

An abstract painting featuring thick, expressive brushstrokes. The composition is dominated by large, overlapping shapes in shades of orange and terracotta, set against a background of grey and black tones. The strokes are dynamic and gestural, creating a sense of movement and depth. The overall effect is one of raw energy and emotional intensity.

CARLOS ZILIO
PINTURAS



Fundação Iberê

PETROBRAS
cultural
APRESENTA

CARLOS ZILIO

PINTURAS

CURADORIA
VANDA KLABIN

De 10 de dezembro de 2022 a 23 de abril de 2023



Carlos Zilio poderia, facilmente, ser um grande homenageado da última Bienal de Veneza, onde o tema curatorial buscou, de forma pungente, refletir todos os acontecimentos destes últimos anos, amalgamados com questões de raça, gênero e tudo mais que significa ser humano.

Zilio, citando a curadora Vanda Klabin, sempre buscou traçar com rigor e coerência os vínculos entre vida, arte e política no Brasil e, ao mesmo tempo, trazer uma significativa reflexão sobre as contradições e os dilemas da pintura contemporânea.

Nada mais atual para retratar os tempos de hoje.

O artista carioca, que foi aluno de Iberê Camargo no antigo Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, nos lembra que “a força e a atualidade de Iberê residem no aprofundamento de um antigo saber – a pintura”.

Muitos anos mais tarde, participa da ideia de uma Fundação Iberê, antes mesmo do início do projeto de construção da sede definitiva, em importante correspondência trocada com Maria Coussirat Camargo, esposa de Iberê Camargo.

Como podemos ver, a ligação de Carlos Zilio com nossa Fundação vai muito além da sua renomada e consolidada trajetória artística.

Com esta exposição, encerramos o calendário de 2022, ressaltando o desejo de tempos melhores. “Nos tempos de hoje, mais do que nunca, o otimismo é uma necessidade ética, uma obrigação moral”, disse um dos curadores da última Bienal de Veneza, encerrada poucos dias atrás.

É o que desejamos a todos.

Aproveitem a visita.

Boas Festas.

EMILIO KALIL

Fundação Iberê



CARLOS ZILIO: PINTURAS

VANDA KLABIN

A exposição *Carlos Zilio: Pinturas* contempla um conjunto significativo de telas em grandes formatos, realizadas na década de 1979 até os dias atuais. Será apresentada, em paralelo, a produção de objetos presentes no seu repertório estético ao longo de sua extensa trajetória profissional. Tem por objetivo apresentar uma leitura pública dos trabalhos recentes e totalmente inéditos do artista, já consagrado no cenário artístico nacional e internacional, que conjugam a articulação espacial do plano pictórico com linguagens e processos de criação experimentais. Carlos Zilio teve sua pintura *Cerco e Morte*, realizada em 1974, adquirida para integrar o acervo do MoMA de Nova York. A obra participou da exposição realizada em 2015 pelo museu norte-americano: *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980*.

O pluralismo de sua fluida linguagem artística, híbrida e saturada de história, prática esta que se exercia através de gestos largos e amplas pinceladas sobre telas de dimensões significativas, evidencia-se pelas pontuações rítmicas, usando, inclusive, os métodos tradicionais do fazer artístico na tela, tinta a óleo, espátulas e pincel. Mesmo com interrogações e respostas diferentes, existe um solo comum de questões e diálogos que se explicitam ao longo de sua produção, uma permanente interrogação sobre a pintura, suas modalidades, suas significações, seus dilemas, que se estabelecem através da própria história da arte e com o mundo ao redor: *ser pintor pelas próprias qualidades da pintura*.

O nosso olhar percorre um emocionante itinerário estético, tendo como eixo condutor a pintura, seu principal veículo expressivo e sua primeira vocação, reveladora de um caráter grandiosamente pictórico de seu pensamento. O caminho dos temas vem contrariar o modo de representação, que se move no território entre a abstração e a figuração.

O *élan* poético está presente nos diversos trabalhos do artista e reivindicam o legado das manifestações pictóricas do cenário contemporâneo. Na distribuição dos seus elementos gestuais, linha, cor, textura e superfície bidimensional estão ancoradas nessa exposição, trazendo amplitude às orientações estéticas do seu campo cultural, um possível olhar mais atento sobre os recursos significantes da pintura e a espacialidade, que se transformaram em um campo fértil de pesquisa e inovações.

Ainda jovem, Zilio demonstrou interesse pela prática artística e teve uma intensa convivência com Iberê Camargo. Foi seu aluno de pintura no antigo Instituto de Belas Artes da GB, a atual Escola de Artes Visuais do Parque Lage, de 1962 a 1964. Após um período de produção marcado pela *Nova Figuração* e pela arte conceitual, o reencontro de Zilio com a obra do Iberê só ocorreu ao ver a exposição deste em 1979 na Galeria Debret, em Paris. Esse fato coincidiu com a data em que retomou a pintura como questão central da sua produção. Mais tarde, declarou que “a força e a atualidade de Iberê residem no aprofundamento de um antigo saber: a pintura”. Ele manteve um contato permanente com Iberê mesmo após o retorno definitivo deste para Porto Alegre e ficou trabalhando no ateliê de seu antigo mestre, em Botafogo, no Rio de Janeiro, por mais de duas décadas.

Zilio participa de importantes exposições da época, como *Opinião 66*, que apresentava diálogos críticos que refletiam sobre o panorama cultural, e *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, ambas realizadas no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, com novas propostas para a prática artística e um posicionamento político-ideológico das vanguardas artísticas brasileiras, ligadas a discussões conceituais, como nacionalismo, imperialismo, subdesenvolvimento e dependência cultural, devido às restrições enfrentadas no país pela presença do regime político-militar da ditadura, após o golpe de 1964. Declarou em uma entrevista para o catálogo da exposição *Carlos Zilio: Arte e Política, 1966/1976*, realizada no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, em 1996: “(...) em 65 já começava a ocorrer uma ruptura com o ensino do Iberê, que foi ditada por duas coisas: primeiro a exposição *Nova Figuração dos argentinos no Museu de Arte Moderna*. Isso foi determinante. Eu comecei a fazer um trabalho muito baseado no trabalho deles, que não tinha mais nada a ver com o Iberê, e não tinha mais contato com ninguém. (...) Acontece então a *Opinião em 65*, eu juntei as coisas. A *Opinião* foi realmente uma revelação para mim. Eu estava aquém da *Opinião*.”

Sua aproximação com o movimento da *Nova Figuração Brasileira* e com a estética vinculada à pop art, junto a um grupo de artistas que, utilizando-se de símbolos de consumo da sociedade local, buscavam uma expressão de identidade nacional, foi uma reação à abstração e uma tomada de posição frente ao momento político brasileiro, com a participação de seus contemporâneos, tais como Rubens Gerchman, Antonio Dias, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, entre outros. Os artistas exploravam a potência estética de imagens temáticas que dialogavam com o cotidiano urbano, buscando se apropriar de ícones do universo de consumo banalizados pela imprensa e pela mídia. As imagens e os objetos faziam referência às situações de censura, de liberdade de expressão e de criação. Segundo o artista, “Pintei muito pouco como estudante. Quando comecei a participar de exposições públicas, o mundo da arte estava voltado para trabalhos experimentais e os artistas interessados pela cultura de massa”.

Nesse ambiente cultural, aparecem novas configurações estratégicas, com o deslocamento da produção artística do campo específico de sua linguagem estética, a interferência no campo político assumida pela arte conceitual, como referência direta ao experimentalismo, comprometido com as questões políticas e éticas da arte brasileira. O projeto da vanguarda artística nesse solo árido necessita de uma linguagem nova, capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e representar criticamente a realidade, em particular, acentuando os debates sobre o lugar da cultura nas manifestações da arte, nesse mundo adverso e em plena ebulição política e social.

Zilio produziu obras que ficaram fortemente marcadas em sua iconografia, tendo em vista as possibilidades de integração da arte e política, diante do contexto social que se impunha no Brasil, como a mala de executivo recheada de pregos, uma caricatura de existência repleta de ironias, intitulada *Para um jovem de brilhante futuro* (1973) e *Lute* (1967), uma máscara com um rosto anônimo moldado em resina de cor amarela dentro de uma emblemática marmita de alumínio, pensada como um panfleto para ser distribuída em portas de fábricas. Esses objetos representam estratégias diversas de inserção da arte nas tramas sociais, o engajamento social, os fluxos coletivos como uma possibilidade política.

Nesse período de profundas transformações no contexto político-cultural, Zilio cria a revista *Malasartes*, em 1974, reunindo alguns dos maiores expoentes das artes brasileiras, como Carlos Vergara, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerchman, Waltercio Caldas, além do crítico Ronaldo Brito e do poeta Bernardo Vilhena. Essa publicação marcou uma ruptura no debate sobre a produção e o sistema de arte brasileiro, que começava a adquirir a sua complexidade. E, com apenas três números, *Malasartes* se tornou uma referência primordial para a compreensão do pensamento artístico contemporâneo. Por suas páginas passaram, além dos

editores, outros grandes nomes da cultura brasileira, como Lina Bo Bardi, Miguel Rio Branco, Lygia Pape, Tunga e Ferreira Gullar, todos eles apresentando trabalhos e textos fundamentais. Esgotadas há quase trinta anos, as edições originais de *Malasartes* estão hoje restritas a pesquisadores e colecionadores de arte.

Durante esse período, Zilio mantém seu foco numa produção estética investida de um alto teor político, uma arte engajada e com intensos posicionamentos críticos da realidade brasileira. Em um momento do país, marcado pelo obscurantismo político e social, apresentou a exposição *A Tensão*, em 1976, a primeira individual do artista em uma instituição, que integrou o programa Área Experimental do MAM, no Rio de Janeiro, abrigando as poéticas artísticas experimentais, produzidas nos anos sessenta/setenta, e teve um valor simbólico particular por ter sido um espaço independente institucional. Os trabalhos apresentados pelo artista sugeriam um clima de tensão e equilíbrio e (des)equilíbrios. “Eu queria mostrar o que está por um fio ou no limite para cair!”, afirmou o artista.

Participa ativamente do movimento estudantil, vinculado ao Diretório Central de Estudantes (DCE) e sua participação vai ganhando força através de sua dinâmica de atuação em grupos de militância. A arte não precisava mais de intermediários e o seu problema passou a ser fazer política e não estetizá-la. Com a intensa agudização da crise política e social no Brasil, aliada a um fortalecimento da censura, Zilio decide passar uma temporada na Europa, após o convite para participar da X Bienal de Paris, em 1977. Sua visão de vanguarda política e plástica apresenta alterações após a sua estadia na Europa, motivada pela perseguição política. Abandona o contexto experimental e passa a realizar intensas visitas aos museus europeus. É um momento de muita reflexão, onde novas ideias florescem plenamente, consolidando a questão da pintura e criando ressignificações para o seu pensamento estético.

Em sua guinada para as telas, Zilio travou embates pictóricos com o trabalho de importantes artistas, estabelecendo um compromisso ético com a densidade de um processo histórico ao manter um diálogo sólido com a própria arte, sendo que pintura passa a ter sempre uma remissão a alguns artistas importantes. A mistura de várias atitudes pictóricas tornou-se uma permanente inquietação para o seu olhar. O seu caminho na pintura foi decidido num período de contradições e de uma aguda crise da arte contemporânea, sendo declarada a morte da arte. O seu amigo e crítico de arte, Yve-Alain Bois, escreveu, no catálogo de sua exposição, sobre o prazer do artista “em aprender um ofício que parece estar desaparecendo”.

Zilio optou por um caminho singular: colocar a arte não num problema circunscrito ao século XX, mas pensá-la dentro de uma longa tradição, questionar as bases que fundamentam a questão da pintura. Por isso, escolheu um desafio que se tornou permanente ao longo de sua trajetória: escolheu fazer pintura pensando em pintura, como seu ponto nodal. O artista assinala que: “O que de fato caracteriza este processo é o desafio permanente de pintar a pintura.”

Zilio desenvolve novas estratégias de representação, acrescentando significativas reflexões ao panorama da arte no Brasil, que fogem de alguns paradigmas das práticas pictóricas dos anos oitenta, sobre a extensa discussão da morte da arte. A estratégia vanguardista foi dissolver os cânones da arte usando a ideia de *tábula rasa* dos princípios que norteavam a arte moderna, uma ruptura com o passado, ao declarar o colapso da arte e o esgotamento do projeto moderno.

Na sua produção artística, o fazer pictórico adquire maior vitalidade, ao contrário dos postulados da arte moderna, e passa a privilegiar a pintura como principal suporte de sua atividade artística, no final dos anos setenta. Traça o seu caminho no enfrentamento das questões culturais, mantém um diálogo com o passado e estabelece um vínculo entre a sua visão da história da arte como sincrônica e diacrônica. O que interessa ao artista é, sobretudo, a temporalidade que a pintura tem na história da arte.

A pintura possui uma potencialidade transhistórica, termo utilizado pelo historiador Hubert Damisch e seu professor em Paris: “Está no passado e no presente, permitindo sucessivas retomadas sempre carregadas de uma alta carga de expressão, e isso que me fascina”, segundo o artista.

Cria uma malha histórica ao dialogar com os problemas e questões colocadas por pintores ao longo da história, o que demonstra o seu propósito de um questionamento permanente da própria pintura: “À medida que eu enfrentava esses artistas, meus desafios iam mudando de alvo. Dessa maneira, minha obra não se caracterizou por um estilo uniforme.”

Nesse período, passa a frequentar importantes museus e exposições, onde afirma que “*as poéticas ficam armazenadas*”, como a retrospectiva de Marcel Duchamp, de Jasper Johns e a mostra *O Último Cézanne 1895-1906*, no Grand Palais, organizada por William Rubin, que foi fundamental nesse processo de encontro para a tradição pictórica. Seu campo de referências teóricas tinha aproximações com Pierre Francastel e Erwin Panofsky, bases para pensar uma prática pictórica e formular uma linguagem original. Explica o artista que: “*Vi uma retrospectiva do Cézanne que trazia um sentimento de solidez muito grande. Algo que situava você no tempo. E dava uma dimensão de um processo histórico embutido na pintura. Essa exposição e outra do Jasper Johns foram muito importantes para restabelecer o meu vínculo com a pintura. Foi uma época em que estudei muito, li muito.*”

Desenvolve um procedimento que se inscreve na historicidade da pintura e introduz o horizonte do sistema plástico de grandes mestres do clássico modernismo presentes no seu universo particular, como Paul Cézanne, Henri Matisse, Douanier Rousseau, Claude Monet, Jasper Johns, Robert Ryman, os campos de cor de Barnett Newman, as transparências de Mark Rothko, entre outros, que trazem as suas próprias contradições. Suas pinturas parecem se relacionar com diferentes temporalidades, permeadas por desafio crescente diante da vitalidade da pintura, ao arriscar novas vias e consolidar as suas conquistas diante das questões que envolvem a linguagem pictórica em si. A dialética do retorno tem origem em questões complexas dentro da trama da história da arte. São novas estratégias de representação que passam a acrescentar outras possibilidades, presentes já nas suas pinturas iniciais, como as obras *A querela do Brasil (ou o diabo e o bom Deus)* (1979-1980) e *O delírio de Thales (a suposição do zero)* (1981), vinculado à figura mítica do filósofo pré-socrático, que estabeleceu novas questões relacionadas à geometria. Zilio anuncia a presença de uma transitoriedade das linhas ondulantes, que adquirem uma forma expansiva, para além da superfície da tela, formuladas a partir da contemplação da linha do horizonte e da interferência das montanhas presentes na paisagem carioca.

O crítico de arte Wilson Coutinho, em um artigo de 1986, fala a respeito da lógica do recomeço constante, cuja ambiguidade o artista reconhece na sua trama de questões plásticas, seja nas linhas verticais das palmeiras ou bananeiras de Tarsila, na exuberante vegetação e uma apreensão da natureza em Guignard; na sinuosidade da linha e nos arabescos de Henri Matisse e Georges Seurat; na entrada no jardins das ninfeias e nenúfares de Claude Monet e outros elementos expressos na ideia de brasilidade na sua iconografia, uma verdadeira metáfora do jardim e da natureza como um lugar pictográfico. A predominância do formato horizontal nas suas telas adveio de uma composição elaborada a partir do impacto provocado pela visão do *Nymphaeas*, de Monet, no *L'Orangerie*, em Paris.

Surgem questionamentos a respeito da cultura brasileira e a sua formação multidisciplinar incluiu a conclusão do doutorado em arte na Universidade de Paris VIII, que consolidou a sua efetiva presença na arte brasileira. A pintura passa a ser o principal objeto de sua investigação artística, um questionamento permanente, gerando surpreendentes diálogos agora com o fazer pictórico, que o conduziu a um intenso processo de reflexão dessa nova partida investigativa. Nesse período, o artista optou por um caminho singular e escolheu, segundo suas próprias palavras, “*pintar a pintura. No meu caso, suscitou uma tentativa de compreender melhor a dinâmica da história e mais particularmente a da história da arte. A pintura se situa não como uma ‘aposta política vencida’; mas sim como uma prática que, tendo profunda base histórica, só se tornará culturalmente consequente se conseguir responder aos desafios contemporâneos da arte*”, defende o artista.

Em 1982, retorna ao Brasil e publica o seu livro *A querela do Brasil, a questão da identidade da arte brasileira: as obras de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari 1922-1945*, onde o artista analisa as questões polemizadas sobre o tema nacional e a brasilidade. Esse viés de investigação crítica, relacionado com as questões modernistas e a construção de uma identidade nacional, traz uma demarcação no seu vocabulário pessoal. As obras realizadas no final dos anos setenta e início dos oitenta, configuram um sistema pictórico que assinala a presença de uma brasilidade entendida não como uma narrativa ou ilustrativo, mas como linguagem indicativa da materialidade do fazer pictórico. O modernismo procurou trabalhar a tensão entre a produção de arte nacional e a sua ligação com a produção europeia.

As obras *Ma Jolie* (1986) e *Submerso* (1986) dialogam com as questões colocadas por diversos artistas ao longo da história da arte, a ideia de pintar a pintura, de estabelecer um permanente ato pictórico. Trazem outras possibilidades para o espaço modernista, a apreensão de um Brasil voltado para os aspectos culturais que lhe eram próprios. As citadas cores caipiras, como o rosa violáceo, o verde cantante, o azul puríssimo e o amarelo

vivo de Tarsila do Amaral; as magistrais variações cromáticas e os elementos geometrizados de Alfredo Volpi; um diálogo com a iconografia das vitórias-régias e indeterminação das paisagens, temática importante para Alberto da Veiga Guignard, delineiam os novos percursos e presentificam na sua dinâmica pictórica e familiares ao universo estético da cultura brasileira.

Nas obras dos anos oitenta, estão presentes as linhas ondulantes na tela *A propósito do um* (1982), repetidas sem parar, tentando a dissolução de qualquer particularidade. É um delicado arcabouço de linhas e cores em uma distribuição homogênea, desprovidos de qualquer centro ou ponto focal na superfície da tela, que impulsionam o plano. O olhar transita sem qualquer possibilidade de fixação, sugerem uma continuidade. Esse sistema rítmico expansivo adquire um caráter de *all over*, com seus segmentos se movimentando para os dois lados laterais, um desdobramento acentuadamente horizontalizado de planos numa superfície tênue, mas severamente articulada de elementos curvos. As cores lavadas, semitransparentes e pintadas com tinta acrílica e esponja, trazem um sentimento de amplidão, de uma expansão além da área delimitada e, quem sabe, além de outros horizontes possíveis. *O barato da baronesa* (1983), com os seus azuis e brancos fracionados em estruturas de ágeis arabescos, tem suas ressonâncias com o pensamento matisseano. Na sua obra intitulada *Tentativa de ver o Balcão através da Janela e do Portão* (1983) estão materializados os trabalhos referenciais, como *O Balcão*, de Manet (1868), *A Janela de Collioure*, de Matisse (1914) e *The Gate*, de Barnett Newman (1954).

A transição da tinta acrílica *liquitex* para a tinta a óleo se concretizou por volta de 1990. Representou um retorno à maleabilidade untuosa da matéria e às antigas aulas ministradas por Iberê Camargo. A pintura a óleo trouxe consigo mais flexibilidade, mais corporeidade, uma infinita fluidez que exige maior planejamento na sua utilização, ao evidenciar a textura e os movimentos dos pincéis na superfície da tela.

Nas telas *Aqui e lá* (2003) e outras obras presentes nessa mostra, estão impressos os vigorosos movimentos circulares, realizados com os braços e provavelmente todo o corpo, provocando um verdadeiro turbilhão. Os elementos gestuais reverberam com vitalidade no plano da tela, perfilam abundância matéria e, por vezes, um intenso saturamento pictórico com vigorosa entrada da tinta siena, da cor de pele no sentido da sensualidade, uma paleta clara e radiante, com modulações bem ordenadas. A obra apresenta a execução de círculos monocromáticos, com ampla gestualidade, que anuncia o prazer pelo processo físico da pintura, pertencente à coleção do artista, datada de 1999. Apresenta um sistema compositivo que faz o olhar circular, impulsionando o plano através de um sistema rítmico singular.

Essa turbulência ao longo da superfície do plano, no sentido de multiplicar os círculos, cria uma ambiguidade espacial, remete a uma afirmação do escritor e crítico de arte Léo Steinberg ao analisar a pintura de Matisse: “*É mais ou menos como ver uma pedra cair na água; o olho segue os círculos expandindo-se, e é preciso uma força de vontade deliberada, quase perversa, para continuar focalizando o ponto do primeiro impacto.*”

Nas obras datadas de 2006, trabalha com matéria bruta, com bastão de óleo e colagem, economiza pinceladas, utilizando uma paleta reduzida a preto e branco. O saturamento pictórico torna-se mais rarefeito e o próprio fundo branco da tela aparece como fundo mesmo, quase uma dissolução da pintura. Ativa a superfície do plano, contrariando a lisura da tela ao colocar uma bola de pingue-pongue no centro. O absoluto domínio do branco na tela, no limite de sua representação, contrabalança o efeito de vazio óptico do branco, acentuado pelas linhas pretas, que se expande de forma turbulenta. Imprimem uma atmosfera de eterno movimento, como pinturas em perpétuo estado de redefinição.

Em *Tamanduá caindo* (2008), o artista traz à tona as questões do passado que se colocam no presente e resgata a figura afetiva recorrente do tamanduá, que reaparece no campo pictórico atravessado por formas geométricas circulares e contrastes de cores alternadas. Segundo a afirmação do filósofo Maurice Merleau-Ponty, no seu livro *A Dúvida de Cézanne*: “*A visão do pintor é de um nascimento continuado*”. Ao alojar diferenças significativas em seu perímetro, com a insinuação da silhueta como elemento figurativo, torna a dinâmica da tela extremamente ambígua, que podemos considerar como oscilação entre figuração e abstração.

Os seus trabalhos recentes têm como tema central a figura do tamanduá, caindo em queda livre, como se estivesse na crosta do mundo. Essa presença constante, quase como um murmúrio, ostenta diversas modalidades e precipita o nosso olhar para as sucessivas representações. Ganha amplitude e novas ressignificações, assim como a montanha Saint-Victoire, em Tholonet, uma paisagem que marcou para sempre o olho de Paul Cézanne,

quase como uma interrogação do enigma da visão. O insistente retorno de Cézanne ao motivo da montanha rompe com a familiaridade entre o olhar e a natureza, que parece imobilizar as sensações, quase uma meditação metafísica. Zilio coloca em cena algo excessivamente familiar, algo sedimentado que desperta, ao mesmo tempo, uma sensação de estranhamento e se torna, por isso mesmo, enigmática. As imagens do animal emanam apenas de si mesmas. Mas o *mesmo* pode atuar dentro de possíveis diferenças sendo *outros*, não suprimindo as contradições. A figura do tamanduá, animal de estimação de seu pai, tem uma natureza intrínseca, sublinha vínculos afetivos, mas sempre aparece em queda nas suas representações. O tamanduá carrega consigo também o sentimento abismal da história, ou seja, uma representação à queda da história, das utopias, das fraturas de nossa época.

Por outro lado, geram outra ambiguidade, pois o tamanduá remete à infância do Zilio, assim como os carretéis são muito presentes na obra do Iberê Camargo, e geram aproximações com ênfase na questão da repetitiva da forma. Ambos tiveram seus deslocamentos no tempo e guardam o mesmo sentido de memória de infância. Ambos são explorações completamente diferentes para a construção do espaço pictórico. Está no passado e no presente, permitindo sucessivas retomadas. A relação afetiva com o tamanduá segue essa lógica de trazer à tona questões mais longínquas que se presentificam na atualidade. “*É tomar a história da arte como uma teia na qual referências que tensionam a relação com o presente: é fazer Poussin d’après nature*”, na célebre afirmativa de Cézanne, reconstruir a arte dos grandes classicistas, ser pintor pelas próprias qualidades da pintura: “*Quero a frequência de um mestre para me devolver a mim mesmo, cada vez que saio de Poussin, sei melhor quem sou.*”

Os tamanduás *rothkianos* destacam uma outra camada de passado, que se torna presente nesta arqueologia pictórica, e trazem uma intensidade inesperada através de uma dinâmica interna mobilizada pelas relações com a historicidade. São como laços inconscientes, que se manifestam espontaneamente, cúmplices daquilo que o artista quer expressar ou formular em termos estéticos, as experiências do universo de Mark Rothko, na Tate Modern, em Londres.

Após seu período em Paris, Zilio retorna ao Brasil e, além de suas atividades no ateliê, passa a lecionar regularmente. Declarou em uma entrevista para a revista Arte & Ensaios que “*ser professor, para mim, sempre foi uma atividade política*”. Torna-se responsável pela criação do curso de especialização em História da Arte e História da Arquitetura no Brasil, e também pelo mestrado em História Social da Cultura, do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Foi um dos fundadores da revista *Gávea*, da qual era o editor responsável, entre 1984 e 1996. Foi a sua coordenadora adjunta durante muitos anos, na PUC-RJ, onde diversos campos de pesquisa foram desenvolvidos, com foco nos estudos aprofundados sobre Oswaldo Goeldi e Alberto da Veiga Guignard, que fundamentaram um viés significativo no pensamento contemporâneo de arte no Brasil e encontram ressonâncias na sua pintura e nas suas reflexões estéticas. Suas diversas atividades como professor, editor e fundador de revistas importantes foram decisivas para a constituição de um novo território de ação e discussão sobre a cultura através de um posicionamento crítico, buscando as articulações da arte com outros campos do saber e, ao mesmo tempo, marcaram a presença de artistas no que seria pensar o cenário cultural.

Decide voltar para Paris, em 1992, onde realiza seu pós-doutorado em arte, orientado por Hubert Damisch, na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Em 1994, retorna para o Brasil e volta a lecionar no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, na UFRJ, onde organiza a linha de Linguagens Visuais com uma nova proposta para formação de artistas no Brasil. Mas sempre manteve uma fidelidade absoluta ao seu ateliê, hoje situado em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, onde o fazer pessoal cotidiano está relacionado a uma disciplina exclusiva da pintura.

A mostra reúne, ainda, os objetos e suas configurações plásticas, que apresentam índices do fazer pictórico. A diversidade dos objetos enuncia uma pintura matérica, gestual. Assinalam um jogo constante de atenção ao mesmo tempo difuso e contemplativo, diante de sua dinâmica compositiva. Trazem a caligrafia do mundo contemporâneo e intensificam o jogo de ambiguidades visuais, como as maçãs, que põem em marcha os mais variados sistemas representacionais. Ou temas mais intimistas e híbridos, como a chaleira *Goeldiberê*. Inquietos, interrogativos, esses objetos problematizam a visão do espectador, pois contém lembranças, subvertem o tempo histórico linear.

Através de temáticas recorrentes na historiografia da arte, *Vênus, Vênus e Marte e Fruto proibido* são os objetos que despertam um enredo de possibilidades, como o *Julgamento de Páris*, o episódio das três deusas em competição para a conquista da superioridade da beleza. Juno, Minerva e Vênus dirigem-se a Páris, príncipe troiano e pastor, para tomar conhecimento sobre qual, dentre elas, é a mais bela e merece a oferta da maçã de ouro, também chamada pomo da discórdia, que foi a causa da famosa Guerra de Troia contada por Homero.

Zilio aborda o tema mítico do *Julgamento de Páris*, que foi um motivo de diversas representações pictóricas. É um tema recorrente na história da arte, relacionado com o problema do julgamento estético, e considerado um meio capaz de articular a arte através de diversos campos de conhecimento. A escolha de Páris foi também nome de uma tela de Zilio, realizada em 1992, e está materializado na escolha que o artista oferece entre três maçãs, onde o nosso olhar circula entre elas, sem conferir primazia a qualquer um dos seus elementos.

Carlos Zilio imprime suas marcas no mundo e nos dá a oportunidade de acompanhá-lo nas suas experiências estéticas que guardam infinitos enigmas. Sua produção artística sintetiza o desejo permanente de pintar a pintura e está aberta a novas indagações. Essa mostra constituiu uma importante oportunidade de tomarmos contato com a produção de um artista fundamental da arte brasileira, que soube traçar com rigor e coerência os vínculos entre vida, arte e política no Brasil e, ao mesmo tempo, trazer uma significativa reflexão sobre as contradições e os dilemas da pintura contemporânea.

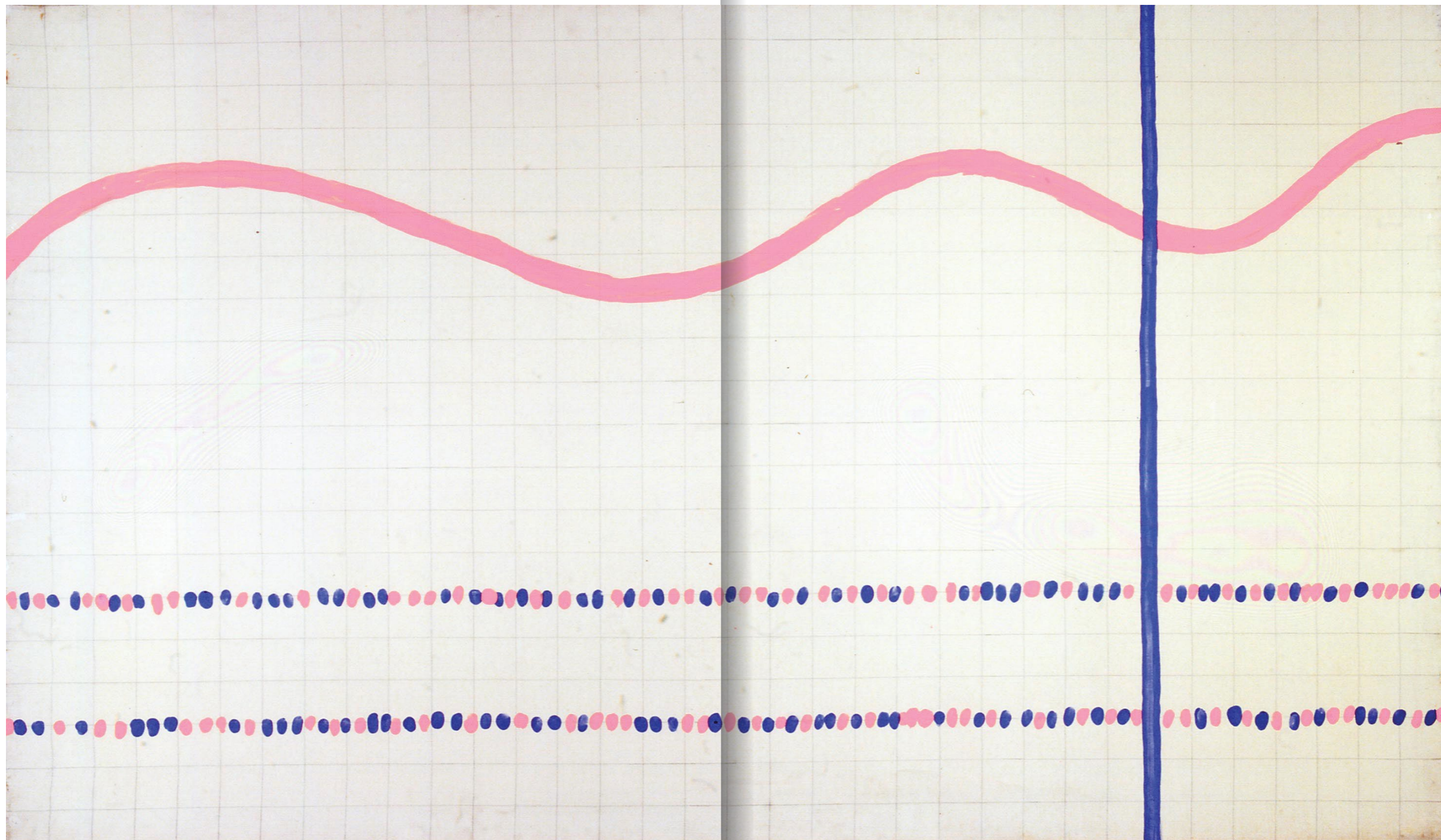
Vanda Klabin é cientista social, historiadora e curadora de arte. Nasceu, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Studiolo*. Veneza: Editora Ayine, 2021.
- ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2009.
- BOIS, Yve-Alain. *A ambição e a modéstia do prazer*. Catálogo da exposição Carlos Zilio, 1996.
- BRITO, Ronaldo. *Totens abstratos*. Catálogo da exposição, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1993.
- CÉZANNE, Paul. *Cézanne: les dernières années 1895-1906*. Catálogo da exposição, Paris: Grand Palais, 1978.
- CLARK, T.J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CLARK, T.J. *A pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COSTA, Magnólia. *Nicolas Poussin, Ideia de paisagem*. Edusp, 2020.
- COUTINHO, Wilson. *Imediações, a crítica de Wilson Coutinho*. Organização Izabela Pucu. Conexão artes Visuais, Rio de Janeiro, 2008.
- FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Funarte, Rio de Janeiro, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, in – Le chemins qui mènent nulle part, Paris, Gallimard, 1962.
- DAMISCH, Hubert. *Le jugement de Pâris*. Paris: Flammarion, 1992.
- DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage de giotto à Cézanne: pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972.
- DAMISCH, Hubert. *O desaparecimento da Imagem*. Revista Arte & Ensaios, UFRJ, número 31, 2016.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *A pele, o corpo e o tamanduá*. Catálogo da exposição na Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, 2008.
- FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la peinture française*. Paris: Gonthier, 1984.
- GRENBERG, Clement. *Arte e cultura, ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1996.
- KUDIELKA, Robert. *Henri Matisse: a lição de piano, ou a arte das artes*. Novos Estudos, São Paulo, n. 53, 1999.
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Dúvida de Cézanne*. Perspectiva, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCHNEIDER, Pierre. *Matisse*. New York: Rizzoli, 1984.
- STEINBERG, Leo. *Outros Critérios*, São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- VENANCIO FILHO, Paulo. *Carlos Zilio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- ZILIO, Carlos. *Arte e Política, 1966/1976*. Catálogo da exposição, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1996.

A querela do Brasil (ou o diabo e o bom Deus), 1979-1980
Tinta acrílica sobre tela
150 x 87 cm
Col. do artista





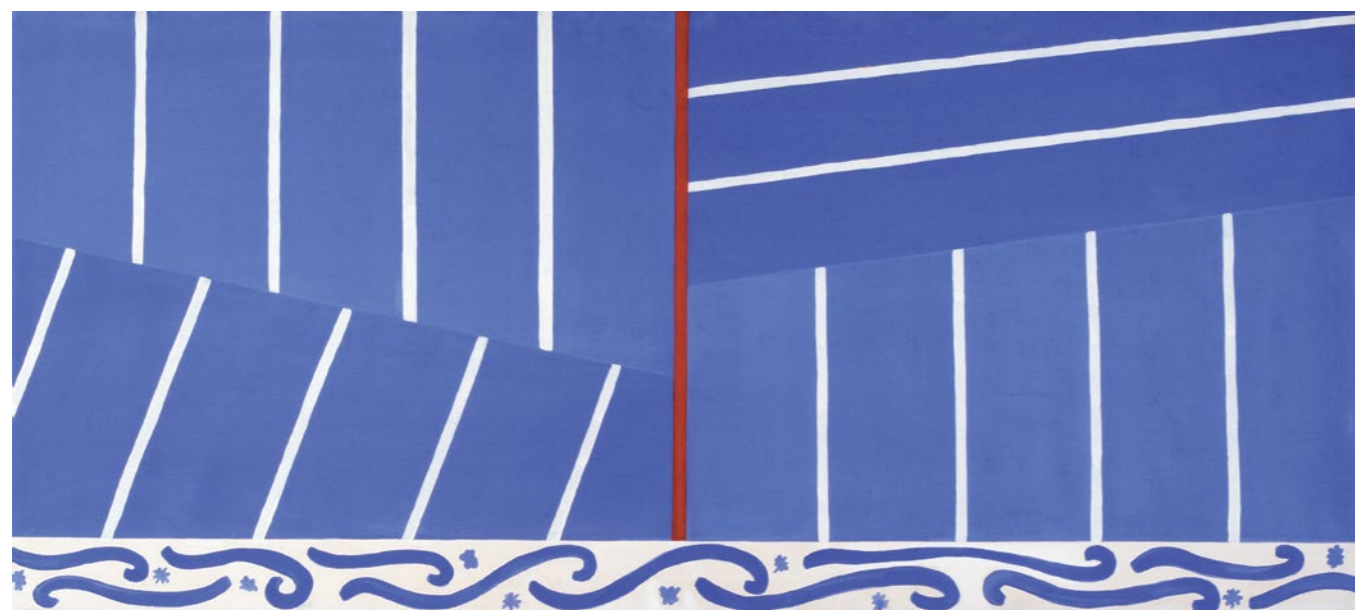
Tico-tico no fubá, 1979
Tinta acrílica sobre tela
113 x 194 cm
Col. do artista



O delírio de Thales (a suposição do zero), 1981
Tinta acrílica sobre tela
110 x 245 cm
Col. Vanda Klabin, Rio de Janeiro



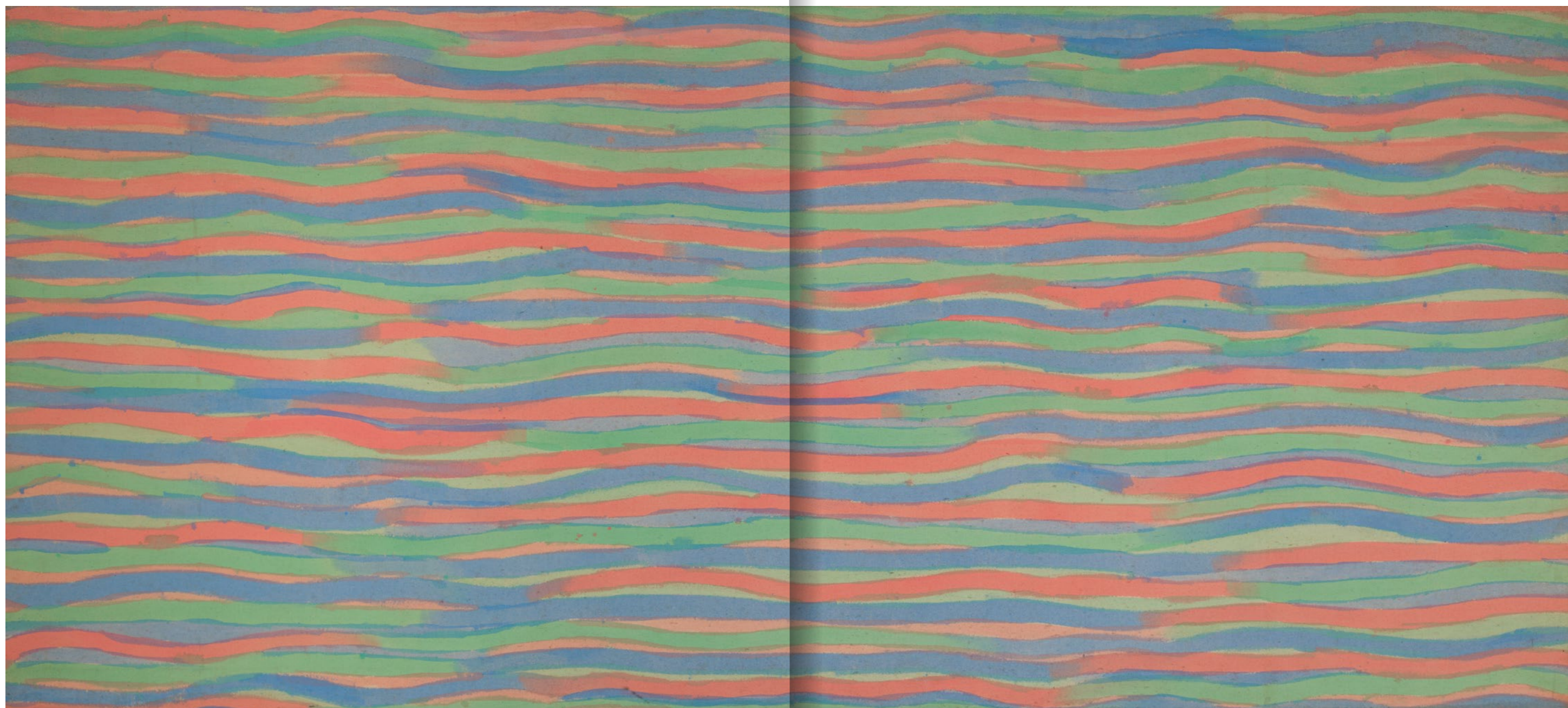
O delírio de Thales (pensando na curva de Giuseppe Peano ou uma outra possibilidade do zero), 1981
Tinta acrílica sobre tela
110 x 245 cm
Col. Marcia e Eduardo Duvivier, Rio de Janeiro



O barato da baronesa, 1983
Tinta acrílica sobre tela
85 x 191 cm
Col. do artista



Tentativa de ver o Balcão através da Janela e do Portão, 1983
Tinta acrílica sobre tela
110 x 245 cm
Col. particular, Rio de Janeiro



A propósito do um, 1982
Tinta acrílica sobre tela
110 x 245 cm
Col. Vanda Klabin, Rio de Janeiro



Ma Jolie, 1986
Tinta acrílica sobre tela
130 x 220 cm
Col. Vanda Klabin, Rio de Janeiro



Submerso, 1986
Tinta acrílica sobre tela
130 x 220 cm
Col. do artista



A queda do tamanduá (o vazio), 1986
Tinta acrílica sobre tela
110 x 245 cm
Col. do artista



794A0/95-6 (Kitchenette II), 1995
Óleo sobre tela
130 x 190 cm
Col. do artista



Sem título, 1999
Óleo sobre tela
200 x 405 cm
Col. Cassia Bomeny, Rio de Janeiro



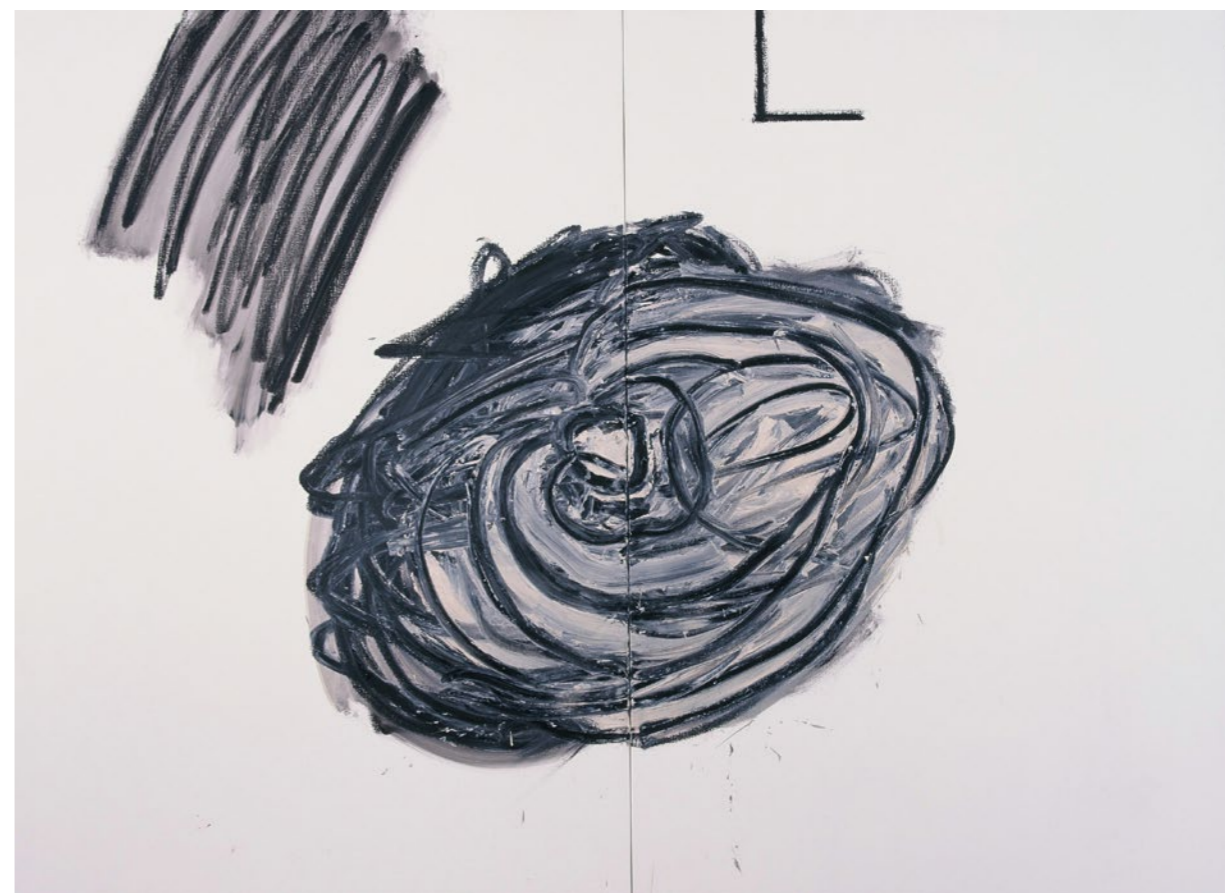
Sem título, 2006
Óleo, bastão de óleo e esfera de plástico sobre tela
140 x 294 cm
Col. Anita Schwartz Galeria de Arte, Rio de Janeiro



Aqui e lá, 2003
Óleo, bastão de óleo e grafite sobre tela
230 x 360 cm
Col. particular, Rio de Janeiro



Sem título, 2002
Óleo, bastão de óleo e grafite sobre tela
180 x 270 cm
Col. Elone e João Vontobel, Porto Alegre



Sem título, 2006
Óleo e bastão de óleo sobre tela
140 x 188 cm
Col. do artista



Tamanduá caindo, 2008
Óleo e bastão de óleo sobre tela
130 x 190 cm
Col. particular, Rio de Janeiro



Tamanduá Rothkiano, 2020
Óleo e técnica mista sobre tela
220 x 300 cm
Col. do artista



Tamanduá Rothkiano, 2020
Óleo e técnica mista sobre tela
178 x 250 cm
Col. do artista



Tamanduá Rothkiano, 2020/2021
Óleo e técnica mista sobre tela
178 x 250 cm
Col. do artista



Tamanduá Rothkiano, 2020/2021
Óleo e técnica mista sobre tela
220 x 300 cm
Col. do artista



Marte e Vênus, 2008
Silicone e metal
12 x 50,5 x 38 cm
Col. do artista



Vênus, 2003-2008
Madeira, louça e silicone
15,5 x 19,3 x 15,5 cm
Col. do artista



O Julgamento de Paris, 2003-2007
Silicone, mármore e acrílico
15 x 25,8 x 10,7 cm
Col. do artista



Fruto proibido, 2008
Silicone, mármore e acrílico
14,7 x 12,6 x 10,6 cm
Col. do artista



In advanced of the broken art, 2012
Apropriação
46 x 15,5 x 5 cm
Col. do artista



Debosch, 2006
Apropriação
17 x 17 x 14 cm
Col. do artista



Goeldiberê, 2008
Apropriação
105 x 41 x 41 cm
Col. do artista



Suave pele, 2009-2012
Objeto de técnica mista
11 x 21 x 36 cm
Col. do artista



Ryman's pie, 2013
Tinta esmalte sobre prato
13 x 28,5 x 28,5 cm
Col. do artista

Carlos Zilio

Wilson Coutinho

Exposição na Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro (1986).

UUltimamente, de exposição em exposição, a obra de Carlos Zilio tem, de forma manifesta, se eximido de se agrupar em tendências mais ou menos identificáveis. Daí, provavelmente, o estranhamento que ela mesma produz: uma espécie de obliquidade rigorosa. Ela impõe um cálculo de afastamento diante da atração mimética que sistemas e tendências são assimilados no Brasil. O seu cálculo, que é o de revolver-se nos parâmetros da história da arte, resulta de um enfrentamento de um duplo problema: o confronto com o sistema Cézanne / Matisse / Barnett Newman e a integração deste sistema no horizonte perceptivo brasileiro. De onde vem ele?, parece nos indagar, a cada exposição, o conjunto das obras que Zilio vem pintando. É fato que a autoridade de um sistema e a ambivalência de um outro produz o fascínio do desequilíbrio, esta lógica do recomeço constante, cuja ambiguidade o artista reconhece. Como, de novo, diante do confronto com os sistemas ordenadores da criação plástica da modernidade, assumir um outro confronto, que é o de pintar diante do vácuo do que se nomeia “brasilidade”? O caminho austero de Zilio – e trata-se de uma pintura de procedimentos austeros – pode ser capaz de abraçar o estímulo sensorial que a percepção abriga em uma tentativa de dissimular a não-origem, fazê-la preencher no exato instante que o pintor pinta diante das coisas. O que faz, nestas pinturas, por exemplo, aquelas palmas de bananeira, a crueza dos verdes, as linhas verticais das palmeiras, a presença da cor negra que se ajusta a um décor tropical e que inquieta exatamente por não negar este décor e torná-lo estranho? E por que ainda evitar todo o recurso anedótico em relação a ele? O pintor Zilio dessublima, com coragem, a ambiguidade da questão que o está preocupando: “Eis o que vejo, eis aí porque estas formas não estavam ausentes e que elas cotidianamente miravam-me para serem entregues à pintura. E por que não ir até estas formas recusadas, colocadas como distantes e, pior, como não existentes?”.

A pintura de Zilio impõe-se contra este recalque. No entanto, o processo não é simples. Se agora o pintor sabe que a ambiguidade sublimada é o erro do artista que se volta para captar a essência do que se chama “brasilidade”, é necessário que a pintura de Zilio volte-se, para evitar este erro básico, para o ponto extremo do seu sistema: Cézanne, Matisse, Barnett Newman e, recentemente, a introdução

do douanier Rosseau. É uma dialética do retorno com a sensação consciente do presente. Neste sistema, a obra de Zilio não procura recuar, mas se debater com uma intrincada rede de questões plásticas. Nunca na pintura de Zilio irá aparecer uma enciclopédia de citações diretas, mas ela abriga procedimentos e questões problemáticas. Como fazer com que a “pintura lisa” transforme-se em uma “pintura de enxugamento”, de extração de camadas ou combinar, como procedimento, as duas atitudes? Ao mesmo tempo, como manter como padrão de reconhecimento – uma astúcia que não deseja o esquecimento – da existência de Barnett Newman – o íntegro sublime. Não o esquecendo em uma pintura que não deseja mais o sublime? Como afastá-lo, mantendo-o e depois como confrontar-se com Rosseau não desconhecendo Matisse, nem o próprio Newman? A obra de Zilio nasce de questões complexas que a história da arte avaliou. Daí que ela não deseja ser uma amnésia de sua própria interrogação. A obra se interroga cada vez mais e de maneira cada vez mais livre, o que a torna cúmplice do sistema original que a faz aparecer e se desprender dele como um irônico piscar de olho – esta simultaneidade entre o que não se vê e o de estar, claramente, vendo. Que vem fazer, portanto, nesta obra, um duende das florestas, em uma época afastada do simbolismo do mito e feito por um artista excessivamente culto para acreditar nele? O fascínio é o de organizar um problema em torno de um procedimento que chamei de austero e que “estranha” a iconografia banal para deixá-la estranha em excesso. O mesmo ocorre com a função dos arabescos – estas circularidades menos austeras como procedimento, azuis e brancos, que cercam uma gratuidade de uma cortina ao vento, vermelha, e aparentemente solta, obra do puro engendramento da cor com a banalidade décor. Nada de grandioso nesta “brasilidade”, que Zilio confessa procurar nestes seus últimos quadros. A questão que tem perseguido o artista já há algum tempo é a de recompor nos parâmetros cultos da nossa arte, uma ideia antiga (e que foi a ideia do Matisse) que é a do senso do decorativo. A novidade é que ele se afasta de um procedimento em voga – o pattern – para fundar o seu próprio sistema referencial. Desde que voltou da Europa em 1980, tem procurado se definir, e com bastante coragem, em nosso meio, de uma maneira a não esquecer os necessários confrontos. Daí, o seu caminho: das linhas ondulantes de colorido audacioso e antigramatical às linhas fundantes que iriam abrigar, de maneira definitiva, a questão do decorativo como um problema a ser resolvido, a entrada no jardim matisseano, o contraste e o contraponto constante

com os campos de cor fracionados por fortes cortes, onde aparecem flores, arabescos, pontos, os sinais das maçãs pontuando a tela. Depois o surgimento da figura, da floresta, da mulher, todos esses elementos que irão configurar um caminho sem oscilação diante da questão plástica que elabora já há tempos. Zilio parece querer conciliar a calma e a luxúria matisseana com a inquietação cézanneana. E nos devolve mais um problema: o da brasilidade. “Ela é João Gilberto”, costuma dizer, expressão que é um programa e afasta os mal-entendidos. Porque aqui, diante de suas telas, não encontramos facilidades, mas rigorosos sistemas plásticos que se intercalam e que se justapõem criando, nas suas obras, uma reversão do que é esperado e que torna sua experiência marginal ao percorrer, na metáfora do oblíquo, a rede histórica da arte, o ver e não-ver de um piscar de olhos.

A ambição e a modéstia do prazer

Yve-Alain Bois

Exposição na Galeria Joel Edelman, Rio de Janeiro (1996).

A pergunta que Carlos Zilio faz é muito simples: “Pode alguém, ainda, pintar hoje em dia?”. É uma pergunta ambiciosa, que ele faz modestamente, mas é também uma pergunta modesta para a qual ele fornece uma resposta ambiciosa (entendendo-se, aqui, ambição no sentido anglo-saxão de elevada aspiração). Zilio não é o primeiro a fazer essa pergunta, naturalmente, nem o único a fazê-la hoje, mas é esta mistura de ambição e modéstia que considero única em seu trabalho.

Talvez isso seja mais fácil de se perceber por meio de uma comparação, com Gerhard Richter, por exemplo, com quem ele tem ao menos uma coisa em comum: exílio súbito e a descoberta resultante de todo um mundo cultural que ele havia previamente mais fantasiado do que conhecido. Richter, treinado na Alemanha oriental como pintor realista socialista, chegou a Düsseldorf na época em que a pop art, mas também figuras como Yves Klein, eram o nec plus ultra da arte contemporânea, e embarcou imediatamente no longo processo de esquecimento do que havia aprendido.

A princípio, através do que pode ser chamado de um impulso “conceitual”, Richter deu início a um desmembramento crítico da prática da pintura,

desfazendo a unificação desta arte que havia marcado sua história desde Manet: ele separou-a em gêneros, em categorias, as quais abordou uma a uma (o nu, o retrato, a natureza-morta, a paisagem etc.), mas a introdução da abstração ainda como um outro gênero, como um outro conjunto de possibilidades históricas, deslocou a posição irônica original: ficou claro para Richter que, apesar de toda a sua maestria dos códigos da pintura, apesar de todas as suas intervenções críticas sobre o legado da tradição, ele teve que aprender novamente o prazer de pintar.

É aí que entra a modéstia, e a sua dificuldade, quando alguém se coloca, como Richter, na posição distante de um acusador. Uma saída moral está em jogo, apontando para a ética epicurista da Antiguidade (mas também para Brecht e suas ambiguidades): como pode alguém zombar de alguma coisa e, ao mesmo tempo, sentir prazer com ela? Richter vem se ocupando deste paradoxo há 15 anos.

O caminho de Zilio não é mais fácil. Como Richter, ele começou como artista político. Ao contrário de Richter, no entanto, foi um artista conceitual durante esses anos de militância – ou seja, participou do movimento antipintura que seguiu-se à pop art (e Yves Klein etc. Tudo o que Richter havia subitamente descoberto na época de sua deserção para o Ocidente). Em outras palavras, quando chegou a Paris no final dos anos 1970, Zilio já pertencia ao campo dos acusadores: a pintura, em seu mundo, tinha há muito sido rotulada com a pecha de elitismo, e estava enterrada. Seu choque com a descoberta da sua própria arrogância foi enorme (o mesmo de toda uma geração). Baseado no que ele agora chama de sua “ignorância”, as coleções públicas e particulares no Brasil contêm tesouros extraordinários da arte da pintura, e existe uma tradição genuína de pintura modernista neste país, mas estas não estavam disponíveis para ele, talvez por falta de uma certa massa crítica. Ele poderia ter descoberto Cézanne em São Paulo, onde os exemplos contidos na coleção Chateaubriand estão entre os melhores que podem ser vistos no mundo, mas foi Paris a Damasco de Zilio. Diferentemente de Richter, que fora educado no métier da pintura acadêmica e sentiu uma necessidade urgente de tomar uma posição contra a mesma, Zilio subitamente maravilhou-se com as complexidades dos gestos mais simples: o que significa deixar uma marca em uma tela, o que significa organizar um campo? O cheiro de terebintina é tão ruim quanto nos diz Duchamp? É possível pintar sem se sentir culpado? Qual a origem, qual é mesmo o valor do prazer do procedimento pictórico?

Nesse jorro de novas interrogações, Zilio leva uma vantagem sobre Richter. Como ele, teve que desaprender, diminuir seu status como artista; como ele, teve de aceitar que a eficiência política da arte não é tão grande (a rejeição de Richter ao modelo realista socialista foi mais fácil de atingir: para Zilio, foi toda utopia político-artística do modernismo que precisou ser questionada). Mas ele não teve que se posicionar como o desafiante irônico da tradição da pintura, como o liquidante. Pelo contrário, ele precisou desaprender que a pintura “fora” liquidada, teve de aprender um ofício que ele havia previamente considerado morto. Precisou se transformar em aprendiz, o que significa que a ironia, e sua postura de domínio e controle sequer intervieram como uma possibilidade. Isto também significa que ele teve a liberdade de direcionar o problema da pintura sem sentir o fardo diário de ter de justificar sua existência. E esta própria posição de modéstia, a qual ele acedeu sem sequer pensar nela (enquanto isso foi uma luta permanente para um artista como Richter), também significou que ele pode propor uma resposta ambiciosa.

Existe prazer, diz Zilio, em aprender um ofício que parece estar desaparecendo, e este prazer singular é, por assim dizer, um meio de resistência contra todas as forças que levam o mundo em direção à sua maior homogeneidade possível. Isto resiste ao impulso em direção à mesmice absoluta, precisamente porque, se é singular, seu poder reside na sua alta especificidade.

Roland Barthes escreveu certa vez: “Uma tradição antiga, muito antiga: o hedonismo foi reprimido por quase todas as filosofias; só foi defendido pelas figuras marginais, Sade, Fourier; para Nietzsche, o hedonismo é um pessimismo. O prazer é continuamente frustrado, reduzido, diminuído, em favor de fortes, nobres valores: verdade, morte, progresso, luta, alegria etc. Seu rival vitorioso é o desejo: estamos sempre ouvindo falar sobre o desejo, nunca sobre o prazer; o desejo tem uma dignidade epistêmica. O prazer não. Parece que a (nossa) sociedade recusa (e acaba por ignorar) a felicidade a ponto de só conseguir produzir epistemologias da lei (e de sua contestação), nunca de sua ausência, ou melhor ainda: de sua nulidade.”

Ao definir o prazer da pintura como o guardião de sua tumba, as telas de Zilio, silenciosamente, fornecem uma resposta bastante eficaz, no final do nosso século, à própria questão da necessidade da pintura.

O círculo pictórico

Paulo Venancio Filho

Exposição na Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro (2003).

O círculo – não um círculo – se completa; pois há um reencontro, embora não se feche. Completo e aberto, retorna ao início e prossegue adiante porque, certamente, não chegou ao fim. Completo porque atualidade e passado se superpõem; aberto porque ainda em movimento. Eis uma ocasião um tanto rara na obra de um artista. Pois esta pintura, que ao longo de sua trajetória a alguns fortemente tangenciou, a tantos enfrentou, volta-se sobre si mesmo e reencontra sua própria história. Quem antes era influenciado, agora é influenciado por si mesmo, e a atualidade se revela um percurso no tempo, uma maturidade, uma possível autoanálise serena.

O artista que vinha desenhando círculos, pintando círculos, tinha que, em algum momento, voltar e reencontrar o início. De tal forma que o círculo no espaço levou a um círculo no tempo, desenhou a sua própria história, sem mesmo ser, creio, um movimento deliberado do pintor, mas das possibilidades da pintura ao final do século XX que foram enfrentadas em sua trajetória. Esta pintura que circulou, esteve aqui e ali, tocou desde as referências iniciais à antropofagia, aos clássicos modernos matisseanas, cezanneanas, até a pintura americana do pós-guerra e contemporânea, por quê não voltar a si mesma no momento mesmo em que de tudo se emancipou, quando completa três décadas do início?

Não é curioso, revelador, que maçãs, caveiras, são círculos, formas e metáforas do tempo? Círculos que também são coisas; coisas significativas na história da pintura e do artista. Resíduos contemporâneos de uma *vanitas* moderna de se fazer pintor; as ex-maçãs e caveiras cezanneanas. O que fazer agora com maçãs e caveiras já tão consumidas? Dar lhes nova vida, sem dúvida – agora que foram ultrapassadas certas dúvidas, não todas. Sobretudo, é um momento e movimento de introspecção. O círculo se expandiu e se comprimiu, para fora e para dentro, e a distensão e contração do gesto levou a outro espaço e tempo, o da história e da memória. De tal modo que os trabalhos atuais realizam essa presentificação da memória pictórica. Não são figuras quaisquer que retornam, mas significantes históricos que, ao longo do tempo e da obra, foram se tornando íntimos, inescapáveis ao artista – inesquecíveis até, por assim dizer.

Curioso também que é no momento de sua maior liberdade gestual que o pintor se volte para figuras. Que expandindo o gesto, tão extenuamente alcançado, tinha atingido a abstração mais consumida, e levado o círculo a sua intensidade máxima, indo além do espaço da tela. Será esta força conquistada que o faz retornar não só às dificuldades do início, mas também ao convívio, à vontade com a sua própria historicidade pictórica? Ou não será também uma madura disponibilidade e liberdade para uma revivência, ora dramática, ora irônica. Tanto sombrias caveiras como uma ereção geométrica podem conviver no mesmo estado de espírito, irônico e angustiado. Fortes reminiscências pop e dúvida cezanneana lado a lado; autobiografia e memória superpõem-se neste momento à abstração e ao impulso gestual. Geometria, caveira ou uma simples bola de pingue-pongue, entre outros, dão o tom do remix de quem adentra sem mais o espaço pós-moderno. Quem viveu a tragédia não se intimida com a farsa, nem recua diante deste novo clima inamistoso à modernidade e à pintura. Se posiciona e define para si um novo tempo histórico.

Curioso também que nesses tempos ditos pós-históricos essa pintura retorne a um privado historicismo, interrompendo, de certa maneira, uma direção de anos e anos. Oportunidade de pausa ou descanso de certos valores pictóricos árduamente conquistados, até mesmo da tão característica e única monocromia. Desidentificando-se, talvez dissimulando-se para reencontrar o ambicioso programa do início que implicava, nada menos que uma revisão histórica da pintura em seus momentos fundamentais. Empreendimento sem qualquer heroísmo nostálgico, muito mais, sem dúvida, tarefa íntima de pintor, do pintor que pode se reexaminar telescopicamente, com franqueza, surpresa e, talvez, emoção. Mais que remakes, autoapropriações, são encontros/confrontos plástico-temporais. *O Homem Construtivista Excitado*, desenho de 1977, a mancha vermelha do *Auto-Retrato*, de 1973, *Rubens On The Beach*, de 1978, estão de volta, assim como outros elementos que retornam após a ruptura de 1978 entre artista e pintor. Ruptura que, na época, determinou uma transformação crítica: o razoavelmente bem-sucedido artista da maleta executiva; o conceitual do trauma político iria ter que reaprender a pintar, começar do início, iniciar um novo círculo. Dito isso, parece evidente que não se trata de um caso de reconciliação, não há antagonismo entre um e outro, muito mais continuidade de posição ante a arte. Um e outro, o mesmo que hoje se vê no outro.

Temos uma nova versão de *Quem Tem Medo de Verde, Amarelo, Azul* e de Barnett Newman? Vinte e cinco anos depois os dois polos ainda tensionam, ainda movem o trabalho adiante. Lado a lado, hoje e ontem, a mesma questão histórica ainda permanece; a nossa modernidade conquistada e insuficiente em curso avançado. História e memória, o mesmo desafio existencial/artístico continua na ordem do dia.

Círculo – ou ciclo – quando se fecha termina, quando se reencontra recomeça.

A pele, o corpo e o tamanduá

Paulo Sergio Duarte

Exposição na Galeria Raquel Arnaud, São Paulo (2008).

A pintura de Carlos Zilio, na sua paleta, nos seus movimentos, na sua reflexão, solicita certa distância, jamais qualquer empatia efusiva. Distância que pede inteligibilidade e que não se esconde em nenhuma pacotilha metafísica. Como toda pintura contemporânea, exige o contato subjetivo com sua materialidade, muito presente tanto na ação do artista marcada na superfície quanto nos contrastes presentes no uso da tinta e do pincel. Sua generosidade não se dá no encontro fácil, tampouco em qualquer dissimulação ou macetes de procedimentos que divertem e enganam. É generosa porque, já na sua aparência, se entrega por inteiro. Esqueçamos, por um momento, a erudição do artista e alguns dos títulos de suas telas: “Banhistas”, seguramente uma referência a Cézanne e não a Renoir, ou “Et in Arcadia ego”, a Poussin e Erwin Panofsky. Entreguemo-nos ao acontecimento plástico.

A paleta toca em surdina, como o trompete de Miles, mas não é seca como um Martini de Buñuel. Transpira certa sensualidade e inevitáveis associações à cor da pele em muitas áreas da superfície. Muitos desses campos são calmos e preparam o olhar, como um intervalo pitagórico, em consonância com a paleta, para o confronto com as áreas de turbulência nas quais dominam o preto e o branco; ocorrem matizes de cinza que vão se misturar à cor da pele nos movimentos circulares. O discreto refúgio do olhar nos espaços monocromáticos é chamado à agitação,

como se encontrássemos juntos privacidade, individualidade, e a ruidosa vida pública, anônima e urbana.

Essa oposição, reiterada em diferentes telas, não admite passagens nem transições. A pintura de Zilio trabalha mais na disjunção do que na conjunção, mais com a descontinuidade do que com a continuidade, nela encontra-se mais genealogia do que gênese. A escolha de nos possibilitar essa experiência é visível nas divisões de muitas de suas telas pela linha vertical estruturante. Mesmo quando se apresentam fisicamente como dípticos, trípticos ou polípticos, a articulação entre os elementos tensionados pela força da oposição é poderosa, sempre predomina a sensação de unidade, a presença de um ente pictórico único sobre qualquer relação de complementaridade, não há independência dos elementos entre si. É sempre uma e somente uma pintura. Eventualmente esse modo é contrariado; por exemplo, quando um círculo vermelho – uma “maçã” – se divide entre duas áreas e é segmentado pela linha vertical. Aí o sistema se desdiz: há divisão, transição e passagem, enfim, continuidade; mas reforça-se o aspecto da unidade de cada obra.

Depois da pele, há outras evidências da relação da obra com o corpo que vão além daquelas que encontramos em toda boa pintura. As voltas dos círculos são a marca indelével de uma pincelada traçada pelo braço inteiro, distantes das curtas pinceladas de pulso dos impressionistas e, nesse traçado, tanto expulsam nosso olhar para além dos limites físicos da tela como o puxam para múltiplos e incertos centros. Mais do que a ênfase planar das superfícies monocromáticas, os múltiplos círculos deslocam qualquer possibilidade de um centro onde o olhar possa encontrar apoio ainda que provisório. Com os círculos e suas braçadas as dimensões das telas passam a ser consequências diretas do ato de pintar na escala do corpo. A medida é determinada por um campo para o ato de pintar e não decisão arbitrária para preencher uma parede.

Às naturezas mortas evocadas nas figuras dos crânios vem se juntar uma natureza viva, vivíssima na sua forma pictórica: o tamanduá. Mas nem por isso a paleta se abala, mantém sua serenidade e discrição apesar da figura esdrúxula que se infiltra nessa pintura suportada por rigorosa reflexão. Há uma anedota biográfica para a presença do tamanduá: era o bicho de estimação do pai de Zilio quando criança no interior do Rio Grande do Sul. E o tamanduá brincava descendo o corrimão da

escada dos avós do pintor. Mas a palavra tamanduá não designa somente o mamífero latino-americano comedor de formiga e cupim; usa-se também para nomear uma grande mentira. Mas não é isto que o artista está nos mostrando? Isto não é um tamanduá da mesma forma que o cachimbo de Magritte não era um cachimbo. Maçãs, crânios ou tamanduás descendo escada, caindo ou se enrolando nos círculos, hoje, nos interessam porque é pintura. Zilio escolheu e constrói seu destino: essas telas materializam um dos capítulos de mais de quarenta anos de prática artística e trinta anos de pensamento pictórico.

A pintura no tempo, o tempo na pintura

Ronaldo Brito

Exposição na Galeria Raquel Arnaud, São Paulo (2016).

As pinturas aqui presentes fazem parte da série *Tamanduás*, que há seis anos praticamente monopoliza a produção de Carlos Zilio. A figura peculiar do tamanduá, é verdade, já aparecera aqui e ali em quadros anteriores, nunca, entretanto, na qualidade de protagonista. Era mais uma daquelas formas imaginárias recorrentes, mais uma daquelas oblíquas alusões biográficas que forneciam a contrapartida vital imprescindível a um trabalho que, por princípio e instinto, desconfia da expressividade. Justo agora, no momento em que certa narrativa literária ganha força e ameaça ocupar o primeiro plano, irrompe uma volúpia espontânea de pintura, uma entrega ao ato mesmo de pintar que sempre fora tabu para esse artista intelectualizado, politizado, inevitavelmente às voltas com a História. A pequena História da Arte e a outra, a Grande.

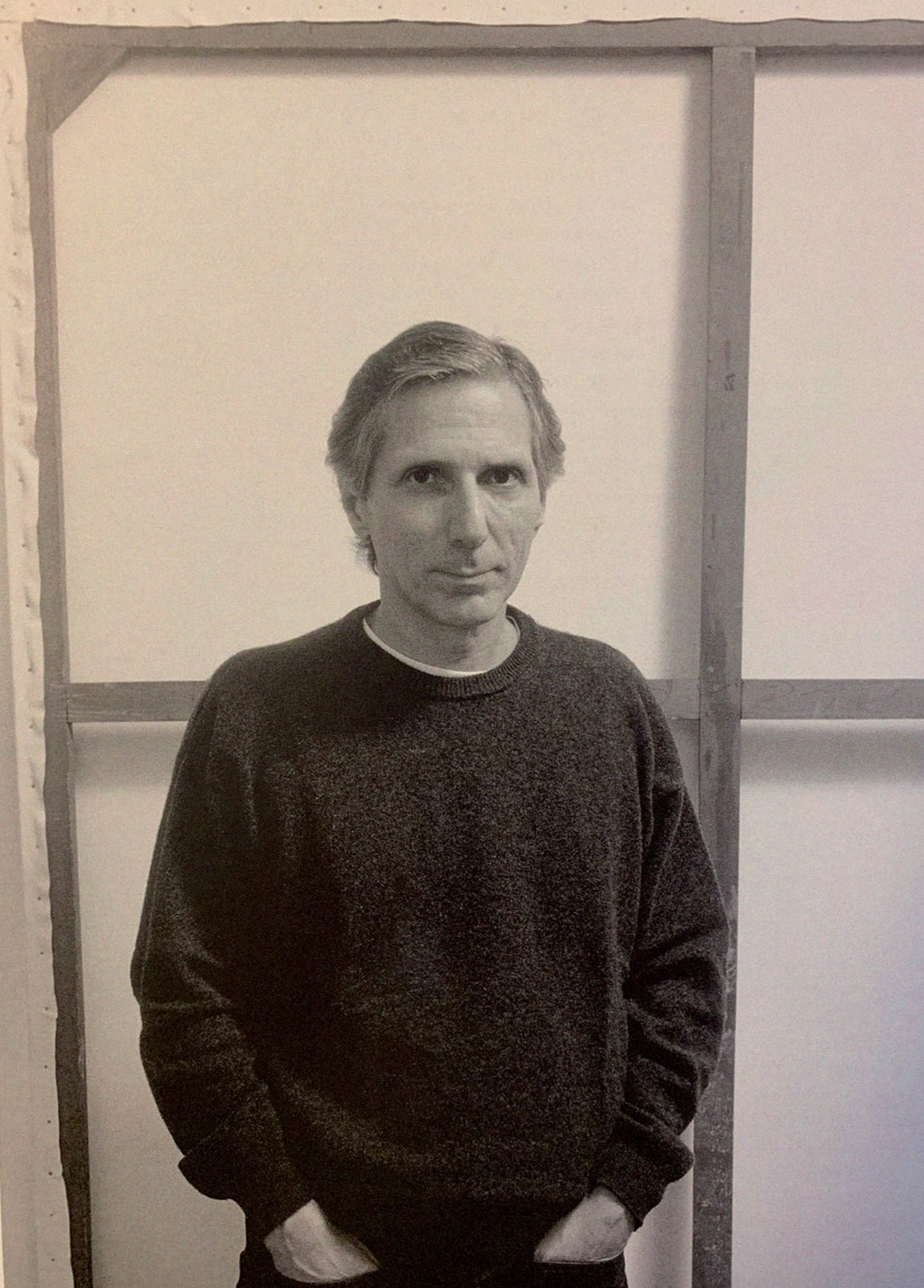
O conteúdo de verdade existencial do tamanduá torna-se matéria intrínseca de uma pintura que nunca foi tão longe na mobilização de seus recursos técnicos e expressivos. O dito tamanduá, inseparável amigo de infância do pai do artista, nos idos de 1920, no interior do Rio Grande do Sul, conheceu uma morte trágica: despencou do corrimão da escada na ânsia de reencontrar seu protetor. E é assim, em queda livre, que o pintor resgata a memória do curioso animal topológico: de

fato, morfológicamente, ele quase se autoenvolve. Do mesmo modo, arte e vida, indissociáveis, vêm a se autoenvolver. Aos sessenta anos, a vida cobra seus tributos. E a arte, se pretende retribuir a dedicação incondicional que lhe foi concedida, tem que responder à altura. De uma maneira ou de outra, o passado vibra sempre no presente: na simbólica figura paterna, responsável pelo retorno do intempestivo (e afetivamente indefeso) tamanduá; no labor cotidiano, ao longo de vinte anos, no atelier emblemático de Iberê Camargo – sob tantos aspectos, a encarnação da pintura moderna brasileira – ali mesmo onde Carlos Zilio se iniciara como assistente do Mestre no começo dos anos 1960. Passado inquietante, fantasmático, às vezes revelador, nos leva a enxergar coisas que jamais notamos, embora vivam debaixo de nossos olhos. Exemplo patente, literal: a mancha indelével, no chão de granito do corredor que conduz ao atelier, perfeita e inexplicavelmente idêntica à forma do tamanduá em queda livre. Não há outra saída senão fotografá-la, ampliá-la e montá-la em suportes de madeira que, retrabalhados em pinceladas soltas, serão colocados lado a lado com as telas na exposição.

Outra coincidência oportuna e sintomática: o impacto estético dos célebres quadros de Gerhard Richter a partir das fotografias dos extintos membros do grupo Baader-Meinhof. Eles detêm o poder de evocar o conflituoso passado do antigo militante político, nos anos da ditadura odiosa, sob uma forma pictórica plenamente satisfatória – pungentes, as telas de Richter nem por isso são menos distanciadas, clínicas até. Decididamente, pertencem ao mundo contemporâneo da técnica, onde a imagem é parte constitutiva da realidade. Há muito a memória coletiva consagrou-se, por unanimidade, memória fotográfica. Desde o começo, a série *Tamanduás* mimetiza o fotograma, o espaçamento regular de branco delimita a área de pintura negra. O que por si só assinala uma manobra tática de mediação, memória íntima, premente, corre paralela ao curso objetivo do mundo. As telas de Zilio invertem, portanto, a equação de Richter. O pintor alemão expõe ambíguos retratos históricos, um pós-realismo da imagem soberana, tratada com a astúcia dos enganosos efeitos dramáticos de Warhol. A operação eficaz consiste em resumir o profundo trauma humano e político a um fenômeno midiático de superfície. Ao contrário, sob a influência da imagem meio onírica do tamanduá, à força de reiteração elevada quase à categoria de totem, deflagra-se aqui um processo de subjetivação pela pintura. Duas ou três décadas

atrás, seria compulsório mencionar a elaboração do inconsciente e o trabalho do luto. Em todo caso, para a perplexidade do artista, as telas recentes se transformaram em lugares do tempo – demandam investidas sucessivas, reviravoltas inesperadas, como o sonho não se deixam dominar, parecem perseguir um objetivo secreto. A rigor, nunca ficarão prontas.

Mas esse artista pós-pop, que acompanhava de perto as incansáveis e emocionantes performances pictóricas de Iberê Camargo, sabendo desde logo que não eram passíveis de repetição, não estavam mais ao alcance de sua geração, tratou de tomar suas contramedidas – abandona o óleo virtuoso, utilizando sobretudo o esmalte industrial, diversifica meios e modos para evitar que toda essa sincera agitação pictórica sugira ilusionismo de profundidade e termine, isto sim, numa franca convulsão de superfície. Insistimos em buscar ilusão de profundidade nesse redemoinho de pintura apenas para retornar ao ponto de partida: o plano atual da tela. Só que esse plano agora é espesso, revolto, carrega sombras do passado, ânsias de futuro.



BIOGRAFIA

CARLOS ZILIO nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. Estudou pintura com Iberê Camargo no Instituto de Belas Artes em 1963 e 1964. Formou-se em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participou de algumas das principais exposições brasileiras dos anos 1960, como “Opinião 66” e “Nova Objetividade Brasileira”, ambas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, bem como inúmeras mostras coletivas, como as 9ª, 20ª e 29ª edições da Bienal de São Paulo (1967, 1989 e 2010); a 10ª edição da Bienal de Paris (1977) e a 5ª edição da Bienal do Mercosul (2005). Realizou diversas exposições individuais, sendo as primeiras em 1974, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, e em 1976, no MAM-Rio.

Na década de 1970, morou na França onde se doutorou em Artes. Desde o retorno ao Brasil, em 1980, participou de inúmeras mostras. Entre as diversas exposições individuais destacam-se “Arte e Política 1966 – 1976”, nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia (1996-1997); “Carlos Zilio”, no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (2000), que abrangeu sua produção dos anos 1990, e “Pinturas Sobre Papel”, no Paço Imperial, Rio de Janeiro (2005) e na Estação da Pinacoteca de São Paulo (2006). As mais recentes exposições coletivas foram: “Imagine Brazil” (Oslo, Lyon Doha, São Paulo e Montreal, 2013-2015); “Possibilities of the object – Experiments in Modern and Contemporary Brazilian Art” (Edimburgo, 2015) e “Transmissions art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980” (MoMA, Nova York, 2015), “Past/Future/Present”, Phoenix Art Museum/MAM-SP (Phoenix, 2017) e Knife in the flash, PAC - Padiglione d’Arte Contemporanea (Milão, 2018).

Carlos Zilio foi professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 2018, a editora Cosac Naify publicou o livro Carlos Zilio, organizado por Paulo Venancio Filho, sobre sua produção artística. É representado em São Paulo pela Galeria Raquel Arnaud desde 1997, na qual realizou várias exposições, e no Rio de Janeiro, desde 2018, pela Galeria Cassia Bomeny. Suas duas mais recentes individuais foram no MAM-Rio em 2016 e na Galeria Raquel Arnaud em 2022. Seus trabalhos estão presentes em diversas instituições, como os Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Paraná, Pinacoteca do Estado de São Paulo, nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo e no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

Como professor, Zilio foi responsável pela criação do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil e pelo projeto da linha de História da Arte e Arquitetura do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, ambos no Departamento de História. Na UFRJ, para onde se transferiu em 1994, organizou a linha de Linguagens Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes.

Foi também um dos editores da revista Malasartes na década de 1970 e editor responsável da revista Gávea do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio.

É autor do livro “A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari: 1922/1945” (1ª ed. FUNARTE, 1982 e 2ª Edição Relume Dumará, 1997).

CARLOS ZILIO: PINTURAS

EXPOSIÇÃO

Curadoria

Vanda Klabin

Ateliê Carlos Zilio

Max Olivete

Expografia

Júlia Arbex

Seguro

Pro Affinité

Transporte

Millenium

Montagem

Concreção

Laudos técnicos

Aline Mylius
Elisa Malcon
Paula Curado
Verônica Cavalcante

Apoio

Galeria Raquel Arnaud

Produção e Realização

Fundação Iberê

CATÁLOGO

Coordenação editorial

Gustavo Possamai

Textos

Paulo Sergio Duarte
Paulo Venâncio Filho
Ronaldo Brito
Vanda Klabin
Wilson Coutinho
Yve-Alain Bois

Revisão de texto

Beatriz Caillaux

Projeto gráfico

Pomo Estúdio

Fotografias

Cesar Barreto, p. 54
Fábio Del Re_VivaFoto, p. 30, capa
Jaime Acioli, p. 33-37
Mario Grisolli, p. 19, 25
Pedro Oswaldo Cruz, p. 18, 21, 23-24
Thales Leite, p. 16-17, 22, 28-29, 32,
38-41, contracapa
Vicente de Mello, p. 2, 4, 13-15, 26-27,
31, 42-47

Impressão

Ideograf Gráfica e Editora

Edição 2022 © Fundação Iberê

Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos autorais das imagens aqui reproduzidas. Eventuais falhas ou omissões serão corrigidas em futuras edições.

CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente

Arthur Bender Filho

Arthur Hertz

Beatriz Bier Johannpeter

Celso Kiperman

Dulce Goettens

Fernando Luís Schüller

Frances Reynolds

Glaucia 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 Króes

Jorge Juchem Zanette

Justo Werlang

Patrick Lucchese

Pedro Dominguez Chagas

EQUIPE

Diretor-Superintendente

Emilio Kalil

Superintendência-Executiva

Robson Bento Outeiro

Secretaria Executiva

Martha Oberst

Nara Rocha

Comunicação e Imprensa

Roberta Amaral

Design e Plataformas Digitais

José Kalil

Programa Educativo

Lêda Fonseca, consultoria pedagógica

Ilana Machado, coordenação

Raphael Costa, assistente de coordenação

Beatriz Martini da Silva, Caroline Fiabane,

Felipe Guimarães, Marcella Freitas Schott,

Marcelo Neves e Sofia Mazzini, mediação

Acervo/Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert

Gustavo Possamai

Administrativo/Financeiro

Luciane Zwetsch

Guilherme Collovini, assistente

Consultoria Jurídica

Silveiro Advogados

Gestão do Site e TI

Machado TI

Produção

Thiago Araújo

Fernanda Queiroz Alves

Conservação e Manutenção

Lucas Bernardes Volpato, consultor

Arnaldo Henrique Michel, encarregado

Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

Comunicação Visual

Pomo Estúdio

Loja Iberê

Leonardo Martins Picoli

Receptivo

Andressa Dresch

Gabrielle Aguiar Lopes

Laura Palma

C284 Carlos Zilio: pinturas / curadoria Vanda Klabin. – 2.ed.–
Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2022.

58 p.: il. color.
Texto curatorial e obras
Catálogo da exposição realizada na
Fundação Iberê de 10/12/2022 a 23/04/2023
ISBN 978-85-89680-72-1

1. Artes plásticas. 2. Artistas plásticos. I. Klabin, Vanda.
II. Zilio, Carlos. III. Fundação Iberê Camargo.

CDU 73(81)

Catálogo na publicação: Júlia Agustoni Silva - CRB10/1788



Lei de Incentivo à
CULTURA

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

APOIO

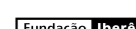


REALIZAÇÃO

IBERÊ RENOVA

PROGRAMA EDUCATIVO

PETROBRAS CULTURAL
MÚLTIPLAS EXPRESSÕES



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2022

Benemérito

JORGE GERDAU JOHANNPETER

Conselheiros Mantenedores

ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMMS
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 | EDUARDO BRAULE-WANDERLEY
IRINEU BOFF | JÚLIO LANES | JUSTO WERLANG | PATRICK LUCCHESI | SILVANA ZANON





Fundação **Iberê**

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

www.iberecamargo.org.br

ISBN 978-85-89680-72-1

