

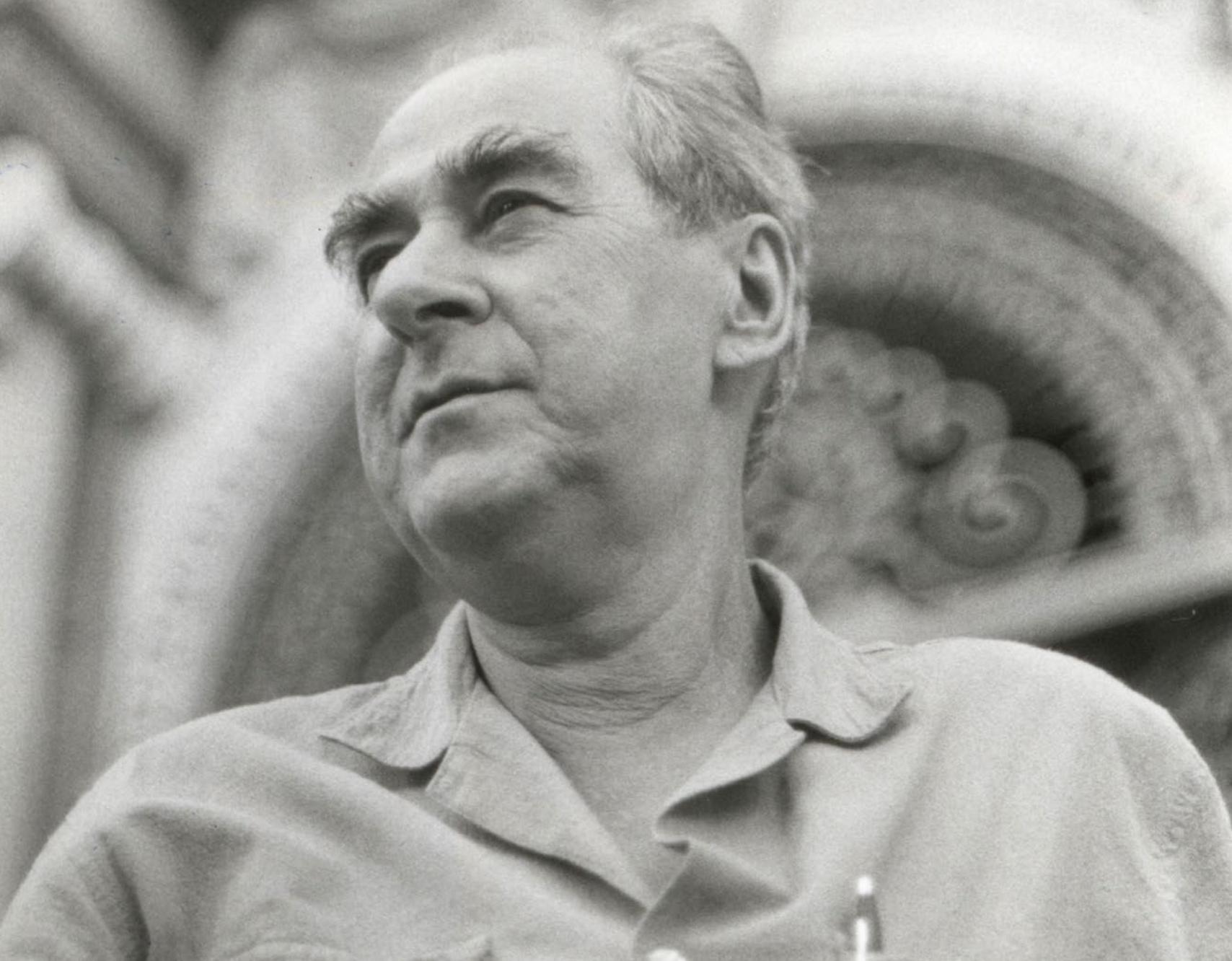
# CARRETEL

FUNDAÇÃO IBERÊ



# #14

MARÇO  
ABRIL  
MAIO  
2024



#03 Iberê Camargo e o MARGS  
70 anos de história

#10 Carlos Vergara  
Poética da exuberância

#16 Paulo Pasta  
Para que serve uma pintura

+ Coleção Luiz Carlos Ritter  
+ O Balanço de Luciana Maas  
+ Livros de Artista

Fundação **Iberê****CONSELHEIROS**

Jorge Gerdau Johannpeter  
Presidente  
Arthur Bender Filho  
Arthur Hertz  
Beatriz Bier Johannpeter  
Celso Kiperman  
Dulce Goettens  
Fernando Luís Schüller  
Frances Reynolds  
Gláucia 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

CARRETEL  
FUNDAÇÃO IBERÊ

**Editores**

Emilio Kalil  
Gustavo Possamai  
Roberta Amaral

**Revisão**

Midiarte Comunicação

**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

**Capa**

Iberê Camargo em frente ao  
MARGS no ano de 1991.  
Foto: Dulce Helffer

**Projeto Gráfico e Diagramação**  
Pomo Estúdio

Efervescência cultural é um fenômeno que movimenta e incentiva uma comunidade, somando valores e expressões em seu contexto. Um fenômeno que agrega a sociedade em seus mais variados recortes sociais, promovendo uma ampla inclusão.

Este é o cenário que veremos na Fundação Iberê em 2024, com exposições de importantes nomes da arte moderna e contemporânea, provenientes de coleções e parcerias com outras instituições culturais, junto com promessas de uma nova geração.

**Carlos Vergara** – em inédita parceria com o Museu de Arte do Rio Grande do Sul –, **Paulo Pasta**, **Carmela Gross** e **Luciana Maas** fazem parte deste calendário, bem como o privilégio de mostrarmos, pela primeira vez fora do eixo Rio-São Paulo, um recorte da importante **Coleção Luiz Carlos Ritter**.

Parte do acervo do **Itaú Cultural** e o retorno do **FestFoto**, da **Bienal do Mercosul** e da **Bienal de São Paulo** também terão espaço nesta mesma temporada que, ainda neste ano, encerra com uma seleção de artistas contemporâneos argentinos da **Coleção Alec Oxenford**.

Também nos orgulhamos de festejar e comemorar os **70 Anos do MARGS** com uma exposição de **Iberê Camargo**, que abordará a longa relação entre duas das maiores referências da cultura em nosso Estado: Iberê Camargo e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com obras pertencentes aos dois acervos.

Com esta programação, reiteramos o nosso papel de instrumento essencial para o desenvolvimento de nossa comunidade e o nosso compromisso com a excelência.

Boa leitura!

**Emilio Kalil**

Diretor-superintendente da Fundação Iberê

# Iberê Camargo e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul

## Uma relação além da pintura

Iberê em seu ateliê da rua das Palmeiras, com a pintura **Estrutura 2** ao fundo, 1961.



Foto: Carlos Kerr

No dia 1º de setembro de 1984, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS inaugurava uma grande exposição para celebrar os 70 anos de Iberê Camargo. Setenta e três obras de colecionadores indicadas por Iberê – amigos dos “velhos tempos”, seu antigo médico ou alguém de estrito convívio –, do acervo do MARGS e do próprio artista, que abrangiam as décadas entre 1940 e 1980, incluindo óleos, desenho, gravuras e documentação de intervenções no espaço urbano do artista, além de um farto material documental sobre Iberê – catálogos de mostras anteriores, resenhas críticas e recortes de imprensa.

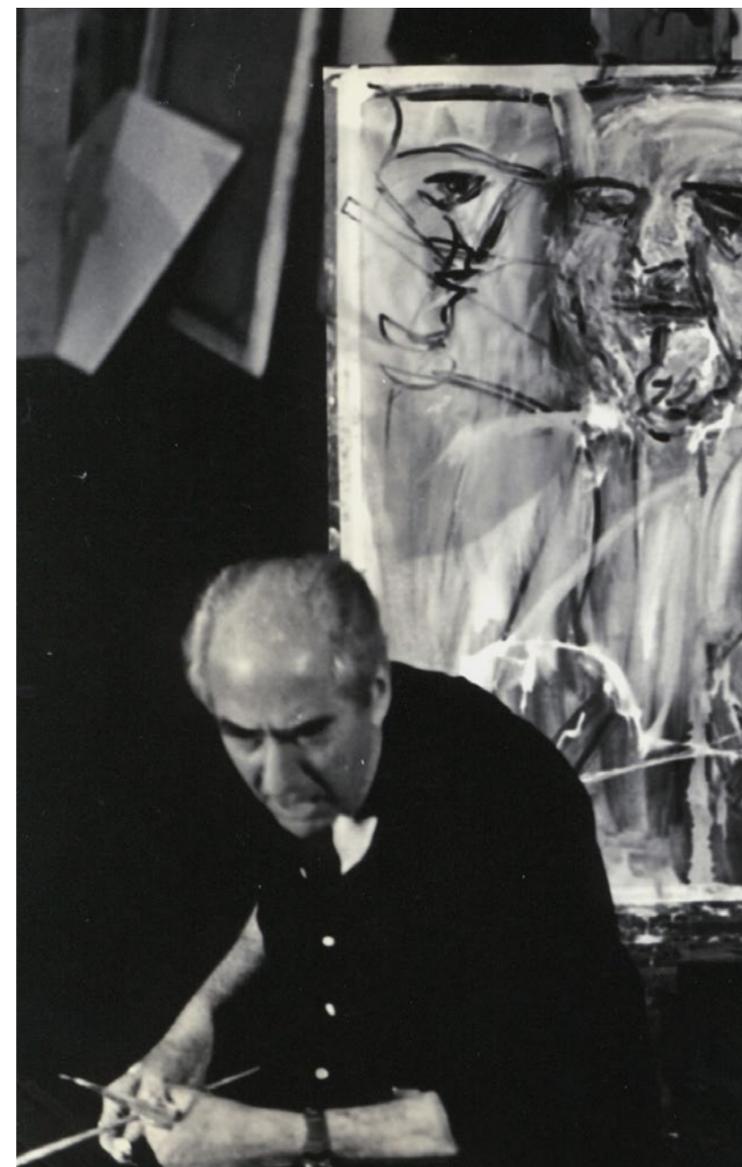
Foram cerca de dois meses de produção para que a mostra deixasse Iberê satisfeito. No primeiro contato com Dona Maria, a equipe do MARGS sentiu a responsabilidade. Disse ela: “Ela deve ser representativa. Caso contrário é melhor que não se realize”.

Paralelo à exposição, o museu fez projeções diárias de um audiovisual realizado por Teniza Spinelli e Mabel Vieira, e, no dia 6 de setembro, os visitantes tiveram a oportunidade de conversar com o pintor.

A retrospectiva ocorreu simultaneamente a quatro exposições individuais: na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre, na Thomas Cohn Arte Contemporânea e na Cláudio Gil Studio de Arte, no Rio de Janeiro, e na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. Como destaca Tina, marchand de Iberê na época, “foi ele quem escolheu as obras que seriam expostas em cada espaço e para que elas não brigassem entre si.”

“Haveria mil e uma histórias para contar sobre o artista ao anunciar as comemorações de seus 70 anos de idade. Além de tudo, o homem não para nunca de pensar e, ao pensar, de dizer o que pensa, agrade ou desagrade seu interlocutor. Ao dizer, inclusive, Iberê surpreende: de quem se espera só talento plástico e formal (o que não é esperar pouco), encontra-se propriedade verbal. Iberê fala e escreve bem. Mais: não perdeu nunca sua capacidade de indignação”, escreveu Evelyn Berg, diretora do MARGS na época e primeira mulher a dirigir a instituição e a quem Iberê se referia amistosamente como “madre superiora”, para o jornal Zero Hora, em 26 de agosto de 1984.

Gustavo Possamai, responsável pela obra do artista na Fundação, lembra que a exposição reuniu o maior conjunto de obras de Iberê Camargo até então: “Foi um marco e uma grande homenagem aos seus mais de 40 anos de trabalho. Mesmo aos 70 anos, ele seguia pintando em sessões de até 12 horas seguidas.”



Fotos: Dulce Helfer

O crítico de arte Frederico Morais chegou a escrever, no catálogo da mostra, que “Iberê ressurgiu, no centro da cena pictórica brasileira, com um vigor e uma energia insuperáveis. Aos 70 anos, ele realiza, hoje, a pintura mais jovem do Brasil.”

Iberê Camargo é o artista que mais expôs no MARGS, instituição que celebra 70 anos em 27 de julho. Até o momento, foram mapeadas sete exposições individuais e mais de cem coletivas. É, também, o mais documentado na coleção de Dossiês de Artistas, ultrapassando 8,5 mil páginas.

“Várias vezes, Iberê circulou pelo museu da Praça da Alfândega, acompanhando algum trabalho, verificando a guarda de seu material pessoal no núcleo de documentação. Às vezes, vinha por acaso, simples visita a alguns amigos, outras chegava com seu jeito inflamado, em ocasiões de protesto”, escreveu o jornal da Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1994.

Ao longo de 70 anos do MARGS, o pintor realizou sete exposições individuais e mais de cem coletivas. É, também, o mais documentado na coleção de Dossiês de Artistas do museu, ultrapassando 8.500 páginas

A Fundação Iberê homenageia o MARGS, integrando a programação de 70 anos da instituição. No dia 15 de junho, será inaugurada uma exposição com obras de Iberê Camargo pertencentes aos dois acervos, destacando a relação entre o pintor gaúcho e o mais importante Museu de Arte do Estado. ■

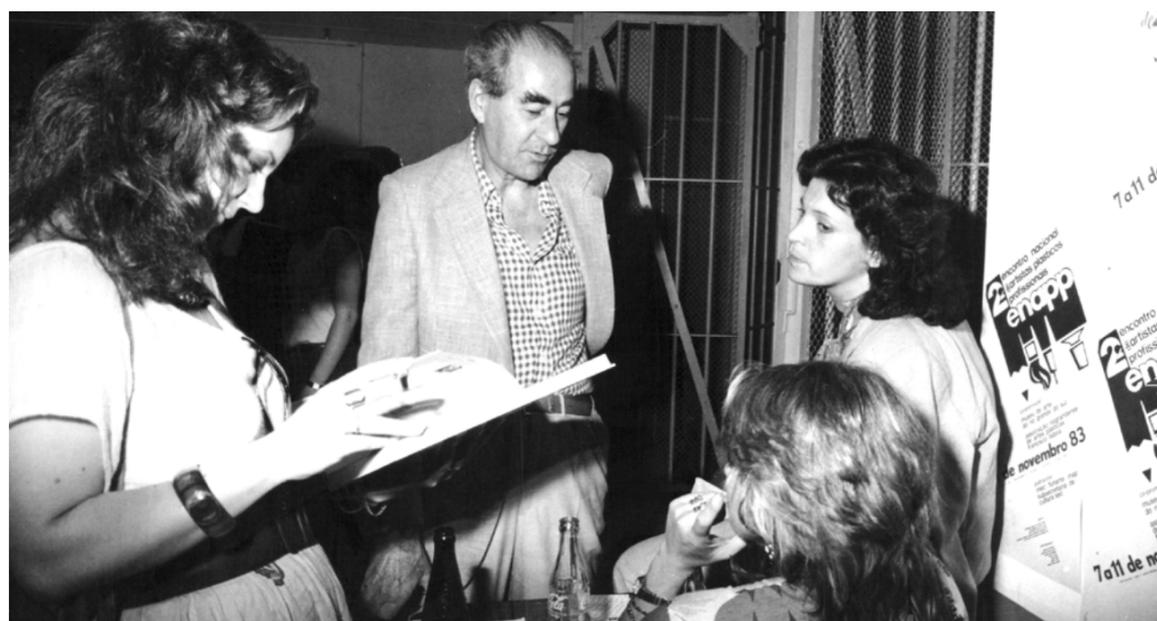
Registros históricos da fotógrafa Dulce Helfer no ateliê da rua Alcebiades Antonio dos Santos em 1992.

# Uma história agora contada

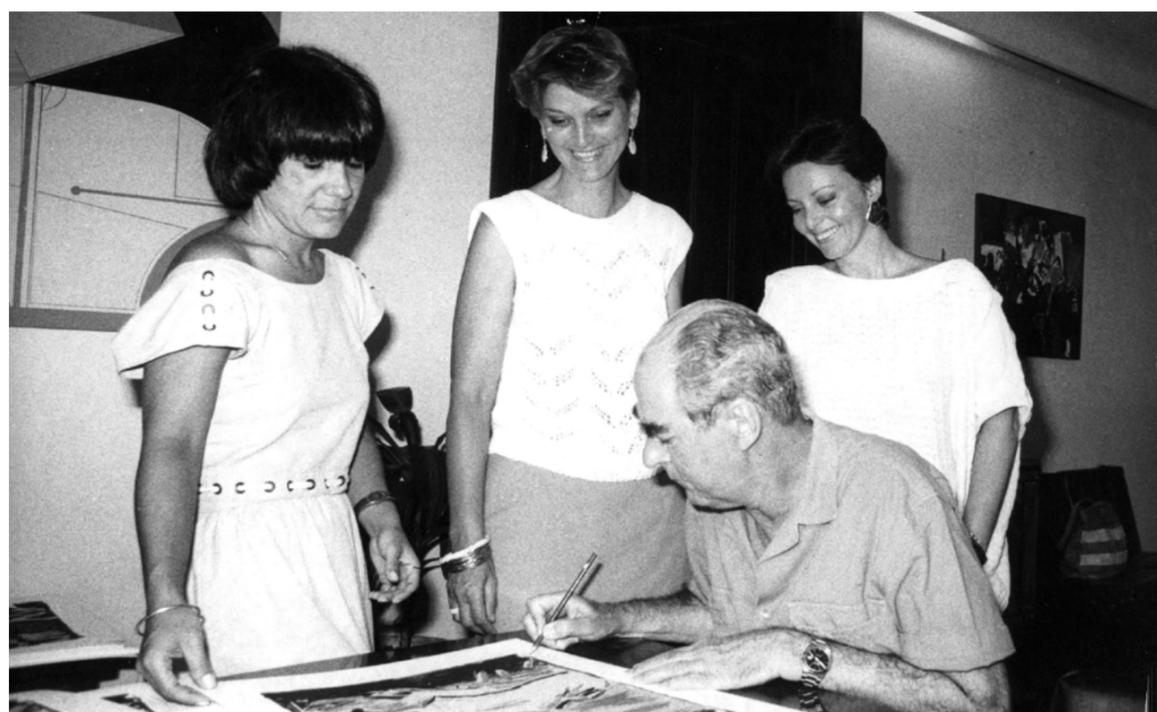
Francisco Dalcol



O artista na abertura da exposição **Iberê Camargo: Trajetória e Encontros**, 1985.



Iberê no II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais, realizado no MARGS, em 1983.



Iberê assinando serigrafia realizada para o MARGS, acompanhado por Maria Helena Webster, Cláudia Stern e Evelyn Berg Ioschpe, 1985.



Lançamento do livro **Iberê Camargo** durante a abertura da exposição **Trajetória e Encontros**, em 1985.

No Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, Iberê Camargo (1914-1994) ocupa um lugar de destaque no trabalho voltado à preservação e memória das artes visuais e da história da arte.

O Acervo Artístico do Museu possui 75 obras do artista, adquiridas a partir de 1955, no ano seguinte à sua criação, por meio de compra, doação e transferência entre instituições do Estado. O conjunto contempla seis pinturas a óleo, além de obras em papel (gravura e desenho).

Já o Acervo Documental do Museu conta com uma extensa documentação sobre Iberê, reunindo jornais, revistas, publicações, textos, documentos, fotografias, correspondências, convites e catálogos de exposições. Esse conjunto inclui, em grande parte, os arquivos pessoais que o próprio Iberê destinou ao MARGS, em 1984, para fins de guarda, preservação e disponibilização para pesquisa, aos quais se somam documentos colecionados pelo Museu ao longo de 70 anos até aqui.

O gesto de doação ao MARGS certamente corresponde à conhecida iniciativa que Iberê manteve de atuar pela constituição e preservação da própria memória para a posteridade. Mas também permite considerar a confiança que deu à instituição, sugerindo o reconhecimento de uma credibilidade que permitiu aprofundar a sua decisão.

Em 2004, em um contexto já de colaboração institucional entre o MARGS e a Fundação Iberê, parte da documentação doada pelo artista ao Museu foi transferida para guarda da instituição dedicada à sua vida e obra.

Ainda assim, o Acervo Documental do MARGS possui hoje mais de 10.000 páginas relacionadas a Iberê, incluindo o mais expressivo e volumoso conjunto da coleção denominada “Dossiês de artistas”.

No início de 2024, o MARGS concluiu o extenso processo de digitalização que contemplou esse amplo conjunto documental sobre Iberê, disponibilizando-o publicamente e em meio on-line no repositório Tainacan do Museu.

E, ainda neste ano, o trabalho de preservação e memória voltado a Iberê ganhará uma nova dimensão no contexto das instituições. Em uma parceria com a Fundação Iberê por ocasião dos 70 anos do Museu, estamos preparando uma exposição que abordará uma história ainda não devidamente totalmente contada: a longa relação entre Iberê e o MARGS.

Trata-se de uma história contada pelos muitos momentos e episódios em que as trajetórias do artista e do Museu se cruzam. Envolve um olhar sobre os Acervos Artístico e Documental, mas, sobretudo, visitar exposições, publicações, eventos e atividades que o MARGS realizou com e sobre Iberê.

Com o projeto, esperamos oferecer um novo enfoque sobre Iberê e mesmo sobre o MARGS, reforçando também os vínculos e a cooperação entre a nossa institucionalidade.

**Francisco Dalcol** é Doutor em Teoria, Crítica e História da Arte e diretor-curador do MARGS.

# Iberê pela fotógrafa Dulce Helfer



Fotos: Dulce Helfer

A minha amizade com Iberê Camargo começou em 1985, quando fui fotografá-lo em sua casa/ateliê na rua Lopo Gonçalves, na Cidade Baixa, que também é meu bairro. Depois disso, nos encontramos algumas vezes na rua, em eventos e, seguidamente, na casa dele. Como eu andava sempre com equipamento, era natural que fizesse fotos dele – naquela época se usava negativo e muita coisa se perdeu.

Não foi uma amizade tão próxima como tive com Mario Quintana, Rubem Braga e Belchior, mas tínhamos os mesmos interesses e a mesma personalidade. Iberê sempre foi uma pessoa muito direta, assim como eu. No meu caso, essa forma de lidar com a vida pode ser um defeito, mas para ele não. A sua pintura era explícita, espelhava sua personalidade forte. Era assim que nos entendíamos. E brincávamos também.

## Com ou sem dedicatória?

Iberê queria muito que eu lhe desse uma foto que tirei, em sua opinião, a melhor que fizermos dele. Como eu trabalhava no Zero Hora e estava envolvida em outros projetos, fotografando para artistas, espetáculos e livros, fui deixando esse pedido de Iberê em segundo plano. Até que um dia ele me convidou para jantar em sua nova casa, no bairro Nonoai, e pediu que eu levasse a tal foto (*página ao lado*). Levei ampliada e, em troca, ele me deu uma obra e perguntou se queria que escrevesse uma dedicatória, uma vez que estava com câncer e iria morrer.

Ele disse:

– Se eu escrever uma dedicatória, depois tu vais querer vender e ninguém vai querer comprar porque está com teu nome.

E eu respondi brincando:

– Iberê, depois que tu morreres, esta dedicatória valerá o dobro.

Nesse dia – nunca irei esquecer –, Iberê também me deu uma bronca. Eu tenho o costume muito ruim, reconheço, de enrolar todo o papel que tenho em mãos. E eu enrolei o presente de Iberê.

– Dulce, tu estás enrolando minha obra?

Hoje, quando olho a pintura com dedicatória, rio da bronca.

## A dor de Iberê

Em 1992, fotografei Iberê pintando a série *O homem da flor na boca – Um ato de amor à vida* e, em várias partes do processo, o vi chorando. Tenho, inclusive, uma foto dele com as mãos nos olhos enquanto pintava o ator Manoel Aranha (*acima*). Iberê já estava acometido pelo câncer, e Manoel com AIDS.

Essa vulnerabilidade de Iberê na foto de *O homem da flor na boca* mostra que ele não era uma pessoa “dura”, como muitos imaginavam. A obra de Iberê é paixão, é uma explosão de sentimentos. Iberê era um homem e um artista de uma imensa sensibilidade, e essa sua natureza foi eternizada.

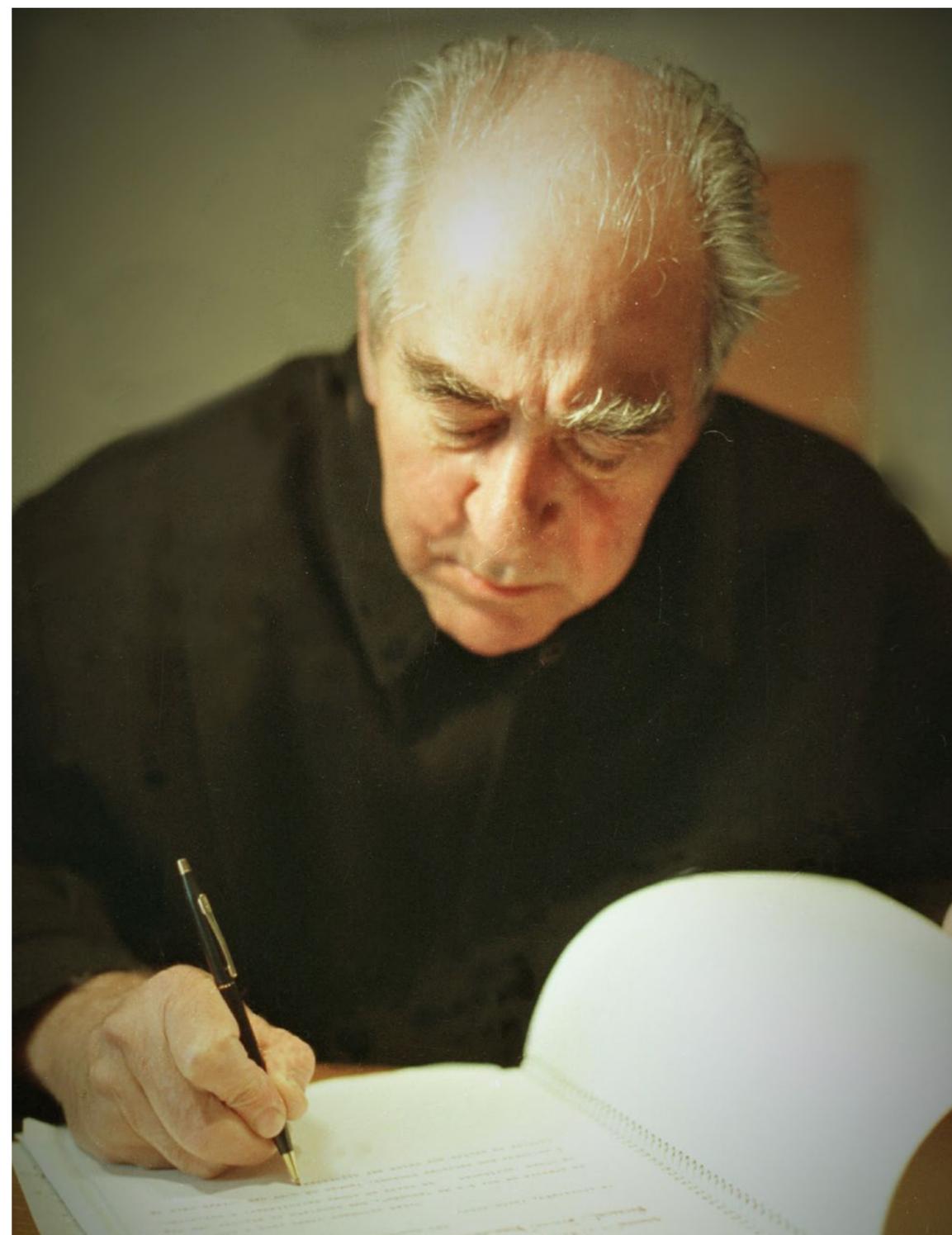
## Sobre “O homem da flor na boca”

– Um ato de amor à vida

Em novembro de 1992, Iberê Camargo inicia uma série de guaches a partir da peça *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, em cartaz em Porto Alegre naquele momento. As obras, expostas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, são colocadas à venda em benefício da campanha de prevenção à AIDS “Um Ato de Amor à Vida”, lançada pelo protagonista da peça, Manoel Aranha. Os atores transformaram-se em modelos, enquanto representavam no ateliê de Iberê. As cenas também foram gravadas em filme e integram o curta-

metragem *Presságio*, dirigido por Renato Falcão e concluído em 1992.

Luigi Pirandello (1867-1936), escritor e dramaturgo italiano, escreveu *O Homem da flor na boca* em 1923. O conto em forma de cena teatral, num ato, narra a história de um homem que se encontra numa situação limite e, a partir daí, passa a ficar mais atento às situações prosaicas do cotidiano. ■





# Carlos Vergara

## Uma poética da exuberância

Luiz Camillo Osorio

É comum no futebol jogadores voltarem aos seus clubes e cidades de origem depois de carreiras de sucesso e títulos internacionais. Algo desta natureza acontece com estas duas exposições de Carlos Vergara em Porto Alegre, na Fundação Iberê e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS. Vergara, além de gaúcho, foi assistente de Iberê, em meados dos anos 1960, no Rio de Janeiro. Este período foi uma escola sem igual, onde rigor poético e liberdade criativa eram transmitidos em ato. Já era tempo de uma exposição do aluno consagrado e rebelde na fundação do seu mestre. Juntá-la a uma outra complementar no MARGS, onde parte significativa da memória da arte gaúcha é preservada e atualizada, faz desta ocasião uma verdadeira ocupação Vergara em Porto Alegre.

Como não poderia deixar de ser, a primeira sala na Fundação Iberê é focada nos anos 1960, especialmente nos trabalhos em papel – pinturas, desenhos e aquarelas – realizados no período em que foi assistente de Iberê. O diálogo é evidente, uma vez que a fluência do traço se deixa infiltrar pela carga expressiva do gesto. Tudo neles é urgência. O jovem Vergara misturava certa revolta existencial, típica da sua geração, à luta contra o regime ditatorial que começava a se instalar no Brasil.

Além do diálogo com seu mestre, Vergara se apropria da liberdade gestual de Wesley Duke Lee. A linha ganhava densidade política e era mais mancha que contorno. Ela se movimenta pelo papel com fluência, mas o seu tom é grave. Seu desenho parece sempre na iminência do grito, eles não falam baixo. Vergara é mais trágico do que lírico – isso se desdobra pelo resto da sua obra. Outra marca de sua relação próxima com Iberê no começo de sua trajetória.

Não obstante esta dimensão trágica, presente na expressividade do gesto e na tendência sombria de sua paleta de então, há uma abertura para olhar o mundo em sua intensidade vital. Vergara olha em todas as direções, tem interesse genuíno pelo que rola à sua volta, daí sua exuberância plástica e visual. Isso o leva a “olhar para fora”, como ele gosta de dizer, de modo a explorar as intensidades episódicas que irrompem no meio do caos, da opressão, da desigualdade.

A série do carnaval, no início da década de 1970, começa a partir deste desejo de vida pulsando nas esquinas. A festa popular não era olhada pelo lado folclórico, mas pela sua capacidade de resistência ao *status quo*, pela produção de formas de vida e de comportamento heterogêneos. O foco desta série é o bloco *Cacique de Ramos* e seus desfiles pelas ruas do centro do Rio. Evidencia-se aí o enfrentamento, ou melhor, o enlouquecimento das convenções.

O carnaval de rua, se não é luxuoso e operístico como o das escolas de samba, tem uma alegria dionisíaca peculiar. A festa popular é o momento em que subjetividade e sociabilidade se deixam atravessar por uma necessidade de transformação. O indivíduo e a sociedade estão livres para tornarem-se outros. A desorganização dos blocos dava-lhes um suplemento de potência política.

O que se vê nestas fotos é que junto à exaltação do sujeito em êxtase, fora de si, insinua-se também um sentimento de abandono que incute um travo de tristeza ao delírio carnavalesco. As potências de comunhão e de abandono curiosamente convergem.

Interessante pensar no modo como as séries de Vergara se deslocam no tempo e vão incorporando outras experimentações plásticas. As impressões sobre cobertor de fotos da década de 1970 do *Cacique* é um desdobramento recente de sua série *Liberdade* (2010), feita a partir da implosão do complexo prisional da Frei Caneca: marginalidade social, resistência política e energia visual desdobram-se em dois momentos distintos de sua trajetória, com quase 40 anos de distância. As linguagens se multiplicam, os tempos se embaralham, a poética de Vergara está sempre se reinventando.

Ao longo dos anos 1980, sua obra desloca-se da rua e da fotografia para a experimentação pictórica. Alguns caminhos se abriram nesta fase, das grades abstratas à exploração de pigmentos naturais e à reconfiguração dos processos de captura e apropriação. As pinturas de bocas de forno são um dos momentos mais intensos dessa experimentação, que se desdobra até o presente.

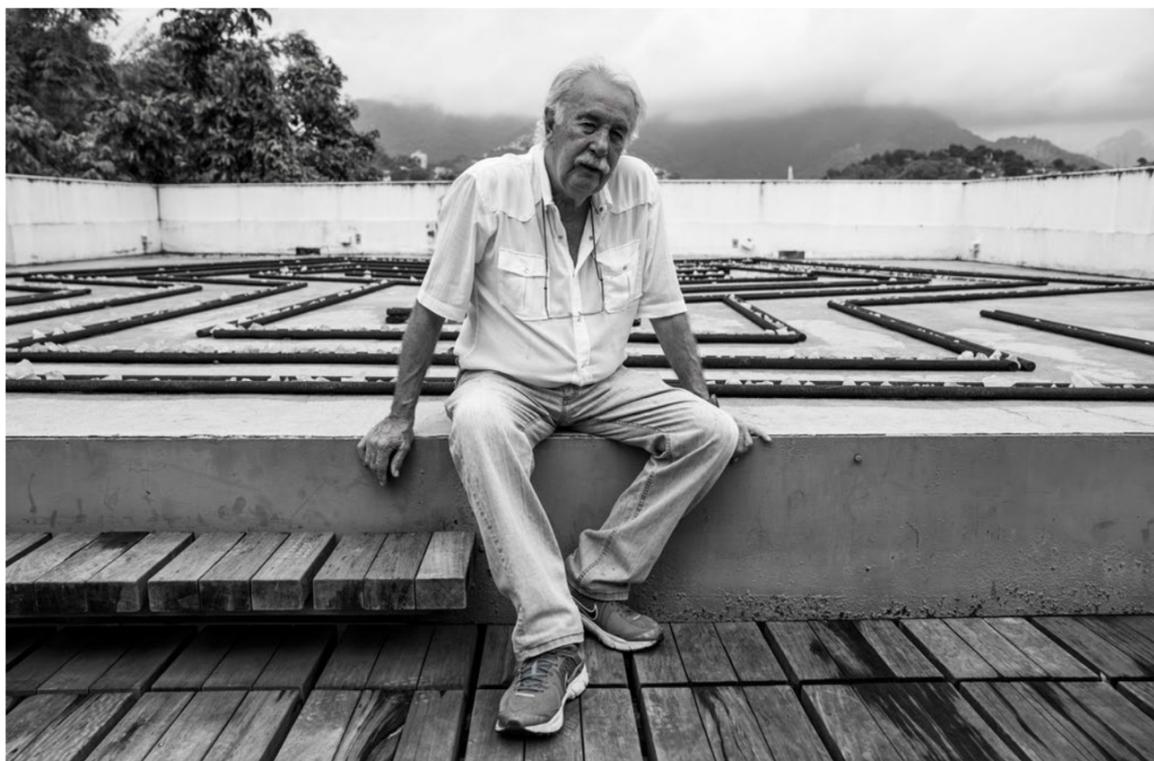


Foto: Walter Carvalho

O artista, tão recorrente a partir de 1990 com as muitas viagens de investigação artística e antropológica de Vergara, é o desdobramento daquela decisão inicial de olhar para fora, de explorar poeticamente uma inquietação existencial. Filho de um Reverendo da Igreja Anglicana, ele desde sempre se interessou pela abertura espiritual inerente à condição humana. Sendo gaúcho, oriundo de um território de fronteira, viveu o entrecruze de identidades e diferenças.

As monotípias que começam neste período, feitas nos fornos, nos chãos e nas paredes, na natureza e na arquitetura, impregnadas de tempo e de vida, estruturaram-se posteriormente no ateliê. Depois de deslocadas do contexto da impressão, via impregnação, são retrabalhadas com cor ou simplesmente com uma fixação mais rigorosa com resina. Em outros casos, a simples documentação de um momento de calor e fumaça é suficientemente eloquente e justifica sua existência. As cores de Vergara saem da natureza, da terra, dos pigmentos minerais, mas se dispõem a uma sensualidade que não teme o incêndio da presença pictórica.

O desafio – deslocar e traduzir - segue na série *Liberdade*, a partir de 2010, quando se dá a destruição definitiva e a última implosão do complexo penitenciário da Frei Caneca. O curador Moacir dos Anjos, em texto sobre esta série, faz uma observação interessante sobre as fotografias e pinturas aí produzidas. “São imagens que reclamam um pertencimento àquele lugar, ao mesmo tempo em que

sugerem não ser possível anotar visualmente a experiência que foi vivê-lo. (...) É papel da ficção, afinal, tornar possível entender o que de fato se passou”.

Sempre disposto a se reinventar, Carlos Vergara segue olhando em muitas direções, potencializando visualmente séries anteriores e criando novas que alimentam um desejo absurdo de assimilar o presente e dar-lhe densidade visual. Isso tira dele qualquer traço de nostalgia e o obriga a estar à altura dos desafios do mundo contemporâneo.

Ao longo de 60 anos de trajetória, Vergara transformou continuamente sua linguagem e procedimentos criativos, tomando caminhos inesperados, assumindo riscos e recusando todo tipo de acomodação. A cada deslocamento a obra se renova.

É raro vermos um artista tão ávido pela aventura poética e pelo encantamento visual. Sem medo dos excessos, ele se apropria de novos suportes e das novas tecnologias, sem abandono das linguagens tradicionais. Seja pelo registro fotográfico, seja por uma pequena impregnação em um lenço de bolso, seja mesmo em uma tela, qualquer coisa que o surpreenda é apropriada, incorporada e recriada. Aquilo que nela está continuamente nos mirando e seduzindo, é sua força de vida. ■

**Luiz Camillo Osorio** é Professor Associado do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, pesquisador do CNPq e curador do Instituto PIPA. Entre 2009 e 2015, foi curador do MAM-Rio.

Foto: Vicente de Mello



Série Liberdade, 2010

# Fundação Iberê e MARGS homenageiam Carlos Vergara com exposições simultâneas nas duas instituições

**Carlos Vergara: Poética da Exuberância** na Fundação Iberê e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, é uma verdadeira ocupação Vergara em Porto Alegre. Sessenta anos de produção que se deslocam incansavelmente entre linguagens, suportes e atmosferas poéticas.

Com curadoria de Luiz Camillo Osório, as mostras reúnem, no segundo andar da Fundação, 69 obras, com destaque para desenhos e pinturas em papel, da década de 1960 nunca expostos, produzidos quando Vergara era assistente de Iberê Camargo no Rio de Janeiro – uma escola sem igual, onde rigor poético e liberdade criativa eram transmitidos em ato –, e outras 19 em duas salas no MARGS.

“É da casa-ateliê de Vergara, no topo de Santa Teresa, bairro boêmio e residência de artistas consagrados do cenário nacional, que saem preciosidades – algumas das quais expostas na Fundação Iberê e, outras, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em uma homenagem que as duas instituições, de forma rara e inédita, prestam a este artista de Santa Maria, já consagrado internacionalmente”, diz Emilio Kalil, diretor-superintendente da Fundação Iberê.

“Igualmente a Iberê Camargo, de quem seria aluno e assistente, Vergara sempre se afirmou e segue se afirmando como gaúcho, mesmo não tendo efetivamente vivido no Estado, assim expressando sua vontade de como ser



reconhecido. Essa compreensão dos caminhos que ligam ambos os artistas se renova em 2024 com uma exposição ímpar, que o MARGS e a Secretaria de Estado da Cultura têm a honra e a satisfação de apresentar conjuntamente com a Fundação Iberê”, ressalta Francisco Dalcol, diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Foto: Walter Carvalho

## Vergara: de aluno e assistente de Iberê a um dos principais artistas de sua geração

Nascido na cidade de Santa Maria (RS), em 29 de novembro de 1941, ainda criança, Carlos Vergara acompanhou com a família as mudanças de seu pai, reverendo da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, até se estabelecerem em 1954 no Rio de Janeiro, a partir de onde vem desenvolvendo, desde os anos 1960, toda a sua produção e trajetória.

Aos 22 anos, conheceu Iberê Camargo, de quem foi aluno e assistente no ateliê localizado na Lapa. “Ele montava umas naturezas mortas pra eu desenhar e, quando precisava de mim, me chamava: Espreme aqui vermelho, branco...”, recorda o artista, que nesta mesma época também jogava vôlei profissionalmente.

“Ele (Iberê) ficava com ódio, porque chegava seis e meia da tarde, e eu dizia que tinha que ir embora por causa do treino. Ele ficava louco: Não pode! Ou tu és artista, ou esportista! Eu acho que daí nasceu uma amizade muito grande. Eu conto uma história que é verdadeira: às vezes, o Iberê ficava muito brabo com uma coisinha mínima no quadro. Ele gastava aquela tonelada de tinta, mas não gostava... E eu falava: Iberê, tá pronto! Tá pronto, não mexe mais, pelo amor de Deus! E ele: Não, tchê, aquele troço tá me agonizando! Ele ia lá e, pronto, estragava tudo. Um dia, tinha um quadro enorme, que tinha ficado pronto. Ele já tinha sentado, eu havia lavado tudo, havia limpado a paleta, que era um carrinho de rodas... Depois, quando já estava em casa, de repente, liga a Maria: Vergara, vem pra cá, que ele tá querendo mexer de novo! Foi uma convivência muito intensa mesmo. (...) Durante os anos em que trabalhei com Iberê, eu desenhava muito, e ele era muito rigoroso mesmo. Olhava meus trabalhos e dizia: Rasga! E eu demorei um tempo para saber porque era ruim. E quando ele dizia, entusiasmado: Isto aqui é um desenho! Também demorei um bom tempo para compreender aquilo ali. Mas aprendi”, recorda o artista.

Em 1965, Vergara participou da mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um marco na história da arte brasileira, ao evidenciar essa postura crítica dos novos artistas diante da realidade social e política da época, que Iberê era totalmente contrário: “Iberê estava muito incorporando a coisas da visualidade geral. Daí ele disse para mim assim: Olha, eu acho que está na hora de tu teres a tua vida própria. Depois eu passei mais ou menos uns 15 anos sem ter um contato mais próximo com ele”.

A partir do *Opinião 65* se formou a Nova Figuração Brasileira, movimento que integrou junto com outros artistas, como Antonio Dias, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães, que produziram obras de forte conteúdo político.

Na década de 1970, Vergara volta seus olhos para a grande festa do carnaval do Rio. Um de seus objetos preferidos é o bloco Cacique de Ramos, com milhares de figurantes, onde todos são iguais: “não há índios, só caciques”. Estuda, através de imagens, como a individualidade é preservada, através de



Sagrado Coração, da série Douro, 2018

traços característicos, naquela união maciça que pode diluir os egos no deslocamento do grupo imenso, ao som ritmado, pelas ruas da cidade.

É tempo, também, em que desenvolve uma série de projetos premiados para as agências da VARIG no Brasil e no exterior: São Paulo, Cidade do México, Paris, Tóquio, Nova York. A partir dessa experiência, multiplicam-se seus trabalhos em espaços arquitetônicos, que se estendem até os dias de hoje: BCN, Itaú, Jornal do Brasil, Barra Shopping, Morumbi Tower, entre tantos.

A partir dos anos 1980, abandona a figuração e inicia um processo de criação anexando registros de vestígios naturais ou arquitetônicos, transferindo para as telas, em lona crua, pigmentos colocados sobre a superfície de um local, quando captura imagens, imprimindo-as como monotípias, para, em seguida, realizar intervenções com o acréscimo de outras cores, reinventando o real, num trabalho que considera livre.

Em 2003, Vergara esteve em Porto Alegre para acompanhar a inauguração de seu grande painel *Todas as Horas* – que muitos transeuntes chamam carinhosamente de Zepelim, devido à forma elíptica –, projetado e confeccionado junto ao Aeroporto Salgado Filho, e que mede mais de 30 metros de comprimento. Ele foi um dos três artistas escolhidos para criar obras para o local. Os outros dois foram Regina Silveira e Mauro Fuke.

Em sua trajetória, Carlos Vergara realizou mais de 180 exposições individuais e coletivas de seu trabalho. ■

Foto: Vicente de Melo



# Paulo Pasta

## Bom filho à casa torna

Foto: Filipe Berndt

Após um hiato de dez anos, Paulo Pasta, um dos artistas mais respeitados e bem-sucedidos do país, retorna à Fundação Iberê para celebrar 40 anos de trajetória. A exposição **Paulo Pasta – Para que serve uma pintura** conta com 40 trabalhos de formas distintas – faixas horizontais e verticais, quadros, retângulos – que desafiam o artista a enfrentar a superfície das telas. A pintura de Pasta é uma forma de construir um lugar, um ambiente que se transforma conforme as variações de cor e de luz.

Por outro lado, as combinações cromáticas criadas pelo pintor, marcadas por baixos contrastes e passagens suaves entre um tom e outro, acabam por tensionar os limites dessas divisões. Pasta cria a sensação de que áreas do quadro parecem pulsar para fora da tela, como se quisessem se espalhar pelo mundo. Seu processo de construção, em algumas obras, inclui também a utilização da cera, que tira o brilho do óleo, dando “lentidão” para a cor. O trabalho de acrescentar e testar misturas dá origem aos tons impuros e únicos que caracterizam sua pintura.

No catálogo da mostra, Lorenzo Mammi, doutor em Filosofia pela USP, onde é professor de História da Filosofia Medieval desde 2003, escreve: “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

“Uma cor é só uma cor? Pode ser também um corpo ou uma promessa. Ela pode se desvirtuar e se transformar em outra coisa. Por isso, minha cor não é do mundo das coisas, não é a cor do mundo. É uma vontade de que ela também seja um pouco mais que isso. Uma fruta e uma flor atingem o ponto máximo de intensidade de cor quando elas atingem o limite, quando, no dia seguinte, já vão começar a apodrecer. É um pouco isso que faço: fazer a cor atingir essa plenitude antes que ela desapareça.”

Paulo Pasta

nos diga (o 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.”

Em diálogo com sua exposição, Paulo Pasta fez a curadoria de obras de seu professor e amigo Iberê Camargo para **Eclipses**. São 19 obras, algumas de grandes dimensões, em que Pasta percebe cores crepusculares: “Iberê lançava mão da matéria, quase um barro original, de onde tudo poderia brotar. Suas cores também não estariam dissociadas dessa matéria, lugar do qual, no dizer de Ferreira Gullar, elas surgiriam ‘como gemas sujas da noite, arrancadas ao caos’ (...) A melhor metáfora, para mim, sobre as cores de Iberê, é a do eclipse. Para além do aspecto noturno de seus trabalhos, a luz construída por ele parece não iluminar, não aquecer, mais ou menos como a sugestão de um sol que foi fechado.”

Pasta conheceu Iberê no início da década de 1990, em um workshop com artistas consagrados, no Centro Cultural São Paulo. A partir daí, começaram a trocar cartas e telefonemas. Para Pasta, aquele encontro foi a confirmação de sua vocação, a prova da existência da pintura, e do pintor.

“Quando eu conheci Iberê, eu disse a mim mesmo: eu conheci um pintor, finalmente. Ele é um pintor, fala como pintor. A percepção dele do mundo, das coisas, é de um pintor, e aquilo significou muito para mim. Por isso que eu digo que foi mais uma das confirmações, sabe? Ele podia não ter me ensinado mais nada, aquele, para mim, já foi o grande ensinamento que Iberê me deu, o peso simbólico

daquela personalidade, sabe? A vida toda intermediada pela pintura e vice-versa, uma construção recíproca, como ele dizia, de arte e vida. Enfim, significou muito para mim, muito mesmo”, disse ele em entrevista ao curador e conselheiro técnico e estratégico da Coleção Patrícia Phelps Cisneros, de Nova York, Gabriel Pérez-Barreiro (*leia a íntegra da entrevista nesta edição*).

### Do Gênios da Pintura para as galerias e museus do mundo

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);

Foto: Ana Pigasso

*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); *Sobrevivíveis*, 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 Redescobrimto*, 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 Kunsthhaus 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. ■

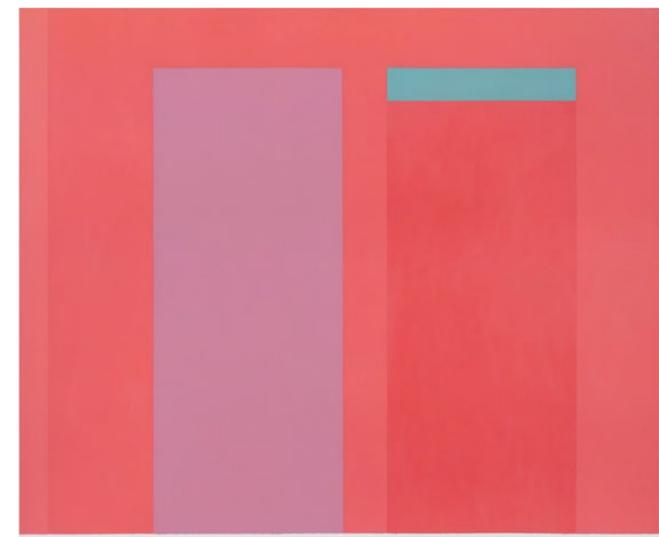
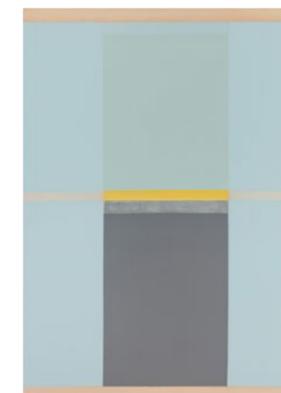
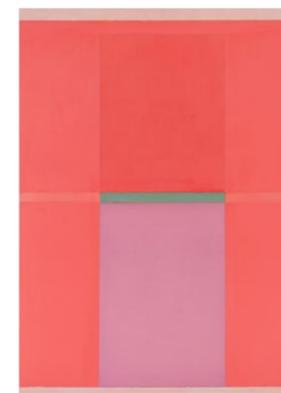


Foto: Filipe Bardi



# Iberê Camargo

## Ruínas do Presente

Paulo Pasta

Sempre chamou minha atenção uma expressão usada por Iberê Camargo para referir-se à sua condição de pintor. Disse ele: “sou um europeu guaiepecado”. Guaiepeca, no Rio Grande do Sul, é o nome dado ao cachorro vira-latas. O pintor, ao usar essa autodesignação, estaria querendo, principalmente, qualificar, de forma irônica, sua condição de artista brasileiro. A pintura, por sua história, é europeia. Ao menos a pintura culta, inserida na tradição, aquela que Iberê valorizava e que o fez ir até o velho continente para aprendê-la.

Essa formulação, além de demonstrar a qualidade que Iberê desejava ao seu trabalho, revelaria, também, o duplo esforço que seria pintar nesse país. Afinal, não seria para qualquer um esse juízo e esse risco em europeizar o guaiepeca, em dar uma espécie de pedigree a tudo isso.

Acredito também que esse seu esforço pioneiro teve uma importância parecida à fundação de um território novo para a nossa pintura. Estou convencido que essa sua ação trouxe a nós, os pintores que vieram depois, um lugar mais livre, menos vago e desigual. Se penso na produção pictórica atual, verifico que essa distância estaria menor e, também, transformada: nós estaríamos mais próximos do mundo. Ou melhor, nem pensamos mais sobre essa questão, talvez porque tornamo-nos mundo também, e com uma pintura marcante à nossa maneira. Mas para isso ter acontecido, ou ficar tão pouco importante, alguém, como Iberê, teve que se importar.

Tal tarefa extraordinária seria, para mim, uma das inúmeras qualidades do artista. Outros fizeram algo parecido. Para ficarmos com nomes próximos de sua geração, seria inevitável citar Goeldi, seu parceiro de poesia e cosmovisão. Mas suspeito que nenhuma outra obra tratou e internalizou essa condição como as telas encarnadas e abertamente modernas de Iberê.

Tudo te é falso e inútil IV, 1992

Quando o conheci, nos inícios dos anos 1990, disse a mim mesmo: “conheci um pintor”. Além da qualidade de seu trabalho e do peso simbólico da sua personalidade, a maneira como articulava pintura, história pessoal e aspectos de sua época, atestavam aquela minha primeira e entusiasmada impressão.

Também, naquele momento, sua pintura vinha sofrendo uma significativa transformação. O artista estava empenhado em grandes telas, as maiores que já havia pintado, inserindo nestas figuras humanas inteiras. Tais figuras dividiam o espaço do quadro com temas que remetiam ao seu passado: carretéis, bicicletas. Eram pinturas, ao mesmo tempo, desiludidas e cheias de vigor, contradição que, talvez, se explique na relação ambivalente que Iberê possuía com o passado.

Lembro que foi nessa ocasião que pensei que aquelas figuras, envoltas em uma luz crepuscular, buscando e olhando para o que havia marcado sua trajetória – os temas mais antigos do pintor – eram, de certa forma, sua mais completa resposta para aquela vontade de realizar uma grande pintura aqui, nesse lugar de pouca história. Pareciam querer dizer que, não havendo possibilidade de construir uma resposta pujante e comum à história, restava a ele seu próprio e inescapável passado.

E o mais espantoso disso tudo foi notar também como esse passado, ressurgido agora, trazia um indistigável acento de ruína. Mais que isto: apreendia, com grandeza e dimensão histórica, nosso presente ruinoso. ■

# Gabriel Perez-Barreiro entrevista Paulo Pasta

**Gabriel Perez-Barreiro** – Qual a tua relação com o Iberê, pessoa e artista?

**Paulo Pasta** – Eu conheci Iberê no começo da década de 1990, quando Sonia Salzstein, diretora do Centro Cultural São Paulo, promoveu uma série de workshops com artistas conhecidos, consagrados, e Iberê foi um dos escolhidos por ela. Eu fiz o workshop, fiz todas as aulas com ele, fiquei muito próximo e, também, muito impressionado com o Iberê. Eu sempre digo que foi, para mim, uma das confirmações da existência do pintor, da pintura. Quando eu comecei a fazer faculdade, no fim dos anos 1970, o que estava em voga era arte conceitual. Não se falava muito em pintura. Aliás, a pintura era um campo para se evadir, não para se chegar. Só que a geração 80 já estava ali funcionando subterraneamente, e eu sou geração 80, eu já queria pintar. Quando eu conheci Iberê, eu disse a mim mesmo: eu conheci um pintor, finalmente. Ele é um pintor, fala como pintor. A percepção dele do mundo, das coisas, é de um pintor, e aquilo significou muito para mim. Por isso que eu digo que foi mais uma das confirmações, sabe? Ele podia não ter me ensinado mais nada, aquele, para mim, já foi o grande ensinamento que Iberê me deu, o peso simbólico daquela personalidade, sabe? A vida toda intermediada pela pintura e vice-versa, uma construção recíproca, como ele dizia, de arte e vida. Enfim, significou muito para mim, muito mesmo.

**Gabriel** – É interessante, né? Porque a pessoa vê a tua produção, vê a produção do Iberê, e, a princípio, não teria uma vinculação. Vocês não compartilham uma linguagem, uma preocupação... Mas você acha que, apesar disso, tem uma coisa quase de grêmio de pintor, assim...

**Paulo** – O Iberê se dizia homem-pintor, né? Teve um momento na vida dele que ele se dizia nem só homem nem só pintor, porque as duas coisas se completavam, se misturavam. Grêmio, acho que nesse sentido, porque eu também sempre quis ser pintor. Ah, eu não tenho talento para muita coisa, acho que eu tenho para pintura. A pintura circunscreve muito o mundo, para mim, a minha visão de mundo. Não tenho muito talento para tridimensional, não consigo pensar coisas muito fora da... Então, acho que sim, mas mais que isso... Acho que a força de um entendimento da pintura no Brasil, sabe? Mais do que um grêmio de pintor, a maneira como ele coloca a pintura no Brasil, como ele se encaminha a ela. Quer dizer, ele não segue muito a cartilha do nacional, né? Do nacional brasileiro, que é fazer os temas nacionais, um pouco valorizar cultura, folclore, nada disso, né? Ele é um pouco

um outsider nesse sentido. E acho que isso foi importante para mim também, perceber como, apesar disso tudo, ele continua sendo um pintor brasileiro. Aliás, por isso mesmo ele é um pintor brasileiro.

**Gabriel** – Eu queria que você aprofundasse um pouco nisso, porque o Iberê à primeira vista não é... Exatamente. Ele não cai em nenhum... Não está pintando bananas, não está fazendo nenhum tipo de iconografia brasileira. É uma arte que talvez até possa ser vista como internacional, talvez conecte mais com a arte norte-americana. Então, em que sentido você o entende como artista brasileiro?

“Ele (Iberê) sentiu mal-estar de ser um pintor dentro do Brasil, ser um pintor num lugar onde não tinha tradição de pintura, ou pelo menos a tradição que ele gostaria. Pioneiro, de fazer uma pintura cujos conteúdos, cujos temas não seriam facilmente reconhecidos com o Brasil, mas é o Brasil. E para ele ser um pintor brasileiro, eu acho que um pouco ele se colocou meio nesse lugar do exílio. Ele dizia, “eu sou um europeu aguaipecado”, guaipeca é um vira-lata no Rio Grande do Sul.”

**Paulo** – Eu o entendo como um exilado, sabe? Eu não lembro onde eu li isso, que os artistas são... Os homens, de maneira geral, mas os artistas principalmente, ou eles optam pela ficção ou pelo exílio. Por exemplo, o Picasso é um grande exemplo de ficção. O Iberê seria um grande exemplo de exílio. Tanto é que tem Goeldi também, né? Aliás, a exposição de agora, o Iberê e o Goeldi, acho que podia tocar bastante nesse assunto. Enfim, eu acho que ele é brasileiro no sentido de tentar, como ele mesmo dizia, fazer uma pintura grande dentro do Brasil. Ele sentiu mal-estar de ser um pintor dentro do Brasil, ser um pintor num lugar onde não tinha tradição de pintura, ou pelo menos a tradição que ele gostaria. Pioneiro, de fazer uma pintura cujos conteúdos, cujos temas não seriam facilmente reconhecidos com o Brasil, mas é o Brasil. E para ele ser um pintor brasileiro, eu acho que um pouco ele se colocou meio nesse lugar do exílio. Ele dizia, “eu sou um europeu aguaipecado”, guaipeca é um vira-lata no Rio

Grande do Sul. Então essa mistura, entre de um homem vindo de um lugar sem cultura, tentando se apoderar da pintura que, enfim, eu acho que ele consegue, essa operação é muito difícil, né? Eu acho que ele é um dos que consegue. Acho que se a gente pega o neoconcreto, o neoconcreto faz isso, né? Acho que é uma arte... O Amilcar dizia, o neoconcreto é de fato a nossa semana de arte moderna, porque de fato o Brasil fica moderno, sem precisar incorrer aos temas, velhos temas nacionais. E eu acho que o Iberê faz isso com a pintura. Sem precisar incorrer nesses velhos temas nacionais, construir uma linguagem, que é uma linguagem universal, como você disse, mas é uma linguagem de pintura, que tem as marcas do Brasil, eu acho.

**Gabriel** – Quer dizer que ele ganha uma liberdade para ser um pintor que possa tocar qualquer tema?

**Paulo** – Acho que sim e transforma o Brasil também, para mim, em um lugar de pintura. Ele constrói um chão, né? Eu acho que ele constrói um chão, por isso que ele é tão importante para a geração 80 também. Ele dá uma realidade factível, real, palpável para a pintura, onde, enfim, você pode estar mais livre, mais junto ao mundo, mais aberto para as questões. Mas acho que essa característica ele tem, de se voltar muito para a memória, para a autobiografia, de procurar um lugar, sempre querendo fundar um lugar, um lugar de origem, um lugar... Porque, para mim, a questão do Iberê é um pouco essa, ele se volta para si, para o sujeito, mas esse sujeito também fala desse lugar. Que lugar é esse? De onde eu vim? O que é isso? Quando ele se volta para isso, acho que ele funda tanto o lugar pessoal dele como uma pátria de pintura.

**Gabriel** – Às vezes, o Iberê no Brasil é considerado muito um pintor do sul, do Rio Grande do Sul, tem todo um discurso sobre isso. Você compartilha isso ou você o vê como mais brasileiro no sentido geral? Isso faz algum sentido para ti, essa etiqueta?

**Paulo** – Eu acho que a gente sempre carrega as marcas do lugar de onde se veio. É impossível, mas ele transformou isso. E acho que ele transcende isso. Como é a história do Tolstói? Se você falar da sua aldeia, você fala do mundo. Apesar do Iberê não gostar de flor, não gostar do jardim, ele cuidou um pouco do que era dele, mas esse dele, ele desdobrou além do seu... tanto é que ele foi estudar na Europa. Voltando para o Brasil, tentou entender o lugar onde estava. Essa equação difícil entre onde eu estou, quem eu sou, o que a minha época está fazendo e tentar não ceder facilmente a todos os estímulos de época e manter a sua integridade, mas também não se colocar como um extemporâneo. Acho que esse atrito do Iberê com o tempo é muito bonito. Ele sempre foi um pintor atento ao mundo, ao seu tempo. E isso o põe, claro, fora de qualquer bairrismo.

**Gabriel** – Interessante esse lugar da Europa na história da arte brasileira, como na de muitos países. Essa viagem de formação se traduz em uma importação de estilos, né? A semana de 22 é isso, é a introdução. Ele não faz isso, ele não é o introdutor do Chiriquismo, do Chiriquismo no Brasil. Ele

não traz um estilo, ele volta e cria a partir desse momento. Então aí você tem uma relação diferente, talvez até do neoconcretismo das fontes para a produção. Não sei se você concorda.

**Paulo** – Concordo. Agora, ele era um expressionista, acho que estava escrito na raiz ali dele, na sua constituição de ser esse ser expressionista. Não sei se estou certo quando eu falo isso, mas é uma ontologia própria, sabe? É uma vontade de chegar às raízes do sujeito, às raízes do ser. E essa ligação dele com o De Chirico, eu acho muito sintomática.

**Gabriel** – O De Chirico é o contrário de um artista expressionista. Um artista de construção, de meditação, de muito cuidado na precisão das formas. Então, como você vê, o que é De Chirico no Iberê, do teu ponto de vista?

Ele também entende que o Brasil é o eterno país do futuro, que nunca tem futuro, esse presente meio absurdo. A única possibilidade é voltar para si mesmo, uma história pessoal, cavar em si mesmo, pesquisar em si mesmo, voltar para a experiência própria para poder construir uma possibilidade de linguagem mais ampla, mais universal. Então acho que por aí o De Chirico entra muito bem com o Iberê, essa relação de estranhamento, de complicação com o presente, com o lugar onde se está.

**Paulo** – Eu acho que foi no Argan que eu li uma frase que nunca mais saiu da minha cabeça, que ele disse que a metafísica, quer dizer, o De Chirico é criador da pintura metafísica, só podia ter nascido num lugar de passado glorioso e presente miserável. A Itália naquele momento, né? Então o De Chirico tem isso, tem um passado, mas o passado não funciona no presente. Então tudo aquilo se revela no De Chirico, um pouco como um lugar vazio, suspenso, misterioso, sem sentido. Eu acho que o Iberê é um pouco isso no Brasil, mas o De Chirico fazendo isso revela um pouco a Itália, ele dá cara à Itália naquele momento, e o Brasil acho que nunca teve muito nada que o revelasse assim. Talvez o neoconcreto um pouco, quando traz o vazio para dentro da forma. O Amilcar, sei lá, traz essa gênese da forma um pouco mais baseada no não, do que no sim, mas eu acho que o Iberê faz isso. Ele também entende que o Brasil é o eterno país do futuro, que nunca tem futuro, esse presente meio absurdo. A única possibilidade é voltar para si mesmo, uma história pessoal, cavar em si mesmo, pesquisar em si mesmo, voltar para a experiência própria para poder construir uma possibilidade de linguagem mais ampla, mais universal. Então acho que por aí o De Chirico entra muito bem com o Iberê, essa relação de estranhamento, de complicação com o presente, com o lugar onde se está.

**Gabriel** – É interessante porque são dois futuros diferentes, porque o neoconcretismo está muito inscrito numa atração do concretismo, que é o futuro do desenvolvimento, do progresso, do futuro limpo, higiênico, racional. Esse futuro do Iberê é um futuro em suspenso, um futuro que nunca vai chegar, você sabe que nunca vai chegar. Então um futuro mais denso, um futuro mais angustiante. Então aí pode ser talvez, tipo, uma contra cara de dois modelos de futuro, um que é esse futuro hegeliano, e um outro futuro que é ansioso, que é expressionista ou existencialista.

**Paulo** – Deslocar, exilar, para tentar ter uma olhada sobre o mundo de outra maneira.

**Gabriel** – Isso me faz pensar também que tanto o modernismo brasileiro é uma tentativa de se localizar, justamente. Eu me pergunto se Iberê seria uma tentativa de se deslocar, de ter uma relação tensa, alienada com teu lugar, teu presente. Tem um pouco disso que nunca chega, nunca chega na terra, sempre tem uma matéria por meio, sempre tem um ruído.

**Paulo** – Um ruído, um opaco, um insondável. E isso tudo é bonito no Iberê, porque é inscrito na própria superfície da tela, é vivido como experiência de pintura. Quer dizer, a pintura, como ele próprio dizia: “o que me prende na pintura, o que eu valorizo, é o próprio envolvimento”. Quer dizer, a experiência do fazer, é onde ele descobre as coisas. Esse descobrir, esse lançar da intuição, enfim, parece que a pintura dele mostra um eterno perde e ganha. Ele ganha, mas ele perde em seguida. Ele ganha de novo, ele perde em seguida. Aquela forma que ele perde e ganha, perde e ganha, perde e ganha, no fundo você não se pergunta mais que forma é aquela, mas sim sobre a constituição daquela forma, a gênese daquela forma, que é a gênese do próprio indivíduo. Então, parece que ele, ao contrário do expressionismo abstrato americano também, que se lança a questão do corporal, do *all over*, tem esse movimento também de se voltar por uma construção de uma autoidentidade, de uma gênese própria, e isso está na pintura dele. Ele se lança a mão dos temas, claro, como todo pintor, mas aquilo tudo é submetido a uma tal experiência, a um tal perde e ganha, que, enfim, como eu posso dizer para você... Que naquele momento, que o Iberê ainda hoje, vendo isso no Iberê, é a lição principal dele para mim, entendeu? Deixar um pouco a lição da pintura estar na sua frente, deixar a pintura caminhar na sua frente, ela caminha, ela te mostra. E, claro que com muitas diferenças entre mim e ele, todas as diferenças possíveis, guardadas, todas as proporções de tamanho, mas, enfim, eu sinto essa grandeza nele, essa grandeza da experiência da pintura.

**Gabriel** – Vamos falar um pouco agora de pintura, de tinta. Porque, você tem razão, tem trabalhos, principalmente os mais matéricos, onde você realmente tem evidência do percurso do fazer, ele está exposto, ele está materializado no próprio gesto, na escrita, quase escultórico. Então esse uso da tinta, eu penso que às vezes ele desenha, às vezes ele pinta, às vezes ele esculpe, tem uma plasticidade na tinta que é muito própria dele. Me interessa, porque o teu trabalho é quase o contrário, você trabalha em uma pintura quase que

invisível, quase que transparente, a cor aparece. Queria que você falasse um pouco sobre isso, qual é a matéria que o Iberê utiliza?

“Os primeiros carretéis não têm muito a matéria, mas o desdobramento dos carretéis já traz a matéria. E os carretéis o que são? São os brinquedos da infância. Então parece que ele chega a si, quando ele começa a viver de si. Tudo no Iberê tem uma justificativa na autobiografia. Parece que ele tem que se reportar a si, a sua própria história, para poder fazer a pintura como um sentido ético primordial, um sentido de honestidade primeira com a pintura.”

**Paulo** – Olhando assim dessa maneira como você está colocando, eu seria mais Volpi, que é, de fato, o pintor com quem eu sinto mais proximidade. Mas eu gosto muito do Iberê também, talvez por ser a antípoda disso tudo. Agora, todas as questões de pintura me interessam muito, justamente talvez, aí no caso, por ser um pouco contrárias, um pouco diferentes da minha. Justamente pela diferença eu posso me entender melhor também. Agora, eu valorizo demais e aprendo demais com essa experiência do Iberê, com essa experiência com a pintura, esse fazer para descobrir, esse instante permanentemente instaurado, como se a gênese está sempre posta lá, instaurada, e presente se presente. Esse tempo, que eu acho que é uma herança metafísica, que tem uma temporalidade ali, tem também um tempo suspenso, não sei, no Iberê. Agora, eu acho que a matéria sempre foi muito importante para o Iberê, tanto é que nessa exposição, eu queria muito valorizar isso, porque eu acho que a cor para o Iberê não se dissocia da matéria. A matéria parece que é o meio, o veículo, que carrega a parte mais fundamental do Iberê. Ele mesmo fala que, como é... Ele sempre se reporta com uma metáfora ao pátio da infância, ao quintal da infância. Ele diz assim: “eu estou sempre no quintal da infância revolvendo um pouco aquela terra em busca dos brinquedos perdidos”. Essa é uma metáfora da memória. Se a gente fizer uma relação com a tela, então a matéria é um pouco essa matéria temporal que ele tem que revolver o tempo todo para encontrar as coisas. Quer dizer, me parece que aí eu também o associo a um certo existencialismo. Eu não entendo direito do existencialismo, mas eu me lembro muito do Sartre, da náusea, onde a matéria ganha... A náusea vem de uma sensação de mal-estar frente a essa matéria que é orgânica, viva, que, vive por quê? Vive para quê? Existe para quê? Essa diferença entre desistir e viver. Eu acho que o Iberê se descobre como Iberê, se descobre como um pintor, a ter sua própria identidade, a sua grandeza poética, quando ele começa também a descobrir a matéria, quando a matéria vem como um conteúdo, um elemento muito importante,

que vem com os carretéis. Os primeiros carretéis não têm muito a matéria, mas o desdobramento dos carretéis já traz a matéria. E os carretéis o que são? São os brinquedos da infância. Então parece que ele chega a si, quando ele começa a viver de si. Tudo no Iberê tem uma justificativa na autobiografia. Parece que ele tem que se reportar a si, a sua própria história, para poder fazer a pintura como um sentido ético primordial, um sentido de honestidade primeira com a pintura.

**Gabriel** – Vamos falar especificamente da questão da cor, porque quando ele tem essa manipulação da matéria que vira, que está metido o tempo, que está essa procura, mas essa cor é o que separa de ser um escultor, porque ele está utilizando as técnicas da pintura. Onde que está a cor na produção do Iberê? A imagem popular para falar do Iberê é de um pintor obscuro, mas de fato tem cores intensas. Se você tivesse que explicar o Iberê para uma pessoa que não conhecia, você explicaria de que jeito?

**Paulo** – Eu acho que eu explicaria como uma cor da noite. É como se ele fosse um artista mais noturno, aonde as cores teriam que vir de uma escuridão primordial também. O (Carlos) Zilio, que foi também companheiro, amigo e aluno do Iberê, fala que o Iberê tem cor. Essa história do Iberê, esse inimigo da cor, é um pouco relativo, porque ele, no lançamento da pintura, quando ele lançava a pintura, tinha muita cor. Depois, à medida que o quadro ia ficando pronto, ele cobria essa cor, anoitecia a cor. Ele ia fazendo um blackout, construindo essa dificuldade da cor e essa cor junto com a matéria. É mais matéria do que a cor, ou a cor impregnada na matéria, as duas dimensões ao mesmo tempo. Eu acho que isso que é bonito. Mas eu explicaria de uma maneira como Ferreira Gullar explicou, que quando eu li essa explicação do Gullar, “as cores, como gemas sujas da noite, arrancadas ao caos”. É como se a cor dele tivesse essa característica mineral, como gemas sujas da noite, arrancadas ao caos.

**Gabriel** – O Iberê também é conhecido como ativista no assunto da importação das tintas, né? E todo esse contexto político, social, de alto imposto sobre a tinta, por ser um artigo de luxo, e o ativismo dele. Você acha isso um fato relevante na vida dele ou você separa com uma coisa dele como cidadão?

“Aqui no Brasil, não é para se pintar, porque a tinta não tem qualidade nenhuma e, de fato, não tem. Ainda hoje, as tintas no Brasil não são boas. Você tem que importar. Agora que estão começando, a Joules & Joules, outras tentativas como a Deco, enfim, de tentar fazer uma tinta nacional melhor. Eu acho que aí ele foi na raiz do problema (...) E acho que isso está na raiz do Iberê, ele sempre foi um ser político, um homem político. Agora, na pintura dele, eu acho que essa política está nessa solidão, nesse isolamento, nesse exílio, nesse presente complicadíssimo que vem de um país que não se constitui, ainda, efetivamente, como um lugar viável, cidadão.”



**Paulo** – Eu acho que é relevante. O Iberê sempre foi um homem político. Não sei se um pintor político, mas um homem, sim. Eu lembro as charges que ele fazia para jornais, as charges que ele fazia para o uso próprio. Durante o governo Collor, ele ficou muito bravo, muito irritado, com aquela situação da economia. Ele fazia charges, ele sempre criticou esse excesso de poder com que os governantes se sujam, esse poder espúrio, enfim, ele sempre teve essa relação. A desigualdade social no Brasil sempre, sempre, sempre. E, portanto, a qualidade das tintas. Aqui no Brasil, não é para se pintar, porque a tinta não tem qualidade nenhuma e, de fato, não tem. Ainda hoje, as tintas no Brasil não são boas. Você tem que importar. Agora que estão começando, a Joules & Joules, outras tentativas como a Deco, enfim, de tentar fazer uma tinta nacional melhor. Eu acho que aí ele foi na raiz do problema. Se a tinta não é boa, como você pode fazer uma pintura que dure? Então, não é para dura? Mais uma vez, a gente volta para esse paradoxo brasileiro, do Lévi-Strauss, que o novo aqui já nasce em ruínas, essa velha história. E acho que isso está na raiz do Iberê, ele sempre foi um ser político, um homem político. Agora, na pintura dele, eu acho que essa política está nessa solidão, nesse isolamento, nesse exílio, nesse presente complicadíssimo que vem de um país que não se constitui, ainda, efetivamente, como um lugar viável, cidadão. ■

# Coleção Luiz Carlos Ritter traz de Renoir a Tarsila do Amaral

Um dos maiores colecionadores e emprestadores de obras para exposições no Brasil e no exterior, Luiz Carlos Ritter apresenta, na Fundação Iberê, parte do seu acervo. **Coleção Luiz Carlos Ritter** é uma oportunidade ímpar de o público ver de perto obras de nomes famosos da arte.

Flores e naturezas-mortas de Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, José Pancetti, Maria Leontina, Milton Dacosta, Victor Meirelles; e paisagens de Frans Post, Eliseu Visconti, Nicolau Antônio Facchinetti, Giovanni Battista Castagneto, João Batista da Costa. O modernismo, outro núcleo importante da coleção, é representado por obras de Guignard, Volpi, Portinari, Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho. Já o Núcleo Gauchismo da mostra contará com nove obras de Iberê Camargo e outras dez de Pedro Weingärtner.

Na categoria estrangeiros, Giorgio Morandi, Alfred Sisley, Joaquín Torres García e Pierre-Auguste Renoir. Importantes obras de artistas contemporâneos, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, também integram a mostra.

“Sempre fui ligado em artes plásticas e em artes no geral. No início, comprava para ‘vestir’ as então poucas paredes. Até que, num determinado momento, me deparei com uma realidade: havia comprado mais do que devia. Aí surgiu a necessidade de uma organização”, diz ele, que compilou parte no livro *Coleção Luiz Carlos Ritter* (edições Pinakotheke), lançado em setembro de 2022.

Como ele mesmo diz, na publicação, sua coleção tem um arco de 400 anos, com ênfase no Modernismo.

Nas 304 páginas constam obras e fichas técnicas de pinturas, desenhos, aquarelas e gravuras de grandes nomes brasileiros e da arte mundial. Os textos são assinados por amigos próximos e conhecedores de seu acervo, que inclui um jardim de esculturas em uma propriedade sua no Espírito Santo. Nélide Piñon, Vanda Klabin, Clelio Alves, Ana Cristina Reis e Ricardo Linhares estão entre os escritores. Há, ainda, entrevista feita por Max Perlingeiro – de onde transcrevemos alguns trechos para a *Carretel* –, que organizou e planejou o livro e a exposição com Ritter.



Foto: Jamil Soto



## Da maior cervejaria do Rio Grande do Sul para o mundo das artes

Luiz Carlos Ritter nasceu, em Porto Alegre, em uma família de cervejeiros. Ritter – a primeira cervejaria do Rio Grande do Sul – foi criada em 1868 pelo seu tataravô. Em 1924, a Ritter se uniu a Bopp e a Sassen para fundar a Continental, a mais importante cervejaria do Estado na época, que se instalou no prédio da Bopp, na rua Cristóvão Colombo, com todo o seu maquinário.

Em 1946, ano de nascimento do colecionador, a cervejaria Continental se fundiu com a Brahma, em um crescimento em direção ao centro do país. Hoje, o prédio histórico faz parte do Shopping Total e é patrimônio cultural de Porto Alegre.

Aos 6 anos de idade, acompanhou os pais Vivian e Edgar na mudança para o Rio de Janeiro, onde vive até hoje. Atuou como Diretor de Recursos Humanos da Brahma, hoje AmBev, mas, a partir dos anos 1980, decidiu dedicar-se também às artes plásticas, ao colecionismo e às atividades ligadas a obras sociais. Seu acervo soma centenas de obras de grandes nomes da arte brasileira e internacional, que vão do século 17 ao 21.

O interesse pela arte veio dos pais que, segundo Ritter, tinham bom gosto e estavam atentos às oportunidades. Deles herdou Pancetti, Guignard, Pedro Weingartner, Angelo Guido e Aleijadinho, exposto pela primeira vez em 2018, no MASP.

Já adulto, viajou pela primeira vez para a Europa e Estados Unidos e percorreu todos os possíveis museus, um de seus programas prediletos até hoje. O que mais o influenciou foi o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Ler sobre artes, biografias dos artistas e visitar museus sempre com um novo olhar. “Nos últimos anos, todos os museus mudaram suas expografias, e revisitá-los tem sido emocionante”, destaca.

O primeiro quadro de Luiz Carlos Ritter, e que o acompanha até hoje, foi *Paisagem de Sete Lagoas*, do pintor mineiro Inimá de Paula, em exposição individual na Galeria Bonino, na Rua Barata Ribeiro, no Rio de Janeiro. “Passei de carro ou de ônibus, não me lembro, e vi a exposição sendo montada. Ele estava destacado. Havia uma vitrine que avançava para a calçada, e esse quadro estava fixado ali. A exposição abriria à noite, naquele dia. Lembro que parei adiante e voltei. Conversamos muito; a proprietária da galeria, Giovana Bonino, inesquecível. Era muito caro para mim à época, mas ela me financiou... Da primeira obra o colecionador nunca esquece, nos mínimos detalhes”, conta.

São mais de 40 anos de uma coleção privada que, hoje, soma centenas de obras. O destino delas, Luiz Carlos Ritter pensará no momento oportuno: “O colecionador tem a ventura ou a sorte de possuir, por um período, a propriedade dessas obras. E posse tem prazo de validade. É destino de toda a coleção consistente se tornar pública. Toda vez que faço um ‘empréstimo’, um pedaço de minha coleção se faz pública. De outra forma, a coleção ficaria restrita aos amigos e às pessoas que vão à minha casa. Os museus necessitam desses ‘empréstimos’. Grandes coleções se incorporaram a museus”.

“Tal adesão à arte fez Ritter ir ao enalço dos mestres pintores brasileiros, daqueles que representavam nossa consciência artística, a estética com a qual se forjou uma nação. Ritter devotou-se em especial às décadas de 1940 e 50, ambas altamente reveladoras da psique nacional, em que se alojavam desejos e utopias secretas e proclamavam quem éramos. Para tanto, nesse percurso, Guga, como eu o chamo com profundo bem-querer, buscou inserir em suas escolhas as marcas iconográficas de um Brasil ansioso por definir-se. Desde o início, foi ele acumulando pintores que agora habitam o panteão de nossa criação. Aqueles cujos quadros congregam com suas matrizes estéticas uma brasilidade feroz. Pintores que, em conjunto, traduziram nas telas temas inaugurais, inquietantes, como se apenas chegados ao continente americano devessem desvendar seus enigmas. Questões como essas que indicam a atração da coleção de Ritter pelo pujante mistério que advém da arte e do que vai além dela. Pelas obras nas quais despontam registros da genealogia do próprio artista, assim como a narrativa de um país. O roteiro, enfim, da arte.”

**Nélida Piñon**

“A Coleção Ritter é uma entidade viva, em expansão, em constante movimento, um universo de descobertas que revela um país com uma cultura diversificada e suas camadas de história. Circunscreve-se em um arco temporal extenso, de mais de 400 anos, com todos os seus dilemas e impasses, mas em constante crescimento exponencial e com uma dilatação imprevisível. Aqui, está presente o processo de renovação das artes visuais, que inclui a história das vanguardas brasileiras em diálogo com outras linguagens artísticas e em outros territórios das artes moderna e contemporânea internacionais. O papel do colecionador, segundo o historiador de arte Mayer Schapiro, ‘é perceber o significado da arte do seu próprio tempo, perceber e julgá-la acertadamente, e é tão extraordinário quanto criar uma obra genial’.”

**Vanda Klabin**

“Se me lembro bem, as artes plásticas foram das últimas vertentes artísticas a serem contempladas com mais profundidade pela sensibilidade e pelo interesse do Luiz Carlos. Começou com uma curiosidade voltada à diversificação de investimentos, incorporou a herança de alguns modelos paternos e maternos, passou pela decoração, ampliou-se exponencialmente para pesquisas sobre autores e técnicas, muitas viagens temáticas, inúmeras visitas e conversas a se perder, até se transformar em hobby, mania, desejo, troféu (...) exercite o olhar, ligue-se à visão, entregue-se à contemplação, sem moderação e sem pressa. Só assim para se ter noção, da qualidade e valor do acervo.”

**Clelio Alves**

“Brasil, flores, praias e montanhas, às vezes amores e desejos. Em telas ou esculturas, um enlace em comum: Luiz Carlos abraçou uma coleção cheia de magia, encantamento e luz, que aquece e eleva o espectador. Na cor procurando a vida.”

**Ana Cristina Reis**

“Patriota (e, acima de tudo, gaúcho), Luiz Carlos investe no Brasil. A coleção exala brasilidade em todas as pinceladas, expondo seu ideal de mundo, espelhando sua visão filantrópica e sua crença no potencial deste país (...) Desde sempre habituado ao belo, e com profundo amor pelo Brasil, reunir um conjunto com a beleza e a magnitude da Coleção Ritter é obra de um generoso idealista.”

**Ricardo Linhares**

Fotos: Jaime Acóli



CANDIDO PORTINARI (1903-1962)  
**Cangaceiro e seu irmão**, 1951

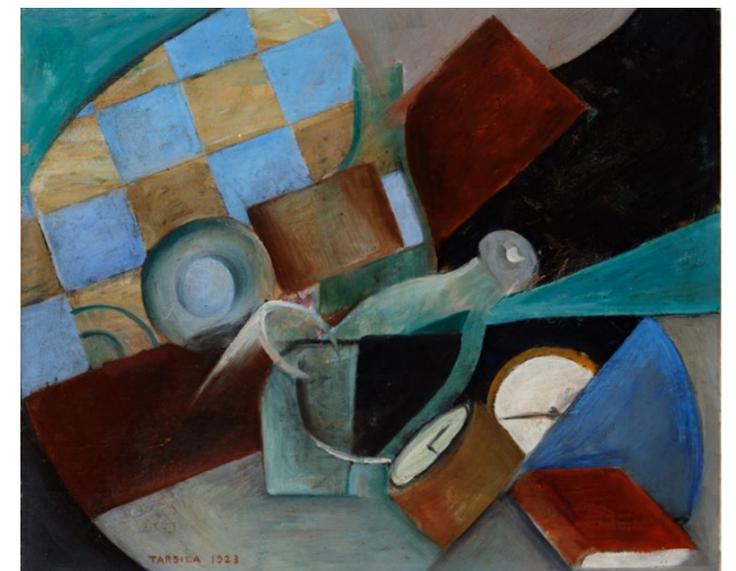
LYGIA CLARK (1920-1988)  
**Escada - Versão única**, 1950

TARSILA DO AMARAL (1886-1973)  
**Natureza-morta com relógios**, 1923

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD (1896-1962)  
**Paisagem com vegetação**, c.1950

PEDRO WEINGÄRTNER (1853-1929)  
Sem título, 1896

IBERÊ CAMARGO (1914-1994)  
**Manequins**, 1986



# O Balanço de Luciana Maas

Primeira individual em uma instituição brasileira da artista, representada pelo Projeto Vênus, em São Paulo, pode ser visitada até o dia 9 de junho

Luciana Maas é, antes de tudo, pintora. Todo o seu universo artístico gira em torno dos pincéis, das telas, das tintas e do embate quase físico com esses três elementos. Desde muito jovem, sempre foi difícil imaginar que ela faria qualquer outra coisa além de pintar. É um exercício solitário entre ela e o longuíssimo processo de extrair da mistura dos óleos uma quase imagem e uma quase abstração.

Na Fundação Iberê, Luciana apresenta, pela primeira vez, as três principais séries a que se dedicou nos últimos 15 anos: os Tênis, as Lonas, e os Balanços. Inédita, a exposição permite um mergulho completo em sua obra e seu imaginário. Todas as séries são em grande formato, e de grande liberdade nos golpes dos pincéis e nas articulações entre figura e fundo.

O tema ordinário do tênis é articulado como grandes ícones, ou quase monumentos, do mover urbano. Um elogio a uma espécie de casa em que estamos dentro quando nos movimentamos pela cidade. Já em Lonas, a pintura se expande em grandes abstrações ao estilo de Jackson Pollock e o “all over”, mas também remetem a um certo “pixo” característico dos centros urbanos.

Finalmente, a novíssima série Balanços, que surgiu da pesquisa anterior apresentada na exposição “Palafitas”, com curadoria do Ivo Mesquita, no Projeto Vênus, em São Paulo. Em Balanços, as figuras surgem como se fossem lançadas a partir do fundo. Nesta série, de grande liberdade, Luciana utiliza todas as técnicas possíveis, desde a pintura com pincel, mas também com a mão ou mesmo a tinta spray, sem permitir qualquer hierarquia entre as diferentes técnicas.

No conjunto das obras, podemos observar a grande influência de Iberê Camargo na sua atitude de pintar quase em estado de confronto com a pintura. Luciana também é influenciada pela pintura alemã dos anos 1980 e 1990 e do neo-expressionismo como um todo.

## Uma pintora em constante transformação

Luciana Maas nasceu em 1984, na cidade de São Paulo, onde trabalha como pintora há mais de 20 anos. Formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, frequentou os ateliês dos artistas Osmar Pinheiro e Carlos Fajardo durante anos. Participou de inúmeros cursos promovidos pelo Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo; pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro; pela Tate Modern, em Londres, Inglaterra, entre outros.

Iniciou sua prática através da figuração e do desenho de observação, mas logo expandiu seu repertório para a pintura gestual de linguagem mais abstrata. Atualmente, seu trabalho tem como tema o encontro visual com o inesperado, no próprio movimento de pintar, em tentativas de capturar a metamorfose do plano pictórico nele mesmo. Cada obra sua possui singularidades e demanda um longo processo para lograr seu resultado: que pareça inacabado, ainda em transformação.

Luciana teve uma importante experiência na residência que frequentou em 2018, na cidade de Salzburg, na Áustria. Sob a orientação do artista Ei Arakawa, produziu uma música e duas pinturas que foram expostas com o grupo no Salzburger Kunstverein Museum.

Participou de diversas exposições coletivas, entre elas “No Body Yet”, na Galeria Simone Subal, Nova York, EUA (2023); “Obra em Processo. Olhar Impertinente”, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP (2004) e “Diante do desconhecido: o Outro”, na Galeria de Arte Solar, Rio de Janeiro (2017).

Em 2022, realizou a exposição individual “Palafitas”, no Projeto Vênus, em São Paulo, SP, com a curadoria de Ivo Mesquita. No mesmo ano, a artista iniciou seus estudos em gravura em metal no Atelier Piratininga, em São Paulo, onde investiga traços finos por meio de técnicas que deram início à sua fase atual, dos fios dos balanços. ■



Foto: Paula Albuquerque / revista seLect\_celaste

## Projeto Vênus

Escritório de arte fez de vila tombada em Higienópolis um badalado polo cultural na capital paulista

Fascinado pela ideia de um lugar que recebesse visitantes e colecionadores como em casa, em 2020, o curador e galerista Ricardo Sardenberg fundou o Projeto Vênus em duas das casas da Travessa Dona Paula, construídas na década de 1920 para abrigar operários que trabalhavam na construção de Higienópolis, um bairro nobre de São Paulo. Os imóveis número 132 e 134, com fachadas de tijolos à vista, oxigenaram a nova geração de artistas e despertaram a atenção no cenário nacional.

Tudo começou quando o curador visitava ateliês para elaborar a coletiva “Punk Alegria Tropical”, realizada em novembro de 2019 na Galeria Dandi, no bairro Santa Cecília, quando percebeu uma quantidade considerável de artistas com trabalhos potentes, mas que ainda não tinham sido absorvidos pelo mercado. Alguns deles já haviam participado de coletivas, mas muitos estavam com uma produção pronta para uma individual.

Depois do Projeto Vênus, vieram a filial paulistana A Gentil Carioca, a Lanterna Mágica e a Coleção Moraes-Barbosa; a residência YBYTU, que nasceu da vontade dos colecionadores Georgiana Rothier e Bernardo Faria de criarem um programa de residências artísticas nacional, internacional e multidisciplinar em São Paulo, e a Revista seLect, que este ano é a sede da Residência Artístico-Editorial Celeste e de um novo selo de livros de arte. Em breve, a Galeria Nara Roesler se juntará ao grupo.

A vilinha de pouco mais de 140 metros, em formato de T, escondida ao lado do Cemitério da Consolação, além de um polo de arte contemporânea, com galerias e ateliês de artistas, reúne, ainda, cafés, padaria, espaço de coworking e consultórios médicos em casas tombadas pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp).

## Narrativas em Processo na Fundação Iberê

Mais de 40 obras do acervo Itaú Cultural chegam a Porto Alegre com foco em artistas brasileiros na transição entre o moderno e o contemporâneo. Trata-se da oitava itinerância da mostra e inaugura as viagens em 2024.

Depois de percorrer sete cidades do país, a exposição **Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural** apresenta, na Fundação Iberê, um percurso de mais de 80 anos desse tipo de produção no cenário brasileiro. Felipe Scovino assina a curadoria da mostra, onde as obras estão distribuídas em cinco eixos: **Rasuras**, **Paisagens**, **Álbuns de Gravura**, **Uma Escrita em Branco** e **Livros-objetos**.

“A relação do Itaú Cultural e da Fundação Iberê é resultante de atuações que estão em plena sinergia. São instituições voltadas para a pesquisa, a difusão, a preservação e a reflexão da produção artística em suas várias manifestações, e que colocam a arte e a cultura em diálogo com outros campos de conhecimento. Ambas têm comum, por exemplo, sólidas ações de mediação e formação que atendem públicos diversos. “Nosso histórico conjunto trouxe importantes mostras para o público de Porto Alegre, como do pintor, desenhista e escultor Leonilson, do escultor e artista plástico Sergio Camargo e de recortes dos acervos artísticos do Banco Itaú e do Itaú Cultural, por isso, é uma alegria estar novamente neste espaço com a exposição **Narrativas em processo: Livros de artista na Coleção Itaú Cultural**”, comenta Jader Rosa, superintendente do Itaú Cultural.

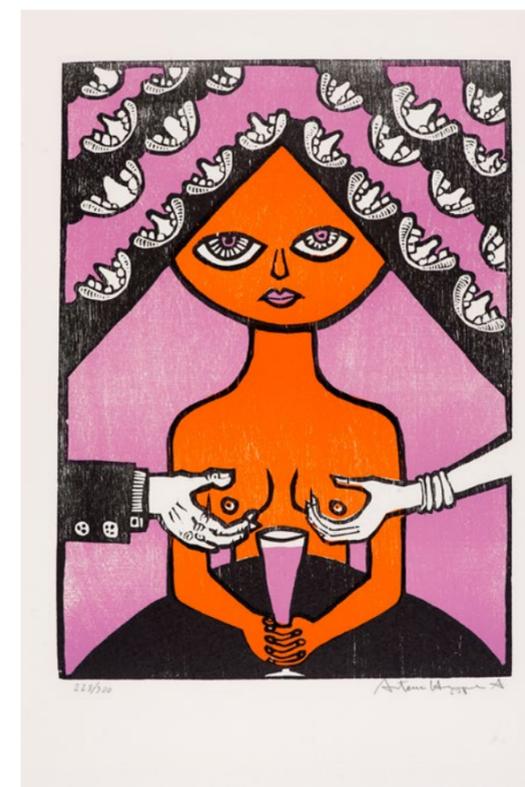
“Os livros de artista estimulam um diálogo

muito interessante entre artista, obra e público. São objetos que exploram processos de criação e experimentação, convidando o público a adentrar, refletir e até questionar conceitos, narrativas e técnicas”, diz Sofia Fan, gerente de artes visuais e acervos do Itaú Cultural. “A exposição investiga esta produção de livros de artista no cenário brasileiro, suas possibilidades gráficas e de formatos e do próprio conceito desse tipo de publicação, que vai além do livro-objeto.”

**Rasuras** reúne peças que se colocam à margem de uma narrativa obediente ao pragmatismo. É o lugar de uma escrita que nasce para não ser compreendida, que é oferecida ao mundo com certo grau de violência e gestualidade, a exemplo de *Em Balada* (1995), de **Nuno Ramos**, cujo rastro do projétil atravessa o volume e se transforma em signo de leitura.

Os livros de **Adriana Varejão**, **Artur Barrio** e **Fernanda Gomes**, que compõem parcialmente a série *As Potências do Orgânico* (1994/95), e o livro de **Tunga** são índices de corpos transmutados em livros – estão lá vísceras, sangramentos, machucados e, no caso de Tunga, um componente erotizante.

**Lais Myrrha** também pode ser vista com o *Dossê Cruzeiro do Sul* (2017), que questiona politicamente a constelação do Cruzeiro do Sul invertida na bandeira



Antonio Henrique Amaral

do Brasil; **Aline Motta**, com *Escravos de Jó* (2016), sobre um Brasil necropolítico, e **Rosângela Rennó**, com *2005-510117385-5* (2009), criada com reproduções de fotos furtadas e posteriormente encontradas e devolvidas à Biblioteca Nacional, seu lugar de origem.

No eixo **Paisagens** os livros dos artistas podem problematizar a paisagem enquanto um labirinto sensorial, como é a obra de **Jorge Macchi**; a paisagem como uma partitura, que logo se transforma em desenho, como em **Montez Magno** e **Sandra Cinto**; evidenciar uma ampla gama de paisagens sociais atreladas a questões fundamentais para a compreensão do Brasil enquanto sociedade plural, como são os casos de **Dalton Paula**, **Lenora Barros**, **Rosana Paulino** e **Eustáquio Neves**.

Ainda, evidenciar a relação entre cosmogonias e povos originários, no caso de **Menegildo Paulino Kaxinawa**. Além disso, há uma produção realizada nos últimos cinco anos que se volta com uma potência crítico-social sobre a paisagem política brasileira, como pode ser observado na atmosfera de cinismo e niilismo que ronda o *Livro de colorir*, de **Marilá Dardot**, e *O Ano da Mentira*, de **Matheus Rocha Pitta**.

Álbuns em tiragem limitada estão concentrados no eixo *Álbuns de gravura*, composto de obras de artistas visuais que tiveram atuação determinante na passagem do moderno ao contemporâneo no Brasil. Concentra distintas análises, que exploram a reflexão sobre o diálogo entre a produção artística e os meios de experimentação, tendo o livro como forma e a serialidade como meio.

**Carlos Scliar**, **Glauco Rodrigues** e **Glênio Bianchetti**, que fundaram o icônico Grupo de Bagé, por exemplo, estão presentes em *Gravuras Gaúchas* (1952). *O Meu e o Seu* (1967),

de **Antonio Henrique Amaral**, entre outros, têm a violência, o sexo e a política como temas recorrentes, com aparições de bocas, seios e armas, no primeiro caso, e de um nu tendendo ao expressionismo, no segundo.

Uma das séries adquiridas pela Coleção Itaú Cultural recentemente, presente neste eixo, é *Aberto pela aduana*, de **Eustáquio Neves**, projeto selecionado pelo Rumos Itaú Cultural 2019-2020. Outras aquisições recentes em exibição na mostra são *Anotações Visuais*, de **Dalton Paula**; *Búfala e Senhora das Plantas*, de **Rosana Paulino**; *...Umas*, de **Lenora de Barros**; e *Reprodutor*, de **Rochelle Costi**.

De **Regina Silveira** tem *Anamorfás* (1980), uma subversão dos sistemas de perspectiva. A mostra também conta com espaço para a xilogravura: *Pequena Bíblia de Raimundo Oliveira* (1966), com texto de **Jorge Amado**, e *Das Baleias* (1973), de **Calasans Neto**, acompanhado de um poema de **Vinicius de Moraes**. A literatura de cordel é o referente para essas obras. Na exposição, este gênero literário não se apresenta apenas como uma expressão da cultura brasileira, mas como um livro e uma narrativa produzidos manualmente pelo próprio artista.

No núcleo *Uma escrita em branco*, os visitantes encontram neste espaço livros que evidenciam a forma, o peso e a estrutura da obra ao invés da palavra, como **Brígida Baltar**, com *Devaneios/Utopias* (2005), **Débora Bolsoni**, com *Blocado: A Arte de Projetar* (2016), e **Waltercio Caldas**, com *Momento de Fronteira* (1999) e *Estudos sobre a Vontade* (2000).

Em outro extremo, *O Livro Velázquez* (1996) e *Como Imprimir Sombras*, ambos de **Caldas**, e *Caixa de Retratos* (2010), de **Marcelo Silveira**, o leitor/visitante é deixado em um estado de perda de referências, pois a linguagem impressa no livro é turva, não se exhibe com exatidão.



Thiago Honório



Augusto de Campos e Julio Plaza



Waltercio Caldas



Artur Barrio

Fotos: Humberto Pimentel - Itaú Cultural

Foto: Marcelo Curia - Itaú Cultural



Por fim, o eixo *Livros-objetos* reúne e homenageia os pioneiros no Brasil dos chamados livros-objetos e sua intersecção direta com a poesia concreta. São três livros feitos em parceria entre **Augusto de Campos** e **Júlio Plaza**: *Caixa Preta* (1975), *Muda Luz* (1970) e *Objetos* (1969).

### Coleção Itaú

Todas as peças desta exposição pertencem ao acervo do Banco Itaú, mantido e gerido pelo Itaú Cultural. A coleção começou a ser criada na década de 1960, quando Olavo Egydio Setubal adquiriu a obra *Povoado numa planície arborizada*, do pintor holandês Frans Post. Atualmente reúne mais de 15 mil itens entre pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, filmes, vídeos, instalações, edições raras de obras literárias, moedas, medalhas e outras peças.

Formado por recortes artísticos e culturais, abrange da era pré-colombiana à arte contemporânea e cobre a história da arte brasileira e importantes períodos da história da arte

mundial. Segundo levantamento realizado pela instituição inglesa Wapping Arts Trust, em parceria com a organização Humanities Exchange e participação da International Association of Corporate Collections of Contemporary Art (IACCCA), esta é a oitava maior coleção corporativa do mundo e a primeira da América do Sul.

As obras ficam instaladas nos prédios administrativos e nas agências do Banco no Brasil e em escritórios no exterior. Recortes curatoriais são organizados pelo Itaú Cultural em exposições na instituição e exibidas em itinerâncias com instituições parceiras pelo Brasil e no exterior, de modo a que todo o público tenha acesso a elas e tendo alcançado cerca de 2 milhões de pessoas. Em sua sede, em São Paulo, o Itaú Cultural dedica duas mostras voltadas para as coleções Brasileira e Numismática, expostas de forma permanente no Espaço Olavo Setubal e no Espaço Herculano Pires – Arte no dinheiro. ■



**Confira abaixo nossa programação de exposições**

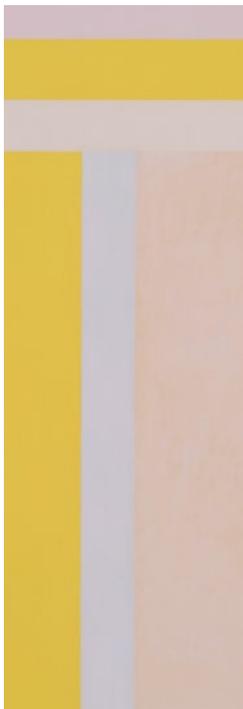
As visitas podem ser agendadas pelo Sympla, aponte a câmera de seu celular no QR code ao lado para mais informações.

Visite nosso site: [www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br)



**CARLOS VERGARA**  
POÉTICA DA EXUBERÂNCIA

24 FEV > 05 MAI



**PAULO PASTA**  
PARA QUE SERVE UMA PINTURA

02 MAR > 19 MAI



**IBERÊ CAMARGO**  
ECLIPSES

02 MAR > 01 SET



**LUCIANA MAAS**  
BALANÇO

13 ABR > 09 JUN



**COLEÇÃO LUIZ CARLOS RITTER**

18 MAI > 11 AGO



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