



PAULO PASTA

PARA QUE SERVE
UMA PINTURA



PAULO PASTA

PARA QUE SERVE
UMA PINTURA

De 02 de março a 19 de maio de 2024



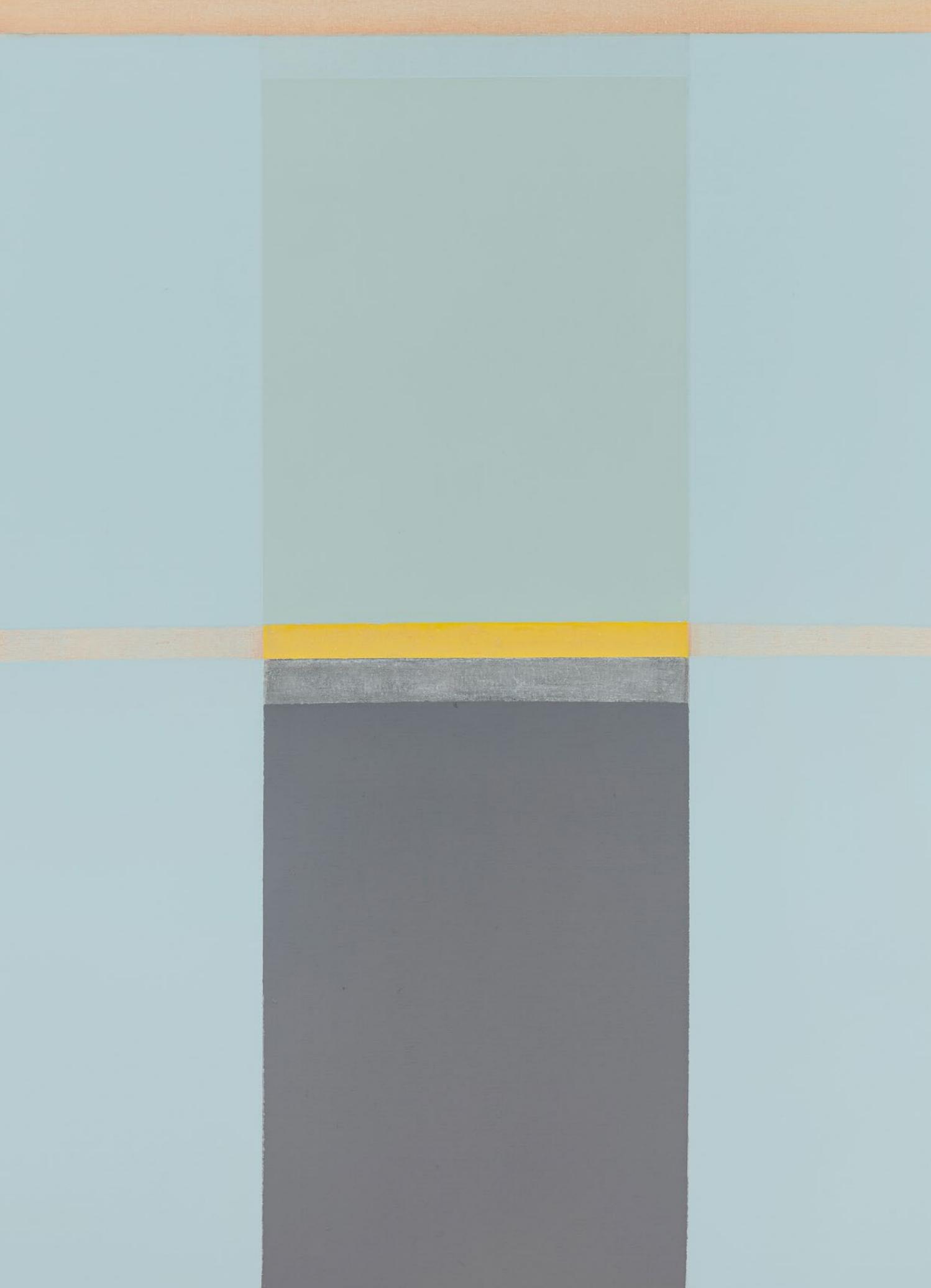
Paulo Pasta busca uma perfeição quase invisível, que nos instiga e nos revela ao mesmo tempo, à medida que nosso olhar vai assimilando a luz que vê, como quando somos confrontados com a completa escuridão, numa descoberta de camadas e fronteiras.

Quando Paulo Pasta expôs pela primeira vez aqui na Fundação Iberê, há dez anos, Tadeu Chiarelli registrou, em seu texto curatorial, que as obras de Pasta "...parecem sussurrar aos olhos do observador".

De forma poética e com refinada clareza, traduziu exatamente o que nos apresenta o artista nesta belíssima exposição.

Agradecemos a inestimável colaboração de Lorenzo Mammì que, através de seu texto, nos traz um novo olhar para a obra do artista, e o apoio fundamental da Millan, que cedeu grande parte das obras aqui expostas e que articulou o empréstimo de outras vindas de coleções privadas.

EMILIO KALIL
Fundação Iberê



PARA QUE SERVE UMA PINTURA

LORENZO MAMMÌ

Ainda é possível, hoje, ser apenas um pintor? Paulo Pasta gosta de colocar essa questão. Se for preciso colocá-la, no entanto, aparentemente a resposta é não, ou quase não. No contexto contemporâneo, a pintura já não existe por um hábito histórico inquestionado, precisa ser posta. Até trabalhos como os de Pasta, que aparentemente se recusam a qualquer referência exterior, se tornam, então, – antes de cores dispostos numa certa ordem sobre uma superfície, conforme a célebre definição de Maurice Denis – reafirmações, quase restaurações da pintura como atividade e como gênero, testemunhas advogando em favor de sua sobrevivência. Ser apenas um pintor já não é uma escolha indiferente: significa assumir uma posição que, por alguns aspectos, vai na contramão de uma tendência histórica. Não se trata, no caso de Pasta, de uma afirmação de princípio que resvale no conceitual (numa “ideia” de pintura, no sentido de Ad Reinhardt) ou de uma identificação empírica da pintura com o ato de pintar, como em Robert Ryman. Pasta pertence a outra tradição, que exige, para que um trabalho dê certo, que a pintura se torne outra coisa em relação à ideia ou operação que está por trás dela. Ainda que sua construção possa ser trabalhosa e ainda que sua fruição seja demorada, uma vez acabadas, pinturas desse gênero adquirem, por assim dizer, uma personalidade própria, distinta tanto do processo que a gerou quanto da percepção que proporciona. Mantêm, nesse sentido, uma leve aura de ilusão, quase de *trompe-l'oeil*, embora evidentemente não sejam ilusionistas. Não que esse aspecto esteja ausente em Reinhardt ou Ryman (em certo sentido, é próprio de toda obra de arte), mas neles é posto em segundo plano, em favor de um questionamento geral sobre a natureza da pintura. Em Pasta, ao contrário, o momento decisivo é aquele em que o quadro se torna uma singularidade irreduzível. Nesse sentido, Pasta se filia à tradição da pintura moderna, mais que à contemporânea. Incorporando, porém, todos os questionamentos e cautelas necessários numa época em que a sobrevivência dessa tradição se tornou incerta.

Não por acaso, Bonnard e Rothko são dois de seus artistas de predileção. Em Bonnard, especialmente nos últimos autorretratos, a cor não é o material de partida da construção da imagem, mas seu último destino, antes do desaparecimento. São manchas esvaecidas que uma vez foram rostos, frascos, escovas de dentes. A imagem do artista se desfaz no espelho e, com ela, se desfaz o quadro, até ambos se tornarem quase impalpáveis. É no limite da dissolução que autor e obra se encontram. A pintura grossa de Rothko é, ao mesmo tempo, reboco (parede

caída, como observou Argan) e nuvem, mas reboco e nuvem não são idênticos: a tensão entre os dois, entre materialidade espessa e suspensão atmosférica, e a impossibilidade de reduzi-las a um ato perceptivo único, é o que constitui a obra. Bonnard e Rothko – podemos acrescentar Morandi, de quem Murilo Mendes disse esplendidamente que seu trabalho consistia em reduzir o infinito ao finito – são artistas que transmitiram ao contemporâneo a herança do moderno, reduzida à essência. Ela consiste, afinal, nisso: que, perdida a ilusão de um espaço atrás do quadro, própria da tradição renascentista, o que resta não é um mero objeto colorido, ou uma superfície carregada de signos gráficos, mas um lugar distinto de nosso espaço cotidiano, onde as percepções se separam das coisas, ficam em suspenso e adquirem vida própria. Os bizantinos representavam esse limiar pelo fundo ouro e os renascentistas pela ilusão da janela. Agora, tendo perdido a crença em outro mundo ou na reproduzibilidade deste, não tem mais nada de definido a que essa transição remeta. Não há, digamos assim, um “além do quadro”. Permanece, porém, o ato da passagem, enquanto capacidade de suspender o espaço comum e se projetar para além dele. Merleau-Ponty descreveu exemplarmente esse lugar. Antes dele, Proust.

Conserva-se, portanto, um tipo especial de relação com as coisas, que é próprio da pintura: diferente da fotografia, porque na fotografia, mesmo com as possibilidades de manipulação praticamente infinitas do digital, há sempre um dado inicial, mediado por um dispositivo, que vem do mundo para o artista, e não do artista para o mundo. O mundo exterior nunca pode ser totalmente elidido de uma fotografia. Diferente também da construção de objetos (por exemplo, uma escultura), porque nesse caso a obra passa a ser, sem mais, um objeto no mundo, que disputa conosco espaço comum.

A pintura, ao contrário, pertence a outro espaço: tem vida própria, sem ter corpo. É outra do sujeito, mas não propriamente um objeto, ou melhor: é a transição de sujeito a objeto, sem ser sujeito nem objeto. É um conjunto de operações que se transforma numa visão que, por sua vez, passa a operar por conta própria, produzindo percepções que o artista apenas parcialmente previu. Nesse sentido, é também um modelo da relação entre sujeitos, na medida em que sujeito é justamente um objeto percebido ao qual atribuímos uma intenção. As pinturas são intenções sedimentadas que adquiriram autonomia, permanecendo, no entanto, intenções, e não se tornando coisas. Ao remeter para o mundo exterior para, afinal, reabsorvê-lo em si, todas têm algo de nostálgico. E, por ser de outra natureza, tanto do ato de pintar, quanto do mundo ao qual alude, por possuir uma vontade que nunca coincide exatamente com a do pintor, todas têm algo de misterioso.

Nesse lugar se instalam as pinturas de Pasta, com uma convicção que é rara na pintura contemporânea: certamente, elas são agradáveis (as cores são quase sempre suaves, a construção é equilibrada), mas nem por isso submissas. Ao contrário, exibem certa autossuficiência altiva, uma acomodação que nos exclui mais do que nos acolhe. Como se o sentido desse equilíbrio e suavidade não estivesse no conforto que proporcionam aos sentidos, mas em alguma razão interna, cuja compreensão plena nos é negada.

Mais que razão, aliás, lembranças próprias. Os quadros de Pasta têm memória. Neles, os retângulos não são apenas combinações de linhas e planos: parece que alguma vez, num

passado semiesquecido, foram alguma coisa como portas, vigas, colunas, reais ou pintadas, sem que o pintor nos diga (ou saiba) o que foram.

O mesmo quanto às cores. Elas funcionam, em parte, como timbres musicais, determinando a estrutura do espaço. É um princípio da pintura tonal: cada instrumento de uma orquestra tem um som específico que faz com que pareça mais próximo ou distante. Instrumentos mais carregados de harmônicos (sons secundários que envolvem o som principal) parecem naturalmente mais longínquos: uma trompa será sempre mais distante que um trompete, um oboé de uma clarineta. Da mesma forma, um vermelho, no limite inferior do espectro cromático, será sempre mais encorpado que um azul, que pertence ao limite superior; portanto, o vermelho será mais profundo, o azul mais superficial. Mas o uso da cor nas pinturas de Pasta não leva em conta apenas essas relações físicas e sim, também, o caráter afetivo que toda cor carrega e que é dado tanto pelas experiências anteriores de cada um, quanto, no caso das pinturas, por ser o resultado de uma série de operações e decisões calculadas. Nos trabalhos de Pasta, estas não se revelam por rastros do movimento do pincel na superfície da tela, que costuma ser muito lisa, mas pelo esforço perceptível com que cada cor procura um ajuste com aquelas que estão ao redor. As cores de Pasta são geralmente muito elaboradas, fruto de uma combinação minuciosa de pigmentos. Se, uma vez distendidas na tela, elas parecem simples, é porque atribuímos boa parte de suas características à luz atmosférica, e não à matéria pictórica. Nesse sentido também, as obras de Pasta conservam algum ilusionismo.

Certamente, as cores têm história: o amarelo já foi Van Gogh e também trigueiro; o azul claro, o céu e Monet; o rosa, Tiepolo, Renoir, De Kooning e, antes disso, carne. Mas, além dessas referências que todos guardamos na memória, cada cor tem uma história dentro do quadro, pelo esforço paulatino com que se aproxima das outras, esforço que não podemos reconstituir em detalhes, mas que intuimos. Absorvida em suas lembranças, a pintura não demanda uma análise estritamente formal. Ela se basta. A polidez com que nos acolhe é uma forma de discrição, pela qual se resguarda. É uma pintura retiniana, por certo. Mas a retina não é um instrumento mecânico, independente do cérebro.

Afinal, toda percepção tende, irresistivelmente, a se cristalizar em figuras ou esquemas. Mas há um momento imediatamente anterior a essa cristalização que não é uma coisa nem outra. Como diz Pasta em um texto que voltarei a citar, há o momento em que ela é “ruído de alguma coisa”. Não necessariamente de algo do passado, mas de certa espessura do presente, que faz com que o contexto seja, por um instante, suspenso e a percepção se mostre, por assim dizer, no estado puro. É o rasgo de luz embaixo da porta com que Proust inicia sua *Busca do tempo perdido*.

Olho pela janela a fachada do prédio na frente. Ele foi pintado: cinza escuro na área das janelas, creme perto da quina, rosa na base das sacadas, as venezianas de um creme mais amarelado, já parcialmente esvaecido. É, ao mesmo tempo, um edifício e uma imagem. Normalmente, porém, não olhamos a imagem, vemos apenas o edifício. Não pensamos nas cores, senão porque distinguem os objetos. Mas em qualquer momento, se tiver tempo e paciência, posso abstrair da concretude do objeto e olhar para ele como se fosse uma pintura. Perceber, por exemplo, que seus elementos se separam pelo contorno e se relacionam pela cor. Que suas cores têm uma

história e uma valência afetiva e, por isso, talvez, colorimos as coisas – não tanto por distingui-las, quanto para nos apropriarmos delas. Que, finalmente, certa combinação de forma e cores é o que torna esse prédio um indivíduo.

Por outro lado, o mundo atual é sempre mais constituído por imagens que, tendo perdido sua relação com as coisas, tendem a se tornar apenas signos. A dualidade entre percepção e vivência que nos permitia, a qualquer momento, nos abstrairmos do mundo e contemplá-lo de longe para, em seguida, voltar a nos imergir nele por uma perspectiva levemente deslocada, foi substituída por uma condição em que uso e percepção são a mesma coisa. Uma tela de TV ou de computador nunca será uma coisa, e tampouco as imagens que aparecem nela. Nunca elas poderão ser outra coisa daquilo que são. Um quadro sim, e se coloca (especialmente no caso de Pasta) exatamente nesse intervalo em que a coisa se torna imagem (o pigmento se torna cor; a tela, figura) e vice-versa. Uma espécie de pausa, uma síncope, em que nos desprendemos do mundo e testamos nossa liberdade em relação a ele.

Claro: o pintor não pode antever a maneira em que o observador verá o quadro. Pode, porém, mimar o surgimento desse desprendimento e induzir, com isso, que ele se ative. Há poucos anos, Pasta realizou uma série de telas quase brancas: ver cores nelas demanda algum esforço, como se tentássemos lembrar uma imagem ou um nome. Na produção de Pasta, este talvez seja o momento em que a subjetividade da percepção é realçada de maneira mais literal. Na maioria das vezes, isso não é tão explícito; mas é uma questão sempre presente, e impede que uma pintura de Pasta possa ser interpretada como uma composição construtiva ou minimalista.

Como as esculturas de Giacometti, segundo Sartre, os quadros de Paulo Pasta, mesmo vistos de perto, parecem distantes. Os saltos de escala, das grandes telas de mais de três metros até as “pinturas de bolso” de poucos centímetros, não contradizem, aliás, confirmam o distanciamento. A pintura de Pasta não se torna mais pública por ser maior. Ao contrário, os diferentes formatos testam até o limite a capacidade da obra se ensimesmar, se colocar em um espaço outro em relação ao espectador. Enquanto imagem, a pintura gigante não é maior que a minúscula.

Pequeno sintoma do que estou falando: em tempos relativamente recentes, Pasta assumiu o hábito de deixar uma margem não pintada em suas telas, geralmente na borda inferior. Quem for interessado em detalhes técnicos, pode descobrir, ao longo da linha em que a margem branca encontra a área pintada, restos quase imperceptíveis de pentimentos, cores ou tons diferentes ensaiados e depois encobertos – uma pequena história do quadro. Mas me parece que a função principal do recurso não seja essa (nada mais estranho à poética de Pasta que dotar a pintura de uma narrativa) e sim a de distinguir a pintura do suporte, sugerir que a imagem não é uma superfície colorida, mas algo que aparece sobre a superfície. Que quadro e tela são duas coisas distintas.

O momento decisivo, então, é aquele em que a pintura se fecha em si, dispensa narrativas e explicações. Mas como isso se dá, concretamente? Como se passa da obra em processo para a obra acabada? Entre o esquema (o desenho inicial, a escolha prévia das cores) e a ação paciente (feita de inúmeras velaturas, o esquema impondo uma direção à ação, a ação corrigindo constantemente o esquema) algo acontece, e esse algo é o quadro. Não é algo planejado, ainda

que seja esperado: é um evento. A tela deixa de ser o repositório dos gestos e decisões de seu autor e se torna um ente distinto. Muitos pintores descrevem o momento em que o quadro “diz” que está pronto e não se deve mais tocá-lo (toca um sininho, dizia Morandi). Mas pode também acontecer que o quadro diga que não está pronto, que há algo errado ou inacabado (esse também é um tipo de resposta) e então o pintor precisa descobrir qual é o problema que ele mesmo criou e porque a obra rejeitou sua intenção. Ou então (outra experiência comum entre os pintores) é preciso deixar o quadro de lado por um tempo, para que possa ser olhado de novo, esquecendo, na medida do possível, as intenções que o levaram ao estado atual. São experiências banais até, muitas vezes descritas. Mas todas confirmam meu ponto: pintar é como gerar o outro de si, outra personalidade e outro lugar. Toda pintura é um mundo, já dizia Baudelaire, repetindo Delacroix – um mundo relacionado ao nosso, podemos acrescentar, mas não o mesmo mundo.

É uma das razões pelas quais acho instigante que as telas de Pasta sejam expostas, nessa ocasião, perto das telas de Iberê Camargo. Do ponto de vista que estou tentando explorar aqui, os dois artistas são opostos e complementares. Iberê gostava de se descrever perante o quadro acabado como alguém que vagueasse ao redor, sem conseguir encontrar o caminho de volta. De fato, os quadros de Iberê parecem se fechar em si mesmos por excesso de investimento emocional. São monturos, fossas: lugares onde as experiências de vida são despejadas e se acumulam até se tornar uma superfície densa, refratária e estranha. Embora demande um minucioso domínio técnico, tal processo de acumulação precisa proporcionar, afinal, a sensação do magma informe, do caos, do gesto inconsulto e desesperado. Sua cor limite é o preto, somatória de todas as cores. Se nas telas da última fase a matéria se rarefaz e a luz assume uma claridade lívida, apocalíptica, é porque o próprio artista se representa como dejetos e o tempo inteiro já está no passado. Os últimos quadros de Iberê são a ressaca da intensidade extrema de sua fase madura, como os últimos de Bonnard são a ressaca de sua *joie de vivre* impressionista.

Em Pasta, ao contrário, a estraneidade se dá por subtração. O gesto inicial, já discreto (certa disposição de horizontais e verticais; certa justaposição de tons, mais que de cores), é limado, arredondado progressivamente. Não que desapareçam os contrastes, mas tudo se torna mais mediado, mais aparentemente natural, como se fosse dado pelas próprias cores e não por uma intenção autoral. O trabalho do pintor consiste em se retirar progressivamente do quadro. Sua cor limite é o branco, anterior a todas as outras, ou, perto dele, cores lentas, da região inferior do espectro cromático, como o vermelho e o amarelo. O drama de Iberê é a queda do indivíduo, quase que por excesso de peso. O tema de Pasta é a retração do sujeito, e o que resta do mundo quando ele sai de cena.

As primeiras paisagens de Iberê (*Jaguari*, por exemplo, de 1941) representam vegetação retorcida à beira do rio. Antecipam, como já foi muitas vezes observado, a técnica de sua fase informal: na árvore que se contorce para buscar água e luz, Iberê encontra um equivalente do movimento da espátula que se imprime na tela como uma afirmação perentória da presença do artista. Árvore e pincelada se identificam num movimento único, que corresponde à visão heroico-trágica que Iberê tinha da vida: a pintura, como a árvore, avança tateando.

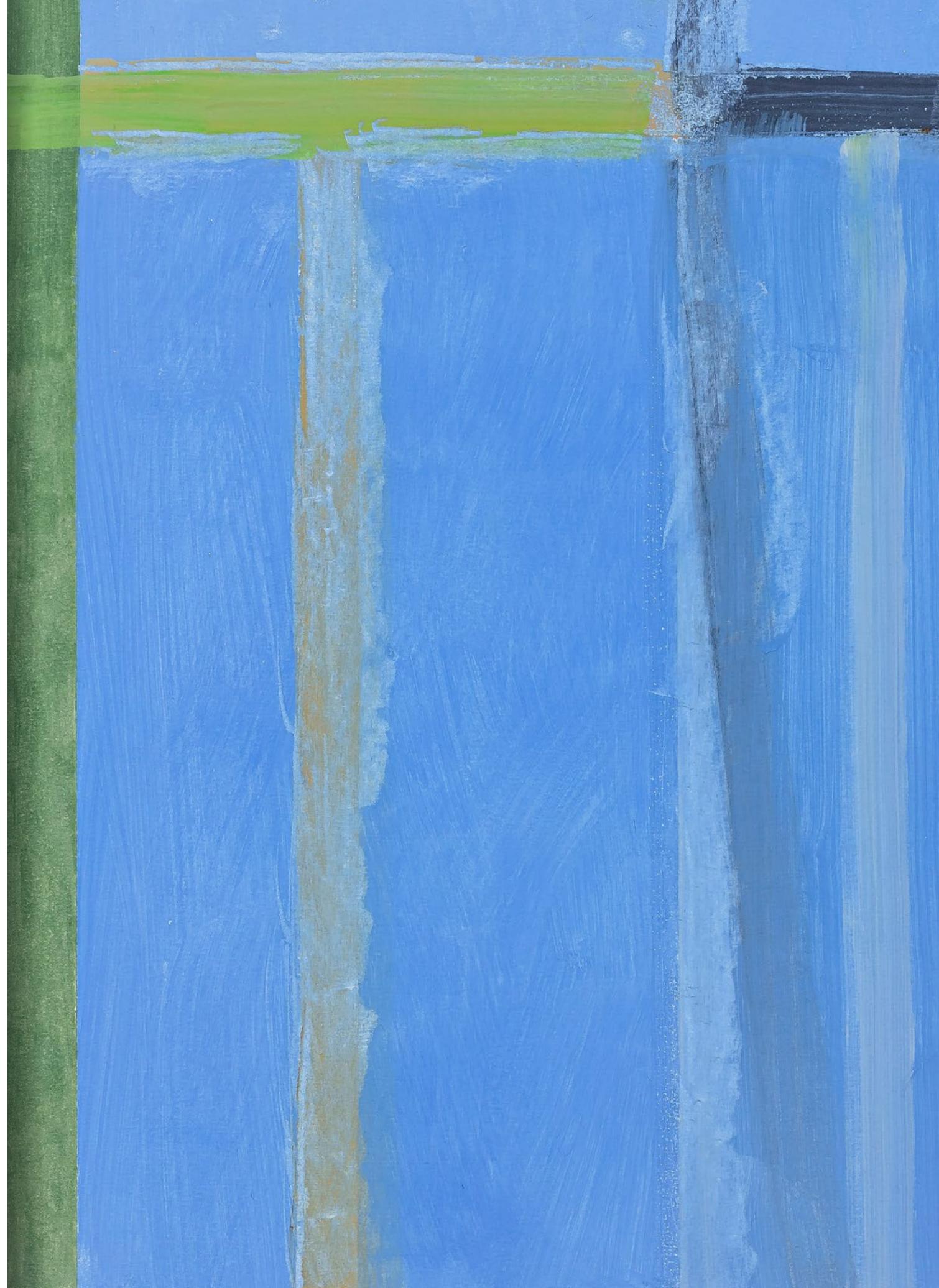
Os primeiros trabalhos de Pasta retratam os canais do interior de São Paulo, sua terra de origem: vastas extensões homogêneas, variações sutis e lentas de amarelo; apenas, às vezes, colinas ao fundo e as construções diminutas de uma usina. Não é natureza voluntariosa, que se coloque diante do pintor convidando-o à luta: é aquela dócil e homogênea do cultivo extensivo, sem limite definido e quase sem presença humana. Se o *alter ego* do pintor fosse um agente ativo na própria paisagem, não deveriam ser as árvores (de presença tímida, ou quase ausentes), mas a usina ou os postes, enfim: os sinais da intervenção humana. Mas estes recuam para o fundo, assim como o pintor recua para aquém do quadro, quase se recusando a intervir. O que conta é aquilo que esses dois recuos complementares deixam descoberto: o canal, a planície reduzida a monocultura, literalmente *color-field*, campo homogêneo de cor. Sobrevivem neles sutis variações de tom, de que o pintor é guardião: restos homeopáticos da ação do vento e da memória da terra, que correspondem, na pintura, a restos de uma camada vermelha que foi encoberta, mas que ainda aflora aqui e ali atrás do amarelo e lhe confere uma tonalidade mais quente. É se afastando, deixando espaço ao vazio, mas contemplando o vazio com uma atenção não desprovida de afetividade, que o pintor reestabelece uma relação com o mundo.

Há uns dez anos, Pasta voltou a pintar paisagens – as mesmas paisagens do interior, planas e monótonas –, como se quisesse reencontrar, no espaço real, a raiz cromática e tonal de sua pintura não figurativa. Em relação às primeiras, há nas paisagens recentes, por certo, um leque bem mais amplo de referências históricas (começando pela pintura holandesa da época de ouro) e mais variedade de recursos. O horizonte é mais baixo, e os acontecimentos principais agora estão no céu – mudanças de luz, acumulação de nuvens. Mas a razão poética me parece a mesma: o tema principal não é tanto a natureza, quanto o vazio; ou, então, a distância. É uma natureza que já desistiu de agir no mundo e permanece muda, à espera. Apenas as pancadas de chuva no fundo sinalizam uma reação.

Depois das primeiras paisagens, Pasta começou a se interessar pelas empenas cegas dos edifícios dos bairros industriais; especialmente pela maneira como as irregularidades do reboco mantinham, encobertos, mas ainda visíveis, traços de acontecimentos passados. Na tela, Pasta reproduzia a rugosidade da parede por uma tinta muito densa, imbuída de cera encáustica, e a memória de acontecimentos passados por incisões leves, que deixavam adivinhar outra pintura por baixo.

Lembro dessas experiências antigas porque algumas questões presentes nelas me parecem subsistir, purificadas, nas pinturas mais recentes. São, por exemplo, as vigas. Antigamente eram colunas: faixas verticais que se dilatavam na parte superior em algo que lembrava vagamente um capitel. Amíúde eram encimadas por uma faixa horizontal, como uma arquitrave. Criava-se, assim, um campo de cor emoldurado por uma espécie de estrutura arquitetônica, geralmente em uma cor próxima, ou na mesma cor, mas em tom distinto. Colunas e arquitrave sugeriam um proscênio se abrindo para um espaço vazio, sem estabelecer uma diferença clara de planos. Num diálogo com Rodrigo Naves e Nuno Ramos, publicado pela Edusp em fim da década de 1990,¹ Pasta comenta que não queria que fossem, literalmente, colunas, mas também não

¹ *Paulo Pasta*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 1998. p. 185-6.



queria que fossem faixas, e acrescenta: “gostaria que fossem o ruído de alguma coisa.” Pouco à frente, explica: “Gostaria muito que a minha pintura tivesse uma lembrança do mundo, tivesse o rumor das coisas, e com faixas isso não seria possível.”

A produção posterior de Pasta fez jus a essa intenção: a sugestão de figuras encobertas pela camada mais superficial e parcialmente resgatadas por incisões desapareceu. A pintura se tornou mais diluída e passou a se resolver em um único plano, mesmo mantendo, como disse, uma impressão de distância, mais atmosférica que perspectiva. Por certo, as “vigas” das pinturas mais recentes são mais “faixas” do que as “colunas” de antigamente. Ainda parecem, às vezes, sustentar os elementos horizontais que as sobranceiam, mas em outros casos perdem qualquer função tetônica: quando, por exemplo, se entrecruzam, exibindo no ponto de encontro uma mudança de cor ou de tom que sugere transparência, e não a solidez do concreto; ou quando são finas ao ponto de se tornarem meras linhas divisórias, enquanto as áreas de cor vêm para a frente do quadro, assumindo um protagonismo que era ausente nas telas anteriores. Nunca, porém, são meras faixas, no sentido em que o seriam numa tela de Mondrian ou de Sued, porque não se resignam à superfície do quadro como seu lugar incontestado. Sempre flutuam no espaço, estabelecendo com as áreas contíguas um jogo de avanços e recuos, embora seja difícil dizer (e esta é outra questão central do trabalho) o que vem para frente e o que é deixado para trás. Os próprios campos de cor adquiriram função diferente nas telas recentes. Antigamente, uma cor contínua costumava ocupar o centro do quadro; se houvesse uma coluna ou uma faixa central, a área de cor parecia continuar por trás dela. Agora é mais comum que o quadro seja dividido em duas áreas de cor levemente assimétricas, mas espelhadas, e cercadas por campos menores, que funcionam como mediações, molduras ou fundos. Em outros casos, uma figura central, em que interagem duas ou mais áreas de cor, se destaca sobre um fundo de outra cor. Enfim, as telas de Pasta estão se tornando mais polifônicas: passaram a admitir uma pluralidade de situações, de maneira bem mais acentuada que as obras anteriores. E, junto com elas, sugestões mais determinadas de espaço.

Esse aspecto aparece de maneira quase programática em algumas telas recentes intituladas *Anunciações*. Elas se referem a um texto em que Daniel Arasse observa que nas *Anunciações* renascentistas há sempre um elemento arquetípico (em geral uma coluna) separando o arcanjo da Madona e estabelecendo, assim, uma distinção entre o espaço imbuído de transcendência ocupado pelo primeiro e o contexto humano e histórico em que se movimenta a segunda. O elemento central na estruturação do quadro seria, portanto, a coluna; mas ela é justamente o que não olhamos, em prol das áreas contíguas, onde a ação acontece. Isso sugeriu a Pasta composições em dois espaços distintos, mas cheios de remissões recíprocas, separados por um elemento que não chama a atenção, mas tem a função fundamental de regular a transição entre as áreas. Em *Anunciação amarela*, é uma faixa levemente azulada, obtida por uma mistura de branco, ultramar e púrpura, que mede todas as relações cromáticas do quadro, do amarelo à esquerda ao azul à direita, passando por rosas, lilás etc. O mesmo em relação às formas: a sugestão de perspectiva proporcionada pelo corte diagonal à esquerda e contradita, no outro lado, por encaixes planares, encontra sua charneira justamente nessa faixa central, que não está nem na superfície nem no fundo.

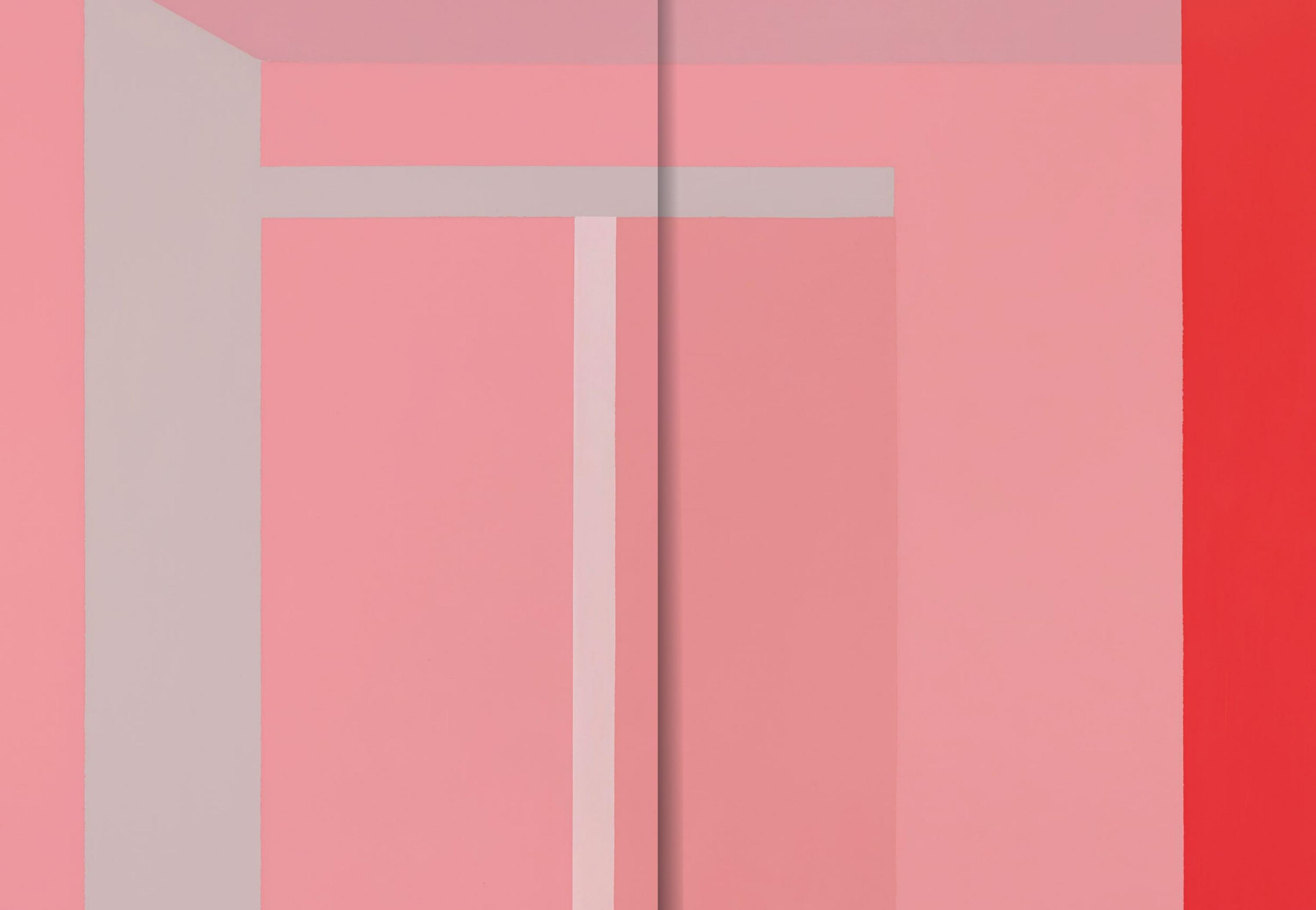
Um campo privilegiado de experimentação para essa nova maneira são as “pinturas de bolso”. Por oferecer um espaço diminuto à expansão da cor, elas realçam a montagem pela qual as áreas se relacionam entre si. São aforismas compositivos. Como todos os aforismas, são, ao mesmo tempo, únicos e de aplicação universal. Podem ser multiplicados no gênero, mas não repetidos; se forem desenvolvidos em composições mais amplas, se tornarão outra coisa.

Outra novidade se encontra em uma série recentíssima de desenhos (na verdade pinturas sobre papel): a tinta se tornou mais áspera e irregular; o gesto, em vez de se anular na repetição das camadas, passa a exibir certa espontaneidade. Linhas e áreas de cor abandonam as divisões ortogonais, procedendo por percursos mais incertos. É, sem dúvida, uma pintura mais subjetiva. Não por acaso, a maioria desses desenhos (em geral, os mais bem resolvidos) tem o formato vertical do retrato, e não o horizontal da paisagem.

Mais que as *Anunciações* e composições similares, que complexificam, mas não contradizem as pinturas anteriores, essas pinturas representam uma novidade não indiferente: a suspensão atmosférica que sempre foi característica das obras de Pasta é substituída por uma relação mais direta entre feitura e imagem. A obra passa a ser muito mais uma somatória de gestos que uma justaposição de elementos. No entanto, não me parece que o artista busque um maior protagonismo, uma linguagem mais autobiográfica e existencial. O que passa a ser realçado é a resistência dos materiais, sua contingência e temporalidade. Se o artista intervém mais assertivamente no trabalho, é apenas para tornar mais evidente o contramovimento pelo qual o trabalho absorve seu gesto, equacionando os desvios e misturando as cores. Poderíamos dizer, a maneira como a pintura *consoma* o gesto: como certa pintura da Costa Oeste dos Estados Unidos (Diebenkorn, por exemplo), esses desenhos parecem ter sido expostos à maresia.

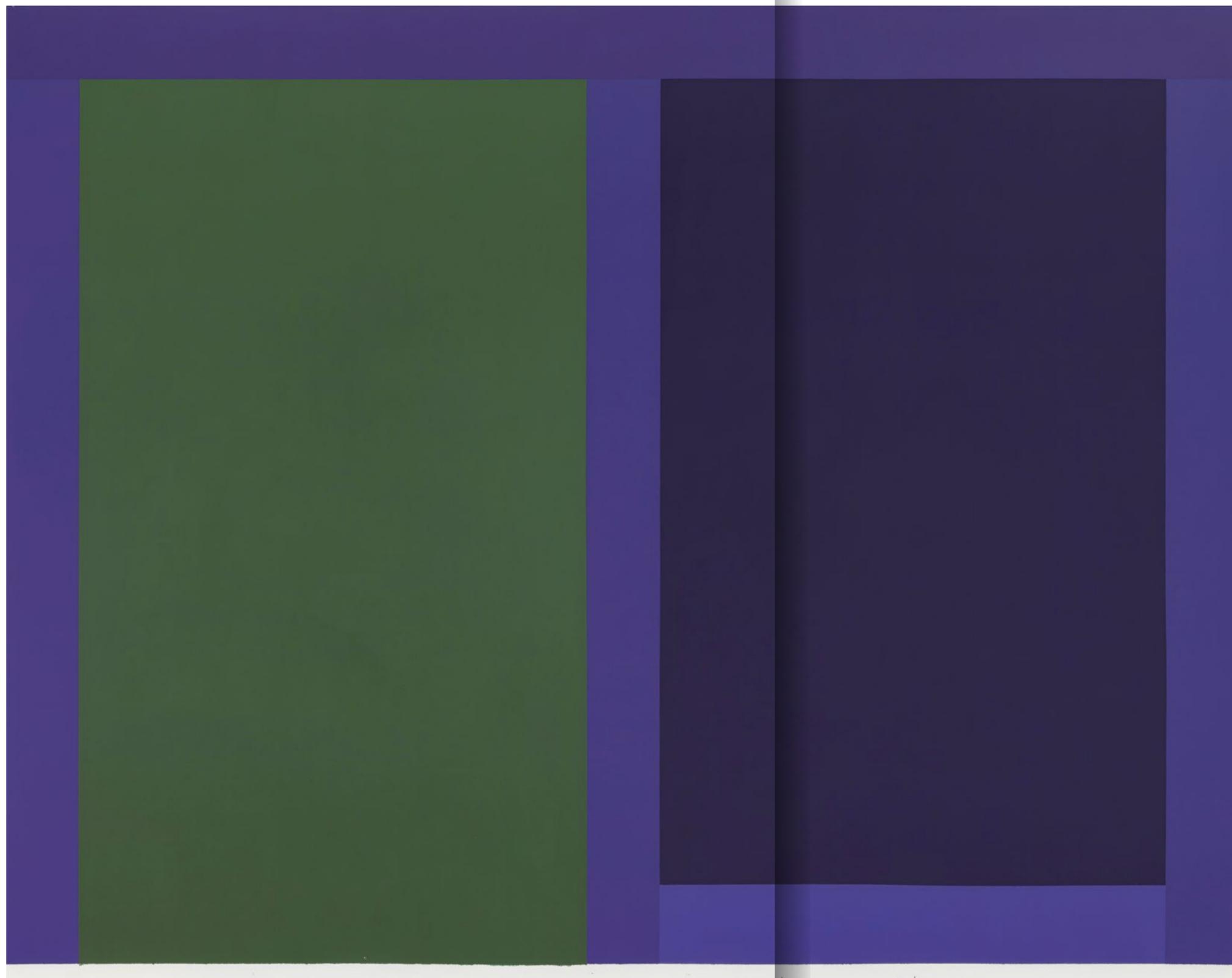
Se tivermos que encontrar um arquétipo antigo, seria a pintura de ruínas, que descreve como as construções humanas voltam paulatinamente à natureza, por consunção mais que por acontecimentos dramáticos. E, já que estamos em clima de analogia, diria que as recentes grandes telas “polifônicas” são parentes das *Sagradas conversações* renascentistas: retábulos em que várias personagens compartilham o mesmo espaço, mas não interagem entre si, todos voltando-se para o espectador. É um jogo, claro; mas serve para nos lembrar, mais uma vez, que a pintura de Pasta é imbuída de história da arte e de literatura e que a redução ao simples, que é uma de suas principais ambições, não esconde filiações complexas.

Lorenzo Mammì é formado em Matérias Literárias pela Universidade dos Estudos de Florença e doutor em filosofia pela USP, onde é professor de História da Filosofia Medieval desde 2003. Como crítico de música e de arte, organizou e publicou ensaios em diversos livros, como *Volpi* (Cosac Naify, 1999), *Carlito Carvalhosa* (Cosac Naify, 2000) e *Carlos Gomes* (Publifolha, 2001). Parte expressiva deles foi reunida nos livros *O que resta: arte e crítica de arte* (Companhia das Letras, 2012), com foco em artes visuais e *A fugitiva* (Companhia das Letras, 2017), que reúne os ensaios musicais. De 1999 a 2005, foi diretor do Centro Universitário Maria Antonia (USP), em São Paulo. De 2015 a 2018, foi curador-chefe de Programação e Eventos do Instituto Moreira Salles.



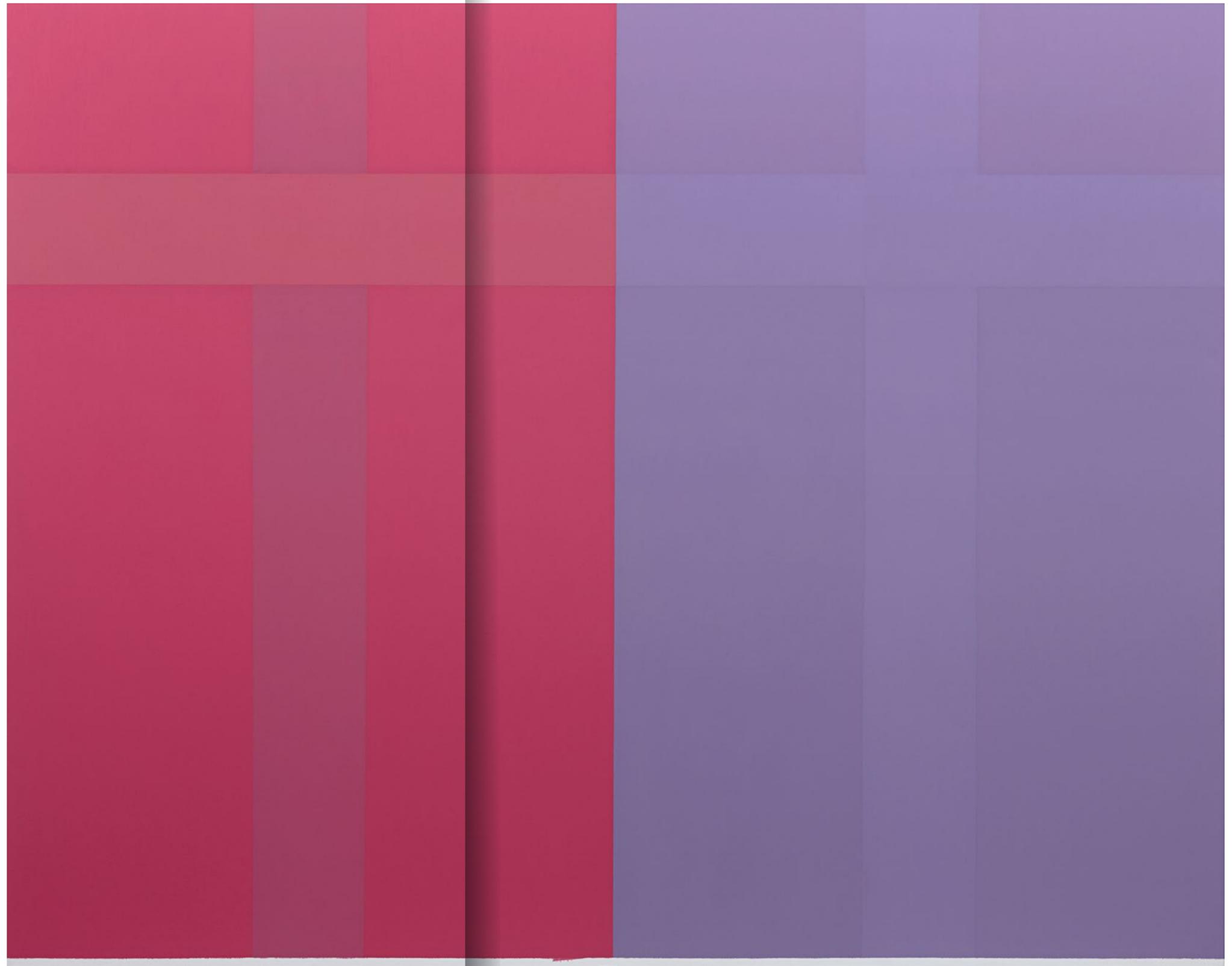
Anunciação com quadrado branco, 2018
Óleo sobre tela
300 x 260 cm
Col. Dulce e João Carlos
de Figueiredo Ferraz, São Paulo

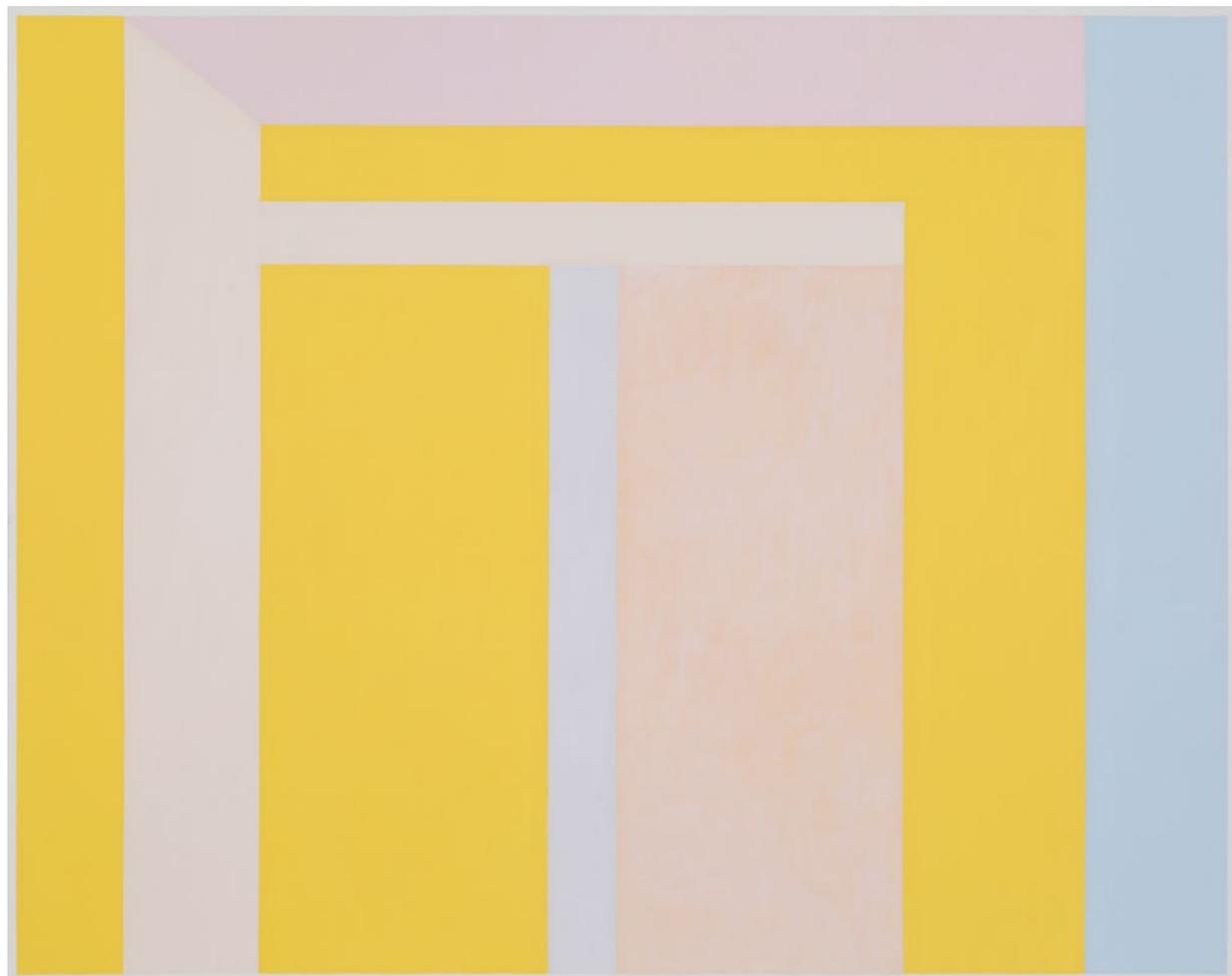




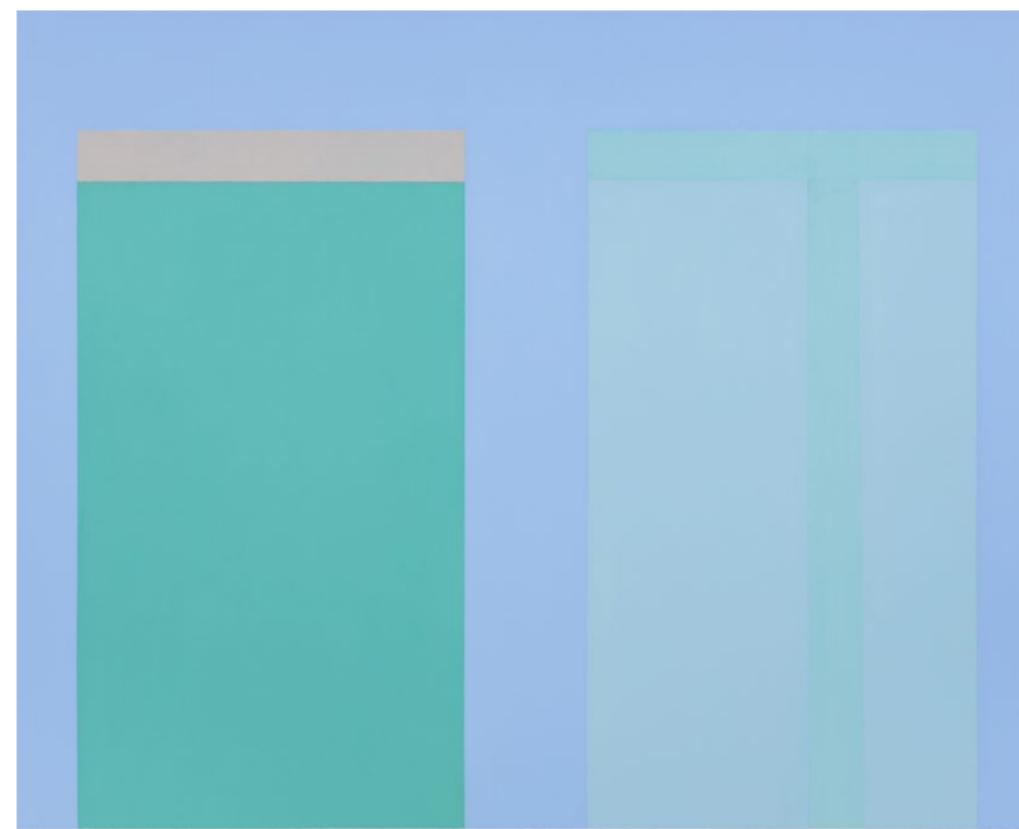
Fim de partida, 2019
Óleo sobre tela
240 x 300 cm

Intersecção laranja, 2017
Óleo sobre tela
240 x 300 cm

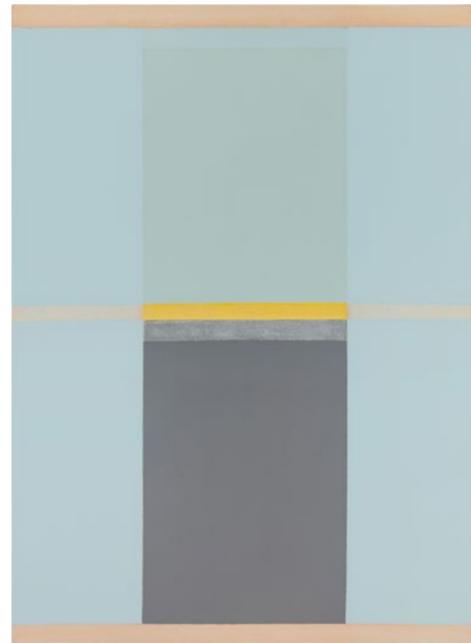
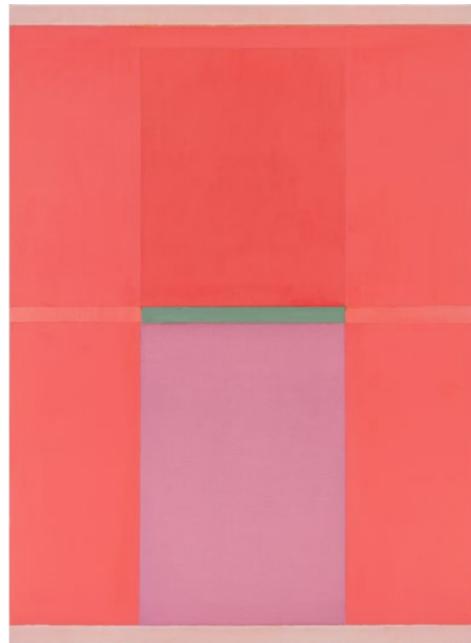




Anunciação amarela, 2015
Óleo sobre tela
240 x 300 cm
Col. Andrea e José Olympio Pereira, São Paulo



Sem título, 2022
Óleo sobre tela
180 x 220 cm



Sem título, 2023
Óleo sobre tela
70 x 50 cm

Sem título, 2023
Óleo sobre tela
70 x 50 cm



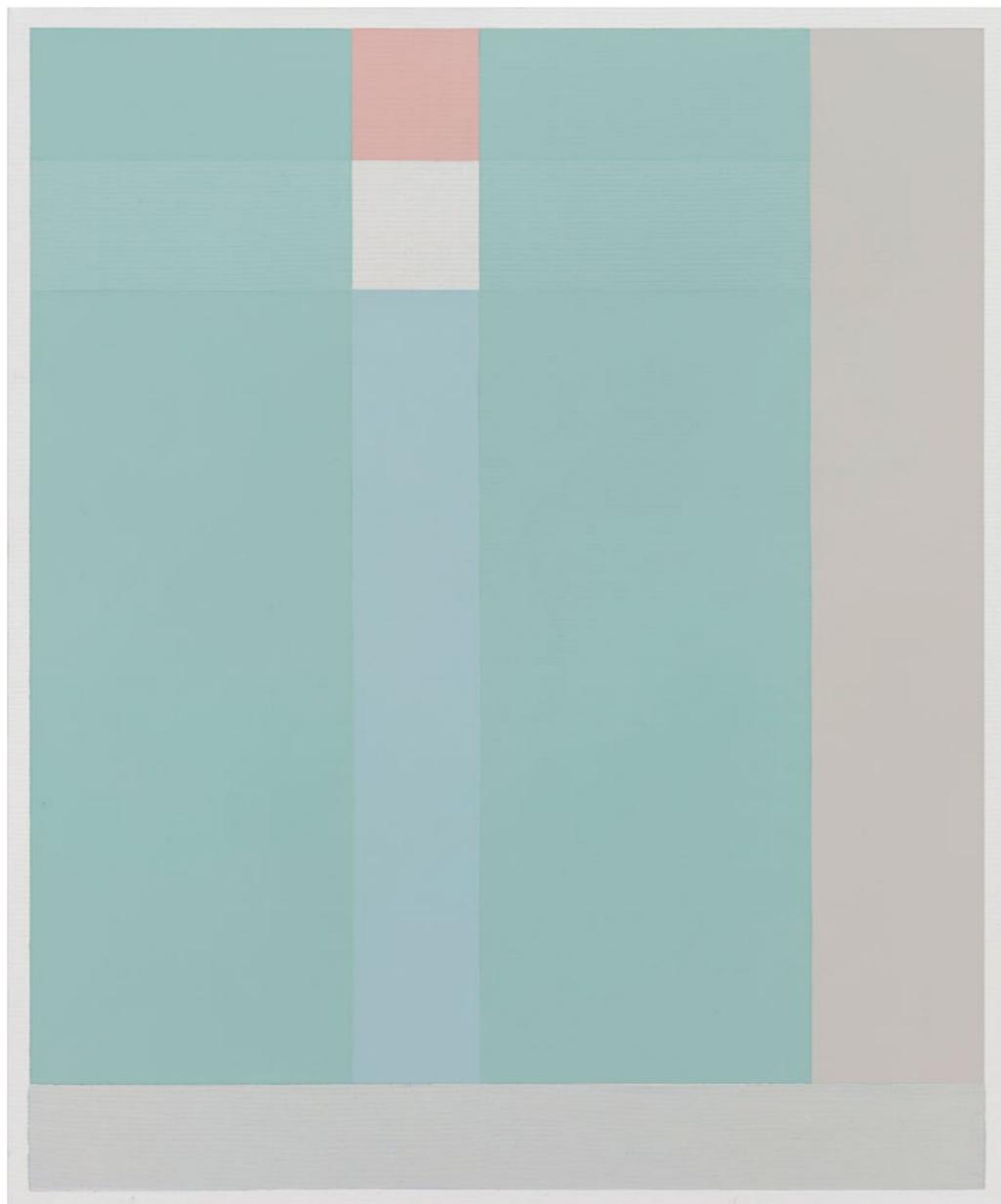
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
15 x 10 cm



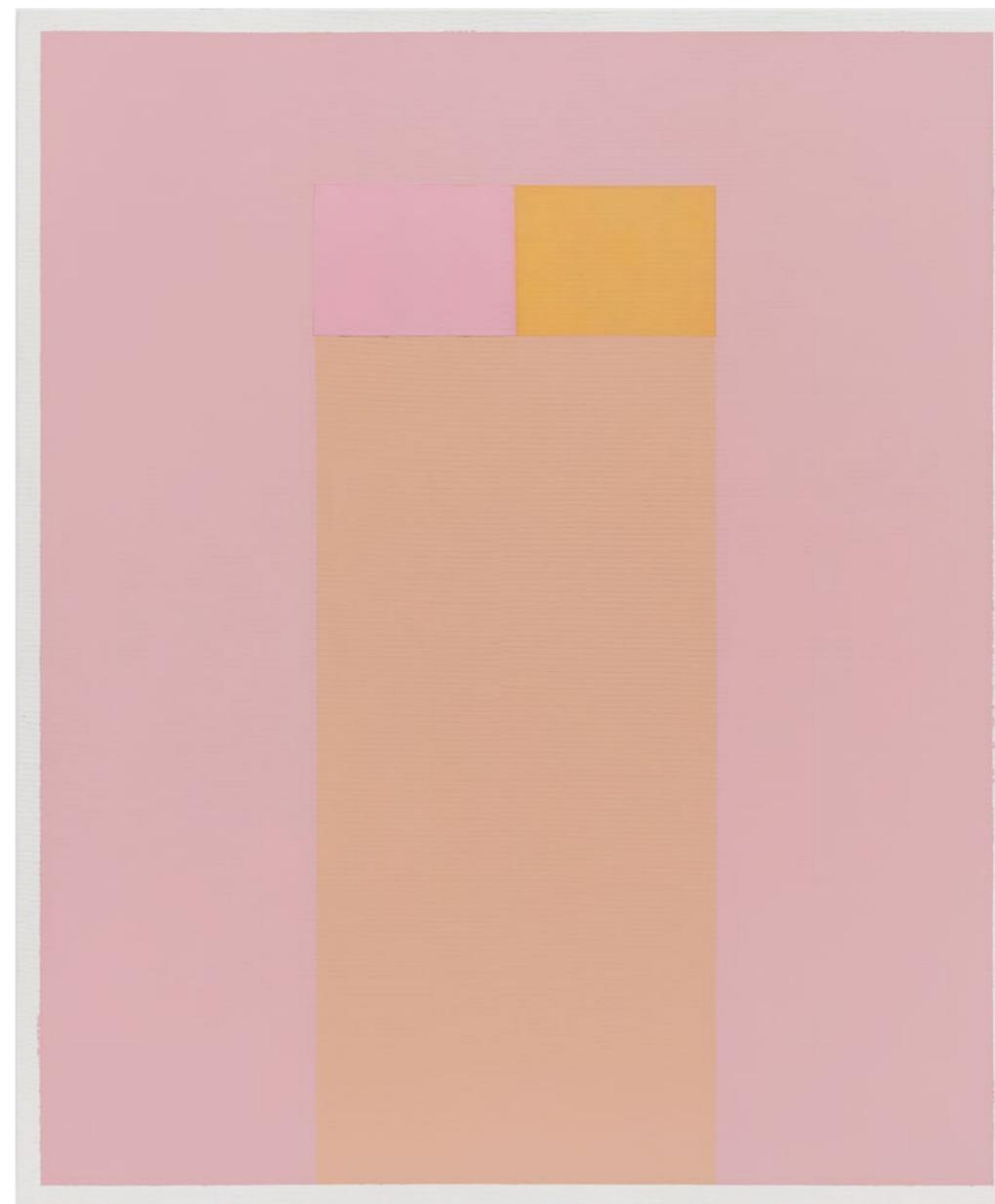
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
15 x 10 cm



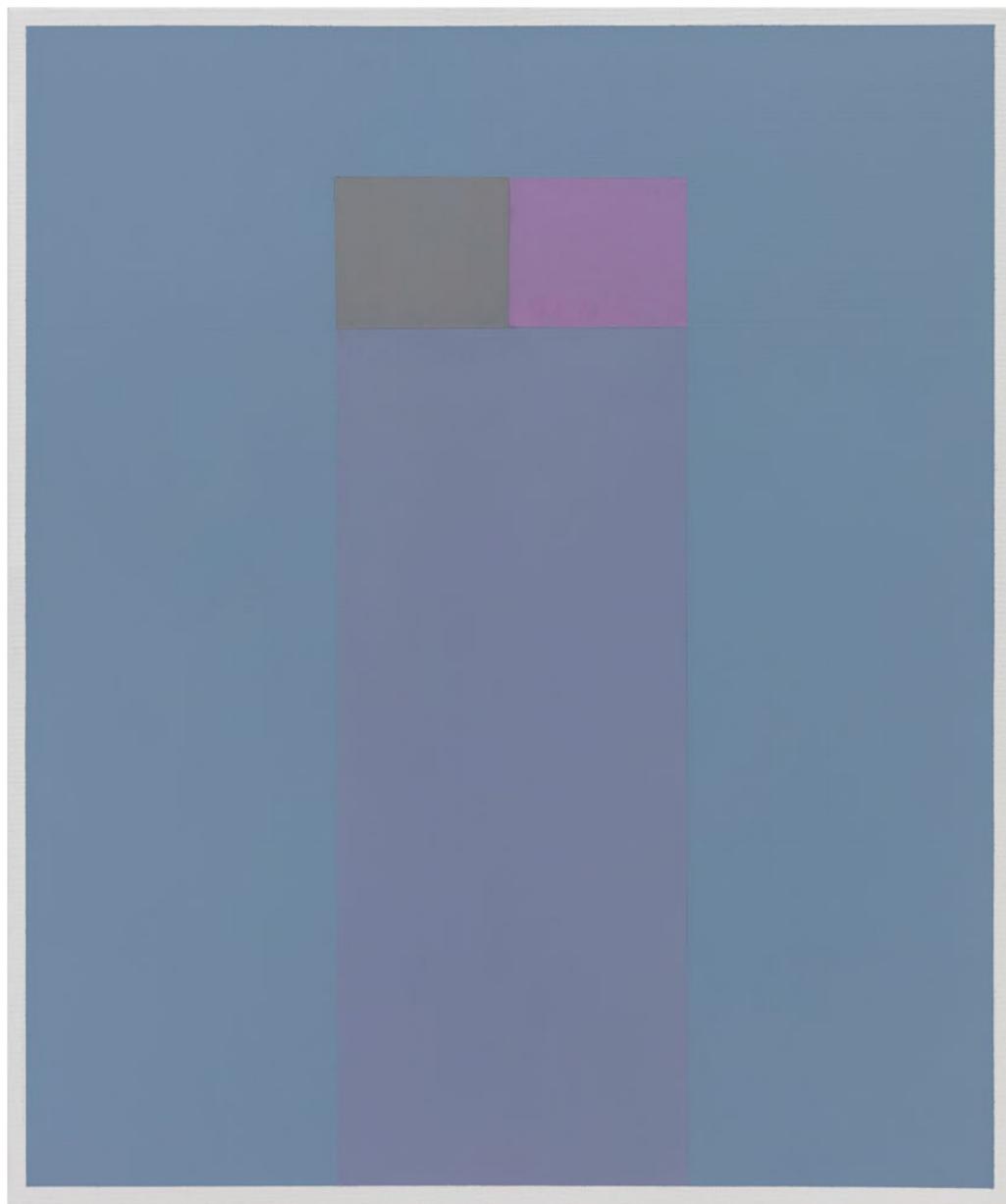
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
15 x 10 cm



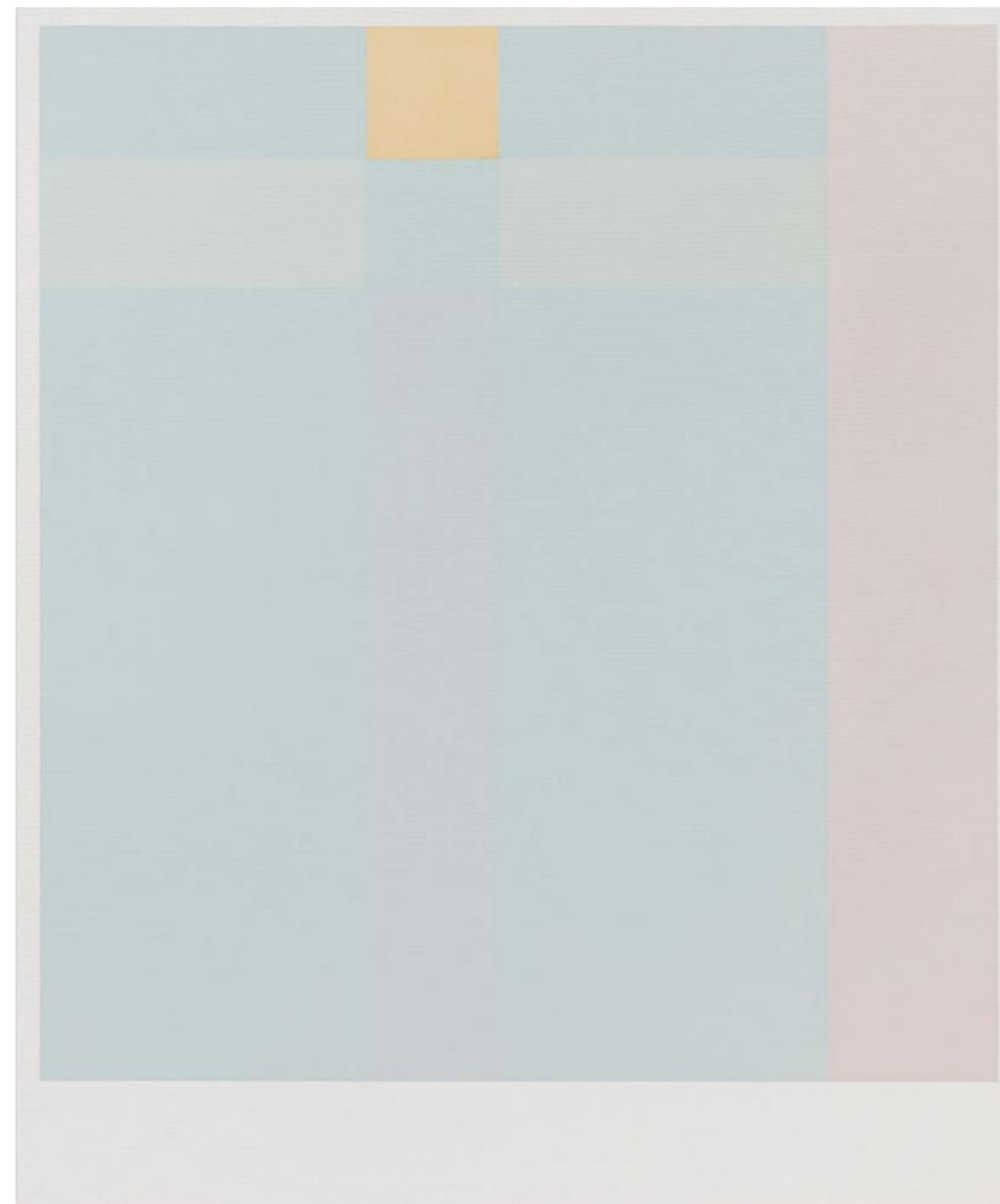
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
120 x 100 cm



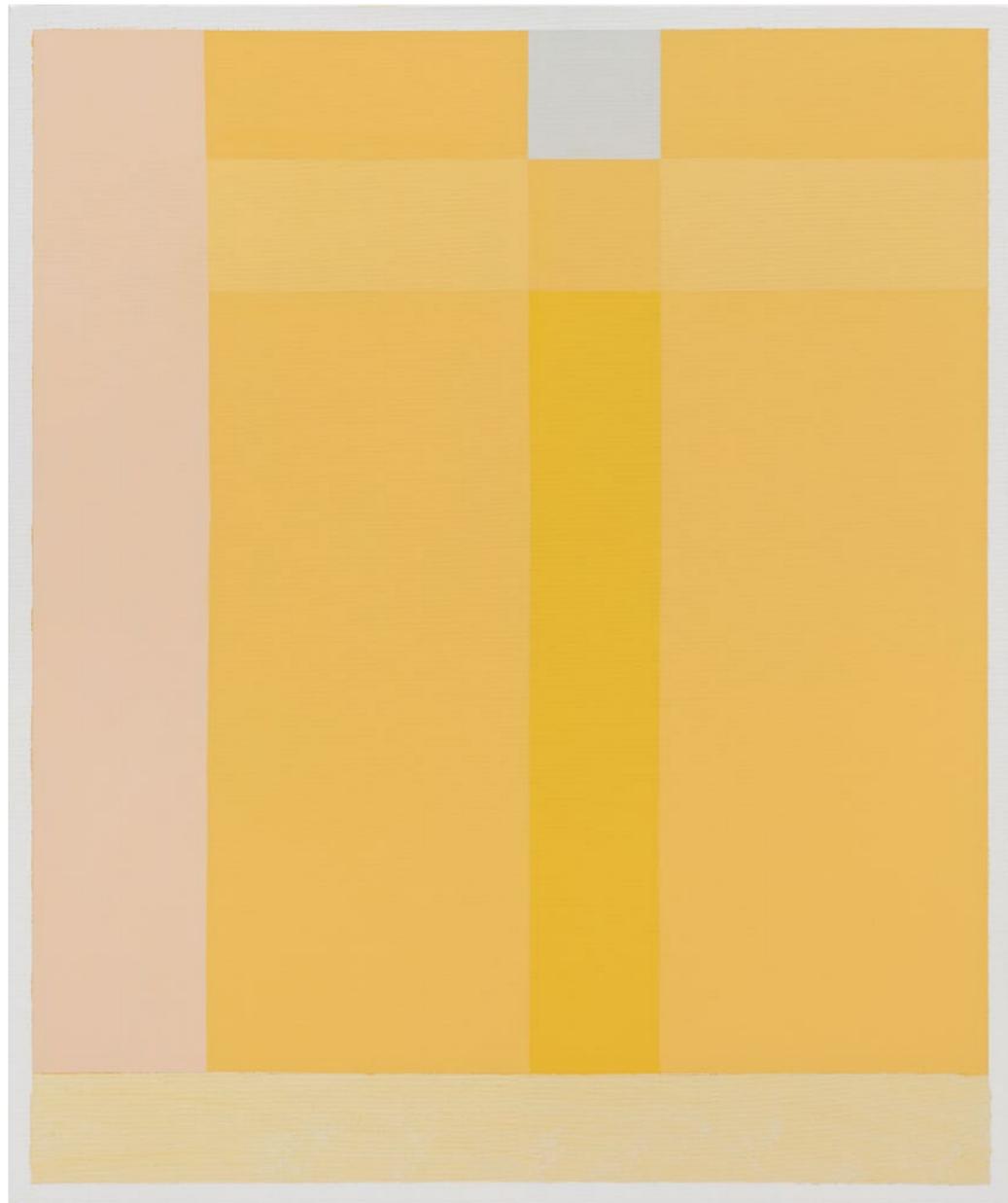
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
120 x 100 cm



Sem título, 2023
Óleo sobre tela
120 x 100 cm



Sem título, 2023
Óleo sobre tela
120 x 100 cm



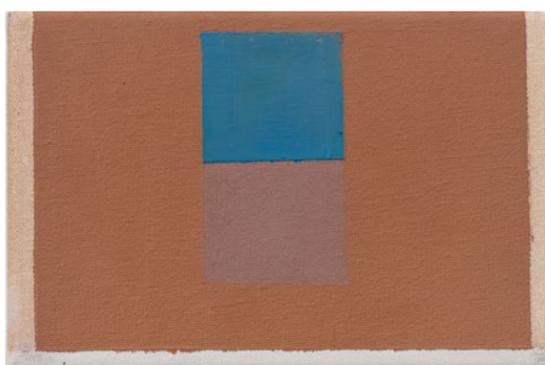
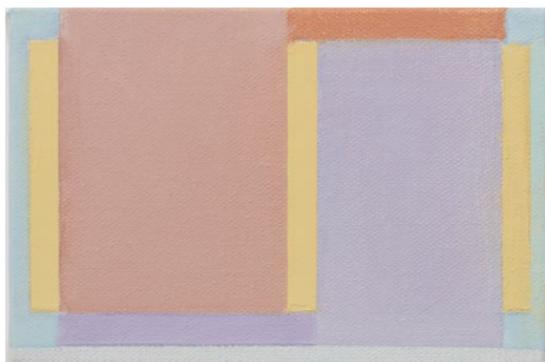
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
120 x 100 cm



Sem título, 2023
Óleo sobre tela
10 x 15 cm

Sem título, 2023
Óleo sobre tela
10 x 15 cm

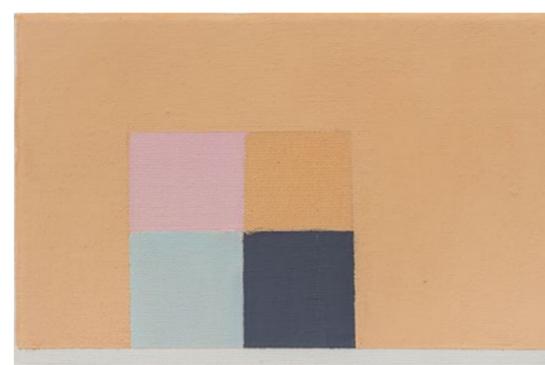
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
10 x 15 cm



Sem título, 2023
Óleo sobre tela
10 x 15 cm

Sem título, 2023
Óleo sobre tela
10 x 15 cm

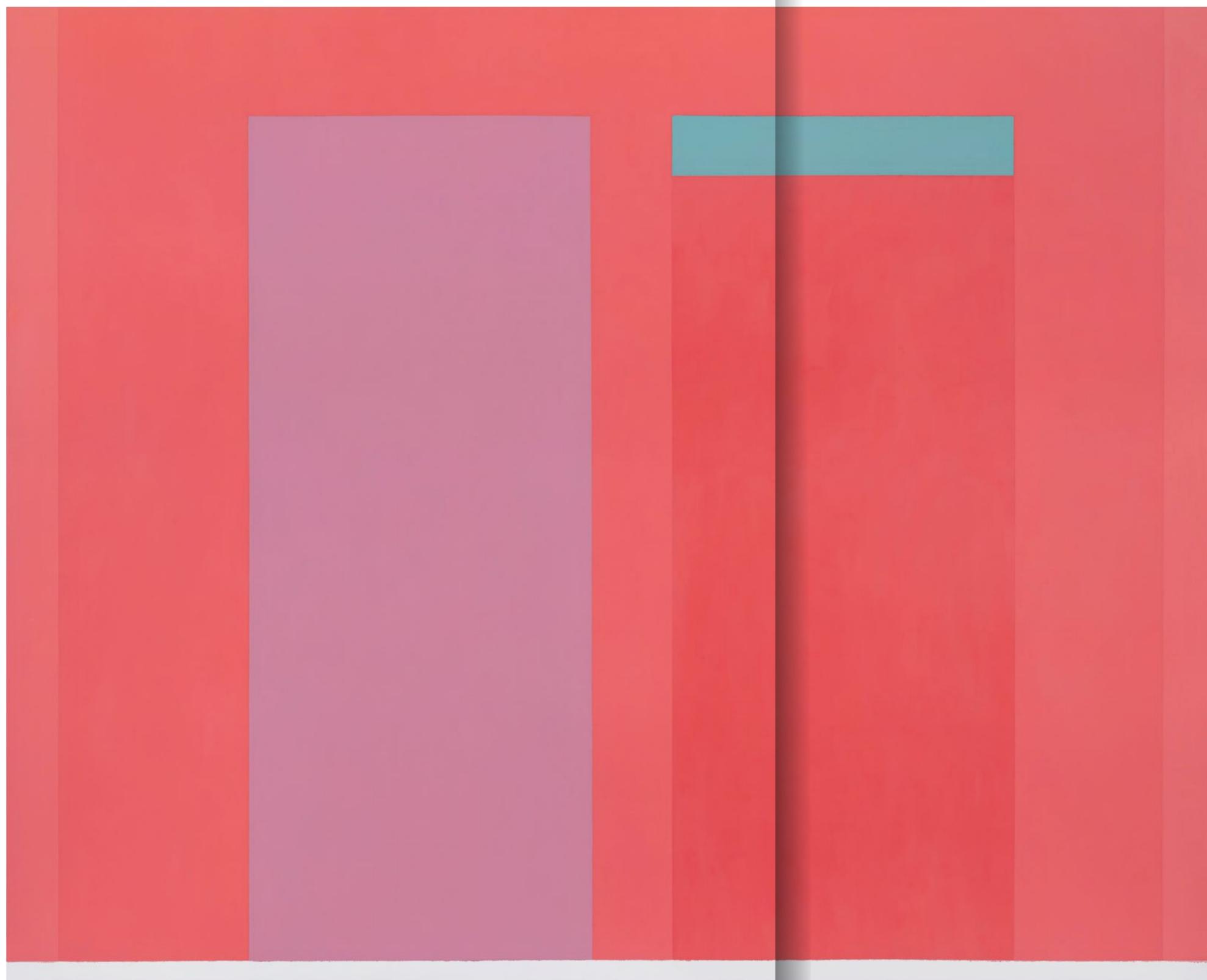
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
10 x 15 cm



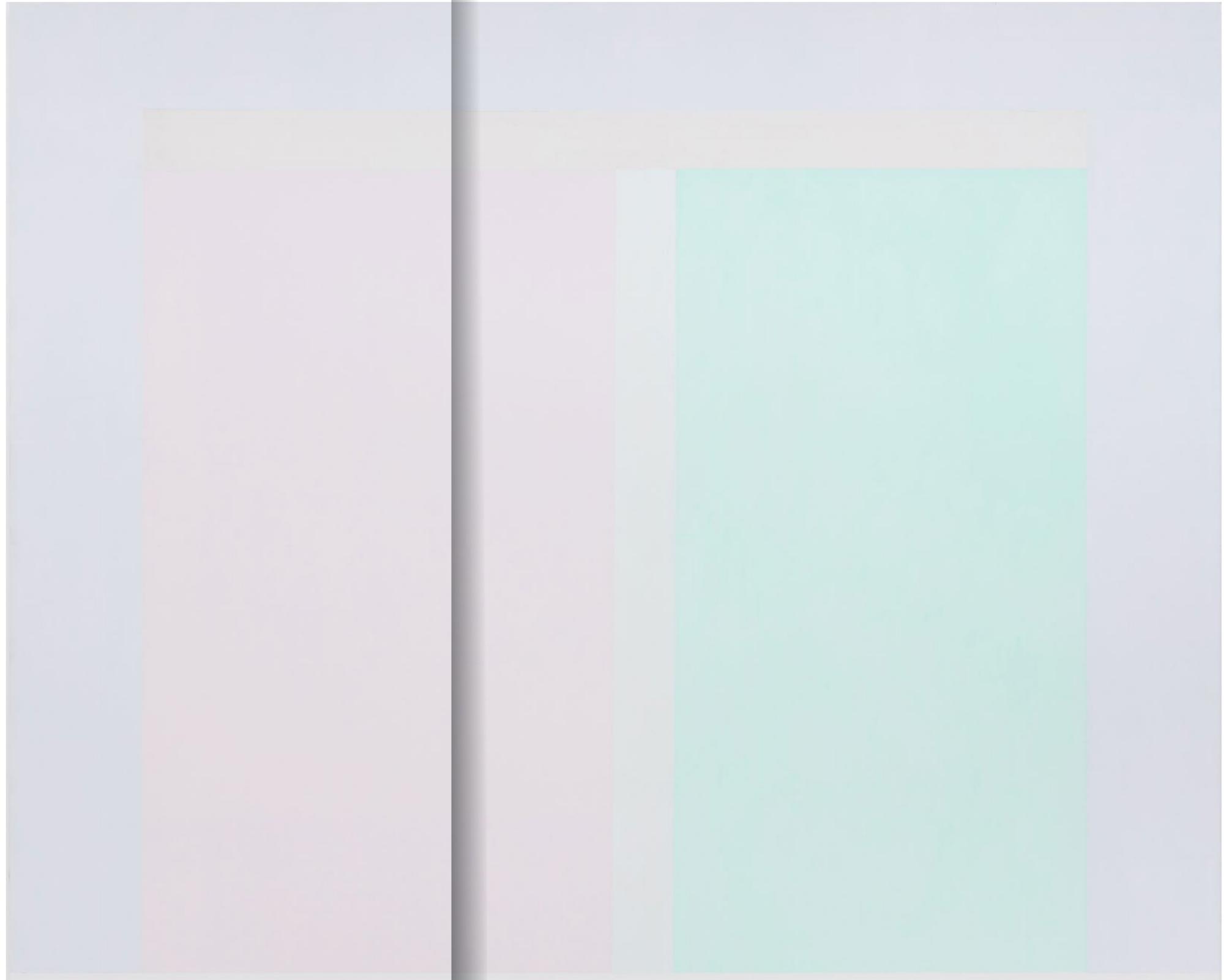
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
10 x 15 cm

Sem título, 2023
Óleo sobre tela
10 x 15 cm

Sem título, 2023
Óleo sobre tela
10 x 15 cm



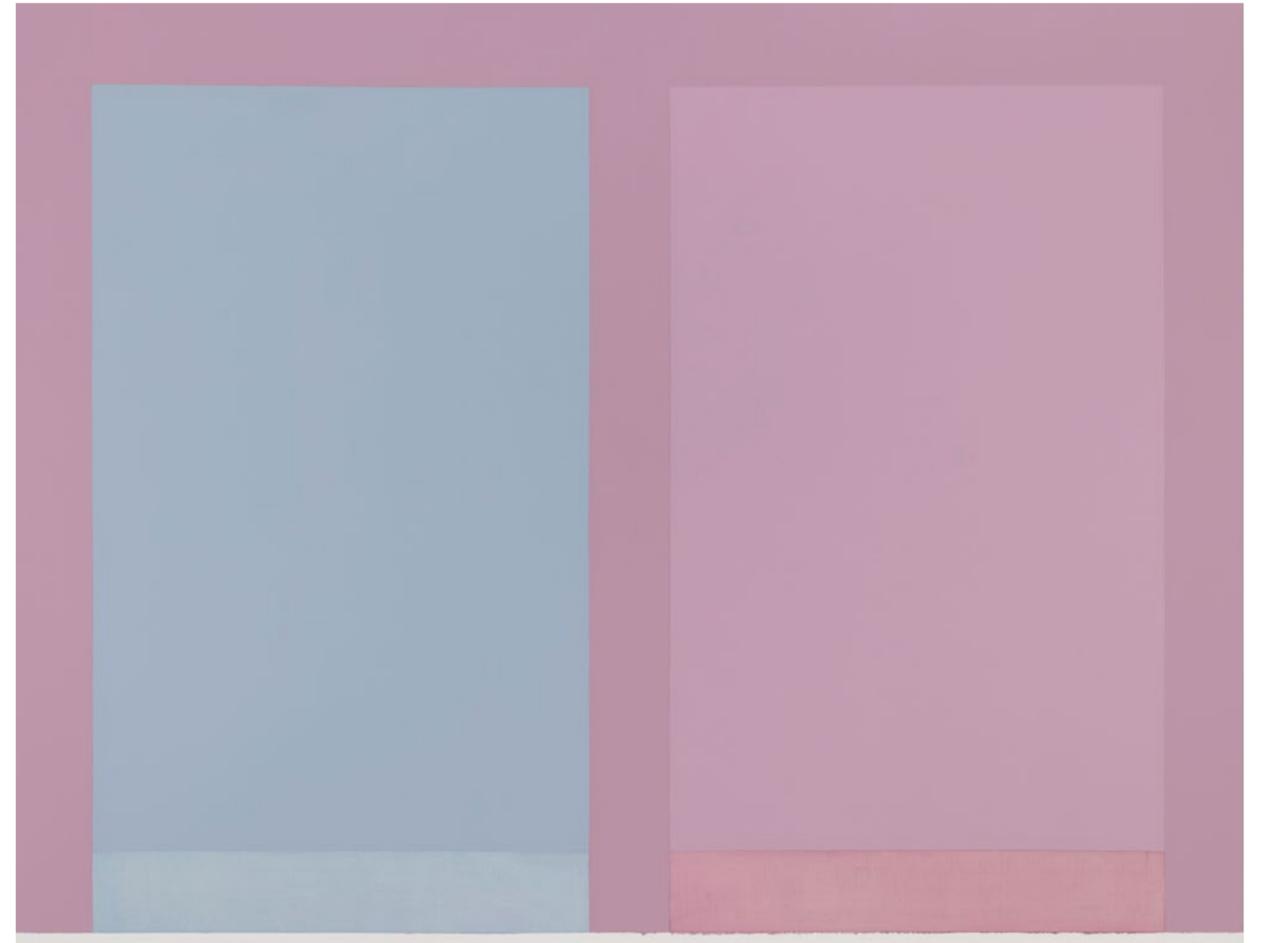
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
240 x 300 cm



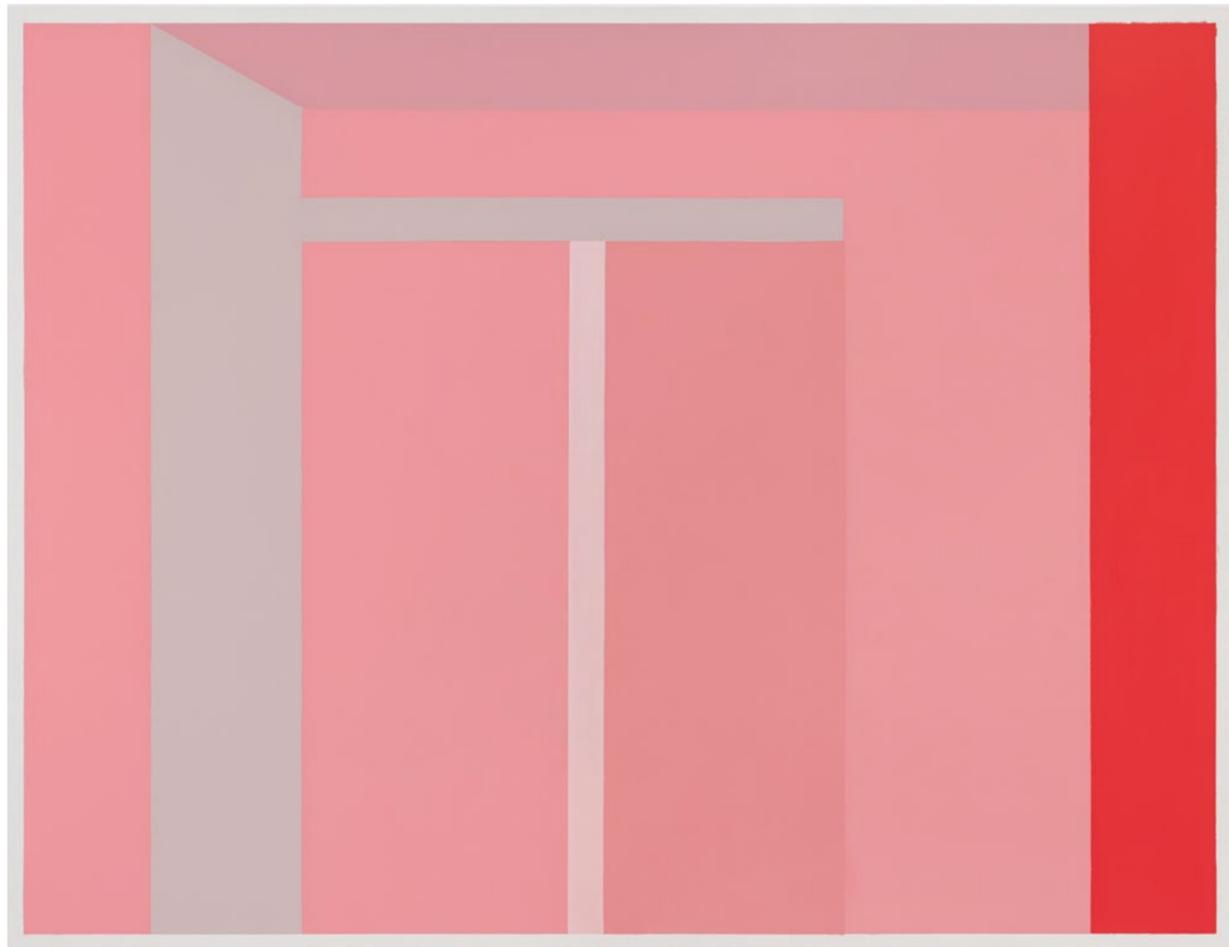
Sem título, 2022
Óleo sobre tela
180 x 220 cm



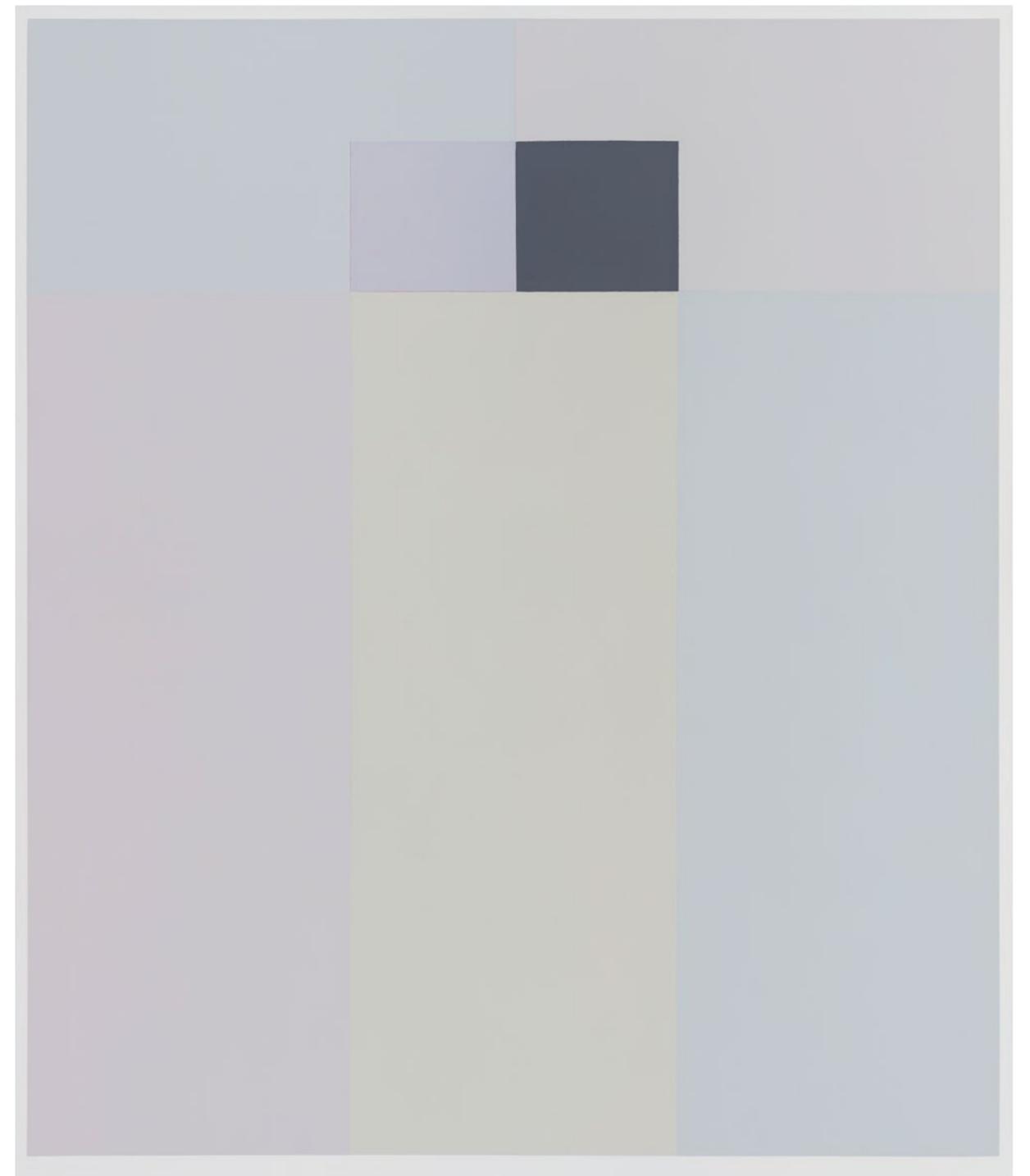
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
100 x 80 cm



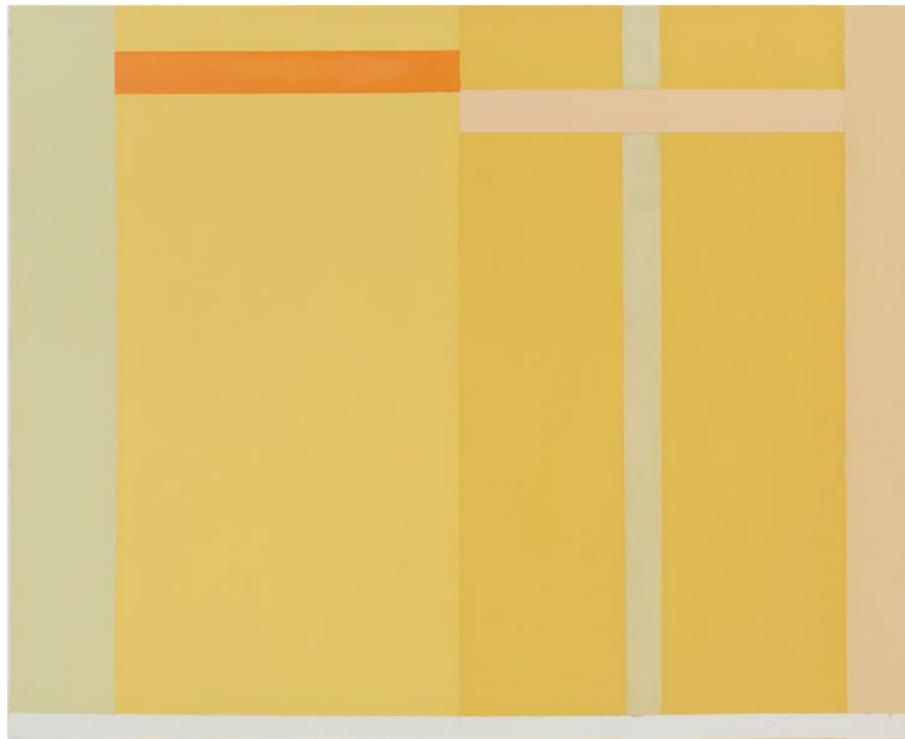
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
130 x 170 cm



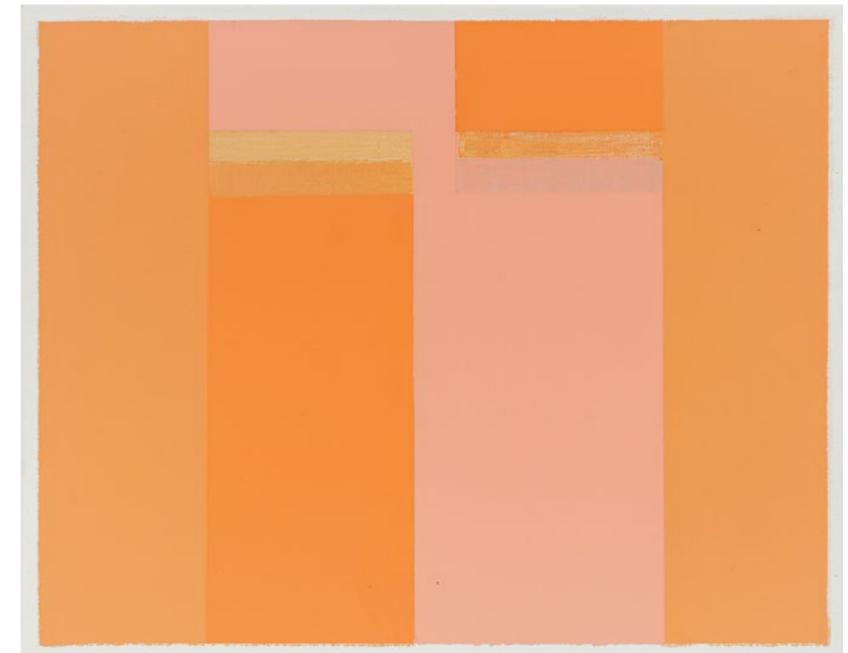
Sem título, 2022
Óleo sobre tela
130 x 170 cm



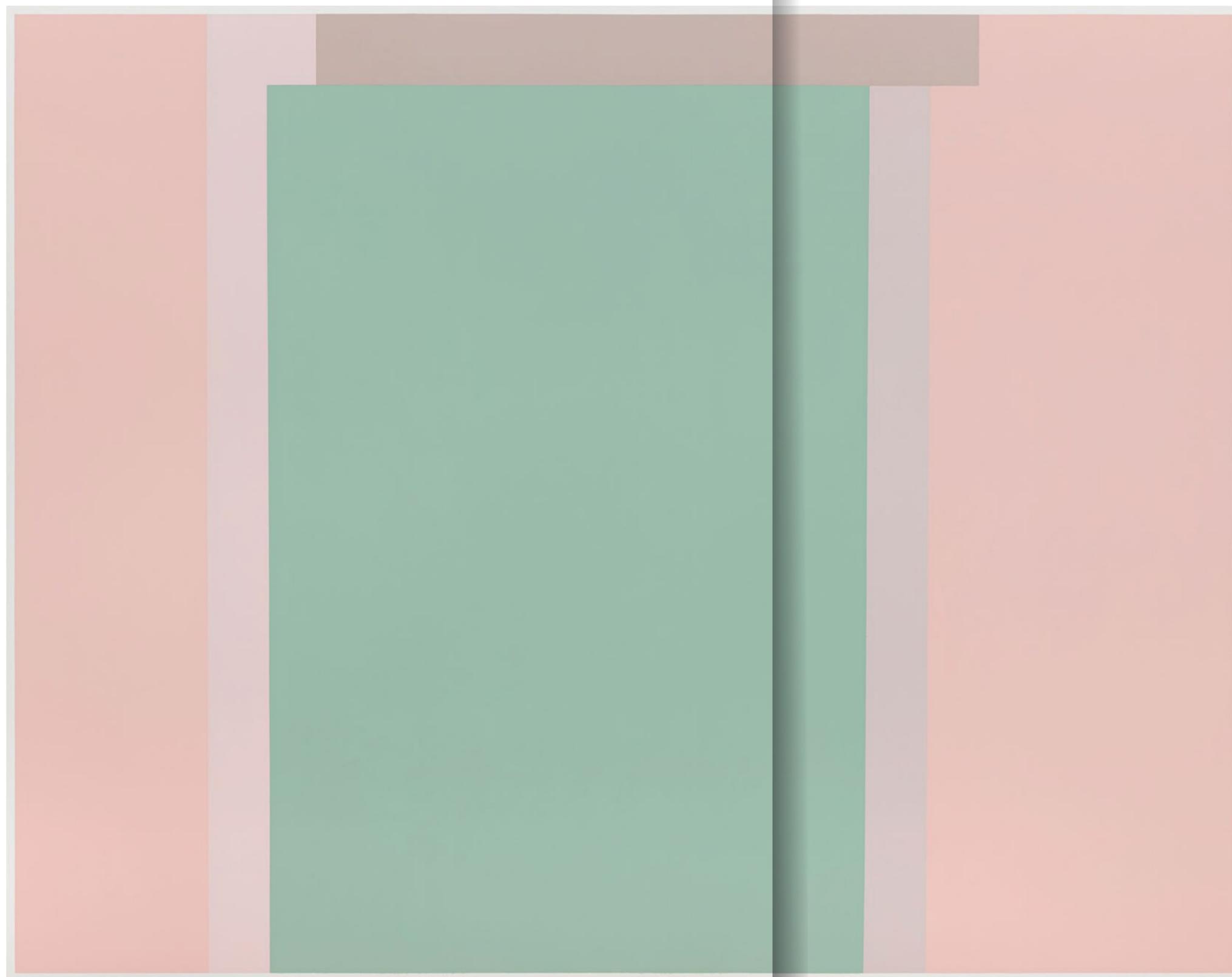
Sem título, 2023
Óleo sobre tela
220 x 180 cm



Sem título, 2023
Óleo sobre tela
50 x 70 cm

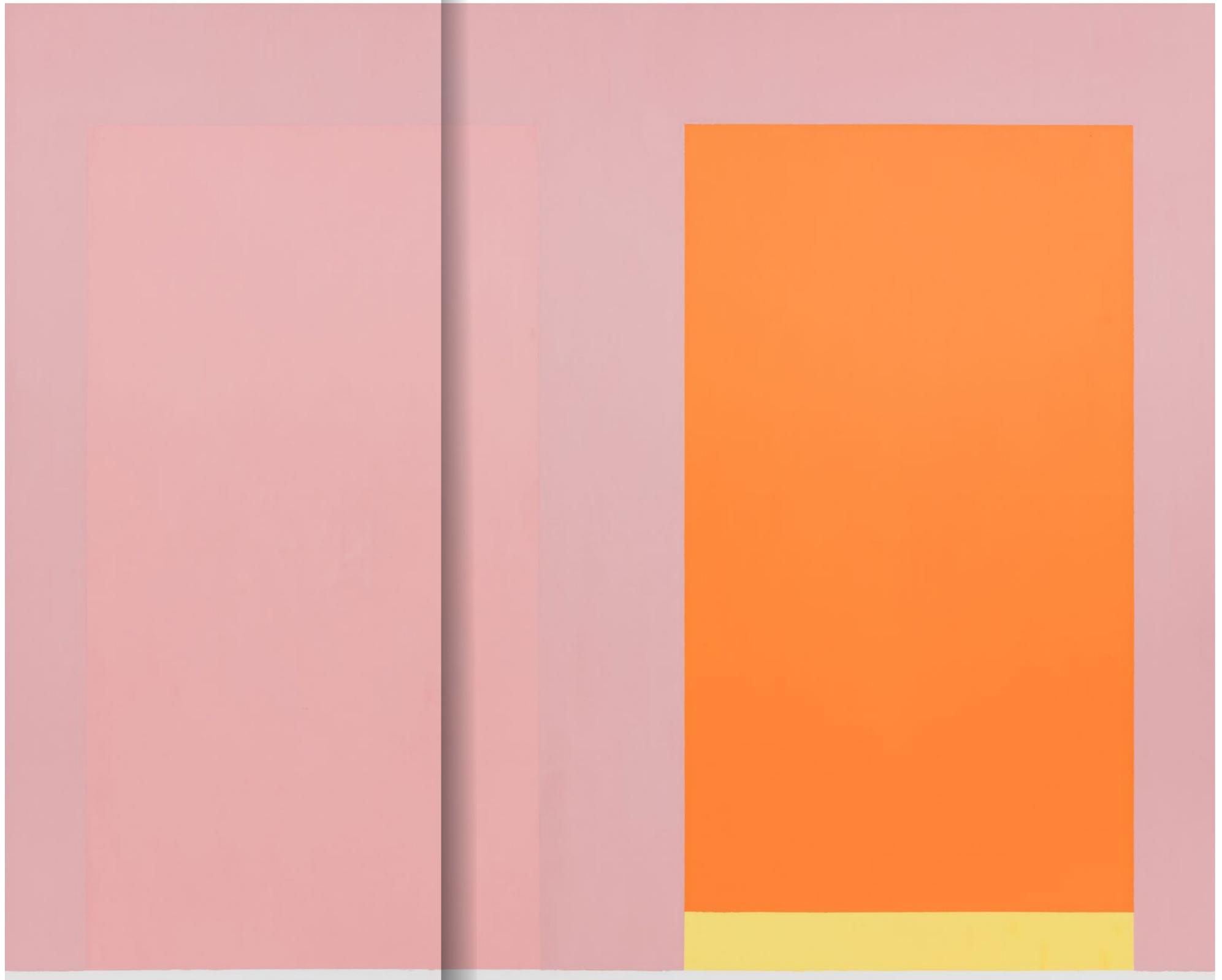


Sem título, 2023
Óleo sobre tela
40 x 50 cm



Sem título, 2021
Óleo sobre tela
240 x 300 cm

Sem título, 2022
Óleo sobre tela
180 x 220 cm





Sem título, 2022/2023
Óleo sobre papel
57,5 x 38 cm

Sem título, 2022/2023
Óleo sobre papel
57,5 x 38 cm



Sem título, 2022/2023
Óleo sobre papel
57,5 x 38 cm

Sem título, 2022/2023
Óleo sobre papel
57,5 x 38 cm





Sem título, 2022/2023
Óleo sobre papel
57,5 x 38 cm

Sem título, 2022/2023
Óleo sobre papel
57,5 x 38 cm



PAULO PASTA

Paulo Pasta nasceu em 1959, em Ariranha, São Paulo, e hoje vive e trabalha na cidade de São Paulo. Formou-se no curso de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), em 1983, tornando-se mestre e doutor pela mesma universidade. Em 1984, realiza sua primeira exposição individual na Galeria D. H. L., em São Paulo. Recebe a Bolsa Emile Eddé de Artes Plásticas do MAC/USP, em 1988. Impacta na formação de uma nova geração de pintores através de relevante atividade docente, lecionando pintura na Faculdade Santa Marcelina e desenho na Universidade Presbiteriana Mackenzie, na USP e na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP. Atualmente, ministra um curso livre de pintura.

Entre as exposições individuais realizadas, destacam-se: *Pintura de bolso*, Millan, São Paulo (2023); *Recent Paintings*, David Nolan Gallery, Nova York, EUA (2022); *Paulo Pasta*, Cecilia Brunson Projects, Londres, Reino Unido (2022); *Correspondências*, Millan, São Paulo (2021); *Paulo Pasta: Luz*, Museu de Arte Sacra de São Paulo (2021); *Projeto e Destino*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2018); *Lembranças do futuro*, Millan, São Paulo (2018); *Setembro*, Palácio Pamphilj, Roma, Itália (2016); *Correntes*, Sesc Belenzinho, São Paulo (2014); *A pintura é que é isto*, Fundação Iberê, Porto Alegre (2013); *Sobrevisíveis*, Centro Cultural Maria Antonia, São Paulo (2011); *Paulo Pasta*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2008) e *Paulo Pasta*, Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006).

Entre suas participações em exposições coletivas estão: *Abstração: a realidade mediada*, Millan, São Paulo (2022); *Os Muitos e o Um*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2016); *Quase figura, quase forma*, Galeria Estação, São Paulo (2014); *30x Bienal*, Pavilhão da Bienal, São Paulo (2013); *Europalia, International Art Festival*, Bruxelas, Bélgica (2011); *Matisse Hoje*, Pinacoteca do Estado de São Paulo (2009); *Panorama dos Panoramas*, Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP (2008); *MAM [na] Oca*, Oca, São Paulo (2006); 3ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2001); *Brasil +500 – Mostra do Redescobrimento*, Pavilhão da Bienal, São Paulo (2000); *Panorama das Artes Visuais*, Museu de Arte Moderna de São Paulo – recebe o Grande Prêmio (1997); *Havana – São Paulo, Junge Kunsthaus Lateinamerika*, Haus der Kulturen Der Welt, Berlim, Alemanha (1995); XXII Bienal de São Paulo (1994) e III Bienal de Cuenca, Equador (1991).

Suas obras integram importantes coleções, entre as quais: Museu Reina Sofía, Madri, Espanha; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP; Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM Rio; Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro; Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, SP; Instituto Itaú Cultural, São Paulo; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Kunsthalle, Berlim, Alemanha, e Kunstmuseum Schloss Derneburg, Hall Art Foundation, Holle, Alemanha.

**PAULO PASTA
PARA QUE SERVE
UMA PINTURA**

EXPOSIÇÃO

Design gráfico
Adriana Tazima

Montagem
Concreção

Seguro
Howden Brasil

Transporte
Grupo Alke

Laudos técnicos
Ellen Ferrando
Flavia Vidal

Apoio
Millan

Produção e Realização
Fundação Iberê

CATÁLOGO

Coordenação editorial
Gustavo Possamai

Texto
Lorenzo Mammi

Revisão de texto
Beatriz Caillaux

Projeto gráfico
Pomo Estúdio

Fotografias
Ana Pigosso, p. 23, 36-37, 46-47, 52,
contracapa
Everton Ballardin, p. 17, 20-22
Filipe Berndt, p. 2, 4, 11, 14-15, 18-19,
24-35, 38-45, 48-50, capa

Impressão
Ideograf

Página 52: Paulo Pasta em frente a
uma de suas pinturas apresentadas
na Millan, São Paulo, 2021.

Todas as obras da exposição
integram a coleção do artista e
são cortesia da Millan, exceto as
indicadas nas respectivas legendas.

Edição 2024
© Fundação Iberê

CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente
Arthur Bender Filho
Arthur Hertz
Beatriz Bier Johannpeter
Celso Kiperman
Dulce Goettems
Fernando Luís Schüler
Frances Reynolds
Glaucia Stifelman
Hermes Gazzola
Isaac Alster
Joseph Thomas Elbling
Júlio Cesar Goulart Lanes
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Livia Bortoncello
Nelson Pacheco Sirotsky
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
Anna Paula Vasconcellos Ribeiro
Flavia Soeiro
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
Nara Rocha

Comunicação e Imprensa
Roberta Amaral

Design e Plataformas Digitais
José Kalil

Programa Educativo
Lêda Fonseca, consultoria pedagógica
Daniele Barbosa e Ilana Machado, coordenação
Juliana Corrêa, assistente de coordenação
Alícia Kern, Ana Carolina Chini, Brenda Leie,
Eduarda Fassina Silva, Gabrielle Aguiar Lopes,
Luís Hofmeister, Pedro Dalla Rosa, Renato Vargas
e Vítor Daniel Rosa, mediação

Acervo/Ateliê de Gravura
Eduardo Haesbaert
Gustavo Possamai
Nina Sanmartin
Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

Administrativo/Financeiro
Luciane Zwetsch
Guilherme Collovini, assistente

Consultoria Jurídica
Silveiro Advogados

Gestão do Site e TI
Machado TI

Produção
Thiago Araújo
Raphael Costa

Conservação e Manutenção
Lucas Bernardes Volpatto, consultor
Arnaldo Henrique Michel, encarregado

Receptivo
Andressa Dresch
Laura Palma

P331 Paulo Pasta : para que serve uma pintura. / texto
Lorenzo Mammi. – Porto Alegre: Fundação Iberê
Camargo, 2024.

56 p.: il. color.
Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê
de 02/03/2024 a 19/05/2024.
ISBN 978-85-89680-84-4

1. Artes Plásticas. 2. Artistas Plásticos – Brasil.
I. Pasta, Paulo. II. Mammi, Lorenzo.
III. Fundação Iberê Camargo.

CDU 73(81)

Catálogo 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

PATROCINADORES

Grupo IESA



GRUPO GPS



PROGRAMA EDUCATIVO

BOLSA IBERÊ 2024

APOIO/PARCEIRIAS



Perto



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA
CULTURA



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2024

BENEMÉRITO: JORGE GERDAU JOHANNPETER

CONSELHEIROS MANTENEDORES: ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMMS | FRANCES REYNOLDS

GLAUCIA STIFELMAN | HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER | JOSEPH THOMAS ELBLING | JÚLIO CESAR GOULART LANES | LIVIA BORTONCELLO

NELSON SIROTSKY | RENATO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | SERGIO D'AGOSTIN | WAGNER LUCIANO DOS SANTOS MACHADO | WILLIAM LING

MANTENEDORES OURO: ANA LOGEMANN | ANNA PAULA VASCONCELLOS RIBEIRO | IRINEU BOFF | JUSTO WERLANG | PATRICK LUCCHESI | SILVANA ZANON



Fundação **Iberê**

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

www.iberecamargo.org.br

ISBN 978-85-89680-84-4

