



LUCAS ARRUDA
LUGAR SEM LUGAR





Fundação **Iberê**

LUCAS ARRUDA
LUGAR SEM LUGAR

CURADORIA
LILIAN TONE

02 de outubro de 2021 a 16 de janeiro de 2022



“As paisagens de Lucas Arruda privilegiam, sobretudo, a conexão intangível entre os elementos, tais como a terra e o céu, ou o céu e o mar, numa celebração da luz, em suas diversas possibilidades.

Apesar do seu aparente realismo, as obras do artista transitam frequentemente pelo território da abstração, provocando no espectador um afastamento do mundo material, agindo como se fosse um catalizador existencial e emocional.

A pequena proporção das pinturas requer do espectador uma aproximação física, para poder apreciar as texturas e os efeitos propostos.”

Assim a crítica e curadora Ellen Mara De Wachter escreveu, por ocasião da residência de artista que Lucas Arruda fez parte, no projeto da Coleção Pinault, em Lens/França/2017.

Depois desta apropriação e das palavras da curadora Lilian Tone e da artista Leda Catunda, que integram este catálogo, fica difícil achar novos vocábulos para apresentar este excepcional artista.

Convido todos a uma leitura atenta, multiplicando o prazer da visita.

Este projeto de exposição nasceu no estúdio de Lucas Arruda, graças ao apoio de Frances Reynolds, conselheira da Fundação Iberê, que mantém laços estreitos com os artistas que coleciona. Carinhosamente organizou um encontro e, não bastando, nos apoia na realização deste evento, que resultou neste conjunto de obras que o visitante terá oportunidade de ver. Além deste especial agradecimento a esta parceira e amiga, quero registrar o nosso muito obrigado a Lucas Arruda que, junto com o seu precioso envolvimento em todos os aspectos da preparação da exposição, generosamente nos disponibilizou os seus próprios trabalhos e se prontificou a realizar a extraordinária curadoria de obras de Iberê Camargo provenientes do nosso acervo, juntamente com a curadora Lilian Tone. Nossos agradecimentos a Mendes Wood DM, em especial a Taciana Birman, Felipe Dmab e Pedro Mendes, e a todo o time do ateliê do artista, destacando Renata Nantes e Juliana Frontin. Todos incansáveis em contatar os colecionadores e encontrar soluções. Nosso muito obrigado.

Como presidente e fundadora do Instituto Inclusartiz, é um enorme prazer possibilitar a realização da primeira exposição individual de Lucas Arruda em um museu no Brasil, país onde o artista nasceu, vive e trabalha.

O Instituto Inclusartiz é uma organização sem fins lucrativos, cuja missão é promover iniciativas e alianças entre os setores público e privado, estabelecendo diálogos e integração social por meio de cultura e educação.

Agradeço à Fundação Iberê e a seu diretor, Emilio Kalil, por ter abraçado esta iniciativa, oferecendo ao público brasileiro, e do Rio Grande do Sul em particular, o encontro com a prática e pesquisa desse artista já internacionalmente reconhecido.

Há mais de dez anos acompanho de perto o desenvolvimento da trajetória de Lucas Arruda, com quem tive a oportunidade de dividir momentos e conquistas dentro e fora do Brasil. Tive também a chance de testemunhar sua sensibilidade e generosidade no âmbito profissional e pessoal, além de sua disciplina e compreensão da profundidade da existência humana, refletidas em todas as suas obras.

Cada obra presente nessa exposição é um universo inteiro, rico em texturas, luz, cores e questionamentos. Reunidas pela primeira vez, convidam o público a uma jornada única e certamente inesquecível.

Agradeço também à equipe que acompanha Lucas no dia a dia de seu ateliê, às galerias que o representam e aos meus colaboradores no Inclusartiz, que me acompanham com dedicação e busca pela excelência.

Por fim, muito obrigada, Lucas, pela oportunidade de fazer parte da sua história, juntos realizando sonhos e criando pontes para que sua arte chegue cada vez mais longe.

FRANCES REYNOLDS

Presidente e fundadora
Instituto Inclusartiz



“Costumamos pensar que nós, seres humanos, temos uma presença forte na natureza. Mas, no deserto, somos excluídos da natureza, estamos em presença da liberdade. No deserto, estamos perto da morte, encaramos a morte nos olhos. Isso é um milagre. O deserto é o único lugar que nos permite visitar a morte e voltar a salvo para casa.”

Ibrahim Al-Koni¹

A PINTURA COMO LIMINARIDADE

LILIAN TONE

De perto, as generosas camadas de tinta de Lucas Arruda — escovadas, arranhadas ou esfregadas a ponto de deixar à mostra a tela sob elas — mal formam uma paisagem. A figuração é simplesmente sussurrada e a representação existe mais como uma ausência do que como uma presença. Arruda consegue invocar sutilmente o gênero paisagem usando tão somente uma linha de horizonte – o que constitui, em certo sentido, o recurso composicional fundamental e inerente a essa tradição pictórica, uma espécie de menor denominador comum. Suas pinturas sugerem uma relação tão tênue, fugidia e mediada com a natureza como aquela que caracteriza uma linguagem estética. Como espectadores, tendemos a atribuir sentido a qualquer marquinha num espaço aberto, a imediatamente interpretar uma linha horizontal como uma linha de horizonte, a enxergar nuvens nas mudanças de direção de pinceladas, ou a ver um chão de terra numa camada grossa de impasto. Arruda faz pinturas que fazem nos sentir, ao mesmo tempo, um pouco além da abstração e antes da representação.

Seus trabalhos dão acesso a um lugar de conhecimento cru, no qual vemos a pintura como pintura *per se*, enquanto, ao mesmo tempo, reconhecemos a referência cultural da paisagem. Embora nossa experiência diante dos trabalhos de Arruda fique permeada por memórias e associações pessoais, narrativas indiretas e conotações artísticas históricas, eles nos falam, sobretudo, do fenômeno sensual e sensorial da pintura. Há uma sugestão de espaço aberto e uma negação da ilusão de espaço; a percepção de profundidade e o campo pictórico chapado, todos ocorrem ao mesmo tempo. O espectador é convidado a devanear pelas superfícies vaporosas e, ao mesmo tempo, é despertado pela presença da pintura como elemento material.

¹ Ibrahim Al-Koni, In the Desert We Visit Death, Louisiana Channel, entrevista com Ibrahim Al-Koni: <https://channel.louisiana.dk/video/ibrahim-al-koni-desert-we-visit-death>. Último acesso em 16 de setembro 2020.

A frontalidade persistente e a paleta contida de Arruda permeiam os diversos trabalhos reunidos nessa exposição. A coragem com que o artista aborda a pintura, bem como instalações e vídeos, é uma maneira de investigar os limites perceptivos das coisas e dos fenômenos visuais. Como demonstra a entrevista a seguir, para Arruda, a paisagem é mero pretexto, instrumento, um meio de examinar momentos de passagem. Pintar paisagens é uma forma de imaginar o mundo para além dos traçados tradicionais de terra e céu, muito além das distinções convencionais entre a opacidade e a transparência, o palpável e o inefável, vida e morte, razão e loucura.

Nesta entrevista, o artista discorre sobre os elementos constitutivos e temas principais de sua obra: a monotonia e a repetitividade em um mundo não repetitivo, o flerte contínuo com a história da arte, o imaginário cultural da Mata Atlântica, o sagrado do vazio, a religiosidade e suas fabulações, as investigações sobre tonalidades cromáticas e translucidez, e a procura pela imanência da luz.²

Um elemento recorrente no seu trabalho é uma linha horizontal que cruza a pintura (ou o vídeo) de uma extremidade a outra. Isso é curioso, pois, como você mesmo já observou, a linha do horizonte nunca é visível na cidade de São Paulo, onde você produziu os trabalhos. Emerson disse que “o bem estar do olho parece exigir um horizonte.”³ A linha do horizonte é mais um conceito do que um fenômeno observável, um lugar onde o olhar repousa ou, talvez, que almeje. Mas acho que, na sua pintura, é, acima de tudo, o significativo que define a ideia de paisagem.

A linha do horizonte é uma das primeiras coisas que traço, embora depois ela possa mudar bastante. Antigamente, eu fazia a linha do horizonte bem no meio da tela: metade céu, metade terra. Aos poucos, comecei a baixá-la. Acho que a linha do horizonte tem um sentido organizacional, estabelece uma divisão. O horizonte separa o que pertence a cada lugar, o que é meu e o que não é, o que está dentro e o que está fora, acima e abaixo, e diferencia o real da fantasia. Nesse sentido, acho que traçar a linha do horizonte é meio como organizar o mundo.

A linha do horizonte tem protagonizado sua pintura sob vários disfarces. Você poderia falar um pouco sobre as pinturas que antecederam as paisagens e como elas se relacionam? Poderíamos dizer que a reformulação ou ressignificação da linha do horizonte foi o elemento constitutivo que embasou a sua transição para as pinturas atuais?

Nas pinturas anteriores às paisagens, a linha horizontal funcionava como um palco para eu construir algo, fosse uma natureza morta ou uma paisagem — uma base para a representação de garrafas, casas ou outra coisa. Meu trabalho sempre abordou as ambiguidades entre figuração e abstração. E a linha horizontal/linha do horizonte pode funcionar como um jeito de mediar as distinções e interconexões entre as duas linguagens. Nas minhas pinturas anteriores, apareciam objetos oriundos do mundo concreto, mas também de outras pinturas, da memória e da história da arte.

² Essas conversas aconteceram ao longo de 8 dias, em junho de 2020 (2, 4, 5, 9, 11, 13, 15 e 17), período em que o artista e eu estávamos confinados — no Brasil e nos Estados Unidos, respectivamente — devido à pandemia de Covid-19. Versões dessa entrevista serão publicadas em inglês e alemão, em livro a ser produzido pelo Museum Fridericianum, em Kassel, em 2021.

³ “A influência das formas e atos da natureza é tão importante para os homens que dentre suas funções menos elevadas parecem estar os produtos e a beleza. Para o corpo e a mente prejudicados por trabalho ou companhia nocivos, a natureza é medicinal e restaura o tônus. O comerciante ou o advogado deixa o tumulto e a labuta das ruas, vê o céu e a floresta e volta a ser homem novamente. Na calma eterna de ambos, ele se encontra consigo mesmo. O bem estar do olho parece exigir um horizonte. Nunca estamos cansados, se conseguimos ver longe.” Em: Ralph Waldo Emerson, *The Works of Ralph Waldo Emerson: Nature, Addresses, and Lectures*. Boston e Nova York: Fireside Edition, 1909, p. 22. [tradução de Lillian Tone]

CHIESA

Onde começou o trabalho que você faz hoje?

Antes de 2007, eu nunca tinha saído do Brasil, por falta de condições financeiras. Naquele ano, a Associazione Lucchese nel Mondo, em Lucca, me concedeu uma bolsa para passar dois meses na Itália, participando de um programa destinado a ensinar o idioma a descendentes de italianos (meus avós maternos vieram da Itália no mesmo navio, durante a Segunda Guerra Mundial, e minha mãe nasceu no Brasil; já a família do meu pai tem raízes bem brasileiras). Durante o tempo em que estive lá, fiz breves viagens nos fins de semana, para Roma, Assis e San Gimignano. Em termos visuais, foi muito enriquecedor.

Algum tempo após a minha volta ao Brasil, comecei a pintar a vista que eu tinha da janela do meu quarto, em Siena, que, no final das contas, era o que eu mais via diariamente. Antes de voltar de Siena, tirei uma foto daquela vista. Minhas primeiras pinturas têm muito a ver com essa foto. Seguem as mesmas proporções de imagem e alguns detalhes, como as placas de trânsito.

As pinturas tinham basicamente uma linha do horizonte baixa, um muro, uma árvore à esquerda, uma igreja e alguns outros elementos. Com o tempo, as cores mudaram, fui limpando os elementos e mudando as proporções. No fim, era impossível identificá-los. Esses trabalhos compuseram minha segunda exposição na Galeria Mendes Wood. Batizei essa série de Chiesa.

Eu sempre preciso de muito tempo para decantar uma experiência. Depois, fico só com ela. Nunca fui o tipo de artista que sempre faz coisas novas. Ao contrário, gosto de passar bastante tempo depurando uma única imagem. No final, eu nem associava mais as pinturas à vista da minha janela em Siena. Não usava mais a foto como referência; passei a usar as próprias pinturas como referência. Fiquei dois anos produzindo essas pinturas — cerca de quarenta — até esgotar e eu não conseguir fazer mais. Eliminei a igreja e passei a pintar apenas o muro e a árvore, aí tirei a árvore e sobrou só o muro.



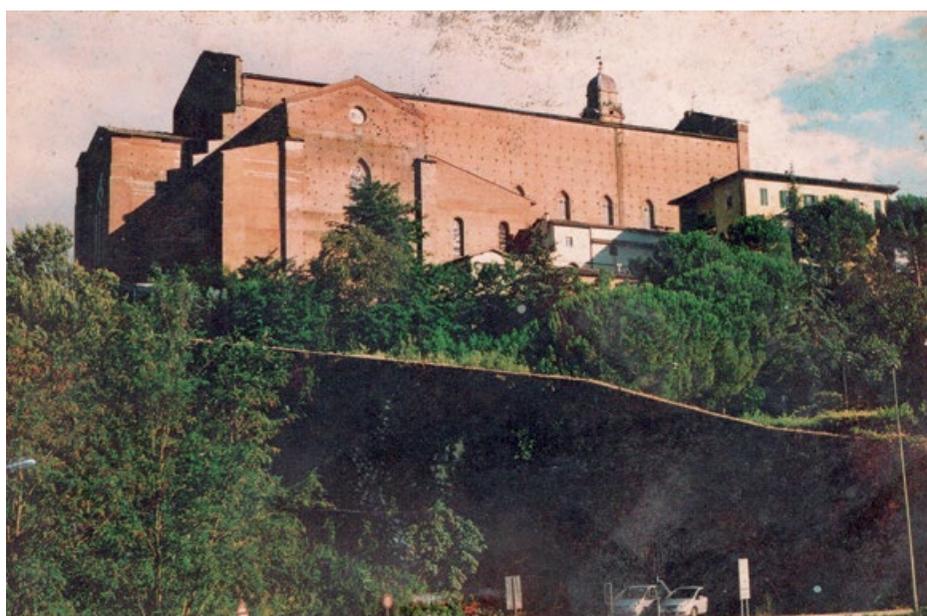
Sem título, da série Chiesa, 2010. Óleo e cera sobre tela, 30 x 40 cm

No fim, foi a própria pintura que me mostrou outro caminho. Eu ainda acho que você tem que continuar trabalhando, tem que ficar no ateliê, experimentando, arriscando, pois o próprio trabalho vai levar você a um lugar. Não sei exatamente quando aconteceu, mas num dado momento eu comecei a arranhar e raspar a tinta, e uma luz se abriu. Uma luz que tinha um caráter de revelação. Aos poucos, fui conseguindo acessar essa luminosidade em trabalhos que tinham uma camada grossa de encáustica fria. No começo, eram aberturas muitos grosseiras, mas quando comecei a usar menos cera, descobri a maleabilidade da tinta e entendi, no sentido técnico, a quantidade de soluções que podiam ser produzidas com diferentes tipos de pincel.

Embora, de vez em quando, eu experimentasse inserir uns poucos elementos figurativos nas pinturas, cada vez mais preferia eliminar qualquer elemento para poder explorar aquele vazio. Fiquei fascinado com a ideia de deserto — a vastidão, o vazio, talvez até como metáfora de uma pintura vazia. Acabei ficando com um espaço onde podia explorar diversas abordagens da pintura. Eu esfregava a superfície da tela com um pano e aparecia uma nuvem; eu riscava uma área e obtinha algo parecido com água. Todo esse processo abriu um novo campo de experimentação para mim e foi o princípio das paisagens. Foi apenas num segundo momento que percebi que eu estava lidando com uma pintura de gênero que tinha uma longa história por detrás.

Esse processo todo me lembra o seu comentário, de que os seus desenhos em criança eram em geral resultado de atividades que você fazia no papel, como registrar uma batalha, um jogo ou um labirinto. Aqui também a paisagem emerge da atividade de pintar, em lugar de a pintura estar a serviço de uma determinada imagem. É como se a pintura documentasse esse processo, fosse o registro da descoberta de uma imagem. Algumas pinturas suas incorporam o excesso de tinta nas bordas, algo que também é indicativo do processo.

A sobra de tinta acontece quando eu aplico primeiramente um monte de tinta na tela, com uma espátula. Conforme eu vou trabalhando, a tinta vaza para os lados. Às vezes, eu gosto de deixar as sobras de tinta porque elas quebram um pouco as bordas rígidas desse suporte. É também um lembrete de que não existe nada além de tinta, tudo surge da matéria.



Siena, 2007. Foto: cortesia do artista

LUGAR SEM LUGAR

Há dez anos você usa o mesmo título para tudo que sai do seu estúdio: Sem título, da série Deserto-Modelo. Qual a genealogia desse título?

A primeira vez que usei o nome *Deserto-Modelo* foi em uma exposição em 2010, em Buenos Aires,⁴ com o Bruno Dunley, com quem estudei na Faculdade Santa Marcelina.⁵ Naquela época, eu estava lendo *A educação pela pedra*, do João Cabral de Melo Neto. Sempre achei que o meu trabalho tinha a ver com João Cabral de Melo Neto, mas nunca tinha conseguido identificar exatamente onde estavam as conexões. Foi então que encontrei um verso, num poema: “onde engenheiros, armados / com abençoados projetos, / lograram edificar / todo um deserto modelo.”⁶ E essa frase ficou ressoando: “todo um deserto modelo”. (É um pouco como aquele título do Iberê Camargo “Tudo te é falso e inútil”, do qual falamos outro dia, sobre todo esse esforço que o Iberê põe na pintura para criar algo que parece quase nada.) O que ficou na minha cabeça foi a ideia de deserto como projeto, quase como uma folha em branco onde qualquer gesto, qualquer interferência tem o potencial de um grande significado. Todos os meus trabalhos desde então são *Sem título*, da série *Deserto-Modelo*. Isso inclui não apenas as paisagens e monocromos, mas também as pinturas da Mata Atlântica, os trabalhos em slide 35 mm e o na parede com quadrados de tinta e luz.

Esse título ainda abrange o que eu faço. E repeti-lo faz sentido, pois tudo é parte da mesma pesquisa. Sem título enfatiza o fato de que não há especificidade em termos de hora e lugar nas paisagens, portanto toda referência de espaço e tempo está suspensa.

A palavra “modelo”, neste contexto, qualifica “deserto” como um projeto ou croquis, e passa um sentido abstrato. Fala do absurdo da ideia de construir o nada.

Eu acho o simbolismo do deserto muito bonito. O deserto tem essa conotação de introspecção, de retiro, de estar em contato consigo mesmo. Quase como a cegueira do *assum preto*, o pássaro que canta de forma desorganizada, mas, quando fica cego e não tem mais o mundo como referência, começa a cantar esplendidamente.⁷

Quando penso no deserto-modelo do meu trabalho, penso no seu arquétipo do deserto. Um lugar sem presenças, sem sinais de vida, sem sinal de nada. Um lugar que você pode visitar e vivenciar a morte, no sentido de suspensão de tempo e ausência de presença humana, de civilização.

De certa maneira, o deserto não tem data, pode vir antes de tudo ou depois de tudo. Você não sabe se é um momento de formação ou do fim das coisas. É ao mesmo tempo gênese e apocalipse. É algo que busco nas minhas pinturas, essa atemporalidade. Os livros do escritor libanês Ibrahim Al-Koni, por exemplo, se passam sempre no deserto e ele tem uma interpretação emocionante do deserto.

“Na verdade, o deserto não é um lugar. Um lugar exige pré-condições, sendo a mais importante a presença da água. Sem água, é impossível se estabelecer nesse lugar. E, nesse sentido, o deserto é um lugar transcendental — um lugar que é a sombra de um lugar,

⁴ *Deserto-Modelo*, 713 Arte Contemporâneo, Buenos Aires, Argentina, 2010.

⁵ Bacharelado em Belas Artes, Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2009.

⁶ João Cabral de Melo Neto, do poema “Medinaceli”, publicado em *Paisagens com figuras* (1954-55).

⁷ Ver Kiki Mazzucchelli, Lucas Arruda: *A Utopian Balance between Light and Shadow*, *Mousse 52*, fevereiro de 2016, p. 240: “Em relação à memória, tenho escutado a música “Assum preto” do Luiz Gonzaga (1912-1989). O *assum preto* é um pássaro do sertão nordestino que normalmente canta de um jeito muito comum, mas se você fura os olhos dele, após algumas semanas sem enxergar, ele começa a ter um canto muito bonito. Por que o canto dele fica bonito? Pode ser um canto triste, um lamento, mas gosto de acreditar que é porque, quando esse pássaro está no mundo, vivendo num estado de euforia, com tantas coisas para ver, canto dele é comum. Mas quando não tem mais o mundo real e começa a relembrar, cria um canto lindo, que pode ser uma forma de lembrar o mundo.”

algo que desnorteia. [...] Passar um tempo no deserto é algo mítico. No deserto, o tempo é suspenso, é eterno. Não tem feições, não promete nada. Passado, presente e futuro acontecem todos juntos, ao mesmo momento. E isso convida à contemplação e ao exame filosófico do deserto como fenômeno."⁸

Você poderia falar sobre a taça de alabastro que está na exposição?

O vazio do deserto, bem como o vazio existencial, é um tema importante no meu trabalho. O que me atraiu na taça de alabastro foi o fato de guardar o vazio de um jeito quase sagrado.

A taça original, egípcia, pertence à Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Eu a vi pela primeira vez em 2011. Parecia uma síntese, com um equilíbrio perfeito de proporções. A maneira como era apresentada no museu era especialmente bonita, e a forma como a luz era filtrada pelo alabastro me interessou muito, acho que porque tinha a ver com a maneira como a luz acontece nas minhas pinturas. A luz vai emergindo pouco a pouco, quase como uma neblina que a luz atravessa. Voltei ao Gulbenkian um ano depois e fiz uma réplica. Queria conviver com aquele objeto. Acabei incluindo a peça em algumas exposições, embora nunca a tenha considerado um trabalho meu.

Qual o papel da taça na exposição?

Minha intenção é que a presença da taça, nas minhas exposições, gere outras camadas de significado. Um convite para as pessoas se aproximarem, atraídas pela luz translúcida do alabastro, e contemplarem esse vazio. Talvez um vazio parecido com o das minhas pinturas. Mas confesso que tenho certa dificuldade de expressar em palavras o quanto esse vazio é precioso. Nós fazemos de tudo para não passar um minuto sequer com esse vazio. O que está “entre” é muito importante — o silêncio entre uma nota musical e outra, o intervalo entre cada respiração, os lugares vagos, a transição entre um espaço e outro. De certa forma é um desejo de fazer as pessoas entrem em contato com esse vazio por meio do meu trabalho.



Taça de alabastro egípcia. Dinastia do Antigo Reino 3 (2700 a.C.). Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
Foto: cortesia do artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BToRaDMFjG1/>

⁸ Ibrahim Al-Koni, In the Desert We Visit Death, Louisiana Channel, entrevista com Ibrahim Al-Koni: <https://channel.louisiana.dk/video/ibrahim-al-koni-desert-we-visit-death>. Último acesso em 16 de setembro de 2020.

MONOCROMO

Esse vazio aparece de maneira talvez mais enfática — embora etérea, vaporosa — nos seus monocromos. Em que contexto eles surgiram?

Os monocromos já estão presentes no meu trabalho faz tempo, embora de forma não tão radical quanto hoje. Surgiram da observação de alguns céus nas minhas pinturas e a relação deles com a própria tela. Fui entendendo que talvez bastasse ficar só com o tecido cru, que representaria essa parte material de baixo, e em cima, uma outra superfície que se perdesse.

Descobri aos poucos a superfície dos monocromos. Em termos técnicos, aprendi com o Paulo Pasta a criar encáustica fria, acrescentando um pouco de cera de abelha à tinta. A consistência muda muito e o comportamento da tinta se altera. A tinta reflete menos luz e a superfície se torna mais fosca. Como a tinta fica bastante líquida e sem brilho, as marcas do pincel vão sendo pouco a pouco encobertas, criando velaturas. A superfície risca e se quebra com facilidade. Seca muito mais rapidamente, o que é bom porque posso acrescentar demãos quase diariamente. É quase como as pinturas da série Tudo te é falso e inútil: camadas e camadas de tinta para, no fim, acabar com um campo único de cor.

Os monocromos sempre foram um pouco maiores do que as paisagens. A luz, a qualidade gasosa cresce junto, não se perde nada. De vez em quando, eu arrisco uma paisagem maior, mas, nunca fico satisfeito com o resultado. Sempre acho que perdi alguma coisa e acabo deixando a pintura de lado. No caso dos monocromos, como não tem nem pinceladas, nem a textura da lona, é mais fácil se perder naquele espaço, na experiência simultânea de fundo e primeiro plano. Ao contrário das paisagens, que sugerem certa profundidade, o monocromo é ambíguo em termos de espaço. É um muro de luz.

Nos monocromos, a cor é essencialmente readymade, pois a cor da pintura se dá a partir da cor do tecido. Como você define isso? Como produz a cor?

Sim, basicamente a definição da cor acontece quando eu escolho o tecido. Vou à rua 25 de Março e procuro linhos já tingidos. Tenho alguns parâmetros em termos de qualidade, trama e cores porque, às vezes, é difícil reproduzir a cor do tecido precisamente com tinta. Meu trabalho no ateliê é achar o pigmento de cor que corresponde à do tecido, mas no tom mais baixo possível. Depois, pouco a pouco, vou dando luminosidade à cor, o que é outro exercício, pois você não ilumina uma cor simplesmente acrescentando branco. O branco esmaece a cor, tirando a intensidade. Num monocromo verde, por exemplo, uso amarelo. Num monocromo marrom, tenho que usar vermelho. Uso outras cores para iluminar uma determinada cor. Nesse sentido, os monocromos também se diferenciam das paisagens. Nas paisagens, a luz normalmente vem do fundo, raspa-se a tinta e a luz vem do branco da pré-camada sobre a tela. Quando pinto as paisagens, faço várias escolhas no processo. No monocromo, o processo é predefinido, até certo ponto, mas é mais demorado e trabalhoso: vou acrescentando camadas até formar uma superfície emborrachada que contrasta com a textura do linho cru. Encontrar a intensidade, a frequência com que essa luminosidade atinge os nossos olhos é crucial para mim. Tento produzir o que chamo de luz difícil, uma luminosidade que vai se revelando gradualmente.

Você trabalha em várias pinturas ao mesmo tempo? Quanto tempo leva para produzir suas pinturas?

Eu trabalho com vários monocromos no ateliê ao mesmo tempo e aplico camadas neles durante meses. As paisagens são mais rápidas e, na maior parte do tempo, eu tenho que fazê-las com tinta fresca, porque a tinta tem que estar molhada para que eu possa raspá-la, puxá-la e depois raspá-la de novo antes de secar. Eu também misturo um pouco as cores na própria tela. Esse processo leva de dois a três dias no máximo, embora seja melhor quando eu termino uma paisagem no mesmo dia. Assim que eu me conecto com a pintura, eu gosto de ir até o

final e trabalhar nela até que eu a considere terminada. Às vezes, depois que as pinturas secam, eu trabalho nelas de novo, mas somente quando quero que elas fiquem mais escuras. Com as pinturas da Mata Atlântica, o processo tem que acontecer todo de uma vez só, e eu tenho que me manter nele por umas 10 horas. Eu começo de manhã e só termino ao entardecer. Não saio do ateliê antes de terminar, porque se eu parar, perco tudo.

MATA ATLÂNTICA

Você já disse, em outros lugares, que a memória está sempre presente nas suas pinturas. Mas talvez, ela tenha um papel ainda mais importante nas suas pinturas da Mata Atlântica. O que é para você esse lugar que você sempre revisita nas suas pinturas?

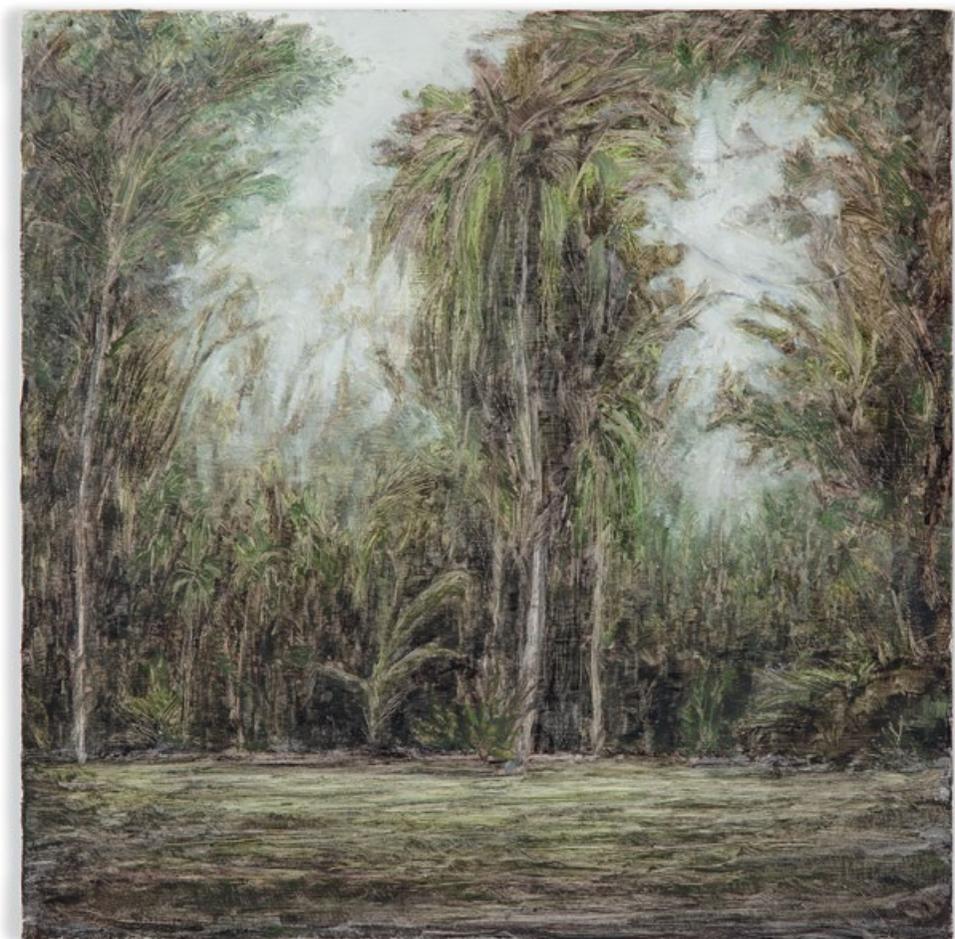
Nós temos uma casa na Barra do Una, no meio da Mata Atlântica, a floresta que cobre todo o litoral de São Paulo até o Rio de Janeiro. Meu pai comprou essa casa, junto com o namorado dele, quando eu tinha por volta de 11 anos. Está localizada numa das áreas mais preservadas do chamado “sertão” do litoral norte de São Paulo. Lá é como um retiro para mim, um lugar que alimenta a minha imaginação.

Todas essas pinturas têm como base a vista da casa para o jardim. Durante muitos anos, eu acordava e via aquela paisagem. Já até sei de cor quais são as plantas do jardim e como a luz bate nelas. Na parte inferior de todas as minhas pinturas de Mata Atlântica, tem uma área plana, que corresponde ao gramado. A partir dali, começa a floresta.

Nas exposições, essas pinturas funcionam quase como uma vírgula em meio às outras, um momento vertical que quebra a horizontalidade. Os monocromos parecem nos dar apenas a atmosfera ou uma sensação de paisagem. Sabe quando as pessoas têm uma experiência de quase morte e se veem flutuando, mas conectadas ao corpo por um cordão de prata? As pinturas da Mata Atlântica são um pouco como isso: o meu chão, o lugar que eu conheço. Nesse sentido, são o oposto das paisagens. Não é lugar nenhum, nem é lugar fora do tempo; é a nossa floresta aqui, o meu cordão de prata.



Foto: cortesia do artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/TwPvYiqftJ/>



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2013. Óleo sobre tela, 30 x 30 cm.



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2012. Óleo sobre tela, 25 x 19 cm.

CURUPIRA

Sempre tive uma relação de muito respeito com a mata, mas também de medo. Sou dessas pessoas que pedem permissão antes de caminhar no mato ou entrar no mar. Sempre tratei a floresta e o mar como entidades. Faz tempo que tenho interesse no Curupira, uma figura mítica que é o guardião da mata no folclore brasileiro. Dependendo da região, Curupira é mulher, mas é mais comum ser um menino de cerca de 9 anos. As descrições variam. Para alguns, o Curupira não tem cabelo; para outros, o cabelo dele é feito de fogo. Os dentes são sempre pedras verdes ou azuis. Alguns acreditam que ele não tem articulações nos braços, nem orifícios no corpo. Os pés são virados para trás, portanto se você seguir as pegadas dele, se perderá na floresta ou, pior, poderá acabar na casa dele, que é um buraco numa árvore, cheio de serpentes. Ele dá gritos e cria vozes na sua cabeça. Lendo alguns antropólogos, aprendi que a figura do Curupira foi inventada para controlar a prática da caça, criar regras de proteção à natureza. Dizem, por exemplo, que o Curupira tem poderes alucinatórios que usa para enfeitiçar e enlouquecer as pessoas que caçam um animal prenhe ou com filhotes, ou que caçam por esporte. Já encontrei histórias maravilhosas, entre elas a de crianças que comiam pássaros por diversão e o Curupira fez



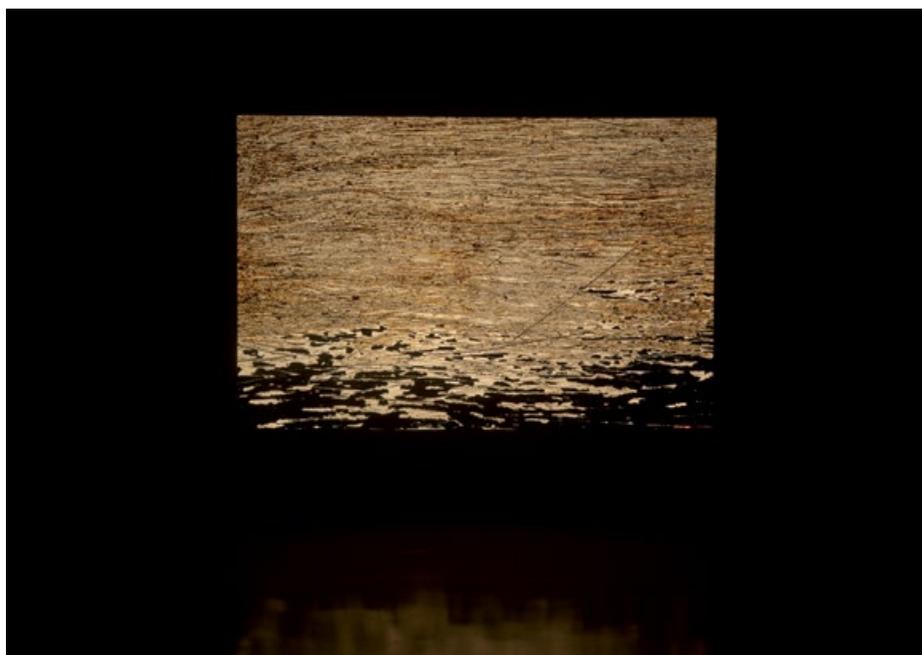
1. They say that when one loses their way in the woods, under the enchantment of Curupira, in order to break the spell that makes one forget the path, one must make three wooden crosses and place them on the ground in a triangular formation.

os passarinhos continuarem a piar na barriga delas depois de comidos. Uma história do Curupira, originária de uma tribo indígena do Rio Negro, inspirou um dos meus trabalhos. É o seguinte: se você se perder na floresta, pegue seis pedaços de pau e faça três cruzeiros no chão, formando um triângulo; com isso, você se libertará da maldição do Curupira. Achei essa fórmula irresistível, porque tem tudo a ver com arte; não só por sua característica de instalação, como também pelo fato de ser algo de importância vital e, ao mesmo tempo, totalmente inútil. Quando a revista *Cahiers d'Art* me pediu uma gravura, desenhei uma mata pensando nessa história.

4 DIAS 4 NOITES

Além das pinturas, você fez trabalhos em outros suportes: uma projeção de slides, uma instalação com projeção de luz e pintura na parede, e um vídeo. Eles parecem não apenas ampliar a sua noção de pintura, como também definir a pintura como foco da sua investigação. Sua preocupação com a imersão e a filtragem da luz parece presente nas paisagens, nos monocromos e nas florestas. É curioso que os outros trabalhos usem a própria luz como suporte.

O primeiro trabalho que investiga a linguagem da pintura, só que num outro suporte, são os slides. Fiz duas vezes o curso de história da arte do Rodrigo Naves e, naquela época, ele usava um projetor de slides. Isso me fez perceber que a projeção era resultado da luz atravessando os espaços, e os slides eram como velaturas. Comprei acetatos e peguei emprestado um projetor. Logo na primeira semana entendi que era melhor usar tinta acrílica do que tinta a óleo, que resseca e encraquela. Fiz uns quadradinhos de acetato e pinte com mini ferramentas – pincezinhos, agulhinhas – numa mesa de luz, sem controle sobre o resultado. Essa dimensão do acaso foi muito prazerosa. Eu não conseguia visualizar o resultado do que fazia até colocar no projetor. Só então eu via que aquele risquinho de agulha tinha virado um baita dum rasgo no céu. Fui vendo que, dependendo da tinta ou da cor, obtêm-se efeitos diferentes. Por exemplo, o branco titânio bloqueia, o branco zinco é bom para velaturas, transparências. Não sou colorista, uso poucas cores. Nos slides usei predominantemente pretos, marrons, azuis, cinzas e algumas cores primárias.



Quatro dias e quatro noites, 2018 . Projeção de slides.
81 slides pintados à mão , dimensões gerais variáveis.

Os slides também estão relacionados aos exercícios experimentais que eu já fazia nas pinturas, só que com outras ferramentas, outros tipos de tinta e outro suporte. Comecei a catalogar os slides pintados por frequência de luz, isto é, os que eu achava mais noturnos, os que tinham uma qualidade de amanhecer, os que evocavam o entardecer, os que lembravam a luz forte do meio-dia. Só virou um trabalho quando consegui criar esse ritmo de 4 dias e 4 noites, que é, pode-se dizer, o pulmão do trabalho. A peça contém 81 slides: normalmente, 80 slides se encaixam no carrossel e o primeiro encaixe fica sempre vazio, mas consegui acrescentar mais um; portanto o trabalho já começa com uma imagem e não há interrupção no fluxo. Não é algo que se percebe de cara, mas aos poucos você começa a notar que a luz vai ficando mais forte e depois mais fraca, conforme a noite chega. A sala então fica totalmente escura e depois a luz começa a surgir novamente.

A projeção pode ter grande formato, mas não grande demais a ponto de impedir o espectador de apreender o todo de cara, sem ter que ficar passeando o olho pela imagem. Isso vale também para as pinturas. Gosto que o olho possa captar tudo ao mesmo tempo, sem ter que ficar perambulando pela superfície. O formato pequeno estabelece uma relação mais íntima, conecta o visitante com a pintura inteira de uma só vez e convida a uma aproximação física. Por outro lado, nos monocromos, gosto que as pessoas se percam na atmosfera colorida gasosa, sem identificar distâncias, como se estivesse diante de um muro de luz.

IDEOGRAMA DA PAISAGEM

Falando em muro de luz, pode falar da sua outra instalação na exposição, que também tem uma projeção de luz?

Este trabalho consiste basicamente em dois quadrados do mesmo tamanho:⁹ o de cima é criado pela projeção de luz, e o de baixo é pintado diretamente na parede. Ao entrar na sala, o visitante não vê nada imediatamente, mas pouco a pouco percebe duas áreas de cor na parede. Essas cores tomam como referência a cor da própria parede: a do quadrado criado pela projeção de uma luz suave está um tom acima, na escala tonal; e a do quadrado pintado, um tom abaixo na mesma escala. É como se a parede fosse zero, o quadrado de cima fosse +1 e o quadrado de baixo fosse -1, ou seja, o grau de intensidade da cor acima do ponto zero tem o mesmo grau de intensidade negativa da cor que vai abaixo. A primeira vez que exibi esse trabalho foi na galeria Mendes Wood; era tão sutil que a maioria das pessoas não percebeu essa gradação. Depois, calibrei de novo a peça para torná-la mais legível. Mesmo bem perto, é difícil distinguir o que está pintado e o que é luz.

Fiz os primeiros protótipos desse trabalho com um projetor, mas ficava incomodado com o fato de o projetor impedir o visitante de se colocar diretamente diante do trabalho. Em seguida, substituí o projetor por uma máquina alemã chamada Dedolight, um refletor de luz usado em museus que permite delimitar com precisão a área a ser iluminada. A Dedolight também permite controlar a temperatura da luz, deixar mais quente ou mais fria.

Costumo apresentar esse trabalho em duas versões. Na Fundação Iberê, está a versão de luz fixa, que consiste num quadrado de luz acima de um quadrado pintado, sem nenhuma mudança na luz ambiente.

A ideia do trabalho foi criar um ideograma da paisagem. No quadrado superior, a luz faz alusão ao céu, ao imaterial, ao sonhado, imaginado ou fantasioso. Ao passo que o quadrado pintado sugere o terreno ou material, o racional, físico, tátil. Eu queria que os

⁹ As áreas são de fato quase um quadrado, medem 75 x 90 cm. O trabalho é colocado a 45 cm do chão, fazendo com que o olhar de uma pessoa de 1,70 metro de altura se posicione bem no meio do quadrado de luz, pois a linha do horizonte nunca está exatamente no nível do olhar, fica sempre um pouco abaixo.



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2015. Vista da instalação, Indipendenza, Roma, 2016.

Sem título (da série Deserto-Modelo), 2017. Vista da instalação, Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, Coimbra, 2017.

dois elementos funcionassem no mesmo nível de (in)visibilidade. Esse equilíbrio entre as partes superior e inferior vem meio que do desejo de encontrar o equilíbrio entre o sonho e a realidade. Porque não se pode ter só um ou outro. Nesse sentido, o trabalho é quase uma utopia.

Em certas tribos no Brasil, há ritos de passagem da adolescência para a vida adulta em que o jovem índio fica vários dias sozinho na mata para se tornar homem ou caçador. É o momento dos jovens entrarem em contato com seus mundos interiores e desejos, então os pajés os orientam a prestar atenção nas mensagens em seus sonhos. Explicam que, ao adentrar aquele universo imprevisível da floresta, aos garotos podem ouvir espíritos ou bichos falar com eles. Por exemplo, uma cobra pode aparecer e dizer alguma coisa. Se isso acontecer, eles devem ouvir atentamente, mas em nenhuma circunstância responder aos animais pois, se o fizerem, enlouquecerão e nunca mais encontrarão o caminho de casa. Como se, ao responder, cruzassem a fronteira entre a sanidade e a insanidade. Acho que essa lição pode se aplicar a várias coisas na vida. De certa forma, associo essa história a esse trabalho, que também fala da fronteira tênue entre fantasia e realidade.

Há uma imagem no seu Instagram que parece ser o prenúncio de um trabalho da exposição — uma pintura acima de uma prateleira, com pequenos objetos.

É uma imagem criada a partir de um aparador, no meu estúdio, onde eu coloco pequenos objetos que encontro em feirinhas — um finial, um sininho, baldinhos, uma balança. Objetos que contêm o vazio. Tem também uma pirâmide de madeira que achei no mar. São objetos com relações formais entre si muito sutis, mas, acima de tudo, são objetos de caráter afetivo. É como se formassem um altar para a pintura, pudessem re-significar aspectos daquela pintura.

O protagonismo desse homenzinho no centro do grupo — uma escultura etrusca que adquiri em Volterra, em 2007 — estabelece o eixo que demarca a passagem entre o universos de cima e o universo de baixo, entre o céu e a terra, a abóboda celeste e o mar, como já mencionamos sobre o trabalho de luz. O céu da pintura tem uma forma

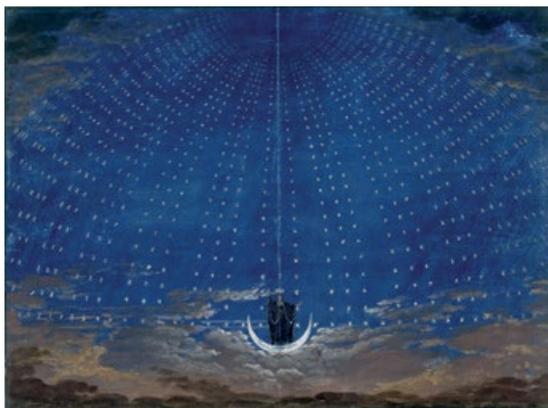
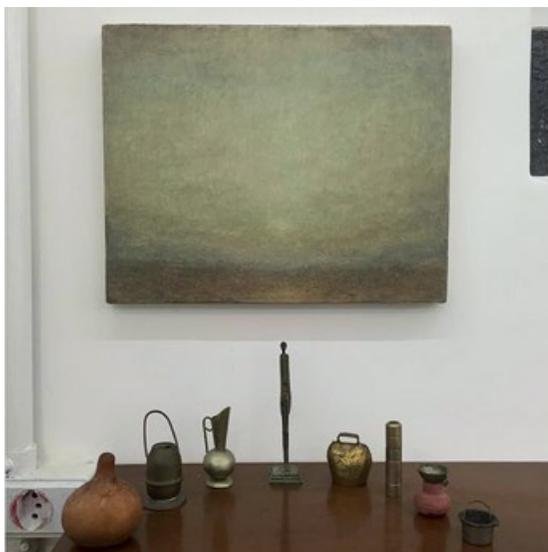


Foto: cortesia do artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BG9W9-Aqfh9/>

Foto: cortesia do artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/TwPvYiqftJ/>

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Ópera A Flauta Mágica, de Wolfgang Amadeus Mozart. Cenário da segunda cena, o Salão de Estrelas da Rainha da Noite, c. 1815 Guache em papel, 46,4 x 61,5 cm (número SM 22c.121). Coleção Kupferstichkabinett

© Foto: Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Fotograf. In: Jörg P. Anders



Vista da instalação Friedericianum: Lucas Arruda *Deserto-Modelo*, 2019.
© der Künstler / o artista / documenta e Museu Fridericianum gGmbH; Foto: Simon Vogel.

arredondada que aparece em outras paisagens. Me lembra duas imagens fascinantes para mim: o cenário de Schinkel para a A Flauta Mágica, e o Panteão, em Roma, em que o globo simula uma abóbada celeste.

Tenho uns costumes peculiares no ateliê. Esses objetos sobre o aparador, por exemplo. Ponho um prego ali e penduro uma pintura. A partir daí, toda pintura que eu faço, penduro nesse preguinho. E todas têm que, de certa forma, cair bem naquele lugar. Às vezes, uso uma cruz como referência ao lado das pinturas. É como se fosse um termômetro, para eu checar se as pinturas funcionam. Gosto de colecionar cruces. Desde bem antes do cristianismo, a cruz já era um belo símbolo, o eixo da figura humana com os braços abertos, simbolizando o potencial da ação, a cabeça alinhada ao resto do corpo, o racional e o emocional em perfeito equilíbrio. Preciso conviver bastante com os trabalhos, pelo menos um ou dois meses, tanto para me afastar das pinturas, às quais dedico muito tempo de trabalho, quanto para decidir sobre a qualidade delas, saber entender quanto espaço demandam. Esses processos são demorados para mim, então tenho que começar a preparar exposições com bastante antecedência.

Já recriei o trabalho do aparador em algumas exposições em que eu exibia tanto a pintura quanto o vídeo *Neutral Corner [Corner Neutro]*, como forma de facilitar a transição de um para outro.

Você teve formação católica?

Meus pais não têm religião, são ateus convictos, eu nem fui batizado. Isso sempre me permitiu olhar para todas as religiões com muita admiração e sem nenhum comprometimento. Adoro ir a igrejas, centros de candomblé, terreiros de umbanda, aprender sobre orixás e ritos religiosos. De uma forma ou de outra, são experiências que trago para o meu trabalho, isso é muito visível.



Sem título (*Neutral Corner*), 2018. Vídeo, preto e branco, som, duração 4'27".

NEUTRAL CORNER

Você já produziu diversos vídeos, mas disse que o único que considera um trabalho acabado é *Neutral Corner* [*Corner Neutro*]. Você também mencionou planos de produzir novos vídeos sobre boxe e até já comprou direitos de imagens. Pode falar sobre isso?

Eu gosto muito de boxe. Gosto de assistir lutas antigas, recentes, e pratico pugilismo há mais de dez anos. A luta de 1962 entre Benny Paret (conhecido como Benny the Kid) e Emile Griffith entrou para a história. Foi transmitida ao vivo para vários países. E foi tão chocante ver o Paret, que tinha 25 anos na época, cair e depois morrer em consequência da luta, que as regras do boxe foram reavaliadas e só um ano depois o esporte voltou a ser considerado profissional. Mas isso não tem nada a ver com o meu vídeo, claro. Tudo isso eu aprendi depois.

Primeiro, fiquei fascinado com a luta em si. A sequência que mais me intriga é a da queda de Paret. O colapso de um pugilista tão forte, o cuidado com que o treinador o ampara e põe deitado na lona, tudo isso me fez lembrar imediatamente um tema clássico na pintura: a descida da cruz, a deposição do corpo de Cristo. É uma cena da qual gosto muito: Cristo nos braços da mãe, sendo cuidado, lavado, o repouso após todo o sofrimento.



Raffaello Sanzio de Urbino (1483-1520).
A deposição (também conhecida como *Pala Baglione*, *Sepultamento de Borghese* ou *O Sepultamento*), 1507.
óleo sobre madeira, 179 x 174 cm.
Galleria Borghese, Roma.

Jacopo Tintoretto (1518 ou 1519-1594).
A deposição de Cristo, c. 1562.
óleo sobre tela, 228 x 295 cm.
Gallerie dell'Accademia di Venezia, Veneza.

Dieric Bouts (circa 1415-1475).
Descida da cruz, 1460.
óleo sobre madeira, 191 x 145 cm.
Museo de la Capilla Real, Granada

Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio (1571-1610).
A Deposição de Cristo, circa 1600-1604.
tinta a óleo em tela, 300 x 203 cm.
Musei Vaticani, Cidade do Vaticano.



Todo mundo passa por isso em algum momento da vida: pelo desgaste e exaustão, a vontade de se deixar cair e jogar a toalha. Na época, era um tema muito importante para mim. Tinha a ver com o que estava acontecendo no Brasil e no mundo. Trabalhei bastante no vídeo, quando fazia uma residência em Lens, no norte da França. Fiquei lá oito meses, sozinho, isolado, me sentindo impotente e vendo de longe o desenrolar de eventos políticos devastadores no Brasil: a farsa do golpe, o impeachment da Presidente Dilma Rousseff, a extrema-direita ganhando voz. Meus pais, membros de longa data do Partido dos Trabalhadores, estavam arrasados e deprimidos. Todo mundo sabia, desde a ditadura, que o Brasil ainda abrigava um lado ultraconservador que estava no armário, mas não se tinha ideia da sua dimensão. Isso continua até hoje e está cada vez pior.

O título original do vídeo era *Deposição*, mas resolvi não usar, não apenas porque a referência é evidente, mas também por receio da relação com a passagem bíblica; eu não queria enfatizar a religiosidade. O vídeo é intitulado *Neutral Corner [Corner Neutro]*, mas também o considero parte integrante da série *Deserto-Modelo*. O título se refere ao corner onde o boxeador, finalmente colapsou.¹⁰

Além da relação com o tema da deposição de Cristo, *Neutral Corner* tem outras relações com a pintura?

Como esse vídeo é, na verdade, uma colagem de sequências de imagens aproximadas por zooms, o plano é mais raso, com pouca profundidade, o que tem muito a ver com a pintura. O vídeo tem brancos estourados, com muitos vazios no meio, e a corda do ringue se torna um elemento gráfico contra o plano branco, acentuando a bi-dimensionalidade do todo. Na versão final, recortei todos os quadros, então não há nenhuma imagem em tamanho real, exceto a cena inicial, o momento do hino, uma parte sem som do vídeo que funciona como anúncio e conclusão. Essa composição inicial me lembra o aparador com os objetos, uma cena quase cerimonial, todos imóveis, em silêncio.

O áudio foi a parte mais trabalhosa. Transcrevi toda a locução, depois eliminei algumas frases e montei uma nova locução. Na versão original, o vídeo tinha uma legenda. À medida que o locutor falava, podíamos ler na tela o que estava sendo dito. Como achei que isso distraia muito o olhar, tirei a legenda e apresentei a transcrição dos comentários dele como num folheto, como se fosse o texto de parede explicativo do vídeo.

A questão do limite está muito presente no vídeo, o limite do lutador, a delimitação do espaço. A corda do ringue funciona como um protagonista. Ela se move, bambeia de um lado para o outro, interfere na imagem. Pesquisei muitos músicos contemporâneos clássicos e escolhi uma música de violoncelo, justamente um instrumento de cordas. Gosto bastante do cartaz que fiz para a minha exposição no museu Fridericianum. A corda que atravessa o centro da imagem revela essa estrutura pictórica, um pouco como a linha horizontal que evoca o horizonte nas minhas pinturas.

¹⁰O ringue tem quatro *corners*, ou cantos; em dois ficam os treinadores dos boxeadores. Os outros dois são chamados “*corners neutros*”. Como naquela época a transmissão era feita também por rádio, era uma forma de os comentaristas explicitarem a posição dos boxeadores para os ouvintes. Atualmente, a expressão caiu em desuso.

ESCOTILHAS TEMPORAIS

LEDA CATUNDA

Para compreender uma situação, para nos localizarmos, muitas vezes precisamos nos lembrar. Presos ao presente como estamos, precisamos frequentemente nos lembrar, para entender ou nos certificarmos sobre como fomos parar ali onde, de fato, nos encontramos agora. Onde e quando, em que momento estamos? A lógica traiçoeira nem sempre colabora para uma resposta imediata, uma vez que a mente parece constantemente flutuar entre onde estamos e o que está acontecendo no tempo presente e algum pensamento sobre o lugar onde estávamos antes, algum assunto não concluído ou, ainda, algum sentimento de urgência, ansioso, sobre para onde iremos em seguida. Assim, ainda que os fatos ocorram sequencialmente, um depois do outro, a dimensão temporal parece ganhar ocasionalmente um aspecto ilógico e gelatinoso. Isso porque a mente fica presa a momentos que foram vividos de forma mais intensa, e também a outros que nem aconteceram ainda, num sentimento difícil de descrever, como se fosse talvez uma espécie de saudade do futuro. Somos, por assim dizer, reféns das sensações – boas e más; deslizando para frente e para trás no tempo, um tempo particular de cada um, organizado por sensações, num constante flutuar pelo presente.

Dotadas de uma ambiência própria e irreal, as pinturas de Lucas Arruda remetem a lembranças. São oferecidas ao observador como pequenas janelas para o olhar, cumprindo de maneira natural o papel histórico do objeto artístico bidimensional de disponibilizar ilusão de espaço e profundidade. A figuração concentrada é elaborada através de composições organizadas e acessíveis. As imagens variam entre paisagens e a abstração do lugar vazio. E, em algumas pinturas, como as de céu e mar, percebe-se frequentemente a representação relegada em favor do bloco de cor. São realizadas tendo como base um universo cromático próprio e delicado. Assim, quase abstratas, essas telas parecem propagar uma luz própria que ilumina brevemente o espaço a seu redor.

A estranheza da escala é o índice inicial para detectar a atitude renovada que afasta a ação do artista do provável. A escala intimista exige o deslocamento do sujeito, mais aproximação, contato. Horizontes abreviados, por vezes pintados em telas verticais e quadradas, são uma contradição em termos e negam a fruição lisérgica tal qual oferecida nas históricas pinturas atmosféricas de artistas como Claude Lorrain no século XVII, ou Turner na passagem do século XVIII para o XIX. Estando estes mestres, cada qual em seu momento, mais claramente conectados a uma ideia de atmosfera sideral, como a do céu que nos protege.

Impossível deixar de notar o quanto esse lugar vazio de caráter utópico, esse espaço livre e desocupado representado nas pinturas, contrasta com o cenário urbano em que vive hoje a grande maioria das pessoas. Amontoados nas cidades, enfrentando a demanda de um cotidiano acelerado, estamos constantemente cercados por um mundo nervoso e visualmente saturado. Há pouca chance para o vazio no fim do capitalismo. Tanto na esfera do real, lugar povoado por ruídos, imagens e os mais diversos objetos, quanto na do virtual, rápida, aflita e retransfigurada a cada clicada. Dessa perspectiva, a imagem desse espaço vazio, fictício e livre, presente nas telas de Lucas Arruda, pode ser lida como uma metáfora da nossa busca inconsciente por um mundo idealizado, aprimorado. Pode-se enxergar no equilíbrio da justaposição de cores, bem como na breve claridade que emana do quadro – onde toda a luz é sutilmente coordenada pela cor – essa imagem que corresponde a das lembranças idealizadas. A imagem harmônica de uma sensação gerada por uma memória aperfeiçoada, amplificada e sentimentalizada, o tipo de lembrança que reelaboramos em pensamentos repetitivos, por vezes involuntários. Como quando, sem chance de escapar de certas memórias que insistem em retornar, entramos num curioso processo de aperfeiçoamento e vamos "melhorando" a lembrança, na mesma medida em que vamos nos lembrando daquilo que gostamos e elegemos recordar. Ocasionalmente, dentro desse processo mental de repetição, e já à beira de um estado de torpor, ocorre o esgarçamento dos vínculos com o real, que algum dia porventura tenha gerado aquela memória. O que resta é apenas uma imagem difusa, uma sensação.

A escala e a imagem concentrada propõem ainda uma inusitada transformação do lugar do observador, que se pergunta “onde estou, onde entrei?”. Como marcadores temporais, as pinturas de Lucas Arruda reportam-se a momentos. Inicialmente confuso sobre exterior e interior, o sujeito subitamente descobre-se dentro. Mas dentro de onde? Singular arquitetura não moderna, de pequenas janelas. Amplidão e despojamento excluídos, o espaço expositivo povoado de janelinhas lateja e deforma, na medida em que o olhar do observador entra e sai dos diversos mini-mundos apresentados.

Penny sai para passear no novo planeta, onde a nave pilotada por seu pai, o Professor Robinson, da série americana para TV “Perdidos no espaço”, acaba de pousar. O tempo está bom e o planeta classe “M” oferece um bom nível de oxigênio para se respirar. Subitamente, no meio do nada, Penny se defronta com um estranho espelho, grande e imponente, adornado com uma moldura Art-Nouveau. Numa clara referência a “Alice através do espelho”, de Lewis Carroll, Penny entra no espelho e lá se encontra com o “gênio do espelho”, que então lhe apresenta a singularidade de sua dimensão. Do interior da caverna amorfa é possível alcançar visualmente qualquer parte do mundo, qualquer lugar onde se encontre também um espelho. Múltiplas pequenas janelas mostram tanto Judy, a irmã loira de Penny, penteando-se na nave, quanto diversos lugares na Terra e em vários outros planetas.

Assim como na visão por trás dos espelhos na caverna, representando portais interdimensionais, as pinturas de Arruda operam como pequenos recortes no espaço e tempo. Suas imagens fantásticas são como aquelas que guardamos na cabeça e vamos recolorindo à medida que o tempo passa, sendo capazes, assim, de transformar o vínculo com o real para poder recortar e guardar tão somente o que interessa. A atração da visão do mundo ideal e a vertigem do movimento do olhar, de entrada e saída de cada quadro, de cada atmosfera, remetem à vertigem da queda de Alice. Atrás do olho, segue o espírito, mas como o corpo não pode ser transportado, abruptamente estamos de volta à sala e, assim, podemos retornar novamente para dentro da imagem e perfazer tal movimento infinitamente, experimentando essa espécie de tele transporte poético que o artista gentilmente nos oferece.







Sem título, 2008
óleo e cera sobre tela
9,3 x 12 cm

Sem título, 2008
óleo e cera sobre tela
9,3 x 12 cm

Sem título, 2008
óleo e cera sobre tela
9,3 x 12 cm



Sem título, 2008
óleo e cera sobre tela
15 x 18 cm

Sem título, 2008
óleo e cera sobre tela
18 x 24 cm

Sem título, 2008
óleo e cera sobre tela
17 x 22 cm



Picadeiro, 2008
óleo e cera sobre tela
30 x 40 cm



Fazenda, 2008
óleo e cera sobre tela
30 x 40 cm

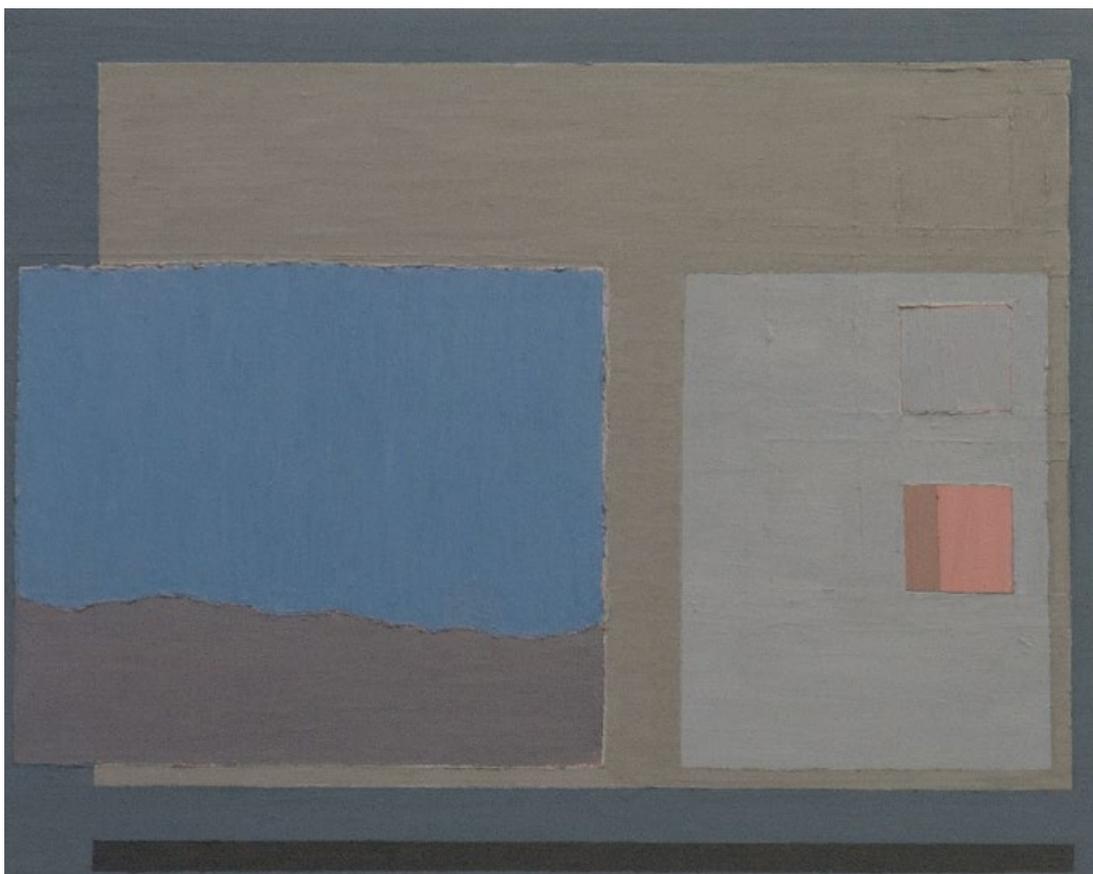


Sem título, 2008
óleo e cera sobre tela, 18 x 24 cm

Fulano, Sicrano, Beltrano, 2008
óleo e cera sobre tela, 40 x 50 cm



Sem título, 2011
óleo e cera sobre tela
18 x 24 cm



Tudo azul e o céu desbotado, 2009
óleo e cera sobre tela
40 x 50 cm



Sem título, 2010
óleo e cera sobre tela, 30 x 40 cm

Aniversário, 2011
óleo e cera sobre tela, 30 x 40 cm



Sem título, da série Chiesa, 2010
óleo e cera sobre tela, 24 x 30 cm

Sem título, da série Chiesa, 2010
óleo e cera sobre tela, 18 x 24 cm



Sem título, da série Chiesa, 2010
óleo e cera sobre tela, 24 x 30 cm

Sem título, da série Chiesa, 2010
óleo e cera sobre tela, 30 x 40 cm



Sem título, da série Chiesa, 2010
óleo e cera sobre tela, 30 x 40 cm

Sem título, da série Chiesa, 2010
óleo e cera sobre tela, 24 x 30 cm



Sem título, da série Chiesa, 2011
óleo e cera sobre tela, 40 x 50 cm

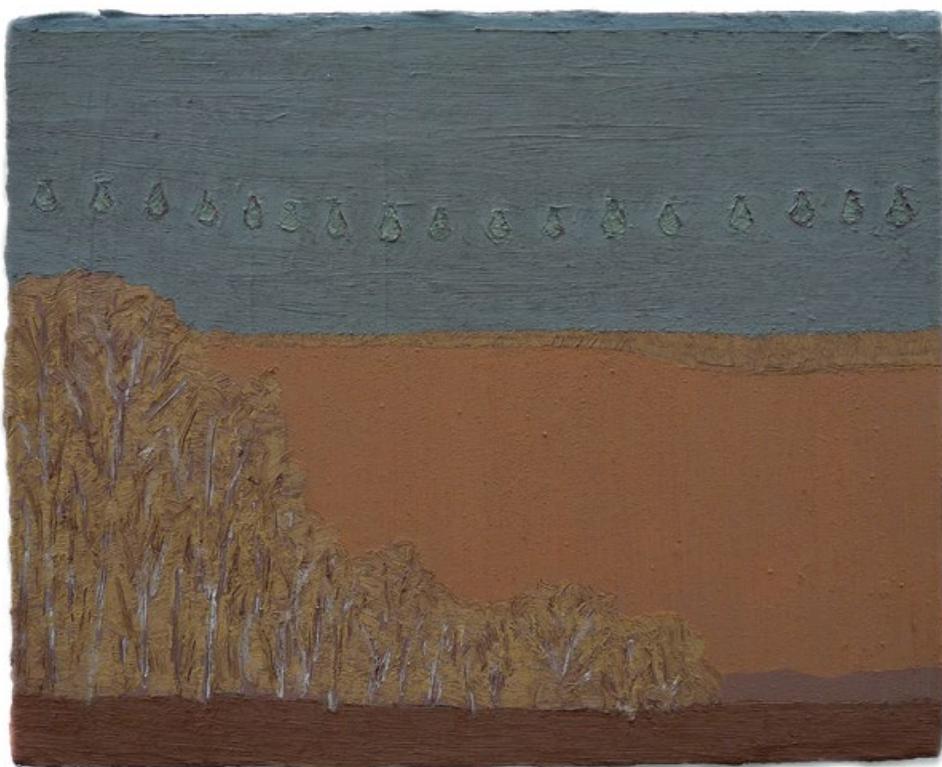


Sem título, 2010
óleo e cera sobre tela, 30 x 24 cm



Sem título, 2010
óleo e cera sobre tela, 16 x 22 cm

Sem título, 2010
óleo e cera sobre tela, 24 x 30 cm



Sem título, 2010
óleo e cera sobre tela, 24 x 30 cm

Sem título, 2010
óleo e cera sobre tela, 24 x 30 cm



Sem título, 2011
óleo e cera sobre tela
30 x 40 cm



Sem título, 2011
óleo e cera sobre tela, 15 x 25 cm

Sem título, 2011
óleo e cera sobre tela, 18 x 24 cm



Sem título, 2011
óleo e cera sobre tela
24 x 30 cm

Sem título, 2012
óleo e cera sobre tela
24,5 x 30,5 cm

Sem título, 2011
óleo e cera sobre tela
18 x 24 cm



Sem título, 2012
óleo sobre tela
60 x 61 cm



Sem título, 2011
óleo sobre tela
60 x 60 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
40 x 40 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
30 x 30 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
50 x 50 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
50 x 50 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2021
óleo sobre linho
30 x 34 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2021
óleo sobre tela
40 x 47 cm



*Sem título (da série
Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
24 x 30 cm*

*Sem título (da série
Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
24 x 30 cm*



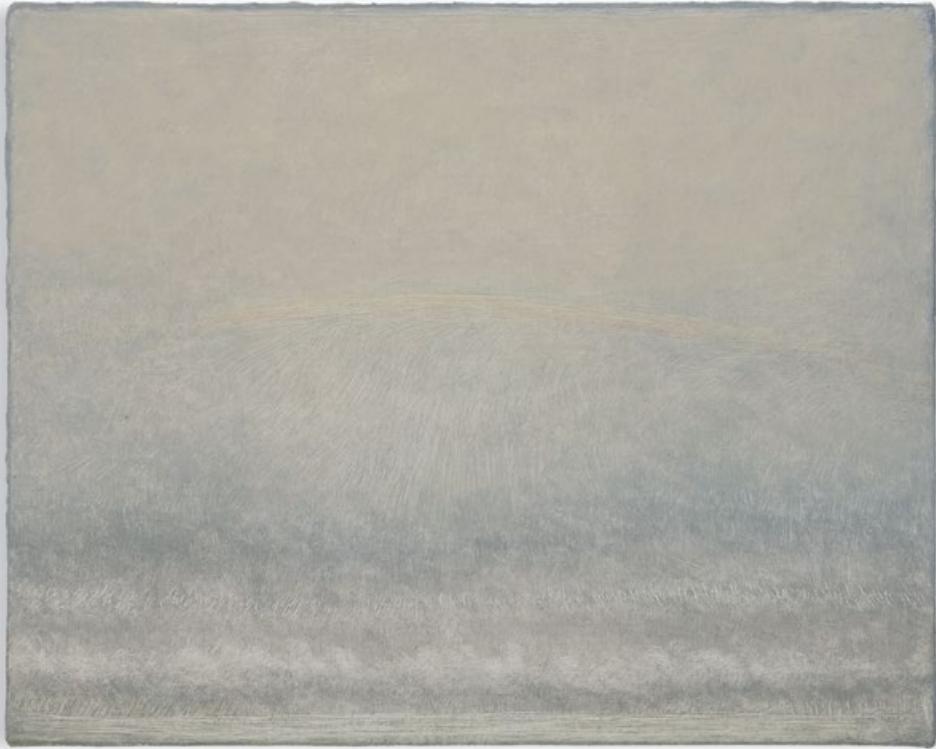
*Sem título (da série
Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
24 x 30 cm*



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre madeira
23,5 x 30 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2021
óleo sobre tela
18 x 24 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2021
óleo sobre tela
24 x 30 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2021
óleo sobre tela
18 x 24 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
18 x 24 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2021
óleo sobre tela
18 x 24 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2013
óleo sobre tela
24 x 30 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2016
óleo sobre tela
30 x 34 cm



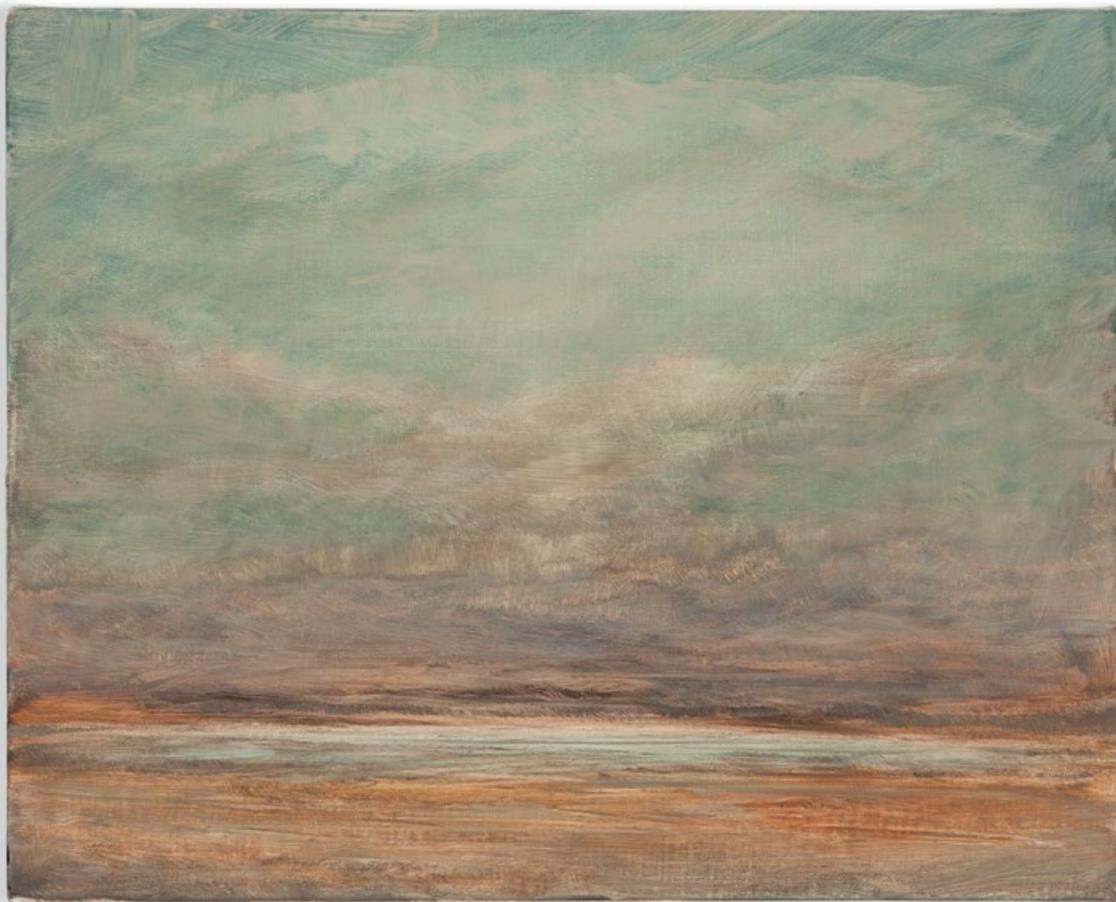
Sem título
(da série Deserto-Modelo), 2015
óleo sobre tela
24 x 30 cm



*Sem título (da série
Deserto-Modelo), 2016
óleo sobre tela
30 x 34 cm*



*Sem título (da série
Deserto-Modelo), 2016
óleo sobre tela
30 x 34 cm*



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2014
óleo sobre tela
24,5 x 30 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2019
óleo sobre tela, 30 x 34 cm

Sem título (da série Deserto-Modelo), 2018
óleo sobre tela, 30 x 37 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2018
óleo sobre tela, 30 x 35 cm

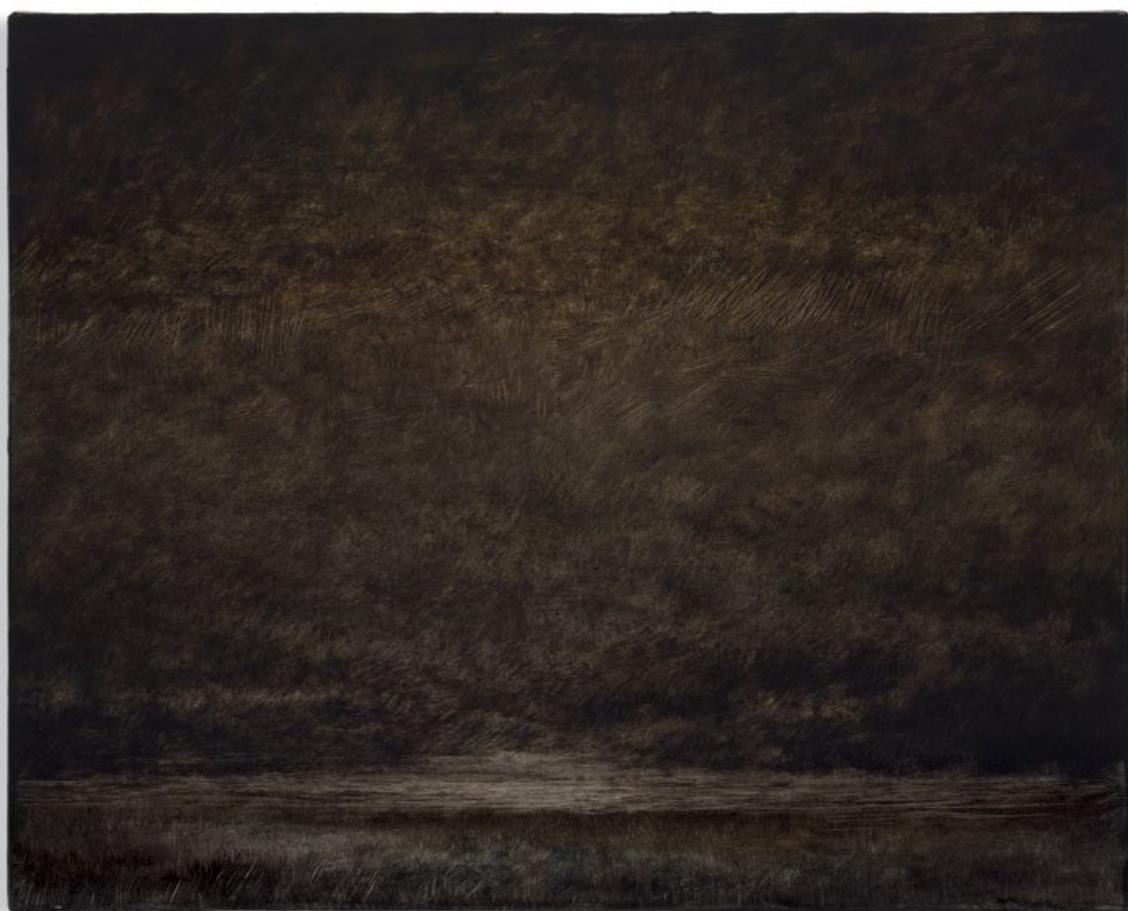
Sem título (da série Deserto-Modelo), 2021
óleo sobre tela, 50 x 60 cm



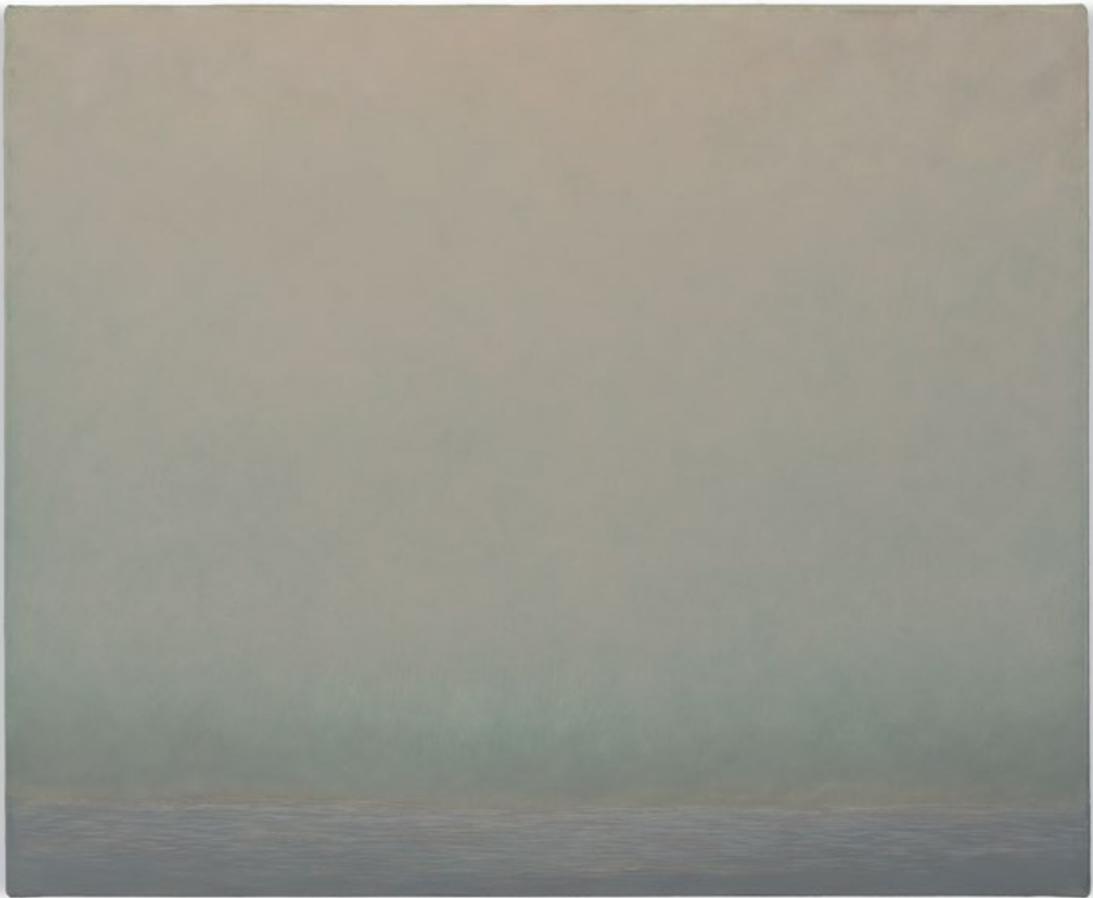
Sem título (da série Deserto-Modelo), 2015
óleo sobre tela
30 x 34 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2018
óleo sobre tela
30 x 37 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
24 x 30 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
38 x 44 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre tela
30 x 37 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre linho
60 x 72 cm



Sem título (da série Deserto-Modelo), 2020
óleo sobre linho
60 x 73 cm





LUCAS ARRUDA

Lucas Arruda nasceu em 1983 em São Paulo, onde vive e trabalha. Formou-se em Artes Plásticas na Universidade Santa Marcelina, também na cidade de São Paulo.

Sua pesquisa, com caráter existencial, se desenvolve em torno da manifestação da paisagem, pensando e experimentando nossa capacidade de refletir pela mediação da luz e do horizonte. Através de pinturas, projeções de slides, filmes e instalações de luz, seus trabalhos existem no ponto de tensão entre aparição e vazio, figuração e abstração.

Em 2019, o trabalho de Lucas Arruda foi tema de uma mostra retrospectiva no museu Fridericianum, em Kassel, na Alemanha, que reuniu obras de mais de uma década da carreira do artista. Outras exposições individuais incluem: Indipendenza (Roma), Pond Society (Xangai), Lulu (Cidade do México), Pivô (São Paulo), Mendes Wood DM (São Paulo, Bruxelas e Nova Iorque) e David Zwirner (Londres e Nova York). Dentre as suas mostras coletivas, destacam-se as apresentações no Palais de Tokyo (Paris), Instituto Tomie Ohtake (São Paulo), Fondation Beyeler (Basileia), Museo del Barrio (Nova York) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Arruda participou também de bienais e festivais de arte em diversas partes do mundo, incluindo o Dhaka Art Summit, em Bangladesh, a Bienal de Coimbra, em Portugal e a Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, Brasil.

O seu trabalho foi ainda foco de três publicações monográficas, sendo a primeira editada pela Cahiers D'Art em 2018, a segunda pela David Zwirner Books em 2020 e a mais recente pela Walther König em colaboração com o museu Fridericianum. Obras do artista integram coleções institucionais tais como Tate Modern, Stedelijk Museum, Solomon R. Guggenheim Museum, Fondation Beyeler, Centre Pompidou, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

EXPOSIÇÃO LUGAR SEM LUGAR

Curadoria

Lilian Tone

Edição

Ana Luisa Martins

Assistência de

Projeto Expográfico

Sergio Peralta

Laudos

Aline Mylius

Fotografias

Everton Ballardin capa,
contracapa, p. 4, 6, 8, 17, 28,
32-36, 39, 42, 45, 46, 49-73,75-79
Beatriz Toledo p. 11, 17, 37, 38,
40-44, 47, 48
Claire Dorn p. 18
Simon Vogel p. 19, 23, 24
Giorgio Benni p. 21
Jorge das Neves p. 21
Kristien Daem p. 71, 72, 74
Jason Schmidt p.80-81

ATELIÊ LUCAS ARRUDA

Diretora

Renata Nantes

Projetos Especiais

Juliana Frontin

Assistentes

Thiago Hattner

Thomaz Rosa

Coleções

Capa e contracapas coleção particular

p. 4, 5 e 8 coleção particular

p. 11 coleção Stella e Ricardo Espírito Santo

p. 17 coleção particular

coleção Andrea e José Olympio Pereira

p. 32-36 coleção particular

p. 37 coleção Claudio Cretti

p. 38 coleção Jordão Corrêa Neto e WMT

coleção particular

p. 39 coleção particular

p. 40 coleção Fernanda Lopes

p. 41 coleção Andrea e José Olympio Pereira

coleção particular

p. 42 coleção Mariana Tassinari

coleção Mendes Wood DM

p. 43 coleção Andrea e José Olympio Pereira

coleção Mariangela Ometto Rolim

p. 44 coleção Stella e Ricardo Espírito Santo

coleção Andrea e José Olympio Pereira

p. 45 coleção particular

p. 46 coleção Rodolfo Viana e

José Eduardo Nascimento

p. 47 coleção particular

p. 48 coleção particular

coleção Marcelo Secaf

p. 49 e 50 coleção particular

p. 51 coleção Mendes Wood DM

coleção particular

coleção Augusto Livio Malzoni

p. 52 acervo Banco Itaú

p. 53-66 coleção particular

p. 67 coleção Andrea e José Olympio Pereira

p. 68-79 coleção particular

CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente
Arthur Bender Filho
Arthur Hertz
Beatriz Bier Johannpeter
Celso Kiperman
Dulce Goettens
Fernando Luís Schüler
Frances Reynolds
Glauca Stifelman
Hermes Gazzola
Isaac Alster
Jayme Sirotsky
Joseph Thomas Elbling
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Livia Bortoncello
Nelson Pacheco Sirotsky
Olga Velho
Renato Malcon
Rodrigo Vontobel
Sérgio D'Agostin
Wagner Luciano dos Santos Machado
William Ling

Conselho Fiscal

Carlos Cesar Pilla
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Gilberto Schwartzmann
Heron Charneski
Ricardo Russowsky
Volmir Luiz Gilioli

Diretores

Mathias Kisslinger Rodrigues
Diretor-Presidente
Daniel Skowronsky
Vice-Presidente
Anik Ferreira Suzuki
Ingrid de Krões
Jorge Juchem Zanette
Justo Werlang
Patrick Lucchese
Pedro Dominguez Chagas

EQUIPE

Diretor-Superintendente

Emilio Kalil

Superintendência-Executiva

Robson Bento Outeiro

Secretária Executiva

Luciane Zwetsch

Comunicação e Imprensa

Roberta Amaral

Design e Plataformas Digitais

Arthur Marques

José Kalil

Programa Educativo

Lêda Fonseca, consultoria pedagógica
Ilana Machado, coordenação
Aisha Costa, Eslylly Pereira, Ewandra Palskuski,
Kailã Isaías, Natália Meneguzzi, Sofia Martinez
e Tristan Oliveira, mediação

Acervo/Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert
Gustavo Possamai

Administrativo/Financeiro

Carolina Miranda Dorneles
Guilherme Collovini, assistente

Consultoria Jurídica

Silveiro Advogados

Gestão do Site e TI

Machado TI

Produção

Thiago Araújo

Catálogo e Comunicação Visual

Pomo Estúdio

Conservação e Manutenção

Lucas Bernardes Volpatto, consultor
Arnaldo Henrique Michel, encarregado
Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

Loja Iberê

Leonardo Martins Picoli

Receptivo

Fernanda Queiroz Alves
Henrique Ferrari
Laura Palma

L933 Lucas Arruda: lugar sem lugar / curadoria Lilian Tone.
– Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2021.

84 p.: il. color.

Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê,
de 02/10/2021 a 16/01/2022
ISBN 978-65-991429-6-3

1. Artes visuais. 2. Artes plásticas. I. Arruda, Lucas.
II. Tone, Lilian. III. Fundação Iberê Camargo.

CDU 73

Catlogação na publicação: Júlia Agustoni Silva - CRB10/1788



A FUNDAÇÃO IBERÊ REALIZA SEUS PROJETOS ATRAVÉS DE LEIS DE INCENTIVO À CULTURA.
AGRADECEMOS O IMPORTANTE PATROCÍNIO E APOIO DAS EMPRESAS PARCEIRAS E MANTENEDORES.



IBERÊ NAS ESCOLAS

IBERÊ LAB

CAIXA MÁGICA

APOIO



REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2021

Benemérito

JORGE GERDAU JOHANNPETER

Platinum

EDUARDO BRAULE-WANDERLEY | SIMONE CADINELLI

Diamante

IRINEU BOFF

Conselheiros Mantenedores

ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMS

FRANCES REYNOLDS | GLAUCIA STIFELMAN | HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER

JAYME SIROTSKY | JOSEPH THOMAS ELBLING | LIVIA BORTONCELLO | NELSON SIROTSKY

OLGA VELHO | RENATO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | SERGIO D'AGOSTIN

WAGNER LUCIANO DOS SANTOS MACHADO | WILLIAM LING

Mantenedores Ouro

ANA LOGEMANN | ANNA PAULA VASCONCELLOS RIBEIRO | CECILIA SCHIAVON | JUSTO WERLANG

PATRICE GAIDZINSKI | PATRICK LUCCHESI | RICARDO MALCON | SILVANA ZANON

Faça parte: clube@iberecamargo.org.br





Fundação **Iberê**

Av. Padre Cacique, 2000
+55 (51) 3247 8000
Porto Alegre/RS

www.iberecamargo.org.br

ISBN 978-65-991429-6-3

