.

¹⁴ VELOSO, Marco. Ganhador da Bolsa Emile Eddé expõe no MAC. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1989.

*uma descrição na aparência das obras visa evitar a ilusão de um sujeito onipresente, capaz de uma expressividade imune às mazelas de sua época.*¹⁵

Participa da coletiva “Oito artistas”, na Paulo Figueiredo Galeria de Arte (São Paulo), ao lado de Ana Linnemann, Ester Grispum, Carlito Carvalhosa, José Spaniol, Fábio Miguez, Marco Giannotti e Paulo Monteiro, e do 20º Panorama de Arte Atual Brasileira/ Pintura, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, cuja participação é destacada pelo crítico Marco Veloso, no jornal *Folha de S. Paulo*:

*Num ano em que a Bienal tem como maiores destaques as obras radicais e provocadoras de Joseph Beuys e Yves Klein, indicadoras de uma enorme capacidade de intervenção pública, o Panorama parece um pouco descompensado, a não ser no caso de alguns trabalhos realmente significativos, como os de Dudí Maia Rosa, Amélia Toledo, Marco Giannotti, Tomie Ohtake, Paulo Pasta, Daniel Senise, Leonilson e Wesley Duke Lee, por exemplo.*¹⁶

Ganha Prêmio Viagem ao País com pintura da série de “ogivas” no 11º Salão Nacional de Artes Plásticas (Espaço Sérgio Milliet/Funarte, Rio de Janeiro), uma das mais importantes premiações do país.

Lorenzo Mammì, ao analisar a produção do artista do final da década de 1980, escreve:

A relação sironiana entre massas contrapostas desaparece, mas se deixa entrever pelas fissuras abertas na superfície da tinta. Os campos de cor se tornam mais amplos e mais expressivos, seja pela aspereza da matéria, seja pela maneira como a tinta mais exterior tenta se impor, com esforço e não sem compromissos, sobre as camadas

15 NAVES, Rodrigo. A arte comedida e as dificuldades da alquimia. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19 nov. 1989.

16 VELOSO, Marco. MAM traça panorama morno da arte atual. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14 out. 1989.

*inferiores. Os sulcos assumem com mais clareza o caráter de escavações, deixando de acompanhar os contornos das áreas de cor – inclusive porque, nesse período, as telas tendem a se tornar monocromáticas.*¹⁷

1990

Junta-se com Marco Giannotti, José Spaniol, Felipe Andery e Herman Tacasey para montar uma escola de arte, na rua Campevas, em São Paulo. O objetivo, segundo Pasta, é “formar um meio, já que a arte não vive sem meio”.

Integra as coletivas “A arte dos anos 80” (Galeria Millan, São Paulo), “Figurativismo / abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira” (Instituto Cultural Itaú de São Paulo, Itaú Galeria de Brasília e, no ano seguinte, no Instituto Cultural Itaú de Belo Horizonte) e “Olhar Van Gogh”, exposição organizada pelo Departamento de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora, com curadoria de José Alberto Pinho Neves, apresentada no Centro de Estudos Murilo Mendes (Juiz de Fora), no Palácio das Artes (Belo Horizonte), na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Museu de Arte de Brasília e no Museu de Arte de São Paulo.

Ganha Prêmio Aquisição e participa da exposição Prêmio Brasília de Artes Plásticas, no Museu de Arte de Brasília, com obra que passa a integrar o acervo da instituição. Segundo Marcus de Lontra Costa, em crítica ao *Correio Braziliense*, “a Geração 80, responsável pela revalorização da pintura nos últimos anos, está muito bem representada, dominando quase que totalmente as

17 MAMMÌ, Lorenzo. Paulo Pasta. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). *Paulo Pasta. Op. cit.*

paredes da exposição”.¹⁸

Em dezembro, expõe as primeiras pinturas da série “cacos” na galeria Pasárgada Arte Contemporânea, em Recife.

Alberto Tassinari escreve sobre as novas pinturas na revista *Galeria*:

*Seus temas, se vale denominá-los “temas”, não são arquétipos, mas anódinos. Boa parte deles tem como motivo algo que lembra um chão ladrilhado com cacos. Os quadros não levam mais o olhar para um horizonte, ainda que vago, mas para obstáculos. O tempo é substituído pelo espaço, e – toda a estranheza vem disto – por um espaço que mal se deixa ver. [...] com um mínimo de signos, as pinturas de agora não cedem à visão, mas são camuflagens dos motivos. Elas criam anteparos à visão, compactuam a idealidade da cor na matéria, constroem o espaço na espessura e nos relevos dos veículos que carregam os pigmentos.*¹⁹

Nesse ano, Paulo Pasta aproxima-se de Amilcar de Castro e conhece Iberê Camargo em *workshops* que os artistas ministram no Centro Cultural São Paulo, cujo Departamento de Artes Visuais é dirigido por Sônia Salzstein. Com Iberê, inicia troca de cartas e telefonemas. Mais tarde, em matéria para o jornal *Folha de S. Paulo* sobre o livro *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati, Pasta escreve: “Tive o prazer de presentear o pintor Iberê Camargo com este livro. Sabia ser ele um grande leitor e conhecia um pouco suas preferências. Recebi uma emocionada carta de agradecimento. Ele estava certamente provocado pela leitura recente. De uma das frases eu me lembro até hoje: ‘O tempo,

18 LONTRA COSTA, Marcus de. Cores e nomes das artes contemporâneas. *Correio Braziliense*. Brasília, 14 nov. 1990.

19 TASSINARI, Alberto. Paulo Pasta. *Galeria*. São Paulo, n. 23, dez. 1990-jan. 1991.

esse rio que nos arrasta para o nada?”

1991

Integra a coletiva “Brasil: na nueva generación”²⁰ na Fundación Museo de Bellas Artes, em Caracas (Venezuela), com curadoria e texto de Aracy Amaral.

Também com curadoria regional de Aracy Amaral, figura na exposição “BR/80: pintura Brasil década 80”, no Instituto Cultural Itaú de São Paulo.

Participa da 3ª Bienal de Cuenca, no Equador.

Em outubro, apresenta pela primeira vez em São Paulo nove telas da série “Cacos” em individual na Paulo Figueiredo Galeria de Arte. Em crítica ao jornal *Folha de S. Paulo*, Antonio Gonçalves Filho escreve:

*Dialogando com nomes tão distantes entre si como Morandi, Jasper Johns, Paolo Uccello e até Van Eyck, a pintura de Pasta usa a tradição para se entregar à probabilidade da experiência. Em outras palavras, faz da história uma alavanca para um salto no futuro. [...] “Agora minha grande luta é com a luz”, diz Pasta, apontando o mais ousado trabalho da exposição, uma tela com cor de mamão maduro estruturada como espaço saturado, opaco, que prende o olho.*²¹

“A luz é mais e mais a preocupação de Pasta. Mas nas suas telas vermelhas, laranjas, amarelas e azuis, nascem sulcos azulados, verdes e pretos que definem imagens

20 Integram a exposição Ana Maria Tavares, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Edgard de Souza, Edith Derdyk, Ernesto Neto, Florian Rais, Frida Baranek, Guto Lacaz, Jac Leirner, Jorge Barrão, Karen Lambrecht, Leda Catunda, Leonilson, Marco Giannotti, Nelson Félix, Nina Moraes, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Paulo Pasta e Rodrigo Andrade.

21 GONÇALVES FILHO, Antonio. Paulo Pasta usa tradição como alavanca. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 3 out. 1991.

e impedem a ‘pintura pela pintura’,²² escreve Daniel Piza no jornal *O Estado de S. Paulo*.

1992

Na Galeria Subdistrito, integra a coletiva “Meio ambiente”, concebida por João Sattamini, um dos donos da galeria, ao lado de Rubem Breitman. Antonio Gonçalves Filho escreve no jornal *Folha de S. Paulo*: “Paulo Pasta, próximo do ideal morandiano, elege poucos elementos para chegar ao ‘solo’. Morandi não tinha nostalgia do infinito, segundo [Herbert] Read, mas procurava a ‘serenidade do finito’. Sem esforço, é possível sentir essa mesma busca na pintura de Pasta.”²³

Convidado por Sônia Salzstein, participa da coletiva do Programa Anual de Exposições de Artes Plásticas, do Centro Cultural São Paulo, apresentada no Pavilhão da Bienal.

Entre as mostras desse ano estão coletivas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (“13 artistas paulistas”), na Casa do Médico, em Araraquara (SP), e na Paulo Figueiredo Galeria de Arte, em São Paulo, ao lado de Carlito Carvalhosa, Célia Euvaldo, Ester Grinspum, Fábio Miguez, Marco Giannotti e Paulo Monteiro.

O artista doa pintura de 1989 à Pinacoteca do Estado, a primeira a entrar para o acervo do museu.

1993

Instala-se em ateliê na rua Canuto do Val, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo.

22 PIZA, Daniel. Camadas de tinta em três dimensões. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 out. 1991.

23 GONÇALVES FILHO, Antonio. Dez artistas mostram a nova paisagem em SP. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19 mar. 1992.

Em maio, é convidado pelo *marchand* Jean Fontoukos para expor no Studio Kostel, em Paris, ao lado de Manfredo de Souza Netto e Paulo Monteiro.

Em agosto, realiza individual na Itaugaleria, Belo Horizonte. Amilcar de Castro, que visita a exposição, envia poema ao artista:

*Paulo Pasta acredita no que é simples
na emoção primeira direta
flecha no alvo acerta
domina convoca e comove
contempla alegria de ser sendo pleno no que diz:
– o silêncio é a moradia da cor.*

Belo Horizonte, 10 de agosto de 1993

O Instituto Cultural Itaú produz vídeo com depoimento do artista para a série “Encontros”.

1994

Sem expor no Rio desde 1987, realiza individual na Galeria Anna Maria Niemeyer, que passa a representá-lo no Rio de Janeiro.

Em outubro, participa da 22ª Bienal Internacional de São Paulo, que tem curadoria de Nelson Aguilar. Pasta apresenta dez pinturas inéditas em sala especial. Paulo Pasta e Iberê Camargo (que acabara de morrer, em agosto) são apresentados em salas vizinhas. Rodrigo Naves escreve o texto “A espessura do presente”, no catálogo da mostra:

Na sutil dinâmica dessas telas o momento atual se expande, adquire meandros, possibilidades. O curso do tempo parece suspenso e nos vemos entregues a um presente sem remissão. Mas não há desespero nisso. Aqui se fala de paciência. Sempre é possível encontrar combinações que nos restituam a variedade e a diferença.



Mesmo que apenas tenhamos ocre e terras como ponto de partida. [...] Para essa pintura, portanto, a história não é aquilo que nos livra do presente, acenando com promessas de uma vida melhor. Ela é a potencialização de nossas circunstâncias. O presente não é entrave. Na sua espessura – desde que se saiba vê-la – residem as nossas possibilidades, e não as nossas limitações. Para Paulo Pasta, a arte continua a ser um fazer diferenciado e positivo. Seu apego a Morandi e Volpi que o diga. No entanto, por ora cessam as utopias, as formas fortes. O presente ensina mais que as antecipações do futuro.

Em edição especial de dez anos da revista *Guia das Artes*, Lorenzo Mammì escreve:

Ambos os artista [Eduardo Sued e Paulo Pasta] partem da intensidade absoluta da pintura de Barnett Newman, mas a descontrolam e a relativizam. Sued, graças à composição em aberto e à contraposição livre de tintas não complementares; Pasta, explorando as nuances internas de cada cor, os pequenos acidentes que constituem uma superfície aparentemente lisa. Sued e Pasta estão mais interessados na existência do que na essência, nos fenômenos do que nas ideias. Mas apenas Sued, de fato, constrói uma fenomenologia; Pasta, ao contrário, é um narrador preocupado com a gênese da cor, história de sua formação na sua pintura, as camadas se sobrepõem e se fundem, sem perder por completo suas individualidades. Agem, ao contrário, uma sobre a outra, como o passado age sobre o futuro. Esta estratificação revela, numa homogeneidade

*aparente, a sedimentação de tradições pictóricas, do tonalismo veneziano à pincelada artesanal de Volpi.*²⁴

A Galeria Camargo Vilaça também faz mostra especial em seu espaço – 22ª Bienal Internacional de São Paulo: 6 Artistas –, com obras de Leda Catunda, Mariannita Luzatti, Paulo Pasta, Rosângela Rennó, Saint Clair Cemin e Valeska Soares.

1995

Participa da exposição “Morandi no Brasil”, no Centro Cultural São Paulo. Concebida por Célia Euvaldo e Paulo Monteiro, a mostra conta também com obras de Iberê Camargo, Milton Dacosta, Amilcar de Castro, Eduardo Sued, Sérgio Sister e Tunga. No texto do catálogo, Lorenzo Mammì escreve:

Artistas como Paulo Pasta e Sergio Sister estão bastante próximos, hoje, à estética de Morandi. Um quadro de Paulo Pasta é uma luz que adquire corpo, e chega quase a se cristalizar em objetos. Esta materialização, porém, se interrompe numa fase inicial, onde a cor ainda mal se diferencia em luz pura e sombras ofuscadas. É como se Pasta tivesse suspenso sua ação numa fase anterior à que Morandi focaliza, quando o vir a ser das coisas ainda não se individualizou.

24 MAMMÌ, Lorenzo. Questões da pintura. *Guia das Artes*, São Paulo, n. 38, 1995.

sem título | untitled, 1996
220 x 190 cm
óleo e cera sobre tela | oil and wax on canvas
col. particular | private coll.



Expõe individualmente na Sala Alternativa de Artes Visuais, em Caracas (Venezuela), e passa a integrar a coleção de Patrícia Phelps Cisneros.

Integra a coletiva “Havana-São Paulo: Junge Kunst aus Lateinamerika”, na Haus der Kulturen der Welt, em Berlim, organizada por Alfons Hug. Participam 16 artistas brasileiros. A exposição também foi apresentada no Ludwig Forum, em Aachen (Alemanha).

Com curadoria de Marco Melo, figura ao lado de obras de Oswaldo Goeldi, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Mira Schendel, Sérgio Sister e Tunga, na galeria Casa da Imagem, Curitiba.

Integra a coletiva “Anos 80: o palco da diversidade”, com obras da Coleção Gilberto Chateaubriand e curadoria de Marcus de Lontra Costa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Centro Cultural Fiesp/Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo.

Participa de “Arte brasileira: confrontos e contrastes”, coletiva que integra a IV Semana de Arte de Londrina,²⁵ evento organizado pela Divisão de Artes Plásticas da Universidade Estadual de Londrina, com curadoria de Rodrigo Naves.

1996

Em junho, expõe telas recentes em individual na Galeria Camargo Vilaça (São Paulo). O texto de apresentação – “A soma do passado” – é do próprio artista:

Talvez o que estas pinturas apresentem como novidade no meu trabalho – ou como variação para um velho problema – seja a tentativa de criar diferenças e contrastes, quebrar

uma tonalidade geral pelo uso de uma segunda e de uma terceira cor.

Minhas pinturas anteriores (penso nas que apresentei na 22ª Bienal de São Paulo) tinham uma uniformidade maior. Variavam os tons, não as cores. Monocromáticas por terem sido pensadas como tal, elas não eram. Mas ficava difícil romper com o lugar ideal, sem fraturas, que elas propunham. Resolviam-se quando quase desapareciam, ficavam visíveis quando quase invisíveis.

Não que estas agora tenham mudado muito, mas estão mais conformadas com as diferenças. Uma cor a mais é uma escolha, um limite e, apesar do lugar-comum, penso que elas, assim, mais limitadas, ficariam também mais livres.

As negações e as áreas escondidas continuam, mas a partir do momento em que tiveram o espaço (sempre estou tentando pintar um lugar) mais bem definido pelo uso do que parecem ser colunas, formas mais uniformes, as cores puderam também variar.

A minha maior dificuldade está nisto: fazer as passagens entre as cores criar a convivência entre as diferenças. Desconfio das ações momentâneas, dos atos bruscos, e procuro sempre a ordem. Luto para que todas as partes encontrem seus lugares pacificados. Fazendo ajustes nesse sentido, a pintura tende a iludir, como se estabelecesse uma espécie de sursis, de suspensão temporal. Algo como se o presente não existisse, ou fosse a soma do passado com a projeção de futuro (o falado plano pictórico não seria isto? Também ele não é uma ilusão?).

Minhas pinturas são lentas. Digo que são dia após dia, tinta sobre tinta, mesmo as cores embora saturadas, não são do mundo, das coisas.

Ela resulta assim – a pintura – meio sepultada nela mesma, cheia de pudor e decepção. A vitalidade que possui seria meio às avessas, e, se existe rebeldia, acho que está nessa dificuldade em deixar ver.

Já que boas ideias não fazem boas pinturas, e nada mais pedante que tematizar dificuldades, o que quero é compreender melhor e levar adiante o que faço. Decantar no trabalho as minhas vontades. Arrancar aquilo que Manuel Bandeira nomeou tão bem no poema Resposta a Vinícius:

*“Este anseio infinito e vão
De possuir o que me possui.”*

Sobre a exposição, o artista Nuno Ramos escreve:

Os quadros parecem amadurecer à nossa frente, bombardeados desde dentro por uma luminosidade avassaladora. O que perdem em expansão ganham em intensidade. Daí que apareçam sempre por inteiro, reduzindo drasticamente o jogo entre a parte e o todo. Vemos suas partes, seus signos (colunas, arcos), mas é o todo do quadro que floresce e matura, cioso de sua integridade.

O aspecto que toma o centro da preocupação de Paulo Pasta não é o contraste entre as cores, nem a proporção entre a expansão da cor e a contenção da linha, mas sempre a intensidade da cor, presente tanto na cor pura, nomeável, quanto no tom mais remoto. Tudo se passa como se um sol poderoso iluminasse a cena a ponto de torná-la quase invisível. Diferenças como luz e sombra, cor e tom, cheio e vazio, superfície e profundidade são rebaixadas até o limite, em favor da maximização da presença do todo. O quadro herda beleza e idealidade dessa equalização de todas as suas partes no mesmo valor de intensidade extrema. Se o trabalho de Paulo Pasta

(como ele próprio diz) remete à memória, é a partir deste aspecto: o ato de lembrar, bem como o de imaginar, é em geral mais intenso do que seus conteúdos.²⁶

Realiza também individual na Casa da Imagem, em Curitiba, e participa da coletiva Vento Sul: 3ª Mostra de Artes Visuais Integração do Cone Sul – Argentina, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai, apresentada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (Curitiba), Museu de Arte de Cascavel, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis) e Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires). Fernando Cocchiarale é responsável pela seleção dos artistas brasileiros.

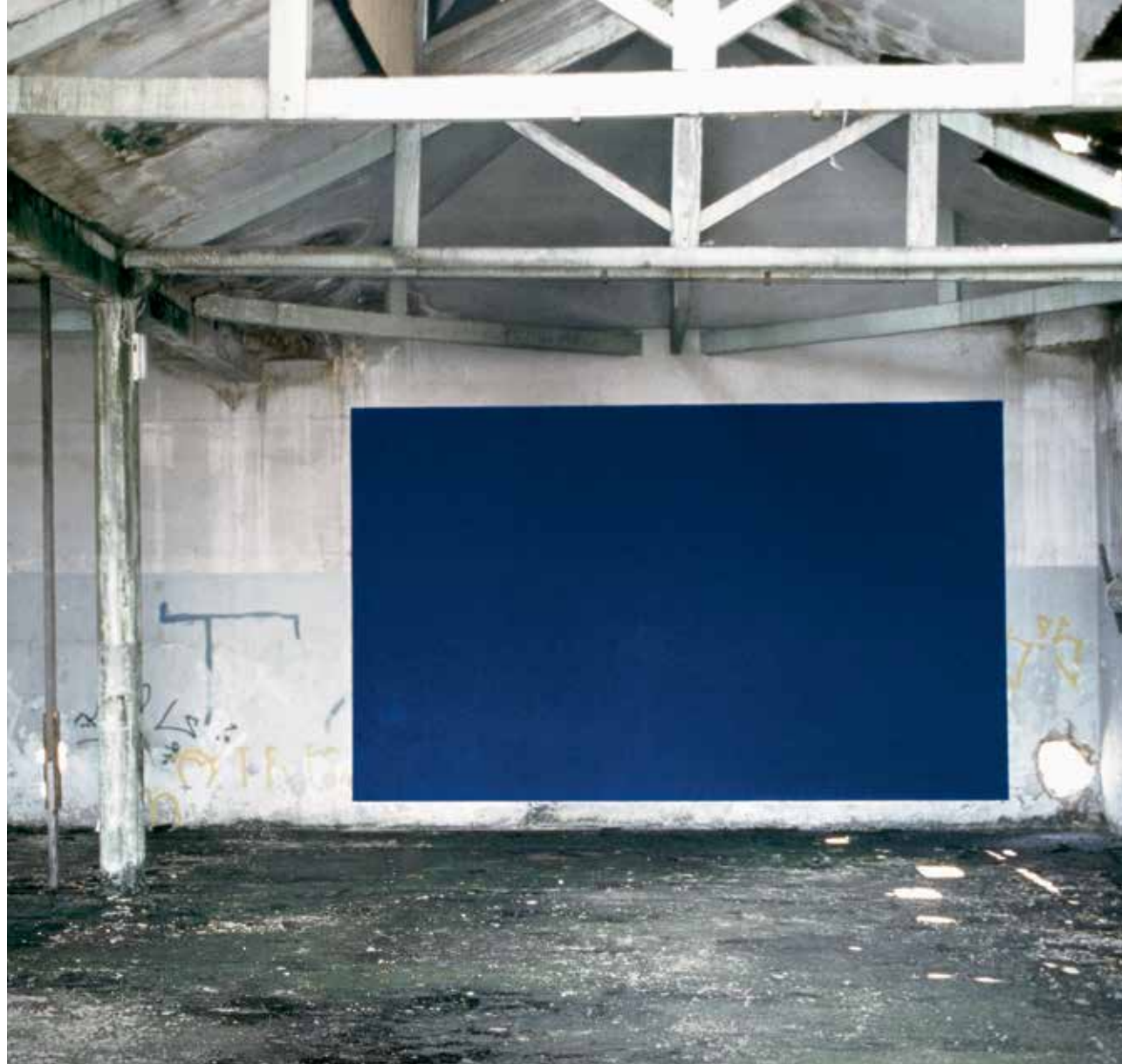
Duas pinturas passam a integrar o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo: uma de 1988/90, doada por Marcantonio Vilaça, outra de 1990, doada por Paulo Figueiredo. As obras figuram na exposição “Arte brasileira contemporânea: doações recentes/96”, com curadoria de Tadeu Chiarelli.

1997

Apresenta-se individualmente na Galeria Anna Maria Niemeyer (Rio de Janeiro) e ganha o Grande Prêmio Price Waterhouse de Arte Contemporânea no Panorama de Arte Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Tadeu Chiarelli. A exposição é apresentada no ano seguinte no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador) e Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife). As três pinturas premiadas passam a integrar o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Convidado por Nelson Brissac Peixoto, participa da terceira edição do projeto Arte Cidade: A Cidade e

²⁶ RAMOS, Nuno. Testemunhos da beleza edênica. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 7 jul. 1996.



Suas Histórias, em intervenção nas antigas indústrias Matarazzo. Pasta cria um hiato silencioso e metafísico em meio aos ruídos das ruínas ao pintar uma parede de púrpura. As estruturas locais, que lembram uma igreja, acentuam o teor contemplativo do trabalho.

Integra a exposição “Experiências e perspectivas: 12 visões contemporâneas” (Museu Casa dos Contos, Ouro Preto) na programação do 29º Festival de Inverno da UFMG, com curadoria de Cláudia Renault e texto de Olívio Tavares de Araújo.

Participa de três coletivas em Curitiba: exposição de inauguração da nova sede da Casa da Imagem, “Brasil reflexão 97: a arte contemporânea da gravura” (curadoria de Uiara Bartira), no Museu Metropolitano de Arte, e “A última figuração”, também na Casa da Imagem.

Uma pintura de 1997 é apresentada no Gabinete da Presidência da República. O artista é selecionado por uma comissão criada pela Funarte, da qual fazem parte Aracy Amaral, Frederico Moraes, Ronaldo Brito, Sônia Salzstein e Fernando Cocchiarale.²⁷ A apresentação de Paulo Pasta é feita pelo crítico Luiz Camillo Osorio.

Concorre ao 1º Prêmio Johnnie Walker de Artes, ao lado de Eduardo Sued, Waltercio Caldas, Amilcar de Castro, Tunga, José Resende, Nuno Ramos, Franz Weissmann, Iole de Freitas, Ernesto Neto e Jac Leirner. Integram a comissão de seleção Ronaldo Brito, Rodrigo Naves, Alberto Tassinari, Reynaldo Roels Jr. e Lorenzo Mammi.

²⁷ A comissão seleciona 22 artistas, entre eles, Beatriz Milhazes, Emmanuel Nassar, Marco Giannotti e Sérgio Sister. Dezesesseis trabalhos são mostrados entre julho de 1995 e dezembro de 1998, no gabinete do presidente Fernando Henrique Cardoso.

intervenção na terceira edição do projeto
Arte Cidade: a Cidade e suas Histórias |
intervention in the third edition of
Arte Cidade: a Cidade e suas Histórias

1998

Em janeiro, participa do Festival de Verão de Nova Almeida, no Espírito Santo.

Em abril, lança o livro *Paulo Pasta*, da coleção *Artistas da USP*, pela Edusp (editora da Universidade de São Paulo). Os textos abordam diferentes fases da produção do artista: Lorenzo Mammi fala dos quadros da Bolsa Emile Eddé; Alberto Tassinari, das telas que deram origem à exposição da Bienal de 1994; Rodrigo Naves, sobre a Bienal, mas já se referindo às pinturas mais recentes; finalmente, há o texto de Nuno Ramos para a última exposição individual do artista, em 1996, e uma entrevista realizada por Nuno e Rodrigo Naves.

Cecília Cotrim escreve resenha no jornal *Folha de S. Paulo*:

*O grande mérito do livro é propor o convívio com as obras. A leitura dos escritos desperta, de fato, o desejo de experimentar mais uma vez a densidade dessas superfícies, seu tempo dilatado. [...] Se essas superfícies porosas pedem uma espécie de “ralentando” no fluxo contemporâneo, elas o fazem de modo atual. As telas desdobram-se intensamente na superfície do mundo, embora contidas. A matéria guarda uma certa densidade; mantém o que o próprio artista nomeia o “rumor das coisas”.*²⁸

No decorrer do ano, o livro será lançado em várias capitais brasileiras com exposições individuais e palestras do artista: Casa da Imagem (Curitiba), Galeria Vicente do Rego Monteiro/Fundação Joaquim Nabuco (Recife) e Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória).

Com obra do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, integra a exposição comemorativa dos 35 anos do museu – “MAC: anos 80 e 90”, idealizada por Lisbeth Rebole Gonçalves.

²⁸ COTRIM, Cecília. O rumor das coisas. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 out. 1998.

Uma das obras premiadas no Panorama de Arte Brasileira/97 é apresentada em “Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo: doações recentes 1996-1998”, no Centro Cultural Banco do Brasil de Rio de Janeiro, com curadoria de Tadeu Chiarelli.

Também com obras do acervo e integrando o ciclo de exposições do Grupo de Curadoria do MAM, coordenado por Tadeu Chiarelli, participa de “A paisagem urbana contemporânea” (curadoria de Regina Teixeira de Barros), “O suporte da palavra” (curadoria de Helouise Costa), “O colecionador” (curadoria de Marcos Moraes); e em 1999, “Figuras, quase figura” (curadoria de Rejane Cintrão). As exposições são realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Itaú Cultural de Belo Horizonte, de Campinas e de Penápolis.

As obras da coleção de Kim Esteve são objeto da mostra “Afinidades eletivas I: o olhar do colecionador”, na Casa das Rosas (São Paulo), com curadoria de José Roberto Aguilar, e um recorte da coleção de Gilberto Chateaubriand é apresentado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e posteriormente no Museu de Arte de São Paulo em “O moderno e o contemporâneo na arte brasileira”.

O artista integra o Clube de Colecionadores de Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo com uma água-tinta.

1999

Após três anos sem expor obras inéditas em São Paulo, realiza individual na Galeria Camargo Vilaça. Sobre as novas pinturas, Antonio Gonçalves Filho escreve no jornal *O Estado de S. Paulo*:

Paulo Pasta continua pintando o espaço entre as coisas, perseguindo o que em geometria se chama ponto

sem título | untitled, 2001
40 x 60 cm
óleo e cera sobre tela | oil and wax on canvas
col. artista | artist coll.

impróprio ou infinito, a partir do qual a cor deixa de atender pelo nome e a forma volta ao seu estado fantasmagórico. O virtuosismo dessa pintura não deixa de ser, portanto, um paradoxo. Como uma pintura que é também prenúncio da morte pode ser tão sedutora? É essa a grande questão do pintor [...] Uma flor ou uma fruta atingem o ponto máximo de intensidade de cor quando chegam ao limite, quando estão prestes a apodrecer, lembra o artista. É um pouco para isso que ele pinta: para fazer a cor atingir essa plenitude antes que desapareça.²⁹

Com obras de acervos públicos, integra as coletivas “O Brasil no século da arte: Coleção MAC USP” (Centro Cultural Fiesp/Galeria de Arte do Sesí, São Paulo, curadoria de Teixeira Coelho e Martin Grossmann) e “80 anos de arte no Brasil” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, curadoria de Tadeu Chiarelli).

2000

Expõe, ao lado de Angelo Venosa, na Celma Albuquerque Galeria de Arte, em Belo Horizonte. Sobre o diálogo entre os dois artistas, Luiz Camillo Osorio escreve na apresentação do catálogo:

As passagens de tom ditam uma temporalidade arredia à pressa do olhar contemporâneo. Como a forma de Venosa, que vem surgindo do ritmo estabelecido pelo processo de cortar e colar o vidro, em Pasta ela surge de dentro das várias e sutilíssimas quebras de tom.

Os dois artistas compartilham, portanto, uma mesma vontade de levar o signo a sua insignificância para deixar aflorar daí um olhar mais atento às múltiplas intensidades do aparecer das coisas.

²⁹ GONÇALVES FILHO, Antonio. Paulo Pasta faz do limite o tema de sua melhor exposição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 jun. 1999.

Luiz Camillo Osorio é responsável também pela curadoria da exposição “Pinturas na Coleção João Sattamini”, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Integra o módulo Carta de Pero Vaz de Caminha na exposição “Brasil +500: mostra do Redescobrimento”,³⁰ no Parque do Ibirapuera, com curadoria de Nelson Aguilar e Emanuel Araujo. O segmento é apresentado também no Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro) e, em 2001, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Porto Alegre). Apresenta pintura com dois piões. “Coerente com uma obra que sempre cria lugares subjetivos, a pintura de dois enormes piões remete ao deslocamento e ao choque de que a Carta, veladamente, trata. ‘Não me entendo como pintor geométrico. Então, é como se as colunas tivessem engordado’, declara à jornalista Juliana Monachesi.”³¹

Integra com obras de acervos públicos as coletivas “O acervo e o desenho” (Pinacoteca Municipal, hoje Coleção de Arte da Cidade, no Centro Cultural São Paulo), 12ª Mostra da Gravura de Curitiba: Marcas do Corpo, Dobras da Alma (Curitiba, curadoria geral de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa), “A pintura dos anos 90” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, curadoria de Tadeu Chiarelli), Projeto Macunaíma: Reflexões (Funarte, Rio de Janeiro) e “Obra nova”, na reinauguração da sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (curadoria de Teixeira Coelho e Martin Grossmann).

Sua colaboração regular como ilustrador ganha destaque na exposição “Cinco anos de Jornal de Resenhas”, nas

³⁰ Entre os brasileiros desse segmento estão também: Antônio Hélio Cabral, Emmanuel Nassar, Flávio Emanuel, Glauco Rodrigues, João Câmara, José Roberto Aguilar, Karin Lambrecht, Luiz Zerbin, Rosângela Rennó e Siron Franco.

³¹ MONACHESI, Juliana. Módulo traz nova produção de artistas plásticos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24 abr. 2000.



Faculdades Santa Marcelina, em São Paulo, com curadoria de Inês Raphaelian e Carlos Thadeu de Oliveira.

2001

Volta a expor individualmente na Galeria Anna Maria Niemeyer (Rio de Janeiro) e participa da 3ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul: Arte por Toda Parte, em Porto Alegre, com curadoria de Fábio Magalhães. Um recorte da exposição é apresentado no ano seguinte no Museu de Arte de Brasília. Também no Distrito Federal, está presente na “Mostra de arte contemporânea”, no Conjunto Cultural da Caixa.

Integra duas coletivas de importantes coleções particulares: “O espírito de nossa época: Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e “Espelho cego: seleções de uma coleção contemporânea”, a partir da coleção organizada por Marcantonio Vilaça, apresentada no Paço Imperial

(Rio de Janeiro), no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio (Brasília, 2001) e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife, 2002).

Participa de duas coletivas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ambas com curadoria de Tadeu Chiarelli: “A cor na arte brasileira” e “Doação Paulo Figueiredo”.

Dez artistas são convidados pelo jornal *O Estado de S. Paulo* para comemorar o 447º aniversário de São Paulo, entre eles, Paulo Pasta. As obras, reproduzidas em caderno especial do jornal, são leiloadas em benefício de projetos sociais da Fundação Abrinq. A HP-Hewlett Packard, uma das parceiras da Abrinq, adquire a obra do artista.

2002

Instala-se em ateliê na rua Vitorino Carmilo, no bairro Barra Funda, onde trabalha até hoje.

sem título | untitled, 2002
220 x 190 cm
óleo e cera sobre tela | oil and wax on canvas
col. Nilo Cecco



Defende mestrado em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e expõe no Centro Universitário Maria Antônia, como parte de sua defesa. Sobre os desenhos, também presentes na exposição, José Bento Ferreira escreve no catálogo:

Em meio à lenta meditação das pinturas, os desenhos de Paulo Pasta são realizados com maior desprendimento. As faixas verticais, que conotavam estruturas arquitetônicas, dão lugar às formas curvas de taças e piões que, no entanto, não são desentranhadas de um passado indestrutível, mas do próprio tecido das coisas cotidianas. Os contrastes de cor são em geral mais pronunciados do que nas pinturas, o que confere mais rapidez ao conjunto. O que a princípio parece uma brincadeira dos objetos se convertendo uns nos outros revela-se uma nova articulação entre forma e fundo: uma taça surge entre dois piões, entre duas taças insinua-se o vulto de um pião. Tudo se passa como se os verdadeiros objetos não fossem as coisas entre si mesmas, mas aquilo que se descobre entre elas numa dança de cores e curvas.

Em novembro, realiza individual na Galeria Nara Roesler (São Paulo). No jornal *Folha de S. Paulo*, Tiago Mesquita escreve:

Nos trabalhos que o artista mostra agora na Galeria Nara Roesler a tinta parece mais rala. Embora exista certa relação de anterioridade e posterioridade na passagem dos tons, as formas estão tão imbricadas que os vãos entre os objetos também surgem como formas.

Aquela dimensão de plano incomensurável das telas anteriores é trocada por uma cor que se reverte na outra. As formas não ficam tão longe. Tudo acontece na nossa frente, no primeiro plano.³²

32 MESQUITA, Tiago. Telas parecem imagens criadas diante do espectador. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 dez. 2002.

Para Maria Hirszman, em *O Estado de S. Paulo*, explica:

“Pinto desconfiado, mas pinto. Não dá para ter uma crença positiva diante do mundo moderno” [...] Talvez por isso elas [as pinturas] acabem por plantar uma angustiazinha no peito de quem propõe a decifrá-la. É como se a cor e a forma indefinível falassem diretamente à alma, resgatassem memórias perdidas como as madelenas de Proust. Afinal, diante de uma imagem conhecida, que pertence ao mundo contemporâneo tendemos a catalogá-la e deixá-la de lado. Mas, diante dessas telas que parecem reproduzir momentos efêmeros, um fim de tarde que está por terminar.³³

Integra as coletivas: “Portão 2” (Galeria Nara Roesler, São Paulo), “Diálogo, antagonismo e replicação na Coleção Sattamini” (Museu de Arte Contemporânea de Niterói, curadoria de Guilherme Bueno), “Estratégias para deslumbrar” (Centro Cultural Fiesp/Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, curadoria de Teixeira Coelho), “Caminhos do contemporâneo 1952-2002” (Paço Imperial, Rio de Janeiro, curadoria de Lauro Cavalcanti), “O plano como estrutura da forma” (Espaço MAM Villa-Lobos, São Paulo, curadoria de Tadeu Chiarelli), “Mapa do agora: arte brasileira recente na Coleção Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói” (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, curadoria de Guilherme Bueno), “Ópera aberta: celebração” (Casa

33 HIRSZMAN, Maria. Paulo Pasta volta com sua pintura bela e sutil. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 nov. 2002.

das Rosas, São Paulo, curadoria de José Roberto Aguilar) e “28 (+) pintura” (Espaço Virgílio, São Paulo, curadoria de Izabel Pinheiro).

2003

Ao revisitar a chamada Geração 80 a partir de obras dos acervos dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, o curador Felipe Chaimovich concebe a exposição “2080”, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Destaque também para as coletivas “MAC USP 40 anos: interfaces contemporâneas” (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, curadoria de Elza Ajzenberg), “Meus amigos” (Espaço MAM Villa-Lobos, São Paulo, curadoria de Caetano de Almeida a partir de obras do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo) e “Uma certa pintura” (Casa da Imagem, Curitiba).

Em outubro, expõe em individual na Galeria 10,20 x 3,60 (São Paulo), desenhos de grande formato: “Desenhos grandes”. À jornalista Alexandra Moraes, o artista fala sobre a produção de desenhos: “Quando penso numa forma, eu não vou para a pintura, vou para o desenho. É muito mais um lugar analítico; a pintura é mais sensorial, tem um tempo diferente, tem que ir ganhando esse adensamento. O desenho tem mais a ver com provérbio, a pintura seria a construção de frases. Eu uso o desenho, mas a pintura me usa”.³⁴

2004

Realiza individual na Galeria Anna Maria Niemeyer (Rio de Janeiro) e participa, como artista convidado,

34 MORAES, Alexandra. Paulo Pasta equilibra óleos e desenhos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20 nov. 2002.

do Programa Anual de Exposições, do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Paulo Venâncio Filho escreve o texto “Sentir pintura” no catálogo da mostra:

A tela, sinto, atua como um difusor/infusor da luz; Torna-se uma superfície de emanção da luminosidade e a pintura busca manter a mesma temperatura cromática absorvida; infundir a mesma intensidade visual em todo o espaço. Não pode haver eventos bruscos, nada que lembre a velocidade excessivamente fragmentária da vida contemporânea. Na amplitude da tela a pintura expande-se sem saltos ou rupturas; constrói-se sedimentando-se. Não há brusquidão de formas ou cores, ritmos marcados ou contrastes peremptórios, ações incisivas do eu. [...]

Na tela as coisas estão pousadas, como a luz pousa sobre uma superfície e toma corpo. O arquiteto Louis Kahn escreveu que a arquitetura surge, pela primeira vez, quando a luz do sol bate numa parede. Assim também certa pintura. Aquela que vem do muro. O muro tem uma história pictórica notável. Nele, mais do que se imprimem, as coisas se depositam. Mais do que ideal é um espaço físico, tátil. O olho toca, mais que vê. Sente, mais que olha. Vai se percebendo – sentindo – certas temperaturas nestas pinturas. Os valores cromáticos parecem diferenciar-se pela delicada maior ou menor quantidade de calor que são sutilezas próprias à sensualidade. E, penso, à ténue tensão erótica que propriamente emana das telas. Porque a pintura aqui é um corpo, que se pode sentir, quase apalpar através do olhar. É o prazer que o olho sente ao percorrer a tela; é o próprio sentir-se – plena sensualidade atemporal do desejo.³⁵

Também no CCSP, integra a exposição “Arte contemporânea no acervo municipal”.

35 O texto é reproduzido em duas ocasiões: no livro *Paulo Pasta* (Cosac Naify-Pinacoteca do Estado), em 2006, e no catálogo da individual do artista – “O silêncio da pintura” – na galeria Art Lounge, em Lisboa, em 2007.



sem título | untitled, 2005
30 x 40 cm
óleo sobre tela | oil on canvas
col. Pinacoteca do Estado de São Paulo

Com obra da Coleção Sattamini, integra “Pintura e desenho – 90/00”, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (curadoria de Guilherme Bueno) e um recorte da Coleção Marcantonio Vilaça é apresentado na mostra “Invenção de mundos”, no Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha (curadoria de Moacir dos Anjos).

Integra três edições do projeto Heterodoxia: em Natal (Casa da Ribeira, curadoria de Ricardo Resende), em Salvador (Galeria de Arte Paulo Darzé, curadoria de Moacir dos Anjos), e a edição América Latina (Memorial da América Latina, São Paulo, curadoria de Angélica de Moraes).

Inicia a série “Vigas”.

2005

As obras exibidas como cenário do programa cultural Metrôpolis, da TV Cultura, integrando a Coleção Metrôpolis da Fundação Padre Anchieta, estão presentes na exposição “Arte em Metrôpolis”, apresentada no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo) e no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba), com curadoria de Hélio Goldsztejn.

Em São Paulo, integra a coletiva “Cromofagia”, na Galeria Nara Roesler, com curadoria de Victoria

Noorthoorn, ao lado dos brasileiros Boi, Artur Lescher, Abraham Palatnik, Dudi Maia Rosa, Amélia Toledo e Alfredo Volpi, e dos argentinos Sergio Avello, Ernesto Ballesteros, Dino Bruzzone, Marina De Caro, Graciela Hasper, Alejandro Puente e Andres Sobrino.

Inicia série mais tarde denominada “funâmbulos”, que será apresentada no ano seguinte, na Pinacoteca do Estado: *Uma das imagens mais recorrentes usadas por Pasta para definir (e nomear) seus trabalhos é a do funâmbulo, o homem que se equilibra na corda bamba. É assim que ele chama as faixas que se estreitam em uma das pontas, como um grande lápis e que constituem uma das peças mais recorrentes de seu vocabulário atual [...]. É assim que ele define também sua ação no mundo, o equilíbrio ascético que parece buscar entre os vários polos, supostamente antagônicos, do universo da arte*, escreve Maria Hirszman.³⁶

2006

Em setembro, Tadeu Chiarelli organiza exposição retrospectiva da obra do artista na Pinacoteca do

³⁶ HIRSZMAN, Maria. Pasta, a arte em feito de oração. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 out. 2007.

Estado (São Paulo). São apresentadas cerca de 40 obras realizadas entre 1987 e 2006. “Fortuna”, título da exposição, deriva de inscrição em tela de 1987:³⁷ “a inscrição Fortuna – a partir de letras tipográficas prensadas na matéria – remete do mesmo modo ao processo de impressão, conferindo ao trabalho uma condição de texto gravado. Texto a ser lido e texto a ser decodificado no sentido que Roland Barthes agregou ao termo”, diz o curador.

Chiarelli é também responsável pela organização do livro *Paulo Pasta* (Cosac Naify-Pinacoteca do Estado), com textos críticos do curador, de Lorenzo Mammì e de Paulo Venâncio Filho, ensaio biográfico de José Bento Ferreira e consultoria técnica do fotógrafo João Musa no tratamento das imagens.

O curador escreve: “Pintando o silêncio onde hoje a pintura habita, materializando o vácuo onde ela jaz como que inconsciente, Pasta cria uma proteção e, ao mesmo tempo, um pretexto eficaz para prosseguir pintando e, por meio desse exercício, continuar mantendo vivo o que a fortuna a cada instante parece querer ceifar.”

Por ocasião da exposição, Cauê Alves escreve:

*Além da produção exigir um tempo lento para sua apreensão, o que parece completamente oposto ao ritmo acelerado da vida contemporânea, ela sugere conter também a potência de projetar para o futuro a continuidade de uma tradição que, aparentemente, supera de forma espantosa as enormes rupturas que atravessou. Com espessura e densidade históricas, a pintura de Pasta possui uma elaborada consciência de parte relevante do debate contemporâneo e continua reafirmando sua vitalidade na cena contemporânea.*³⁸

³⁷ *Fortuna*, 1987, óleo e cera sobre tela, 50 x 61,3 cm, coleção particular, São Paulo.

³⁸ ALVES, Cauê. Enfrentamento do presente. *Bien'Art*, São Paulo, n. 23, set. 2006.

O artista doa à Pinacoteca pintura de 1998, que será objeto de palestra de Mammì no projeto História da Arte Brasileira no Acervo da Pinacoteca do Estado.

Integra três coletivas com obras do acervo no Museu de Arte Moderna de São Paulo: “Ao mesmo tempo, o nosso tempo, Clube de Colecionadores de Gravura do MAM: 20 anos” e “MAM [na] Oca”, no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez [Oca]/Parque do Ibirapuera, com curadoria de Cauê Alves, Felipe Chaimovich e Tadeu Chiarelli. Também em São Paulo, figura na mostra “Paralela”, no Pavilhão dos Estados/Parque do Ibirapuera, com curadoria de Daniela Bousso.

Participa também de coletivas fora de São Paulo: “Acervo contemporâneo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e Coleção João Carlos Figueiredo Ferraz” (Museu de Arte de Ribeirão Preto), “Da pintura contemporânea” (Casa da Imagem, Curitiba), “Gravura em metal: matéria e conceito no Ateliê Iberê Camargo” (Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul, curadoria de Silvana Boone) e “Traços e transições da arte contemporânea brasileira”, com obra doada à Secretaria de Estado de Cultura do Pará pela Funarte (Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Belém).

A última pintura apresentada na retrospectiva da Pinacoteca do Estado, *Duas cruces*, dá início à nova fase de investigação do artista.

2007

Em janeiro, realiza a individual “Silêncio da pintura”, na Galeria Art Lounge, em Lisboa (Portugal). O catálogo reproduz textos de Lorenzo Mammì e Paulo Venâncio Filho.

Em outubro, apresenta pinturas e desenhos inéditos em individual na Galeria Millan (São Paulo), com curadoria e texto de Ronaldo Brito:

Tudo afinal se resolve e decide por obra e graça de um raciocínio cromático singular, para dizer o mínimo – fino raciocínio que não age por gradações ou contrastes, passagens ou rupturas. As cores aproximam-se e evitam-se: conjunção disjuntiva. Elas asseguram sua identidade quase por contágio umas com as outras, porém à custa de um mútuo estranhamento íntimo. Quando não conseguimos defini-los, os tons então se distinguem. A operação é meio inexplicável, inspirada, intuitiva. E, com certeza, fruto de estudo metódico e vivido. Nessa verdadeira educação pela tinta, as cores vão sendo feitas e eleitas segundo uma duradoura afinidade imaginária, uma espécie de secreta hermenêutica subjetiva, mas devem enfrentar o teste do real: funcionam ou fracassam nesta ou naquela eventual conjuntura? Resistem, é certo, a nomes próprios e apreensões conclusivas, mas isto é dizer pouco. A rigor, só alcançam o seu timbre lírico quando acertam o registro indeterminado preciso. E assim, só o olho sabe como, harmonizam-se: dissonâncias amáveis, pacíficas, consonâncias dispare.

Várias críticas em jornais ressaltam frase dita por Amílcar de Castro sobre a obra de Pasta:

“Sua pintura é uma reza”. Se a frase dita há muitos anos por Amílcar de Castro sintetiza o caráter ao mesmo tempo transcendente e alentador do trabalho desenvolvido por Paulo Pasta em seus 20 anos de carreira, ela parece adquirir um sentido ainda mais profundo diante das grandes telas que o artista expõe a partir desta noite na galeria Millan.³⁹

“O silêncio é a moradia da cor”. “Quando o Amílcar me disse isso, vi que há essa característica de imersão em minha obra, afastada de uma simples leitura religiosa que as formas podem fazer acreditar [...] Mas gosto de pensar na minha pintura como algo que

encapsula o tempo, cria silêncios”, revela ao jornalista Mário Gioia.⁴⁰

Integra as seguintes coletivas no decorrer do ano: “Pintura brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, Vitória), “Conexões” (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), “80/90 modernos – pós-modernos, etc.” (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, curadoria de Agnaldo Farias) e “Itaú contemporâneo: arte no Brasil – 1981-2006” (Itaú Cultural, São Paulo, curadoria de Teixeira Coelho).

2008

Em agosto, realiza importante individual no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro, com curadoria e texto de Ronaldo Brito:

A pintura de Paulo Pasta reeduca o nosso olhar para a atenção, a demora, a espera pensativa. Temos que ficar bastante tempo junto a cada uma de suas telas até que ela nos entregue, finalmente, sua aparência. O que talvez nos leve a perguntar o que será que víamos antes de enxergar as aparências. Essa suspensão dos preconceitos visuais correntes atende, por certo, a um apelo ético. Tem a ver com valores de disciplina e perseverança, sinceridade e integridade, valores que aqui se consubstanciam em uma estrita ética pictórica. Um modo de vida público e privado que começa por eleger o pintor cidadão livre do mundo da pintura. Mas precisamente, livre cidadão do mundo aberto e controverso da pintura moderna, sempre em processo de redefinição.

Entre as coletivas desse ano estão: “Panorama dos

⁴⁰ GIOIA, Mário. Paulo Pasta traz jogo de ambiguidades. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 2007.

³⁹ HIRSZMAN, Maria. *Pasta, a arte em feito de oração*. Op. cit.



panoramas” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, curadoria de Ricardo Resende), “Arte pela Amazônia: arte e atitude” (Fundação Bienal, São Paulo, organizada pela Base 7 Projetos Culturais e curadoria de Jacopo Crivelli Visconti), “Arquivo geral” (Centro Cultural da Justiça Eleitoral, Rio de Janeiro, curadoria de Fernando Cocchiarale), “Arte contemporânea: aquisições recentes da Pinacoteca do Estado” (Pinacoteca do Estado, São Paulo) e “MAM 60” (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez [Oca]/Parque do Ibirapuera, São Paulo, curadoria de Annateresa Fabris e Luiz Camillo Osorio a partir de obras do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo).

2009

Em setembro, expõe individualmente na H.A.P. Galeria, no Rio de Janeiro: “Por que desenho?”

Também integra a coletiva “Dentro do traço, mesmo”, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, reunindo gravuras de diversos artistas realizadas na mesma prensa de Iberê. A curadoria é de Teixeira Coelho.

O artista doa duas pinturas (de 2005 e 2006) à Pinacoteca do Estado.

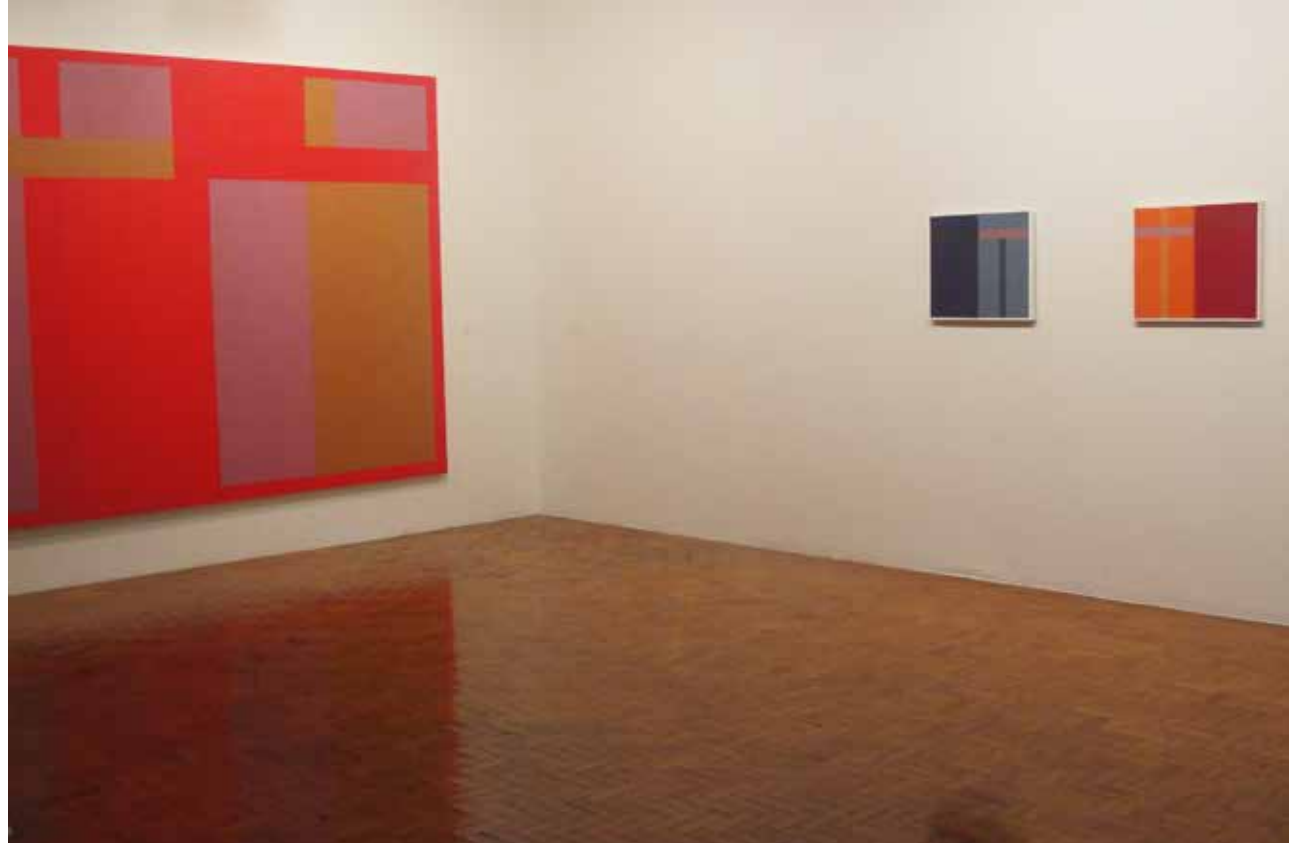
2010

Publica o álbum *9 serigrafias* pelo ateliê Papel Assinado, em São Paulo.

2011

Como parte de defesa de tese de doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, apresenta desenhos e pinturas na individual “Sobrevisíveis”, no Centro Cultural Maria Antonia, São Paulo. O título é extraído de uma frase de Eduardo Sued sobre a obra do artista: “Paulo é sobrevivível de coisas não visíveis”, dita em documentário de Pedro Paulo Mendes realizado durante a exposição. O texto do catálogo é de autoria de Tiago Mesquita:

Antes, o artista partia da natureza-morta, como sugestão, agora usa a pintura de espaços interiores. Está mais para Vermeer do que para o Morandi anterior. No entanto, aqui é difícil saber o que envolve o que. Por isso, mesmo que pareça menos embaçada, a estrutura ainda é indefinida. Num díptico, a viga que estrutura o primeiro quadro aparece como um retângulo miúdo na tela vizinha. Não sabemos que cor está dentro, que cor está fora. O artista partiu de uma pintura em que as



formas não parecem plenamente constituídas, amadurecidas, para outra, feita de espaços intrincados.

Integra a grande exposição “Europalia”, em Bruxelas (Bélgica), com curadoria de Ronaldo Brito.

Uma seleção da Coleção Itaú é apresentada no Palácio das Artes (Belo Horizonte), no Paço Imperial (Rio de Janeiro) e no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba): “1911-2011: arte brasileira e depois, na Coleção Itaú” tem curadoria de Teixeira Coelho.

Em Florianópolis, no Museu Victor Meirelles, integra a exposição “Arte no cotidiano: acerca do colecionismo”, com pintura pertencente ao acervo do médico e colecionador Ylmar Correa: curadoria de Fernando Boppré.

Participa também da exposição “O colecionador de sonhos”, na inauguração do Instituto Figueiredo Ferraz, em Ribeirão Preto, na mostra inaugural da Galeria SIM, em Curitiba, com curadoria de Fernando Cocchiarale.

2012

A individual “O fim da metade é o começo do meio”, na Galeria Millan (São Paulo) apresenta pinturas e

desenhos recentes. O título da exposição é extraído da canção *Começo do fim*, da dupla caipira Tião Carreiro e Pardinho. A exposição concorre ao 8º Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Cultura/Artes Visuais Exposições.

O artista também lança o livro *A educação pela pintura* (WMF Martins Fontes), com seleção de seus ensaios sobre pintura publicados na imprensa e em catálogos de mostras nos últimos cinco anos.

Obras de pequeno formato pela primeira vez apresentadas em espaço público figuram na individual “Coleção do artista”, na Galeria Adearte, em Ribeirão Preto. A curadoria é de Milton Campos, diretor do Museu de Arte de Ribeirão Preto, com assessoria museológica de Paulo Portela, do Museu de Arte de São Paulo.

Participa da terceira edição da mostra “Cor e forma”, na Simões de Assis Galeria de Arte, em Curitiba, e da inauguração da nova sede do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, na coletiva “Percurso contemporâneos”, com curadoria de Fábio Magalhães.

Lauro Cavalcanti organiza a exposição “Anna Maria Niemeyer: um caminho”, no Paço Imperial (Rio de Janeiro), a partir do acervo da galerista, recentemente falecida.

Em catálogo da exposição “Morandi no Brasil”,



realizada na Fundação Iberê Camargo (curadoria de Alessia Masi e Lorenza Selleri), Aracy Amaral escreve:

Da geração de artistas que emerge nos anos 80, Paulo Pasta é, sem dúvida, um dos mais jovens admiradores de Morandi, tendo escrito sobre ele quando de sua mostra no Masp. Assim, referindo-se à presença da tradição na obra do artista, lembra que Morandi amadureceu cedo, como Jasper Johns. Assinala certo clima peculiar na obra do mestre italiano e das linbagens quase obrigatórias na arte: “Como Rothko, Morandi cria também um lugar não claustrofóbico. O ambiente de Rothko expulsa, o de Morandi abre-se, embora seja sempre um convite melancólico. Sem Benys não existiria Kiefer. Sem Morandi certamente a arte povera não seria a mesma. A arte contemporânea deve muito a Morandi e seria exaustivo fazer uma lista dos devedores dessa comovente poética”.⁴¹

2013

Em fevereiro, integra a coletiva “Tomie Ohtake

– correspondências”, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, com curadoria de Agnaldo Farias e Paulo Miyada.

A editora Barléu lança o livro *Paulo Pasta – obras reunidas*, organizado por Roberto Conduru.

41 PASTA, Paulo. Reencontrando tudo igual. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1997. Apud AMARAL, Aracy. Morandi: os artistas e a crítica do Brasil. *Morandi no Brasil*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Bibliografia selecionada

Livros

PASTA, Paulo (org.). *Paulo Pasta*. São Paulo: Edusp-Imprensa Oficial, 1998 (Col. Artistas da USP, 10).

CHIARELLI, Tadeu (org.). *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac Naify-Pinacoteca do Estado, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. *No calor da bora*: Dossiê jovens artistas paulistas – déc. 1980. Belo Horizonte: C/Arte, 2011 (Coleção História & Arte).

PASTA, Paulo. *A educação pela pintura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012 (Col. Mundo da arte).

CONDURU, Roberto. *Paulo Pasta – obras reunidas*. Rio de Janeiro: Barléu, 2013.

Paulo Pasta, 1980. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Paulo Pasta, 1980. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Catálogos e periódicos

ALVES, Cauê. Enfrentamento do presente. *Bien'Art*, São Paulo, n. 23, p. 46, set. 2006.

AMARAL, Aracy. Morandi: os artistas e a crítica do Brasil. *Morandi no Brasil*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

BENTO FERREIRA, José. Paulo Pasta: Desenhos. *Jacqueline Aronis, Luise Weiss, Paulo Pasta, Renata Lucas, Thomas Farkas*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, 2002.

BENTO FERREIRA, José. Através dos tempos. *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac Naify- Pinacoteca do Estado, 2006, p. 193-215.

BRITO, Ronaldo. A educação pela tinta. *Paulo Pasta*. São Paulo: Galeria Millan, 2007.

BRITO, Ronaldo. Ser pela pintura. *Paulo Pasta*. Rio de Janeiro: Imago-Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

CALZAVARA, Ana. Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta / Sean Scully / Luc Tuymans. *Arx*, São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, vol. 6, n. 12, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. O silêncio onde hoje a pintura habita. Paulo Pasta. São Paulo: Cosac Naify-Pinacoteca do Estado, 2006, p. 13-20.

COTRIM, Cecília. O rumor das coisas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 out. 1998. Jornal de Resenhas, n. 43, p. 8.

FARIA, Francisco; BAPTISTA, Josely Vianna. Zênite: a desnudez da cor na pintura de Paulo Pasta. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 21 out. 1996. Caderno G, p. 8.

FIORAVANTE, Celso. Pasta reverencia tempo da pintura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1996. Ilustrada, p. 5.

GALVÃO, João Cândido. A Geração 80, num momento de transição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 nov. 1988. Caderno 2, p. 3.

GIOIA, Mário. Paulo pasta traz jogo de ambiguidades. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 2007. Ilustrada, p. E 11.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Paulo Pasta usa tradição como alavanca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 out. 1991. Ilustrada, p. 12. Republicado em: _____. *Primeira individual*: 25 anos de crítica de arte. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Paulo Pasta exhibe influência de Morandi. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1996. Caderno 2, p. D 3.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Paulo Pasta faz do limite o tema de sua melhor exposição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 jun. 1999. Caderno 2, p. D 6.

GONÇALVES FILHO, Antonio. A educação do olhar por Paulo Pasta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 2008. Caderno 2, p. D 5.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Cor, um tema em dois tempos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 2012. Caderno 2, p. D 10.

HIRSZMAN, Maria. Paulo Pasta volta com sua pintura bela e sutil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 2002. Caderno 2, p. D 4.

HIRSZMAN, Maria. Pasta, a arte em feitio de oração. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 ago. 2007. Caderno 2, p. D 16.

LEIRNER, Sheila. A linguagem de doze artistas nos anos 70/80. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1988. Caderno 2, p. 3.

LOBACHEFF, Geórgia. Paulo Pasta: pincéis sem impasse. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 jun. 1996. SP Variedades, p. 1.

LOPES, Fernanda. Momento de evocação e transcendência. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 15-17 ago. 2008. Leitura de Fim de Semana, p. D 4. [Entrevista]

MACHADO, Álvaro. Cores de Pasta arrebatam olhar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1999. Guia da Folha, ano 2, n. 116, p. 83.

MACHADO, Cassiano Elek. Paulo Pasta exhibe mundo suspenso que não se pode ver. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 jun. 1999. Acontece, p. 1. [Entrevista]

MAMMÌ, Lorenzo. Questões de pintura. *Guia das Artes*, São Paulo, n. 38, p. 24-29, 1995. Edição Especial 95.

MAMMÌ, Lorenzo. *Paulo Pasta – 2ª Bolsa Emile Eddé de Artes Plásticas*. São Paulo: MAC USP, 1989. Republicado com o título A memória da matéria, em: *Paulo Pasta*. São Paulo: Edusp-Imprensa Oficial, 1998, p.189-191.

MAMMÌ, Lorenzo. Paulo Pasta. São Paulo: Cosac Naify-Pinacoteca do Estado, 2006, p. 23-26. Republicado em: _____. *O que resta*: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 186-199.

MESQUITA, Tiago. Telas parecem imagens criadas diante do espectador. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez. 2002. Ilustrada, p. E 6.

MESQUITA, Tiago. Sobrevisíveis. *Anri Sala, Paulo Pasta, Marcelo Zocchio, Bartolomeo Gelpi, Júnior Suci*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, 2011.

MOLINA, Camila. A linguagem silenciosa de Paulo Pasta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 2006. Caderno 2, p. D 12.

MOLINA, Camila. Pasta e os estados da pintura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 maio 2012. Caderno 2, p. D 12.

MORAES, Angélica de. Paulo Pasta: sínteses visuais sem achados fáceis. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 out. 1991. Artes e Espetáculos, p. 18.

NAVES, Rodrigo. A arte comedida e as dificuldades da alquimia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1989. Ilustrada, p. F-9.

NAVES, Rodrigo. A espessura do presente. *22ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. Republicado com

acréscimo em *Paulo Pasta*. São Paulo: Edusp-Imprensa Oficial, 1998, p. 7-12; e em *O vento e o moinho*: ensaios sobre arte moderna e contemporânea (São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 328-332), de Rodrigo Naves.

OSORIO, Luiz Camillo. Angelo Venosa e Paulo Pasta: uma apresentação. *Angelo Venosa/Paulo Pasta*. Belo Horizonte: Celma Albuquerque Galeria de Arte, 2000.

OSORIO, Luiz Camillo. Técnica que não morre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 set. 2001.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Paulo Pasta*: desenhos. Ribeirão Preto: Universidade de São Paulo; *campus* de Ribeirão Preto, 1985.

PIZA, Daniel. Paulo Pasta confronta “estridência” da Bienal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 set. 1994. Ilustrada, p. 8.

RAMOS, Nuno. Testemunho da beleza edênica. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 jul. 1996. Mais!, p. 3. Republicado com o título Um mundo perfeito, em: *Paulo Pasta*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 1998, p.197-201.

SALZSTEIN, Sônia. Questão de materialidade. *Guia das Artes*, São Paulo, ano 3, n. 11, p. 42-46, 1988.

SEBASTIÃO, Walter. Paulo Pasta expõe a utopia de sua pintura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 ago. 1993. Segunda Seção, p. 8.

SEBASTIÃO, Walter. Paulo Pasta y la coloración metafísica. *Arte Internacional* (publicação do Museu de Arte Moderno de Bogotá). Bogotá, n. 18, p. 119-120, dez. 1993-fev. 1994.

SIMÕES, Alessandra. As boas compras do mercado. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 20-22 nov. 1998. Leitura de Fim de Semana, p. 14.

SIMÕES, Alessandra. As cores do exílio. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 4-6 jun. 1999. Leitura de Fim de Semana, p. 14.

TASSINARI, Alberto. Paulo Pasta. *Galeria*, São Paulo, n. 23, p. 78-81, dez. 1990-jan. 1991. Republicado com o título As pinturas de 90, em: *Paulo Pasta*. São Paulo: Edusp- Imprensa Oficial, 1998, p. 193-196.

VELOSO, Marco. Ganhador da Bolsa Emile Eddé expõe no MAC. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1989. Ilustrada, p. F-2.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Sentir pintura. *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac Naify- Pinacoteca do Estado, 2006, p. 23-26.

Coleções públicas

Casa das Onze Janelas/Coleção Funarte (Belém, Brasil)

Coleção de Arte da Cidade (São Paulo, Brasil)

Coleção Marcantonio Vilaça (Brasil)

Fundación Colección Patricia Phelps de Cisneros (Caracas, Venezuela; Nova York, Estados Unidos)

Instituto Figueiredo Ferraz (Ribeirão Preto, Brasil)

Itaú Cultural (São Paulo, Brasil)

Kunsthalle Berlin (Berlim, Alemanha)

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil)

Museu de Arte Contemporânea de Niterói/Coleção João Sattamini (Niterói, Brasil)

Museu de Arte de Brasília (Brasília, Brasil)

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Porto Alegre, Brasil)

Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, Brasil)

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil)

Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, Brasil)

Pinacoteca do Estado (São Paulo, Brasil)

SESC São Paulo (São Paulo, Brasil)

Paulo Pasta, 1980. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Prêmios

Prêmio Aquisição (9º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1986)

Prêmio Secretaria do Estado da Cultura (5º Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo, 1987)

Bolsa Emile Eddé de Artes Plásticas (São Paulo, 1988)

Prêmio Viagem ao País (11ª Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1989)

Prêmio Aquisição (Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Brasília, 1990)

Grande Prêmio Price Waterhouse de Arte Contemporânea (Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997)

Founded in 1995 to preserve, study and disseminate the work of Iberê Camargo, the Iberê Camargo Foundation has for 17 years also established itself as a centre of reference for modern and contemporary art. Its temporary-exhibitions calendar, complemented by a strong education programme, forms an important axis of dialogue with the public.

Paulo Pasta. Painting is what this is, curated by Tadeu Chiarelli, fits into the Foundation's aims of becoming a centre for generating ideas that contribute to reflection on modern and contemporary art. Projects of this quality bring effective gains for society as a whole by using art to promote the exercise of sensitivity and critical thinking.

The Iberê Camargo Foundation is very pleased to be presenting the exhibition "Paulo Pasta. A Pintura é que é Isto" [Painting is What This is]. Consisting of 34 works, the exhibition examines the Paulo Pasta's recent work and contextualises it within the more general field of the discussion of painting today.

In response to the recurrent question "Is it art?" the critic Ronaldo Brito once said, "Art is what this is. Any this. A problematic, reflexive this, that needs to be investigated and decoded". This statement is the source of the curator Tadeu Chiarelli's title for his selection of Pasta's work, inviting visitors to join in the reflection about the place and time of painting in the contemporary world.

Paulo Pasta's work demonstrates the power of colour and the construction of a space of experience as the key domains of painting. Exploring subtle contrasts and simple cross-shaped structures, the artist demonstrates that there are still reasons for retaining the processes and materials that have marked this tradition through more than 500 years of history.

The Iberê Camargo Foundation extends its thanks to the curator, Tadeu Chiarelli, the teams involved in the production and organisation of the exhibition, and the sponsors, supporters, collectors and partners who have assisted in making this project possible.

Jorge Gerdau Johannpeter
President

The Iberê Camargo Foundation

On Paulo Pasta’s recent work

Tadeu Chiarelli

The critic Ronaldo Brito says in “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)” that in the light of the new art production emerging at the start of the last century, the “inevitable question: is this art?” arose, “No, ladies and gentlemen, art is what *this* is. Any *this*. A problematic, reflexive *this*, that needs to be investigated and decoded”.¹

Brito states that the art of the period was undergoing such a transformation that the guiding paradigms of the main trends of western art were being shattered. Based on this new reality, and ultimately each work of each artist, new paradigms would tend to form as a demonstration (almost always critical) of what art was, or what art could be.

□

These considerations about Brito’s text came to mind while examining the most recent work of Paulo Pasta, as part of the process of selecting works for this exhibition. “Painting is what this is”, seems to be suggested by each and every one of the works in the show, and requires the viewer to ask questions about the artist’s work within the more general crisis of painting today.

With the paradigms that served as a basis for the practice of painting until the start of the last century destroyed, the alternatives for producing or discussing painting have multiplied in recent decades and in a way number the amount of artists involved in the practice today. And moreover this field has to include those who have been infected by other possibilities of making art today but who continue to address issues that have always been dear to the realm of painting: colour, the two-dimensional nature of the picture plane, light, and so on. So when discussing painting today, the “this is what painting is” can be many things, including work that still engages in and is still formed by the process of applying pigment to canvas.

□

Confining these considerations to the scene in Brazil, one can see that painting can indeed be all this: from the economical exploration of the potential of gesture on surface (in the paintings of Carlos Zilio and Célia Euvaldo, for example), to

¹ BRITO, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo (o novo e outro novo). In: BRITO, Ronaldo & VENÂNCIO FILHO, Paulo. *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 5-9.

investigation of the effects of light and colour in real space (the interventions of Lúcia Koch). Painting today is all this and also the appropriation of the pictorial potential of everyday materials (the work of Emmanuel Nassar), the painterly qualities in some of the videos by Dora Longo Bahia and the photos of Mauro Restiffe. Contemporary painting can be this and also the “other realism” of artists like Deborah Paiva, Vânia Mignone, and Tatiana Blass.

Paulo Pasta’s work is situated in this porous world of what painting might be. Having developed over almost thirty years to achieve its present fullness, Paulo’s painting slowly had to establish a series of negative and positive statements that can form a parameter of itself.

I think it can be shown that the artist has found it important to determine what painting was not (and is not) for him – even in such a fluid world of art today. Painting for Paulo is not video or even painterly photography. Neither is it the exploration of the potential of colour and light in three-dimensional space. Painting for him is still not the kind of work that touches on only one or another aspect of its traditional practice, but without adopting the other features that have characterised this world for centuries: colour, of course, but also colour on a two-dimensional plane; and in addition to those two elements, also a structuring based on prior coordinates, as can be seen in the works in this exhibition.

□

The works in “A Pintura é que é Isto” [Painting is What This is] can be seen as simple structures devised by the artist simply to provide a support for colour, a fragile support that hardly manages to contain it inside the predetermined areas. The power of his current paintings seems to lie in the loose nature of the boundaries of the colour areas and the power of the colour itself.

Although these paintings always seem to conform to an underlying structuring that favours the static and is never (or hardly ever) formed from primary colours, they also present a barely disguised kinetics: certain areas of the painting seem to vibrate in front of the viewer, as if wishing (and almost succeeding) to escape the plane and reign independently in three-dimensional space. But all that is just an illusion, from the play between the structure determined by the artist and the power of the areas of colour filling those structures.

While I have mentioned “negative statements” above, which have helped the artist to shape the parameters behind his current paintings, an investigation of the real illusions emanating from

them will help in the discovery of “positive statements” that have similarly contributed to his painting becoming the way it is today.

□

Pasta has never been an abstract artist. But allusion to the objective world is not fully embedded in the concept of representation. Even in his early landscapes “depicting” São Paulo cane plantations, representation of those rural surroundings was already appearing more as an allusion to the real. What mattered, even in those small works, were the relationships between well-defined areas on a two-dimensional surface. And Paulo recognised this understanding that painting should suggest rather than represent in the artists he studied at the start of his career: Henri Matisse (a constant reference), but particularly at that time the artists in the São Paulo Art Family (which he studied closely as a trainee at the Pinacoteca do Estado); Jean-Baptiste-Camille Corot (the MASP Corots) and Giorgio Morandi, (the MAC USP Morandis).

Looking at Morandi's still-lives we can see that the references to bottles and other objects are just that: references, allusions. The artist is not concerned with representing things in the world but instead with using them to establish a relationship full of subtleties in which the subdued tones vibrate in unison. There can be no doubt that, standing in front of those still-lives, Pasta must have understood that that was what painting could (or should) be, (or continue to be).

With the passing of time, other references, or other positive statements of painting, have been added to Pasta's creative practice: Mário Sironi, José Antônio da Silva, Iberê Camargo, Jasper Johns; but his interpretation of Alfredo Volpi's mature phase seems to have been what brought him closer to his own painting today. Similarities can be seen between the structures of Volpi's flag paintings or the ones with the pointed arch forms and the structures appearing in Pasta's recent work. Not in terms of form, of course, but in the interchangeable way they appear in the work of the old master and the present one.

Olívio Tavares de Araújo may have been the first critic to draw attention to the way Volpi always tended to produce the same painting, despite each one being completely different from the other.²

Based on various predetermined structures that always repeat across several works, Volpi filled the colour areas differently in each painting, resulting in pictures in which the pulsating rhythms of the colours seem to hover in real space.

Paulo Pasta uses a similar device: his simple structures (simpler than Volpi's) tend to repeat from one canvas to another, undergoing delicate changes in shape over time. It is the choice of colours, always in muted tones and modified from one painting to another, which individualises each of the artist's works.

Araújo attributes the crafted dimension of Volpi's work, that respect for the repetition of the same form with countless possible variations in the use of colour, to his artisan past. I am inclined to agree and attribute the use of this device, which is so visible in Paulo's work, to a similar respect for the craft tradition of painting, a humble and everyday activity that is renewed by repetition.

□

Despite these points of contact, Paulo is no Alfredo Volpi and the painting of the former is not the painting of the latter, nor does it aim to be. Although they both share the city of São Paulo as common territory, the city and the art world have changed so much in recent decades that the São Paulo of the start of Volpi's mature period – the 1940s and 1950s – is not what it has now become. Even painting is not the same, no longer ruling over the galleries and the major exhibitions. It has been compelled to change many times in recent years, as we know, to continue to be itself, while being measured against other media.

The strategies employed in this competition for retaining its space, or a little of the space it once owned, have been many: in Paulo's case, his painting sought large dimensions from the outset, calling for greater visibility. In Volpi's time the more rarefied art circuit did not need large dimensions, which might explain the modest size of most of his works, yet does not detract from their public, or rather collective, importance, however.

In Pasta's case the situation was different: another time, other requirements; there was a period when the artist called on larger dimensions and warmer colours in his work. A period of more pronounced uncertainties about the task of painting (and of his painting). Bigger and more strident, the works from this period – the mid 1990s – clamoured for greater visibility, competing not just with other large-scale works but also with work in other media.

The increased scale of his paintings and the use of more laden colours to fill different areas sought to attract attention, to seduce the inattentive spectator. These procedures in Paulo's paintings carried a risk of abdicating from themselves and their aspirations into their own space, occupying a place in the art world ruled by sometimes desperate bids to achieve vain and passing star status.

Happily, this stage, which over time could signify an irreparable diversion in the artist's deepening practice of painting, was

gradually overtaken by other directions, meeting the demands of his own painting that he only needed to recognise. The main one was perhaps to gradually abandon a bold use of colour, allowing the reappearance of a taste for more muted tones, the subtle play between them embedded in the structures that notably begin to emerge or become stronger from this period.

While the more strident colours were gradually replaced by silent tonalities, calling for a degree of freedom in relation to the areas they occupy, this is due to the continued use of large dimensions in many of the paintings. Larger, they tend to help the lower tones of the colour to float in front of the viewer's eyes, flooding them with light.

Once again, this new result did not come overnight, or from one painting to another. By choosing to use larger canvases and stronger colours from the outset, Pasta's work was finding an equivalence in relation the walls it occupied. Paintings-as-walls, they rivalled other work in painting (or other media) which, like them, was seeking public attention through scale.

This period when Pasta's paintings were rivaling the reality of the walls they were hanging on was perhaps the most delicate of the artist's career, when his painting almost abdicated from itself, as we have seen. The situation can be detected more accurately in the paintings in which Paulo seemed to force this equivalence

between painting and its support material, the walls it hangs on. The allusion to the real here risked transforming itself into representation: Pasta's “walls” began to allude more decisively to stones, tiles etc. This period of the artist's sincere search for a more direct relationship with an audience was also his only period of “perdition”. And it lasted until the time when, in the quotidian continuity of painting, he realised that the secret of the task of his creative practice would lie in the realm of subtle allusion to the wall and not its firmer representation. There, in persistent allusion to the reality of the wall, is where he could continue to explore the fields of colour, no longer so strident, now simply proud to manifest themselves in their infinite tonal variety.

“Painting is what this is” seems to be what the works in this exhibition are saying. Or better, what they seem to be whispering in the eyes of the viewer.

□

Paulo Pasta understands and accepts that his colleagues are broadening the possibilities of painting, leading it into other areas, expanding it materially and conceptually. But with each brushstroke on canvas he retains the conviction that painting can also be what it has been for centuries (pigment applied to a two-dimensional surface), without losing its power and signification as both individual and collective manifestation.

² ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Dois estudos sobre Volpi*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

Paulo Pasta: contemporary artist

Cauê Alves

Paulo Pasta

Contemporary art has been described in many ways over recent decades. One of the most common definitions is that contemporary artists are the citizens of their time, fully coinciding with and adhering to the hegemonic values of today. So the art that is more contemporary than painting, which is a field that has experienced a series of ruptures, takes things from or places itself inside the work of other artists, breaking down the traditional opposition between creation and copy. Like a DJ, the contemporary artist will be someone who just copies, pastes and remixes existing music. As the Internet has transformed some art practices and provided other modes of collaboration, it has enabled the artist of today to stop working with raw material, paint and canvas, for example, and instead to take what is already circulating on the web. It has supplied several tools to facilitate artists’ manipulation of images, reorganising or reprogramming forms, objects, daily life and the whole field of culture, as Nicolas Bourriaud has outlined in his book *Pós-produção*.¹

The contemporary is also sometimes described as something that is connected to the most recent technological inventions. So the most contemporary work of art is as recent as the technology that it uses. In a world of overwhelmingly rapid launches of technological products, everything, including art, seems programmed to be discarded, and the latest release is swiftly absorbed and soon becomes obsolete. The contemporary period is one of simultaneous spaces: people are physically present, but in reality absent, being available 24 hours a day on social networks and mobile phones.

But the meaning of being contemporary needs a more careful investigation. Etymologically, it would mean everything living at the same time as us. All the art being made in the period we are living through would be contemporary and everything produced in the present might be called contemporary, but that’s not the key issue. The contemporary is not a period or a style, but rather the moment when a style or period do not yet exist. There is no longer any need today to break with the past. There is no historical boundary. Art that is called contemporary is heterogeneous and plural, and cannot be grasped in one single dimension. We are living through a period that sees itself as discontinuous in relation to history, if that is possible, but at least we no longer

feel as if we belong to a great narrative.² The absence of a precise historical direction is in every sense fundamental for the production of contemporary art.

One of the most challenging definitions of contemporariness is that it presupposes a particular relationship with its own time. The contemporary, counter to what might commonly be imagined, is what does not perfectly coincide with its own time and does not fully adhere to it. The origin of this line of thinking comes from Nietzsche who, as a philologist, had a relationship with ancient Greece that allowed him to make untimely discoveries³ acting against his period and considering as evil precisely the things that his own era was proud of. So the meaning of contemporary distances itself from the values of the present.

Giorgio Agamben states, “The ones who can call themselves contemporary are only those who do not allow themselves to be blinded by the lights of the century, and so manage to get a glimpse of the shadows in those lights, of their intimate obscurity.”⁴ Seeing the obscurity of the present and looking into the dark are not passive actions, but rather a way of understanding that darkness in inseparable from light. The Italian philosopher calls upon explanations from astrophysics to help explain the meaning of the contemporary. As the universe is expanding, the more distant galaxies are moving away from us so fast that the light of their stars doesn’t reach us. That is why it is fundamental “to perceive in this darkness a light that, while directed toward us, infinitely distances itself from us.”⁵ In the darkness of the present there is a light coming in our direction, but it doesn’t reach us; recognising that is what makes someone contemporary. Light and shade are not complete opposites, but subordinate to each other. I can only see shade because there is light. That is why the shadow moves according to the position of the light source. Light is that background where shadows come from, and it is also what fills the void.

In the same way that Agamben defines the contemporary, we can say that Paulo Pasta is a completely contemporary artist. At the beginning, his paintings always contained some evocation of archetypal forms, like the column or the arch, but that stance always contained a commitment to the present. The artist rejects

^[1] DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*: arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp-Odysseus, 2006.

^[2] NIETZSCHE, Friedrich. II Consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro-São Paulo: PUC-Rio-Loyola, 2005.

^[3] AGAMBEN, Giorgio. *What is an apparatus and Other Essays*. Stanford University Press Stanford, California, p. 45.

^[4] *Idem*, p. 46.

the clear light of the present that might blind us to the shadows of today, as if the key to the darkness of the present were hidden there in the time immemorial of the past. His work broadens the idea of history. It goes back to the past to take what makes sense today and in so doing reopens a possibility of the future, or destiny, which benefits painting itself.

Paulo Pasta’s works seem to have been infiltrated by a particular notion of time, which appears through the subtle variation of light and shade. The colours and tones of the paintings seem to emerge through subtle overpainting. Each seems to exist only through some precise luminosity. The colours easily disguise themselves in relation to the others, as in the paintings like *Quase nunca* (2010) and *A noite* (2012). Here the bands structuring the painting are almost concealed, as if one tone always wants to be as close as possible to the neighbouring one, while still contrasting with it. It is precisely that proximity that causes a degree of dissonance, a kind of dispersion, which at the same time brings a unity to the paining and enables a differentiation between the colours.

We see the darkness in these paintings not as absence of light, nor the pale areas as full light, but instead as each luminous tone only supported in relation to the other. The power of the colours, the intensity and saturation arising out of the tonal relationships in the same painting are not taken from an absolute value, from a quantitative scale, but instead from the connection of opposites and continuity established between each colour and the next. Paulo Pasta is essentially painting spaces, places that are not fully identifiable but which are always in action, transforming themselves according to the colour variations. These spaces reject any notion of eternity or immutability and manage to find their perfection in the imperfect and mobile appearance of the world. The artist is painting what lies between things, between the elements that he himself devises, and in painting the interval modifies the things themselves, because they only exist in context, related to their surroundings and in a certain light.

The figure-ground relationship is constantly changing, as a contradiction formed and then un-formed by the colours. In the painting titled *Noturno da Consolação* (2012), slight colour variations bring about a kind of interlacing of planes that prevents any way of freezing the space. What these works convey is open completeness, sets of interactions between colours inside the painting and beyond the boundaries of the picture. Isolated or added fragments would never convey that sensation. Paintings like, *O descanso do pintor* (2009), touch on the limits of the visible, with extremely subtle gradations of light. Those limits, the invisibility of the painting, are in no way a denial of the visible, for

it is precisely that which allows a kind of delayed vision, which only appears after some reflective looking. The invisible is not the field of shadow, neither does the visible come from the light, but instead they are mutually dependent, light and shade are inseparable. Each colour is permeated by many layers before being settled upon, as if each tone had to agree with all the others in the painting in order to conquer its space. But some of the more recent works, like *O dia* (2012) for example, seem to have greater contrast and less emphasis on tonal variations, where a plane of colour next to salmon pink seems luminously to jump forwards. There seem to be no hesitation or long meditation about light in this painting, but instead decision and a more frontal approach.

Paulo Pasta is well read. He is a painter with a deep knowledge of the history of painting, appreciating the pictorial solutions of the great masters of the past, yet without being overly reverential. His painting does not serve history but is served by history. Painting in the second decade of the 21st century, without any awareness of the long tradition of painting, can result in naivety. His work engages in a kind of archaeology, not in the sense of regressing into the past, but rather making present what we can no longer experience but which, when reencountered as something primitive at its source, seems almost unreachable.

His painting takes us to a time in the present that we have never occupied and therefore has no need of concepts that are too cold and motionless. Moreover, as he paints, the artist seems not to be looking at his references or thinking about them, despite listing some of the best in the field as those his painting dialogues with: Cézanne, de Chirico, Matisse, Bonnard, Morandi, Volpi, Iberé Camargo, Rothko, Diebenkorn, Brice Marden, Philip Guston, Sean Scully. But these artists always seem to appear indirectly or tangentially rather than the artist following some predefined lineage of easily identifiable affiliations.

Paulo Pasta’s painting collects together elements of modernism and the Italian and North American traditions, redeveloping them and decanting from them in its own way. He gathers what interests him from history and extracts the substance of his work from the past and the present. But that does not mean that his painting has some ideal or essential source. Indeed, the thinking behind Paulo Pasta’s work comes from nowhere other than the actual act of painting. That is why his painting comes from immanence, its ideal dimension that tradition understands as transcendent lies in its physical appearance. There is something very palpable in his painting, an inescapable element of reality in his pictures that is perhaps their own materiality. His work explicitly choses the craft processes of brush on surface, canvas or paper.

^[1] BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Paper seems the more experimental field, testing the viability of certain compositional layouts that will only later develop onto canvas, as well as being a constant practice that allows greater agility, even when simply making visual notes of readings and everyday views.

In any case, the craft nature of painting does not represent any kind of nostalgia for a preindustrial world or an antiquated or backward ideal. Rather, it means that the artist is not content with what is given and needs to go beyond what already exists. Even the sticks of colour, with their factory tones, have to adapt to the needs of each work. The paintings require their own tones and procedures. In large works like the ones showing at the Iberê Camargo Foundation, masking tape was needed to define the colour planes more accurately. The gesture of the body when confronted with an architectural scale needs some kind of plumb line. But that has not made his painting more mechanical. Indeed, it has actually become more fluid and swifter, and its reflexive atmosphere remains inseparable from the human dimension. His painting needs more than a passive eye receiving luminous stimuli projected onto the retina. It needs an eye as a way of fully experiencing the world.

History shows that many painters have based their work on photographic and digital imagery. Photography has become a recurrent tool for more than one generation of painters, ranging from Gerhard Richter to some of Pasta's ex-students. The use of imagery captured by a machine, that mediator between the eye and the world, has not made painting any more or less contemporary, as we know. The time has come to go beyond mere technical definition to describe the contemporary. The present, as a fractured era, is a kind of encounter of different times and generations. Both in the more craft-based painting or that based on digital or analogical imagery, there is a relation with the absent, with what is no longer there or with something beyond the image. But what singles out the painting of Paulo Pasta in relation to what is being made today is a kind of dignity of making, a serenity and a universality, a state reached only with maturation and consideration. It has something that a distant, hasty gaze is unable to discover.

His paintings seem to be related to various timescales, emerging from their inner need, in a way that goes beyond rational decision. Understanding Paulo Pasta's painting as contemporary, which should come as nothing new, does not just concern chronological time. It is not just being a painter working at the turning point of the 20th and 21st centuries that makes him contemporary. It is the way in which he manages to distance himself from the present rather than escape it or conserve a past or a

centuries-old technique, as an effective way of facing the values of his time. That invisible light, which is the darkness of the present, reappears in the work as a question, as the need for inquiry into every moment.

Neither his painting nor the contemporary can be precisely fixed in time, it is in some in-between place, in the interval between a "not yet" and a "no more". So there is something in it that is inapprehensible. When time is objectified it has past and is therefore no longer the present. Being contemporary, like Paulo Pasta, is to be always delayed and at the same time early in relation to one's self. According to Agamben, "Contemporariness inscribes itself in the present by marking it above all as archaic. Only he who perceives the indices and signatures of the archaic in the most modern and recent can be contemporary".⁶ Being contemporary means going to the sources, not in the sense of quantitative time, but instead seeing the primordial historicity of each work in the present. The work of art has a living historicity, which can always enable a renewed and impending experience, an endless starting over. In Paulo Pasta's case this is not just a matter of recognising the past or quoting from old works, but also recognising that there is meaning in the past if it is put at the service of the present and the future.

The action of the artist is a kind of mould from which a sequence of interconnected actions arise, endowed with meaning that will generate a future, not in the sense of a linear concept of history but rather as opening out a field of experiences. The future is therefore what is promised by the present itself, by the works made in the present and in the past. But they did not previously contain what will happen, they only contained an opening, a possibility that other things can happen as a result of them.

History in Paulo Pasta's paintings appears as something living and temporary, not like the metaphysics of De Chirico, in an eternal, suspended time that refers to a nostalgic past; nor an obsession with death or the emptiness of the world that Andy Warhol displayed with his Marylins, electric chairs and suicides. It is a time of experience which is also not the elevation that can come from contemplation, but rather time experienced internally, a time that is not the sum of isolated instants, the sequential representation of cause and effect, but instead a continuous and varying flow, pure mobility.

And the slow time in Paulo Pasta's work – even if it is more fluid and dynamic and things seem to appear easily on the canvas without the artist suffering too much – does not share the

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

hallucinating speed of the superimposed and negated images of a music video. The sedimentation and gradual time of his works have nothing to do with anything without a beginning or end, which would be a denial of the passage of time, but are instead related to a singular historicity that requires the willingness of the other. Revealing the relationships between planes, colours and world is only possible if our gaze continues to pass inside things and does not lose sight of itself and its own time.

His work establishes an intriguing relationship with history in a fertile engagement with neglect, repetition and memory. It contains a kind of murky background, a dose of amnesia that removes us from a coherent chain of time and throws us into ourselves in an intimate relationship with primitive and primordial forms. It is important to understand that this is not just an exercise concerned with the relationships between light and form. That would result in formalism, an empty category that is still used today to describe all painting with no explicit theme or figure. We know that it makes no sense to contrast form and content, in Paulo Pasta's paintings as well, and it is inadequate in expressing the complexity of this artist's work, the connection between the internal structure of the works and visual experiences outside them.

Similarly, it is not enough to resort to the dichotomy between abstraction and figuration in approaching these works. They are neither one or the other, and at the same time they are both. The subject of painting comes from the process of painting itself, the development of the work through schemas invented and constructed inside the painting. The identification of forms such as

beam, cross or column comes afterwards. They emerge before the development of categories and contrasts invented by history.

The work of Paulo Pasta is immersed in a silence and in signs beyond the field of discourse. But nonetheless it seems to be expressing the inexpressible in an allusive and indirect language. The artist does not copy or translate thoughts, but with his own action allows himself to be made and remade by them. The sayable and the visible arise out of the unsayable and the invisible. Silence makes the expression and invention of new meanings possible. In order for this to happen, his paintings encourage a sense of reversibility between the visible and the invisible, between the sayable and unsayable.

It might seem unnecessary to justify an intimate relationship with the contemporary for work that was born in the early 1980s, at a time when painting was being re-valued after its supposed death during the previous decades, and for someone like Paulo Pasta, who is one of the key figures in the discussion about painting today. But as the silence of his paintings steps back from the cacophony of current debate and the accelerated pace of contemporary life, which belittles physical and material presence in favour of long-distance communication and simulated virtual reality, it is important to reassert the density and relevance of the painting of Paulo Pasta as a contemporary artist. His practice goes beyond a commitment to an ethical and creative approach to reveal the fractures of our time. The enigmatic side of the work of Paulo Pasta lies in its serenity, uniquely revealing the darkness of the present without fully agreeing with it and without failing to confront it, which is an indelible mark of the contemporary.

Paulo Pasta Chronology

Paulo Pasta, 1983

Paulo Augusto Pasta was born in Ariranha, São Paulo state, in 1959. He graduated in Fine Art from the Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes in 1983, where he also took an MA in 2002 – *Notas sobre pintura*, supervised by Carlos Fajardo – and a doctorate in Visual Arts in 2011 – *A educação pela pintura*, supervised by Marco Giannotti.

He taught at several institutions from 1986 to 2012, including: Faculdades Metropolitanas Unidas – FMU (1986-1989), Faculdades Santa Marcelina (1987-2000), Universidade Presbiteriana Mackenzie (1995-2004), Fundação Armando Alvares Penteado (1998-currently on leave) and Universidade de São Paulo (2011-2012), as well as running drawing and painting classes in various open courses. He worked as art educator at Pinacoteca do Estado (1983-1986), and is now a member of the institution’s advisory board.

He has written a wide range of texts in newspapers, magazines and exhibition catalogues, some of which were assembled in his book *Educação pela pintura*, published by WMF Martins Fontes in 2012. He organised with Nuno Ramos and Fábio Míguez, the exhibition “Noite Morta: Oswaldo Goeldi/Manuel Bandeira”, at Casa da Imagem, Curitiba (1995), and at Caixa Econômica Federal do Rio de Janeiro (1996). He has also curated exhibitions by José Antônio da Silva – “Nasci errado e estou certo” (2009) – and Júlio Martins da Silva – “Um mundo embrulhado para presente” (2012) –, both at Galeria Estação, São Paulo.

He has illustrated numerous issues of the Jornal de Resenhas literary supplement and the Ilustríssima and Mais! Sections of *Folha de S. Paulo* newspaper, together with *Erica e seus irmãos*, by Elio Vittorini (2001), *Foi assim*, by Natalia Ginzburg (2001), *O belo Antônio*, by Vitaliano Brancati (2002) and *A lua e as fogueiras*, by Cesare Pavese (2003), in the Letras Italianas collection from Berlendis & Vertecchia Editores, as well as Davi Arrigucci Jr’s books *Coração partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond* (2002) and *Rocambole* (2005), published by Cosac Naify.

He has lived and worked in São Paulo since 1977.

Paulo Pasta, 1983

Chronology

1984

Sets up his first studio with the artist Felipe Andery, at Rua Fortunado nº 85 in the Santa Cecília district of São Paulo.

In April shows with a group of new artists at Espaço Cultural DHL, São Paulo. Ivo Zanini, the project curator and critic for *Folba de S. Paulo*, writes:

*The group show of new artists at Espaço Cultural DHL, the second one to be organised in six months, introduces some artists with potential alongside others looking for affirmation and definition in technical and thematic terms. [...] Several of them might be able to grow if they can find out how to give some continuity to what they are showing. Such as [...] Paulo Pasta, with some small but powerful drawings and prints.*¹

In August he shows in the same space with Cláudio Mubarac in the exhibition “Da Paisagem e da Figura”. Lorenzo Mammì writes of these early works:

*The first series of works that Paulo Pasta exhibited, in 1984, consists of a series of cane-field landscapes produced in São Paulo when he was still a student at USP, in coloured pencil, gouache or oil on canvas. [...] There is a nostalgia for great painting in these works, clearly, with a degree of frankness that is even more literal than in other transvanguardist experiments of the time. But there is no illusion that the traditional forms are being used as a repertoire. Rather, choosing to confront with the world directly (actually painting the landscape and not repainting the tradition of painting the landscape) means going to the core of traditional painting techniques to verify if the world is still there to be painted.*²

1985

Shows the “canaviais” (cane fields) series at USP Ribeirão Preto Campus and the USP São Carlos Campus. The accompanying text for the exhibition is written by his brother, the literature professor José Antônio Pasta Junior:

With scrupulous love for his objects, and eye and hand informed by the long and noble tradition of painting, he works in this intractable anti-landscape landscape. His figuration appears calm at first glance, but is formed from the meeting between the object, sensibility and the technique of landscape on the one hand, and the impossibility of landscape on the other; between the expressive legacy of fine art and the disintegration of experience; between the sensory appeal of individuality and the standardisation of the always the same. The landscape of cane fields: not just any place, but the space where the crisis in language and things intersects and reveals its connections.

^[1] ZANINI, Ivo. Jovens artistas em evolução. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 Apr. 1984.

^[2] MAMMÌ, Lorenzo. Paulo Pasta. In: CHIARELLI, Tadeu (Org.). Paulo Pasta. São Paulo: Cosac Naify; Pinacoteca do Estado, 2006.

The artist talks about these landscapes in an interview with Tadeu Chiarelli in 1987: “During that landscape phase what mattered was the pleasure of painting, the pleasure of the paint, the composition of the atmosphere, working with light. The actual means of painting, after all. I mean in the final instance that painting is light, and at the time there was nothing better than landscape for working with light.”³

*In addition to landscapes inspired by the great masters of modern art, an atmosphere similar to that of Italian metaphysical painting began to appear in the paintings, without one facet necessarily negating another. A series of paintings on Canson paper shows gigantic bodies as sculptural forms. Always in silence, they seem to be petrified in varying tones of grey, as if commonplace moments were coated with the dignity of marble. [...] The silence of those figures is the same as in the picture with the glove and the hammer, the same silence of the industrial landscape. A silence of pause and pure dislocation contradicts the clamour of the world of work and the promise of happiness that the young painter of the cane fields did not find in the big city, writes José Bento Ferreira, in a biographical essay.*⁴

With the new series he begins to show in art salons, being selected for the 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea (Fundação Bienal, São Paulo) and the 2º Prêmio Pirelli ‘Pintura Jovem’ (Museu de Arte de São Paulo).

He takes part in the São Paulo Mais Bonita project with a mural, *A Hora da Estrela*, on Viaduto Pedroso, in São Paulo’s Liberdade district. The project is curated by José Roberto Graciano on an initiative of EMURB – The Municipal Urbanisation Company, and includes the participation of Alfredo Volpi, Tomie Ohtake, and other artists. Carlos Fadon Vicente records Pasta’s mural, which is later destroyed.

Paulo Pasta, 1983

1986

Now working in oil on canvas, he shows a metaphysical-inspired painting at the 4º Salão Paulista de Arte Contemporânea (Fundação Bienal, São Paulo).

He also shows paintings in the regional edition of the 9º Salão Nacional de Artes Plásticas: Sudeste (Palácio das Artes, Belo Horizonte) and the final exhibition of 30 winning artists at the Palácio da Cultura, Rio de Janeiro. The exhibition is shown the following year at Museu da Universidade Federal do Pará (Belém), Fundação Joaquim Nabuco (Recife), Museu de Arte de Brasília,

^[3] CHIARELLI, Tadeu. No calor da bora: dossiê Jovens artistas paulistas – Dec. 1980. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

^[4] BENTO FERREIRA, José. Através dos tempos. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). Paulo Pasta. Op. cit.

Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte) and Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre).

Paulo Pasta, 1983

1987

The real starting point for the artist’s mature paintings is a synthesis of drawings and paintings from 1986-1987. Lorenzo Mammì writes:

*The precise moment of fusion can be identified in a small oil-and-wax painting on canvas from 1987, which shows an irregular red-ochre paving stone on a yellow-orange background. The paving stone, which recalls the gable of a building, derives directly from the compact masses of Sironi, but the colour, especially in the background, is a development of the luminous vibrations of the cane fields. In other words, although the composition is clearly articulated through the contraposition of volumes, attention is diverted to the painterly consistency of the surfaces of colour, and particularly to the way in which the paler upper layer allows the deeper darker layers to shine through. To produce this effect it was necessary to use a resource that appears here for the first time: encaustic wax.*⁵

The new paintings are shown in a solo exhibition at the Centro Cultural Candido Mendes in Rio de Janeiro.

The “metaphysical drawings” are also shown in two group exhibitions in São Paulo: “Cultura de Primeira Classe”⁶ (Espaço La Maison), curated by Olívio Tavares de Araújo, and “Imagens de Segunda Geração”⁷ (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), curated by Tadeu Chiarelli. The curator writes in the exhibition catalogue:

Paulo Pasta displays a profound awareness of the painter’s craft, rediscovering the subtleties of painting with each new work and visiting a world of references that can range from the images of Ancient Egypt to the procedures of turn-of-the-century Brazilian landscapists, resting at times on the artists of the Italian Novecento or the New Objectivity.

Three red paintings, later called “arches”, are shown at the 5º Salão Paulista de Arte Contemporânea, at which the artist receives the Secretaria de Estado da Cultura Award. The critic Alberto Tassinari writes about the salon in *Folha de S. Paulo*:

^[5] MAMMÌ, Lorenzo. Paulo Pasta. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). Paulo Pasta. Op. cit.

^[6] As well as Pasta, show includes Alex Cerveny, Cláudio Mubarac, Graciela Rodriguez, Marcelo Cipis and Sérgio Guerini.

^[7] The show includes twelve artists Alex Flemming, Caetano de Almeida, Edgard de Souza, Ester Grinspun, Felipe Andery, Florian Raiss, Iran do Espírito Santo, Leda Catunda, Paulo Pasta, Roberto Micoli, Sergio Niculitcheff and Sérgio Romagnolo.

These two [Laura Vinci and Fabio Miguez], together with Paulo Pasta, have the best works in the show

Paulo Pasta’s picture is the biggest one, in the middle. The colour tends towards wine tints. Here and there a more reddish hue comes to the surface, breaking through the opacity of the ‘bordeaux’. In other areas it is not the transparent skin of the painting that breathes but the callouses and porosities of the material. This play of contrasts spreads subtly over the whole picture. In addition to the transparency and opacity, the smooth and rough, it also plays with figuration and abstraction. Hints of drawings seem to be lightly scratched into the layers of colour, drawings seem to be hinted at. Lines that are sometimes firm, sometimes trying to find their way (another contrast) allow a lyricism to take over here, unlike Laura Vinci’s work. The canvas is scratched, worn, like our oldest personal objects, and so leads us to some distant feelings. We don’t know if the drawn vaulting is something taken from the world, perhaps somewhere in the Mediterranean, or whether it arises out of the pleasant childhood mixture between this world and that of model houses [...]

It should finally be noted that none of these three artists, apart perhaps from Paulo Pasta a little, works with colour. If one thinks that two most important Brazilian painters of this decade (Eduardo Sued and Jorge Guinle) are always reflecting on colour, it is worth asking the reason for this difference. Could it be that Sued has taken colour to the limits of its current relevance, and has pointed painting, since the game must go on, in other directions? Or could it be something much simpler: colour doesn’t go very well with the general ‘scouring’ sense of this exhibition? Whatever the case, the question has been raised.⁸

He joins his first gallery, Paulo Figueiredo in São Paulo.

1988

In January and February he joins the Berlin/São Paulo workshop organised by Universidade de São Paulo Museu de Arte Contemporânea. The paintings made during the workshop are shown at the Museu de Arte de São Paulo and the Staatliche Kunsthalle Berlin, (Germany). Sônia Salzstein writes about one of them:

[...] in the case of one of the artist’s latest works, a large purple and black painting (in which purple and black are interchanged to prevent the comprehension of two forms), a delicately metaphysical poetics is perceived in the black surface with a subtle but acute incised arch form, combining a sign of representation with the action on the material.

⁸ TASSINARI, Alberto. Salão Paulista tem média boa, apesar da monotonia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 Nov. 1987.

Furthermore, the representational space is immediately conveyed by the treatment of the surface, as if coated in a skin containing the most secret ebullience of painting, colour providing the illusion of concealing a body, and also by the indeterminate nature of the field, traversed by a virtual horizon line.⁹

He shows in the group exhibitions at Galeria Subdistrito¹⁰ and Galeria Arco Arte Contemporânea¹¹in São Paulo.

His work is included in the group show of artists selected for the Macunaíma 88 project at the Funarte galleries in Rio de Janeiro.

Having won a prize in the previous edition, he has a special room at 6º Salão Paulista de Arte Contemporânea, where he shows yellow/ochre “arches”. In the exhibition catalogue, he writes:

The paintings in the show are part of my most recent work. They are also products of an attempt to find a completely plastic language, stages of looking for ‘complete’ painting, in which, by addressing elements that are not part of their more specific universe – I try to integrate everything they consist of, so that the combination of support and materials is inseparable from their poetics.

In this sense I am trying to work with the possibilities and impossibilities contained in each painting, always avoiding mere confirmation of skills. Accepting and developing those inner forces of painting can also make it resistant to the gaze repeatedly focused on it.

Awarded the Bolsa Emile Eddé de Artes Plásticas grant.

1989

He is one of the organisers of the “Dez Artistas” exhibition in his studio, which also includes Ana Linnemann, Felipe Andery, José Spaniol, Laura Vinci, Marco Giannotti, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Rachel Magalhães and Rodrigo de Castro. Pasta, Andery and Spaniol were sharing the studio at this time. An interesting independent initiative in relation to the bureaucracy of the museums and difficult commercial conditions of galleries, it attracts the attention of the critic Rodrigo Naves, who writes in *Folha de S. Paulo*:

⁹ SALZSTEIN, Sônia. Questão de materialidade. *Guia das Artes*, São Paulo, ano 3, n. 11, 1988.

¹⁰ The invitation states that 12 artists are included, including reductionists (Adriano de Aquino, Cassio Michalany, Carlito Carvalhosa and Paulo Pasta), gesturalists (Luiz Áquila, José Roberto Aguilar, Jorge Guinle and Rodrigo Andrade) and figurative (Rubens Gerchman, Ivald Granato, Luiz Zerbini and Ciro Cozzolino).

¹¹ The 1981/1987 group show, curated by João Pedrosa, includes Angelo Venosa, Daniel Senise, Fábio Cardoso, Flávia Ribeiro, Guto Lacaz, Jac Lairner, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Nuno Ramos, Paulo Pasta and Roberto Micoli.

The exhibition is not intended to launch a new movement, nor is it a naïve challenge to the market and the institutions. It is more than anything an independent assembly of artists with diverse careers and work, seeking to create a dialogue between their works in a space that is not yet marked out by previous exhibitions. In other words, without the established protection of an institutional space that ensures that what is on display is ‘art’, there is a more compelling need to determine the quality of the objects exhibited.¹²

He shows in the group exhibitions “Arte Contemporânea São Paulo – Perspectivas Recentes”¹³ (Centro Cultural São Paulo), curated by Sônia Salzstein, and “Novos Valores da Arte Latino-Americana/Brasil” (Museu de Arte de Brasília), curated by Olivio Tavares de Araújo.

The eight works produced during the Bolsa Emile Eddé grant period are shown at Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Interviewed about the new paintings, he says: “During this period I have been able to mature my relationship with painting as a craft. The increased size of the pictures is still on a human scale, and is a clear sign of this development of plastic and visual palpability in my work”.¹⁴

Lorenzo Mammi writes in the exhibition catalogue:

Two contrasting aspects can be found in Paulo Pasta’s works. On the one hand there is the uneven thickness of the paint substance, which appears as a concrete presence (especially when spread over large surfaces, as in the recent pictures) apparently independent of linguistic mediation – it is the element that has come to be termed ‘matérico’ in recent years. But on the other hand there is no raw material in these works: everything has been filtered, chosen, picked out from tradition, and only then redirected to a more elementary condition. [...] So those ripples in the paint substance have a history, organised in the memory of former works – no just when a drawing of arches appears, or a ghost of perspective, but particularly when, without any clear reference, they lend the picture an aspect of classical composition. [...] Something similar happens, but inverted, in terms

¹² NAVES, Rodrigo. A antigeração. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 Apr. 1989.

¹³ The selected artists are Ana Maria Tavares, Artur Lescher, Carlito Carvalhosa, Carlito Contini, Ester Grinspum, Fábio Cardoso de Almeida, Fábio Miguez, Felipe Andery, Flávia Ribeiro, Frida Baranek, Isa Pini, Jac Leirner, José Carlos Machado, José Leonilson, José Spaniol, Leda Catunda, Marcelo Cipis, Marco Giannotti, Mônica Nador, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Paulo Pasta, Raquel Magalhães, Rodrigo Andrade, Rodrigo de Castro, Sérgio Sister and Sérgio Romagnolo.

¹⁴ VELOSO, Marco. Ganhador da Bolsa Emile Eddé expõe no MAC. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 Sept. 1989.

of the colours. There is no pure, raw colour on Paulo Pasta’s monochrome surfaces. His colour is tonal, searching for a balance between different qualities of the same paint. The pigment goes through a process of refinement until it reaches the right level.

Rodrigo Naves writes about the exhibition:

In their moderation, they somehow reveal the contemporary difficulties of perception, dealing with a reality that is outlined reluctantly, when not luxuriously displayed in manifestations of conspicuous consumption. Ejection of the hysteria of sensation clearly restores a status to art that is much more than a simple styling of everyday mass consumption. And the search for a description in the appearance of the works aims to avoid the illusion of an omnipresent subject, capable of expressiveness immune to the ills of the time.¹⁵

He shows in the group exhibition “Oito Artistas” at Paulo Figueiredo Galeria de Arte (São Paulo), with Ana Linnemann, Ester Grispum, Carlito Carvalhosa, José Spaniol, Fábio Miguez, Marco Giannotti and Paulo Monteiro, and in the 20º Panorama de Arte Atual Brasileira/Pintura, at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, where he is singled out by the critic Marco Veloso, in *Folha de S. Paulo*:

In a year when the highlights of the Biennial are the radical and provocative works of Joseph Benys and Yves Klein, indicators of a huge capacity for public intervention, the Panorama seems a little out of step, apart from really significant works, such as those by Dudi Maia Rosa, Amélia Toledo, Marco Giannotti, Tomie Ohtake, Paulo Pasta, Daniel Senise, Leonilson and Wesley Duke Lee, for example.¹⁶

A painting from the “ogivas” (arches) series wins the Travel Award at the 11º Salão Nacional de Artes Plásticas (Espaço Sérgio Milliet/Funarte, Rio de Janeiro), which is one of the most important awards in the country.

Analysing the artist’s work from the late 1980s, Lorenzo Mammi writes:

The ‘Sironian’ relationship between contrasting masses disappears, but is glimpsed through the open cracks in the paint surface. The colour fields become broader and more expressive, through the roughness of the substance or the way in which the outer layer of the paint tries to impose itself on the lower layers, with effort and not without compromises. The grooves become more like excavations, no longer

¹⁵ NAVES, Rodrigo. A arte comedita e as dificuldades da alquimia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 Nov. 1989.

¹⁶ VELOSO, Marco. MAM traça panorama morno da arte atual. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 Oct. 1989.

following the outlines of the colour areas – and also because during this period the paintings have tended to become monochromatic.¹⁷

1990

Joins Marco Giannotti, José Spaniol, Felipe Andery and Herman Tacasey to set up an art school at Rua Campevas, São Paulo. Pasta says that the aim is to, ‘form a milieu, since art cannot live without a milieu’.

He shows in the group exhibitions “A Arte dos Anos 80” (Galeria Millan, São Paulo), “Figurativismo / Abstracionismo: O Vermelho na Pintura Brasileira” (Instituto Cultural Itaú de São Paulo, Itaú Galeria de Brasília and the following year at Instituto Cultural Itaú de Belo Horizonte) and “Olhar Van Gogh”, organised by the Universidade Federal de Juiz de Fora Arts Department, curated by José Alberto Pinho Neves, and shown at the Centro de Estudos Murilo Mendes (Juiz de Fora), the Palácio das Artes (Belo Horizonte), the Escola de Artes Visuais do Parque Lage and the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, the Museu de Arte de Brasília and Museu de Arte de São Paulo.

He shows in the exhibition Prêmio Brasília de Artes Plásticas, at the Museu de Arte de Brasília, winning an acquisition award with a work that enters the institution’s collection. Marcus de Lontra Costa, says in a review for *Correio Braziliense*, “The 80s Generation, responsible for the revaluation of painting in recent years, is very well represented, dominating almost all the exhibition wall space”.¹⁸

In December he shows the first paintings from the “cacos” (shards) series at Pasárgada Arte Contemporânea, Recife.

Alberto Tassinari writes about the new paintings in *Galeria* magazine:

*His themes, if they can be called ‘themes’, are more anodyne than archetype. Most of them include a motif that suggests a floor tiled with brokenfragments. The pictures no longer lead the eye to a vague horizon, but instead to obstacles. Time is replaced by space and – this is where all the surprise lies – by a space that can hardly be seen. [...] with a minimum of signs, the paintings no longer concede to vision, but are now camouflages of motifs. They screen off vision, consolidating the ideality of colour in the substance of paint, constructing space in the thickness and relief of the pigment medium.*¹⁹

^[17] MAMMÌ, Lorenzo. Paulo Pasta. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). Paulo Pasta. Op. cit.

^[18] LONTRA COSTA, Marcus de. Cores e nomes das artes contemporâneas. Correio Braziliense, Brasília, 14 Nov. 1990.

^[19] TASSINARI, Alberto. Paulo Pasta. Galeria, São Paulo, n. 23, Dec. 1990-Jan. 1991.

During this year, Paulo Pasta gets to know Amilcar de Castro and Iberê Camargo at workshops run by the artists at the Centro Cultural São Paulo, whose Visual Arts Department is run by Sônia Salzstein. He starts to exchange letters and telephone calls with Iberê Camargo. Later, in an article for *Folha de S. Paulo* about the Dino Buzzati’s book *O Deserto dos Tártaros*, Pasta writes: “I had the pleasure of giving this book to Iberê Camargo. I knew him to be a great reader and I also knew a little about what he liked. He sent me a moving thank-you letter. He certainly found it stimulating reading. I still remember one of the phrases he wrote: “Time, that river that drags us on to nothing’.”

1991

He shows in the group exhibition “Brasil: La Nueva Generación”²⁰ at the Fundación Museo de Bellas Artes, in Caracas (Venezuela), curated and with an essay by Aracy Amaral.

He is included in the exhibition, “BR/80: Pintura Brasil Década 80” at Instituto Cultural Itaú de São Paulo, also with Aracy Amaral as regional curator.

He shows at the 3ª Bienal de Cuenca, Ecuador

In October nine paintings from the “shards” series are shown for the first time in São Paulo, in a solo exhibition at Paulo Figueiredo Galeria de Arte. Antonio Gonçalves Filho writes in a review for *Folha de S. Paulo*:

*In a dialogue with such disparate names as Morandi, Jasper Johns, Paolo Uccello and even Van Eyck, Pasta’s painting uses tradition to engage with the probability of experience. In other words he uses history as springboard into the future [...] ‘My great battle now is with light’, he says, pointing to the boldest work in the exhibition, a papaya-coloured painting structured with opaque, saturated space, which draws the eye towards it.*²¹

“Light is increasingly Pasta’s concern. But in his red, orange, yellow and blue paintings, bluish, green and black furrows appear which define images and prevent a “painting for painting’s sake”,²² writes Daniel Piza in *O Estado de S. Paulo*.

^[20] The exhibiton includes Ana Maria Tavares, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Edgard de Souza, Edith Derdyk, Ernesto Neto, Florian Raiss, Frida Baranck, Guto Lacaz, Jac Leirner, Jorge Barrão, Karen Lambrecht, Leda Catunda, Leonilson, Marco Giannotti, Nelson Félix, Nina Moraes, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Paulo Pasta and Rodrigo Andrade.

^[21] GONÇALVES FILHO, Antonio. Paulo Pasta usa tradição como avanca. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 Oct. 1991.

^[22] PIZA, Daniel. Camadas de tinta em três dimensões. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 11 Oct. 1991.

1992

He is included in the group show “Meio Ambiente” at Galeria Subdistrito, devised by João Sattamini, who runs the gallery with Rubem Breitman. Antonio Gonçalves Filho writes in *Folha de S. Paulo*: “Close to the Morandi ideal, Paulo Pasta choses few elements to play the ‘solo’. Morandi had no desire for the infinite, according to [Herbert] Read, but sought ‘serenity in the finite’. It is not hard to sense this same search in the painting of Pasta.”²³

Sônia Salzstein invites him to exhibit in the group exhibition, Programa Anual de Exposições de Artes Plásticas at Centro Cultural São Paulo, shown in the Biennial pavilion.

Exhibitions this year include group shows at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (“13 Artistas Paulistas”), Casa do Médico, Araraquara, and Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo, with Carlito Carvalhosa, Célia Euvaldo, Ester Grinspum, Fabio Miguez, Marco Giannotti and Paulo Monteiro.

The artist donates a 1989 painting to Pinacoteca do Estado, the first one to enter the museum collection.

1993

Sets up studio at Rua Canuto do Val, in the Santa Cecília district of São Paulo.

In May, he is invited by the art dealer Jean Fontoukos to show at Studio Kostel in Paris with Manfredo de SouzaNetto and Paulo Monteiro.

Solo exhibition in August at Itaugaleria Belo Horizonte. Amilcar de Castro visits the exhibition and sends a poem to Pasta:

*Paulo Pasta believes in what is simple
in the first direct emotion
arrow finds the target
dominates, calls and moves
considers joy at being complete in what he says:
– silence is the home of colour.*

Belo Horizonte, August 10 1993

Instituto Cultural Itaú produces a video with a statement by the artist for the “Encontros” series.

1994

His solo show at Galeria Anna Maria Niemeyer is his first exhibition in Rio de Janeiro since 1987. The gallery starts to represent him in Rio.

^[23] GONÇALVES FILHO, Antonio. Dez artistas mostram a nova paisagem em SP. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 Mar. 1992.

In October Pasta shows ten paintings in a special room at the 22ª Bienal Internacional de São Paulo, curated by Nelson Aguilar. Paulo Pasta and Iberê Camargo (who had died in August) are represented in neighbouring rooms. Rodrigo Naves writes “A Espessura do Presente” in the exhibition catalogue:

In the subtle dynamic of these paintings the present moment expands, meandering and taking on possibilities. The course of time seems suspended and we are brought into an unremitting present. But there is no despair. Here the topic is patience. It is always possible to find combinations that restore variety and difference. Even if we only have ochres and earth colours as a starting point. [...] History is not something that frees us from the present in these paintings, however, beckoning with promises of a better life. It is the empowerment of our circumstances. The present is not an obstruction. Its density – once we know how to see it – is where our possibilities lie, rather than our limitations. For Paulo Pasta, art continues to be a distinctive and positive practice. His fondness for Morandi and Volpi tell us that. But for the time being the utopias and strong forms are over. The present teaches more than anticipation of the future.

In the 10-year special of *Guia das Artes* magazine, Lorenzo Mammì writes:

*Both artists [Eduardo Sued and Paulo Pasta] start from the absolute intensity of the painting of Barnett Newman, but deconstruct it and relativize it. Sued, through the open composition and free contraposition of non-complementary colours; Pasta, exploring the inner nuances of each colour, the little uneven areas on a seemingly smooth surface. Sued and Pasta are more interested in existence than in essence, in phenomena rather than ideas. But only Sued in fact constructs a phenomenology; Pasta, on the other hand is a narrator concerned with the genesis of colour, the story of his training as a painter, layers that overlap and merge yet without completely losing their individualities. Instead they act upon each other, like the past acts on the future. These stratifications reveal the sedimentation of traditions of painting into an apparent uniformity, from Venetian tonalities to the crafted brushwork of Volpi.*²⁴

Galeria Camargo Vilaça mounts a special exhibition – 22ª Bienal Internacional de São Paulo: 6 Artistas –, with works by Leda Catunda, Mariannita Luzatti, Paulo Pasta, Rosângela Rennó, Saint Clair Cemin and Valeska Soares.

1995

He shows in the “Morandi no Brasil” exhibition at Centro Cultural São Paulo. Devised by Célia Euvaldo and Paulo Monteiro, it also

^[24] MAMMÌ, Lorenzo. Questões da pintura. Guia das Artes, São Paulo, n. 38, 1995.

includes works by Iberê Camargo, Milton Dacosta, Amilcar de Castro, Eduardo Sued, Sérgio Sister and Tunga. In the catalogue essay, Lorenzo Mammi writes:

Artists like Paulo Pasta and Sergio Sister are now quite close to the aesthetics of Morandi. A Paulo Pasta paintings is light that acquires body and almost seems to crystallise into objects. But this materialisation is broken in an early phase when the colour is still barely different from pure light and dark sbadows. It is as if Pasta has suspended his action at a phase earlier than the one Morandi focuses on, when the bringing-into-being of things has still not distinguished them.

He has a solo exhibition in the Sala Alternativa de Artes Visuales, Caracas (Venezuela). His work joins the Patrícia Phelps Cisneros collection.

He is included in the group show “Havana-São Paulo: Junge Kunst aus Lateinamerika”, at Haus der Kulturen der Welt, Berlin, organised by Alfons Hug. Sixteen Brazilian artists are included in the show, which is also shown at the Ludwig Forum, Aachen (Germany).

His work is shown in an exhibition curated by Marco Melo at the Casa da Imagem, Curitiba, alongside Oswaldo Goeldi, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Mira Schendel, Sérgio Sister and Tunga,

He is included in the group show “Anos 80: O Palco da Diversidade”, with works from the Coleção Gilberto Chateaubriand curated by Marcus de Lontra Costa, at Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro and Centro Cultural Fiesp/Galeria de Arte do Sesi, São Paulo.

Included in “Arte Brasileira: Confrontos e Contrastes”, a group show as part of IV Semana de Arte de Londrina,²⁵ organised by the Universidade Estadual de Londrina Fine Arts Division and curated by Rodrigo Naves.

1996

In June he has solo show of recent paintings at Galeria Camargo Vilaça (São Paulo). The introductory text – “A soma do passado” – is by the artist himself:

Perhaps the new element in my work that can be seen in these paintings – or a variation of an old problem – is the attempt to create different textures and contrasts, breaking the general tonality with the use of a second and third colour.

^[1] The artists include Amilcar de Castro, Carlos Fajardo, Fábio Miguez, Fabíola Moulin, Iberê Camargo, Iole de Freitas, Mira Schendel, Nuno Ramos, Oswaldo Goeldi, Paulo Monteiro, Paulo Pasta and Sérgio Sister.

My earlier paintings (I’m thinking of the ones I showed at the 22nd São Paulo Biennial) were more uniform. The tones varied but not the colours. Considered monochromatic, they were not. But it was hard to break away from the ideal place these suggested without fractures. They resolved themselves when they had almost disappeared, becoming visible when they were almost invisible.

Not that these new ones have changed very much, but they are more resigned to the differences. One more colour is a choice, a limit, and despite the cliché, I think that being more restricted like that they have also become freer.

The negations and hidden areas are still there, but from the moment the space (I’m always trying to paint a place) was better defined through the use of what seem to be columns, more uniform forms, the colours could also vary.

My main difficulty is this: making the passages between the colours create an accommodation between the differences. I distrust momentary actions, brusque acts, and I am always looking for order. I struggle to make all the parts find their pacified places. Making adjustments accordingly, the painting tends to deceive, as if a kind of ‘reprieve’ has been granted, a temporal suspension. Something along the lines of if the present didn’t exist, or was the sum of the past with a projection into the future (isn’t that what the so-called picture plane is? Isn’t that also an illusion?).

My paintings are slow. They are days after day, paint on paint, even the colours, although saturated, don’t come from the world, from things.

The result is like that – painting – half buried in itself, full of shame and deception. Its vitality would be almost backwards and, if there is resistance, I think it lies in that difficulty of letting things be seen.

Since good ideas don’t make good paintings, and nothing is more pedantic than highlighting the difficulties, I want to understand better what I do and move forward. Putting my desires into the work. Extracting what Manuel Bandeira identified so well in his poem Resposta a Vinicius:

*‘This infinite and vain yearning
To possess what possesses me.’*

Nuno Ramos writes the following about this exhibition:

The pictures seem to be maturing in front of our eyes, bombarded from within by some overwhelming luminosity. What they lose in expansion they gain in intensity. Hence they always seem complete, drastically reducing the play between one part and the whole. We see their parts, their signs (columns, arches), but it’s the whole picture that is blossoming and maturing, mindful of its integrity.

*The aspect at the core of Paulo Pasta’s concerns is not the contrast between colours, nor the balance between expansion of colour and containment of line, but always the intensity of colour, present both in pure, nameable colour and in its more distant tones. Everything happens as if a powerful sun were lighting up the scene to make it almost invisible. Differences of light and shade, colour and tone, full and empty, surface and depth are reduced to the minimum in favour of a maximisation of the presence of the whole. The picture inherits the beauty and idealism of this equalisation of all parts in the same value of extreme intensity. If the work of Paulo Pasta relates to memory (as he himself says), it is in this respect: the act of remembering, like that of imagining, is generally more intense than the content of the memory.*²⁶

He also has a solo show at the Casa da Imagem, Curitiba, and is included in the group show Vento Sul: 3ª Mostra de Artes Visuais Integração do Cone Sul – Argentina, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai, shown at the Museu de Arte Contemporânea do Paraná (Curitiba), Museu de Arte de Cascavel, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis) and Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (Argentina). The Brazilian artists are selected by Fernando Cocchiarale.

Two paintings enter the collection of Museu de Arte Moderna de São Paulo: one from 1988/90, donated by Marcantonio Vilaça, and another from 1990, donated by Paulo Figueiredo. The works are shown in the exhibition Arte Brasileira Contemporânea: Doações Recentes/96, curated by Tadeu Chiarelli.

1997

He has a solo show at Galeria Anna Maria Niemayer (Rio de Janeiro) and is awarded the Grande Prêmio Price Waterhouse de Arte Contemporânea in the Panorama de Arte Brasileira at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, curated by Tadeu Chiarelli. The exhibition is shown the following year at the Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador) and Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife). The three winning paintings join the MAM collection.

Invited by Nelson Brissac Peixoto to show in the third edition of Arte Cidade: A Cidade e Suas Histórias, with an intervention in the old Matarazzo factories, Pasta creates a silent, metaphysical interval amidst the noises of the ruins, painting a wall purple. The contemplative feel of the work is accentuated by the church-like buildings.

Included in the exhibition “Experiências e Perspectivas: 12 Visões Contemporâneas” (Museu Casa dos Contos, Ouro Preto)

^[2] RAMOS, Nuno. Testemunhos da beleza edênica. Folha de S. Paulo, São Paulo, 7 jul. 1996.

as part of the 29º UFMG Festival de Inverno curated by Cláudia Renault and with an essay by Olívio Tavares de Araújo.

Shows in three group exhibitions in Curitiba: the opening show at Casa da Imagem, “Brasil Reflexão 97: A Arte Contemporânea da Gravura” (curated by Uíara Bartira); the Museu Metropolitan de Arte; and “A Última Figuração”, also at Casa da Imagem.

A painting from 1997 is shown in the Presidential Cabinet Office. The artist is selected by a committee set up by Funarte, which includes Aracy Amaral, Frederico Moraes, Ronaldo Brito, Sônia Salzstein and Fernando Cocchiarale.²⁷ Paulo Pasta is presented by the critic Luiz Camillo Osorio.

Enters the 1º Prêmio Johnnie Walker de Artes, alongside Eduardo Sued, Waltercio Caldas, Amilcar de Castro, Tunga, José Resende, Nuno Ramos, Franz Weissmann, Iole de Freitas, Ernesto Neto and Jac Leirner. The selection committee includes Ronaldo Brito, Rodrigo Naves, Alberto Tassinari, Reynaldo Roels Jr. and Lorenzo Mammi.

1998

In January, he shows at the Festival de Verão de Nova Almeida, Espírito Santo.

In April, Edusp (Universidade de São Paulo publishers) launches a book on Paulo Pasta, in the *Artistas da USP* series). The essays address different phases of the artist’s work: Lorenzo Mammi discusses the Bolsa Emile Eddé paintings; Alberto Tassinari, the paintings for the 1994 Biennial; Rodrigo Naves, the Biennial, but also referring to more recent paintings; and finally there is Nuno Ramos’s essay for the artist’s 1996 solo show and an interview between Nuno and Rodrigo Naves.

Cecília Cotrim writes a review for *Folha de S. Paulo*:

*The great merit of this book is its suggestion of living with the works. Indeed, reading the texts awakens a desire to test the density of those surfaces again, their expanded time [...] While these porous surfaces request a kind of ‘rallentando’ in the contemporary flow, they do so in the present. The paintings unfold intensively within the surface of the world, yet are also contained. The substance of the paint has a degree of density, retaining what the artist calls ‘the murmur of things’.*²⁸

^[3] The committee selects 22 artists, including Beatriz Milhazes, Emmanuel Nassar, Marco Giannotti and Sérgio Sister. Sixteen works are shown between July 1995 and 1998 in the cabinet office of president Fernando Henrique Cardoso.

^[4] COTRIM, Cecília. O rumor das coisas. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 Oct. 1998.

The book will be launched in several state capitals throughout the year, with solo exhibitions and artist’s talks: Casa da Imagem (Curitiba), Galeria Vicente do Rego Monteiro/Fundação Joaquim Nabuco (Recife) and Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória).

A work from the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo collection is included in the museum’s 35-year anniversary exhibition, – MAC: Anos 80 e 90 –, devised by Lisbeth Rebolo Gonçalves.

An award-winning work from Panorama de Arte Brasileira/97 is included in “Arte Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Doações Recentes 1996-1998”, at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, curated by Tadeu Chiarelli.

Works from the collection are also included in the MAM curatorial group exhibition cycle, coordinated by Tadeu Chiarelli, and shown in “A Paisagem Urbana Contemporânea” (curated by Regina Teixeira de Barros), “O Suporte da Palavra” (curated by Helouise Costa), “O Colecionador” (curated by Marcos Morais); and in 1999, “Figuras, Quase Figura” (curated by Rejane Cintrão). The exhibitions are shown at Museu de Arte Moderna de São Paulo and Itaú Cultural in Belo Horizonte, Campinas and Penápolis.

Works from the Kim Esteve collection are shown the exhibition “Afinidades Eletivas I: O Olhar do Colecionador”, at Casa das Rosas (São Paulo), curated by José Roberto Aguilar, and a selection from the Gilberto Chateaubriand collection is shown at Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro and then at Museu de Arte de São Paulo in “O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira”.

An aquatint is included in the Museu de Arte Moderna de São Paulo Print Collectors’ Club.

1999

After three years without showing new works in São Paulo, he has a solo show at Galeria Camargo Vilaça. Antonio Gonçalves Filho writes about the new paintings in *O Estado de S. Paulo*:

Paulo Pasta continues to paint the space between things, pursuing what geometry calls the point at infinity, or ideal point, from which colour no longer answers its name and form reverts to its ghostly state. The virtuosity of this painting cannot fail to be a paradox, therefore. How can painting that is also a premonition of death be so appealing? And that is the painter’s great question [...] A flower or piece of fruit achieves its greatest colour intensity

*when at its end, when it is about to rot, recalls the artist. That is partly why he paints: to make colour attain that fullness before it disappears.*²⁹

Works from public collections are shown in the group shows “O Brasil no Século da Arte: Coleção MAC USP” (Centro Cultural Fiesp/Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, curated by Teixeira Coelho and Martin Grossmann) and “80 Anos de Arte no Brasil” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, curated by Tadeu Chiarelli).

2000

Exhibits with Angelo Venosa, at the Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte. Luiz Camillo Osorio writes about the dialogue between the two artists in the catalogue introduction:

The tonal passages suggest a sense of time that stands apart from the contemporary way of seeing. While the form in Venosa’s work emerges out of the rhythm set up by the process of cutting and gluing glass, for Pasta it emerges out of the varied and highly subtle breaks in tone.

The two artists therefore share the same desire of taking a sign to insignificance so that a more attentive gaze might perceive the multiple intensities of the appearance of things.

Camillo Osorio is also the curator of the exhibition “Pinturas na Coleção João Sattamini”, at Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

He is included in the Pero Vaz de Caminha Letter module of the exhibition “Brasil +500: Mostra do Redescobrimento”³⁰ in Parque do Ibirapuera, curated by Nelson Aguilar and Emanuel Araújo. This segment of the exhibition is also shown at the Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro) and in 2001 at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Porto Alegre). He shows paintings with two spinning tops. “As coherent work that always creates subjective places, the painting with two huge tops relates to the displacement and shock hidden in the letter ‘I don’t consider myself a geometric painter. So it’s as if the columns have got fatter”, he says to the journalist Juliana Monachesi.³¹

Works from public collections are included in the group shows “O Acervo e o Desenho” (Pinacoteca Municipal, now Coleção

29 GONÇALVES FILHO, Antonio. Paulo Pasta faz do limite o tema de sua melhor exposição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 Jun. 1999.

30 The Brazilian artists in this segment also include: Antônio Hélio Cabral, Emmanuel Nassar, Flávio Emanuel, Glauco Rodrigues, João Câmara, José Roberto Aguilar, Karin Lambrecht, Luiz Zerbin, Rosângela Rennó and Siron Franco.

31 MONACHESI, Juliana. Módulo traz nova produção de artistas plásticos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 Apr. 2000.

de Arte da Cidade, at Centro Cultural São Paulo), 12ª Mostra da Gravura de Curitiba: Marcas do Corpo, Dobras da Alma (Curitiba, chief curators Paulo Herkenhoff and Adriano Pedrosa), “A Pintura dos Anos 90” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, curated by Tadeu Chiarelli), Projeto Macunaíma: Reflexões (Funarte, Rio de Janeiro) and “Obra Nova”, at the reopened Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (curated by Teixeira Coelho and Martin Grossmann).

His regular contributions as an illustrator are featured in “Cinco Anos de Jornal de Resenhas”, at Faculdades Santa Marcelina, São Paulo, curated by Inês Raphaelian and Carlos Thadeu de Oliveira.

2001

He has a solo show at Galeria Anna Maria Niemeyer (Rio de Janeiro) and is included in the 3ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul: Arte por Toda Parte in Porto Alegre, curated by Fabio Magalhães. A selection from the exhibition is shown the following year at Museu de Arte de Brasília. He is also included in “Mostra de Arte Contemporânea” at the Conjunto Cultural da Caixa, Brasília, DF.

His work is included in two exhibitions of important private collections: “O Espírito de Nossa Época: Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz”, at Museu de Arte Moderna de São Paulo and the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, and “Espelho Cego: Seleções de uma Coleção Contemporânea”, based on the collection organised by Marcantonio Vilaça, shown at Paço Imperial (Rio de Janeiro), Museu de Arte Moderna de São Paulo, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio (Brasília, 2001) and the Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife, 2002).

Shows in two group exhibitions at Museu de Arte Moderna de São Paulo, both curated by Tadeu Chiarelli: “A Cor na Arte Brasileira” and “Doação Paulo Figueiredo”.

Ten artists, including Paulo Pasta, are invited by *O Estado de S. Paulo* newspaper to commemorate the 447th anniversary of São Paulo. The works are reproduced in a special newspaper supplement and auctioned for the benefit of Fundação Abrinq social projects. HP-Hewlett Packard, one of the Abrinq partners, purchases Pasta’s work.

2002

Sets up a studio at Rua Vitorino Carmilo, in the Barra Funda district, where he still works today.

Defends his MA Fine Art thesis at Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo with an accompanying exhibition at Centro Universitário Maria Antonia. José Bento Ferreira writes about the drawings in the exhibition catalogue:

Amidst the slow meditation of the paintings, Paulo Pasta’s drawings are produced with greater freedom. The vertical bands suggesting architectural structures have given way to the curved forms of wine-glasses and tops, which are not extracted from an indestructible past, but rather from the fabric of everyday things. The colour contrasts are generally more pronounced than in the paintings, which lends the group a greater sense of speed. What at first seems like play with objects merging into each other reveals a new articulation between form and background: a wineglass emerges from between two spinning tops, the form of a top is hinted at between two wineglasses. It all takes place as if the real objects were not things in themselves, but something discovered between them in a dance of colour and curves.

In November he has a solo exhibition at Galeria Nara Roesler (São Paulo). Tiago Mesquita writes in *Folha de S. Paulo*:

The paint seems thinner in the works now showing at Galeria Nara Roesler. Although there is some relationship between before and after in the tonal passages, the forms are so intertwined that the spaces between the objects also appear as forms.

*That aspect of immeasurable plane from the earlier works is replaced by one colour merging into another. The forms are not so distant. Everything is happening in front of us, in the foreground.*³²

He explains to Maria Hirszman in *O Estado de S. Paulo*:

*I paint in doubt, but I paint. You can’t have much positive faith in the face of the modern world’ [...] Perhaps that is why they [the paintings] tend to plant a seed of anguish in the breast of anyone trying to decipher them. It is as if colour and indefinable form were speaking directly to the soul, restoring forgotten memories like Proust’s madeines. Faced with a recognisable image from the contemporary world, what we tend to do is catalogue it and set it aside. But in front of these paintings, they seem to reproduce fleeting moments, an afternoon about to end.*³³

Included in the group exhibitions: “Portão 2” (Galeria Nara Roesler, São Paulo), “Diálogo, Antagonismo e Replicação na Coleção Sattamini” (Museu de Arte Contemporânea de Niterói, curated by Guilherme Bueno), “Estratégias para Deslumbrar”

32 MESQUITA, Tiago. Telas parecem imagens criadas diante do espectador. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 Dec. 2002.

33 HIRSZMAN, Maria. Paulo Pasta volta com sua pintura bela e sutil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 Nov. 2002.

(Centro Cultural Fiesp/Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, curated by Teixeira Coelho), “Caminhos do Contemporâneo 1952-2002” (Paço Imperial, Rio de Janeiro, curated by Lauro Cavalcanti), “O Plano como Estrutura da Forma” (Espaço MAM Villa-Lobos, São Paulo, curated by Tadeu Chiarelli), “Mapa do Agora: Arte Brasileira Recente na Coleção Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói” (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, curated by Guilherme Bueno), “Ópera Aberta: Celebração” (Casa das Rosas, São Paulo, curated by José Roberto Aguilar) and “28 (+) Pintura” (Espaço Virgílio, São Paulo, curated by Izabel Pinheiro).

2003

Revisiting the ‘80s generation’ based on works on works in the collections of the museums of modern art in São Paulo and Rio de Janeiro, the curator Felipe Chaimovich devises an exhibition called “2080”, shown at Museu de Arte Moderna de São Paulo.

He also features in the group shows “MAC USP 40 Anos: Interfaces Contemporâneas” (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, curated by Elza Ajzenberg), “Meus Amigos” (Espaço MAM Villa-Lobos, São Paulo, curated by Caetano de Almeida from works in the Museu de Arte Moderna de São Paulo collection) and “Uma Certa Pintura” (Casa da Imagem, Curitiba).

In October he shows large-format drawings in “Desenhos Grandes” at Galeria 10,20 x 3,60 (São Paulo). The artist talks to journalist Alexandra Moraes, about making the drawings: “When I think of a form, I don’t got to painting but instead to drawing. It’s much more of an analytical place; painting is more sensory, it has a different tempo, it has to acquire that density. Drawing has more to do with a proverb; painting concerns the construction of phrases. I use drawing, but painting uses me”.³⁴

2004

Solo show at Galeria Anna Maria Niemeyer (Rio de Janeiro) and guest artist at Programa Anual de Exposições, Centro Cultural São Paulo. Paulo Venâncio Filho writes a catalogue essay titled “Sentir Pintura”:

The canvas acts like a diffuser/infuser of light, I feel. It becomes a surface of emanating luminosity and the painting seeks to maintain the same absorbed chromatic temperature; infusing the whole space with the same visual intensity. There can be no sudden events,

³⁴ MORAES, Alexandra. Paulo Pasta equilibra óleos e desenhos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 Nov. 2002.

nothing that suggests the overly fragmentary speed of contemporary life. In the expanse of the canvas the painting expands without any leaps or fractures; it is built through crystallisation. There is no abruptness of form or colour; striking rhythms or peremptory contrasts, no incisive actions of the self. [...]

*Things on the canvas are resting, like the light resting on a surface and acquiring body. The architect Louis Kahn writes that architecture first emerges when sunlight falls on a wall. Some paintings are also like that. Those that come from the wall. The wall has a notable history in painting. Things are deposited in it rather than imprinted on it. It is a physical, tactile space rather than an ideal. The eye touches rather than sees. It feels instead of looks. We tend to notice – to feel – certain temperatures in these paintings. The colour values seem to be distinguished through a greater or lesser delicate quantity of temperature as the subtleties of sensuality. And, it seems to me, through the tenuous erotic tension that actually emanates from the paintings. Because painting here is a body, which can be felt, almost touched by the eye. It is the pleasure the eye feels as it roams across the painting; it is feeling itself – the complete timeless sensuality of desire.*³⁵

He is also included in the exhibition “Arte Contemporânea no Acervo Municipal”, at the CCSP.

A work from the Sattamini collection is included in “Pintura e Desenho – 90/00”, at Museu de Arte Contemporânea de Niterói (curated by Guilherme Bueno) and a selection from the Marcantonio Vilaça collection is shown in the exhibition “Invenção de Mundos”, at the Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha (curated by Moacir dos Anjos).

He is included in three editions of the Heterodoxia project: in Natal (Casa da Ribeira, curated by Ricardo Resende), in Salvador (Galeria de Arte Paulo Darzé, curated by Moacir dos Anjos), and the América Latina edition (Memorial da América Latina, São Paulo, curated by Angélica de Moraes).

Starts work on the “Vigas” (beams) series.

2005

Works included in the set for TV Cultura’s Metrôpolis programme, as part of the Fundação Padre Anchieta Metrôpolis collection are shown in the “Arte em Metrôpolis” exhibition, at Instituto Tomie Ohtake (São Paulo) and the Museu Oscar Niemeyer (Curitiba), curated by Hélio Goldsztejn.

³⁵ The text is reproduced twice: in the book *Paulo Pasta* (Cosac Naify and Pinacoteca do Estado), in 2006, and the exhibition catalogue for the artist’s solo exhibition – “O Silêncio da Pintura” – at the Art Lounge gallery, Lisbon in 2007.

He shows in the group exhibition “Cromofagia”, curated by Victoria Noorthoorn, together with the Brazilian artists Boi, Artur Lescher, Abraham Palatnik, Dudi Maia Rosa, Amélia Toledo and Alfredo Volpi, and the Argentine artists Sergio Avello, Ernesto Ballesteros, Dino Bruzzone, Marina De Caro, Graciela Hasper, Alejandro Puente Andres Sobrino, at Galeria Nara Roesler in São Paulo.

Begins work on the series that will later be called “funambulists”, shown the following year at Pinacoteca do Estado. Maria Hirszman writes: “One of the most recurrent images Pasta uses to define (and name) his works is a funambulist, the tightrope walker. That is what he calls the bands narrowing at one end like a pencil, which are one of the most recurrent forms in his current work [...] That is how he defines his action in the world, the aesthetic balance he seem to seek between different , supposedly antagonistic poles in the world of art”.³⁶

2006

In September, Tadeu Chiarelli organises a retrospective exhibition of the artist’s work at the Pinacoteca do Estado (São Paulo) with around 40 works produced between 1987 and 2006. The exhibition title, “Fortuna”, derives from an inscription on a painting from 1987:³⁷ “the inscription Fortuna – from the imprint of type in the paint – also refers to the process of impression, giving the work the condition of printed text. Text to be read and text to be decoded in the sense that Roland Barthes applied to the term,” says the curator.

Chiarelli is also responsible for organising the book *Paulo Pasta* (Cosac Naify and Pinacoteca do Estado), with critical essays by the curator, Lorenzo Mammi and Paulo Venâncio Filho, a biographical essay by José Bento Ferreira and technical advice by the photographer João Musa.

The curator writes: “Painting the silence occupied today by painting, materialising the vacuum where it lies unconscious, Pasta creates a form of protection and at the same time an effective pretext for continuing to paint, and in so doing keeping alive what fortune always seem to want to destroy.”

Cauê Alves writes about the exhibition:

In addition to this work requiring a slow pace of time to be understood, which seems completely opposite the accelerated rhythm of

³⁶ HIRSZMAN, Maria. Pasta, a arte em feito de oração. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 Oct. 2007.

³⁷ *Fortuna*, 1987, oil and wax on canvas, 50 x 61,3 cm, private collection, São Paulo.

*contemporary life, it also seems to contain a power of projecting into the future the continuity of a tradition that is apparently overcoming the huge upheavals it has experienced in an amazing way. With its historical depth and density, Pasta’s painting is deeply aware of the relevant elements of the contemporary debate and continues to reassert its vitality on the contemporary scene.*³⁸

The artist donates a 1998 painting to the Pinacoteca, which will be the subject of Mammi’s lecture in the History of Brazilian Art project in the Pinacoteca do Estado collection.

Works from the Museu de Arte Moderna de São Paulo collection are included in three group shows: “Ao Mesmo Tempo, o Nosso Tempo, Clube de Colecionadores de Gravura do MAM: 20 Anos” and “MAM na Oca”, in the Pavilhão Lucas Nogueira Garcez [Oca]/Parque do Ibirapuera, curated by Cauê Alves, Felipe Chaimovich and Tadeu Chiarelli. He is also included in the Paralela exhibition in São Paulo, curated by Daniela Bousso in the Pavilhão dos Estados/Parque do Ibirapuera.

He also shows in group exhibitions outside São Paulo: “Acervo Contemporâneo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e Coleção João Carlos Figueiredo Ferraz” (Museu de Arte de Ribeirão Preto); “Da Pintura Contemporânea” (Casa da Imagem, Curitiba); “Gravura em Metal: Matéria e Conceito no Ateliê Iberê Camargo” (Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul, curated by Silvana Boone), and “Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira”, with the work donated by Funarte to the Secretaria de Estado de Cultura do Pará (Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Belém).

The final painting in the Pinacoteca do Estado retrospective, *Dois Cruzeiros*, begins a news phase in the artist’s work.

2007

In January he has a solo show titled “Silêncio da Pintura”, at the Galeria Art Lounge, Lisbon (Portugal). The catalogue contains essays by Lorenzo Mammi and Paulo Venâncio Filho.

In October new paintings and drawings are shown in a solo exhibition at Galeria Millan (São Paulo), curated with an accompanying text by Ronaldo Brito:

Everything in the end is decided by the work and arises out of a particular chromatic rationale, to say the least – a delicate rationale that doesn’t work through gradations of contrast, passages or rupture. The colours approach and avoid each other: a disjunctive

³⁸ ALVES, Cauê. Enfrentamento do presente. *Bien’Art*, São Paulo, n. 23, Sept. 2006.

conjunction. They guarantee their identity almost through infecting one another, yet at the cost of an intimate mutual unfamiliarity. When we are unable to define them, that is when the tones seem to stand out. The operation is somewhat inexplicable, inspired and intuitive. And of course the fruit of methodical study and experience. In this real education through paint, the colours are made and chosen according to an enduring affinity with the image, a kind of secret subjective hermeneutics, but they still have to face the test of the real: do they work or are they weakened by it or in that occasional conjuncture? They certainly defy their own names and conclusive apprehension, but that is not saying very much. Strictly speaking, they only achieve their lyrical tone when they find the precise indeterminate register. And so they harmonise, as only the eye knows how: gentle, pacific dissonances, disparate consonances.

Several newspaper reviews emphasis Amilcar de Castro’s statement about Pasta’s work:

‘His painting is a prayer.’ If Amilcar de Castro’s statement of a few yeas ago synthesizes both the transcendent and cheering nature of Pasta’s work during his 20-year career, its seems to acquire an even deeper sense in front of the large paintings the artist is showing at the Millan gallery from this evening.³⁹

“Silence is the home of colour”. “When Amilcar told me that, I saw that my work has that characteristic of immersion, distant from a simple religious reading that the forms might make one believe in [...] But I like to think of my painting as something that encapsulates time, that creates silences,” he says to the journalist Mário Gioia.⁴⁰

His work is included in the following group shows throughout the year: “Pintura Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, Vitória), “Conexões” (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), “80/90 Modernos – Pós-modernos, etc.” (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, curated by Agnaldo Farias), and “Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil – 1981-2006” (Itaú Cultural, São Paulo, curated by Teixeira Coelho).

2008

In August he has an important solo show at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, curated with an accompanying text by Ronaldo Brito:

^[39] HIRSZMAN, Maria. Pasta, a arte em feito de oração. Op. cit.

^[40] GIOIA, Mário. Paulo Pasta traz jogo de ambiguidades. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 Oct. 2007.

Paulo Pasta’s painting re-educates our gaze into attention, delay and pensive expectation. We have to spend considerable time with each painting before it finally yields up its appearance. Which perhaps leads to the question of what it is we see before we can make out appearances. That suspension of current visual pre-conceptions certainly has some ethical appeal. They are related to values of discipline and perseverance, sincerity and integrity, which are values that are here embodied in a strict pictorial ethics. A public and private way of life that starts with choosing the citizen painter free from the world of painting, or more precisely a citizen free of the open and controversial world of modern painting, which is always being redefined.

Group shows this year include: “Panorama dos Panoramas” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, curated by Ricardo Resende), “Arte pela Amazônia: Arte e Atitude” (Fundação Bienal, São Paulo, organised by Base 7 Projetos Culturais and curated by Jacopo Crivelli Visconti), “Arquivo Geral” (Centro Cultural da Justiça Eleitoral, Rio de Janeiro, curated by Fernando Cocchiarale), “Arte Contemporânea: Aquisições Recentes da Pinacoteca do Estado” (Pinacoteca do Estado, São Paulo) and “MAM 60” (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez [Oca]/Parque do Ibirapuera, São Paulo, curated by Annateresa Fabris and Luiz Camillo Osorio from works in the collection of the Museu de Arte Moderna de São Paulo).

2009

September, “Por que desenho” solo show at H.A.P. Galeria, Rio de Janeiro.

Also in September, his work is included in “Dentro do Traço, Mesmo”, at the Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, an exhibition of prints made on Iberê Camargo’s press by a wide range of artists and curated by Teixeira Coelho.

The artist donates two paintings (from 2005 and 2006) to the Pinacoteca do Estado.

2010

The album *9 Serigrafias* is published by Papel Assinado in São Paulo.

2011

As part of the defence of his doctoral thesis at Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, he shows drawings and paintings in the solo show “Sobrevisíveis”, at Centro Cultural Maria Antonia, São Paulo. The title comes from

a phrase about the artist’s work by Eduardo Sued: “Paulo is over-visible with non-visible things”, in a documentary made by Pedro Paulo Mendes during the exhibition. The catalogue essay is by Tiago Mesquita:

Previously the artist began with still-life as a suggestion, now he uses the painting of interior spaces. He now leans more towards Vermeer than the Morandi of before. But it is difficult here to know what involves what. So, even though it seems less blurred, the structure is still undefined. In a diptych, the beam shape that forms the structure of the first picture appears as a reduced rectangle in the neighbouring painting. We don’t know which colour is inside or which is outside. The artist has moved from a painting in which the shapes seem incompletely formed or matured, into another made from ambiguous spaces.

He is included in Europalia, a major exhibition curated by Ronaldo Brito in Brussels (Belgium).

A selection from the Itaú collection, “1911-2011: Arte Brasileira e Depois, na Coleção Itaú”, curated by Teixeira Coelho, is shown Palácio das Artes (Belo Horizonte), Paço Imperial (Rio de Janeiro) and Museu Oscar Niemeyer (Curitiba).

His work is included “Arte no cotidiano: acerca do colecionismo”, an exhibition of paintings in the collection of the doctor and collector Ylmar Correa, curated by Fernando Boppré at the Museu Victor Meirelles, Florianópolis.

He is also included in “O Colecionador de Sonhos”, for the opening of the Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, and the Galeria SIM opening exhibition curated by Fernando Cocchiarale in Curitiba.

2012

Solo show of recent paintings and drawings, “O fim da metade é o começo do meio”, at Galeria Millan (São Paulo). The exhibition title comes from the song *Começo do fim*, by Tião Carreiro and Pardinho. The exhibition is entered for the 8th Bravo! Bradesco Prime de Cultura/Artes Visuais Exposições Award.

His book *A educação pela pintura* is published by WMF Martins Fontes, with a selection of essays on painting published in the press and in exhibition catalogues over the previous five years.

Small-format works are shown in public for the first time in the solo show “Coleção do artista”, at Galeria Adearte, Ribeirão Preto. The exhibition is curated by Milton Campos, director of the Museu de Arte de Ribeirão Preto, with museology support from Paulo Portela, of the Museu de Arte de São Paulo.

Included in the third edition of the exhibition “Cor e Forma”, at Simões de Assis Galeria de Arte, Curitiba, and the opening of the new Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba in the group show “Percursos Contemporâneos”, curated by Fábio Magalhães.

Lauro Cavalcanti organises the exhibition “Anna Maria Niemeyer: Um Caminho”, at Paço Imperial (Rio de Janeiro) based on the recently deceased gallery owner’s collection.

The exhibition catalogue for “Morandi no Brasil”, at the Fundação Iberê Camargo (curated by Alessia Masi and Lorenza Selleri), includes an essay by Aracy Amaral in which she writes:

Of the generation of artists that emerged in the 1980s, Paulo Pasta is no doubt one of the youngest admirers of Morandi and wrote about him for his Masp exhibiton. He recalls, referring to the presence of tradition in the artist’s work, that Morandi matured early, like Jasper Johns. He indicates a particular atmosphere in the work of the Italian master and the almost obligatory lineages of art: ‘Like Rothko, Morandi also creates a non-claustrophobic space. The atmosphere of a Rothko expels, while a Morandi opens out, yet always as a melancholy invitation. Without Benys there would be no Keifer. Without Morandi, Arte Povera would certainly not be the same. Contemporary art owes a lot to Morandi, and a list of those owing a debt to his moving poetics would be exhaustive.’⁴¹

2013

In February he is included in the group show “Tomie Ohtake – Correspondências”, at the Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, curated by Agnaldo Farias and Paulo Miyada.

The book *Paulo Pasta – Obras Reunidas*, organised by Roberto Conduru is published by Barléu.

Selected bibliography

Books

PASTA, Paulo (Org.). *Paulo Pasta*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 1998. (Col. Artistas da USP, 10)

CHIARELLI, Tadeu (Org.). *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac Naify; Pinacoteca do Estado, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. *No calor da hora: Dossê Jovens artistas paulistas* –déc. 1980. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. (Coleção História & Arte)

PASTA, Paulo. *A educação pela pintura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. (Col. Mundo da arte)

CONDURU, Roberto. *Paulo Pasta – Obras Reunidas*. Rio de Janeiro: Barléu, 2013.

^[41] PASTA, Paulo. Reencontrando tudo igual. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 28 Feb. 1997. Apud AMARAL, Aracy. Morandi: os artistas e a crítica do Brasil. Morandi no Brasil. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

**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
Sergio 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
Iceia 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 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

Camila Monteiro Schenkel
Michel Flores

Mediadores | Museum Mediator

Ana Carolina Klacewicz
Bruno Salvaterra
Carolina Bouvie Grippa
Carolina Sinhorelli
Chana de Moura
Fernanda Bastos Vieira
Kelly Bernardo Martinez
Luiza Rabello
Mailson Fantinel D'Ávila
Manoela Furtado
Mateus Osório
Maria Teresa Almeida Weber
Paola Mayer Fabres
Pedro Telles da Silveira

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

Mônica Zielinsky
Clarissa Reschke Martins
Lúcia Marques Xavier

Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna
Thaís Leidens

Website

Lucianna Silveira Milani
Helena Lukianski Pacheco

**Superintendente Administrativo-Financeiro |
Superintendent for Administration and Finance**

Rudi Araújo Kother

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

José Luis Lima
Carlos Huber
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Kelly Frota
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Ricardo Pfeifer Cruz
Roberto Ritter
Tássia Tavares da Silveira

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

Estacionamento | Parking

Safe Park

Cafeteria | Cafeteria

Press Café

Loja | Shop

Loja da Fundação Iberê Camargo

Realização | Organized by

Fundação Iberê Camargo

Curadoria | Curator

Tadeu Chiarelli

Transporte | Transport

Artquality

Seguro | Insurance

ACE seguros

Corretora | Broker

Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros

Montagem | Installation

Ilha Imagem

Museografia | Exhibition Designer

Eduardo Saorin

Identidade Visual | Visual Identity

Marília Ryff-Moreira Vianna

Coordenação de Produção | Coordinating Production

Carina Dias de Borba

Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Adriana Boff

Texto | Text

Tadeu Chiarelli
Cauê Alves

Cronologia | Chronology

Margarida Maria Sant'Anna de Oliveira

Tradução | Translation

Nick Rands

Revisão | Proofreading

Rosalina Gouveira

Projeto Gráfico | Graphic Design

Marília Ryff-Moreira Vianna
Rosana de Castilhos Peixoto

Fotografias | Photographs

Acervo MAC/USP p.: 11 e 12
Ding Musa p.: 33
Edouard Fraipont p.: 4; 14; 17; 18; 25; 28; 40; 42; 43; 80 e 81
Everton Ballardin p.: 22; 29; 36; 38; 41 e 47
Fernando Chaves p.: 61
Galeria Millan p.: 58; 60; 67; 68; 73 e 79
João Musa p.: 8; 31; 34; 48; 49; 50; 51; 52; 53 e 54
Michele Diniz p.: 32
Nelson Kon p.: 70; 74 e 77
Romulo Fialdini p.: 6; 24; 26; 27; 30; 35; 37; 44 e 63
Vicente de Mello p.: 68

Pré-impresão | Pre-press

João Musa

Impressão | Printing

Impresul

Agradecimento | Acknowledgment

Pedro Mastrobuono

Tadeu Chiarelli

Professor titular no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, desde 2010. Curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1996 e 2000. Tem livros publicados sobre arte e crítica de arte no Brasil.

Professor in the Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Director of Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, since 2010. Chief curator of Museu de Arte Moderna de São Paulo from 1996 to 2000. He has also published books on art and art criticism in Brazil.

Todos os direitos reservados | All rights reserved

©Fundação Iberê Camargo
© Tadeu Chiarelli
© Cauê Alves

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)

C532i Chiarelli, Tadeu
Paulo Pasta: a pintura é que é isto / Tadeu Chiarelli, Cauê Alves. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.
116 p. : il. color.
ISBN: 978-85-89680-35-6
Catálogo em edição bilíngue: português e inglês.
Tradução Nick Rands

1. Artes plásticas. 2. Arte contemporânea. 3. Pintura. I. Pasta, Paulo. II. Alves, Cauê. III. Título.

CDU 73/76 (81)

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



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (RS), Brasil
Projeto do arquiteto Álvaro Siza

*Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre (RS), Brasil
Designed by architect Álvaro Siza*

foto | photo: Elvira T. Fortuna

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-89680-35-6



9 788589 680356

Fundação **Iberê Camargo**

