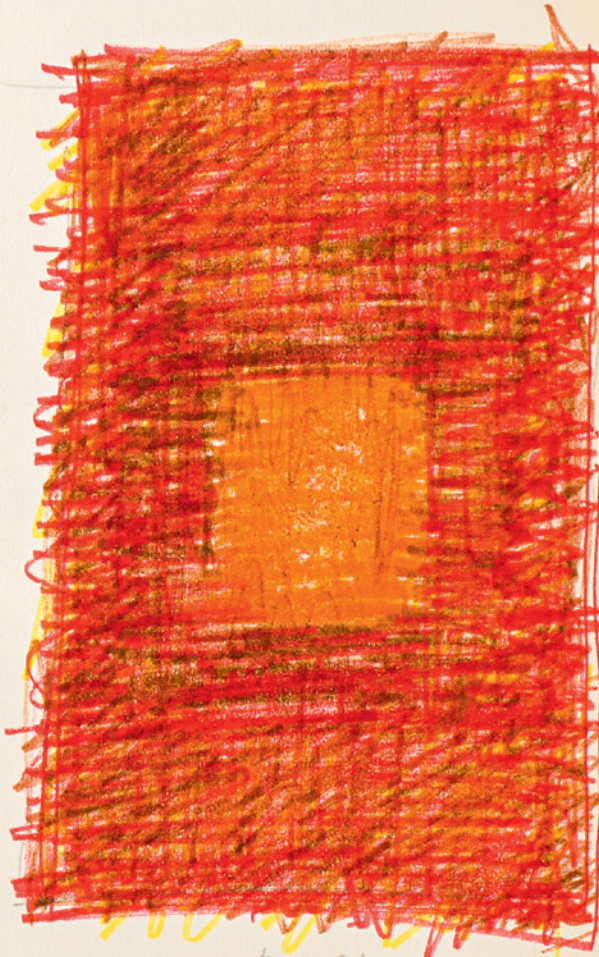
CARLOS ZILIO
UMA RETROSPECTIVA DE 60 ANOS DE CRIAÇÃO
A QUERELA DO BRASIL

Itaú Cultural







COR E SUPERFÍCIE (Rotkho)

CHASSI

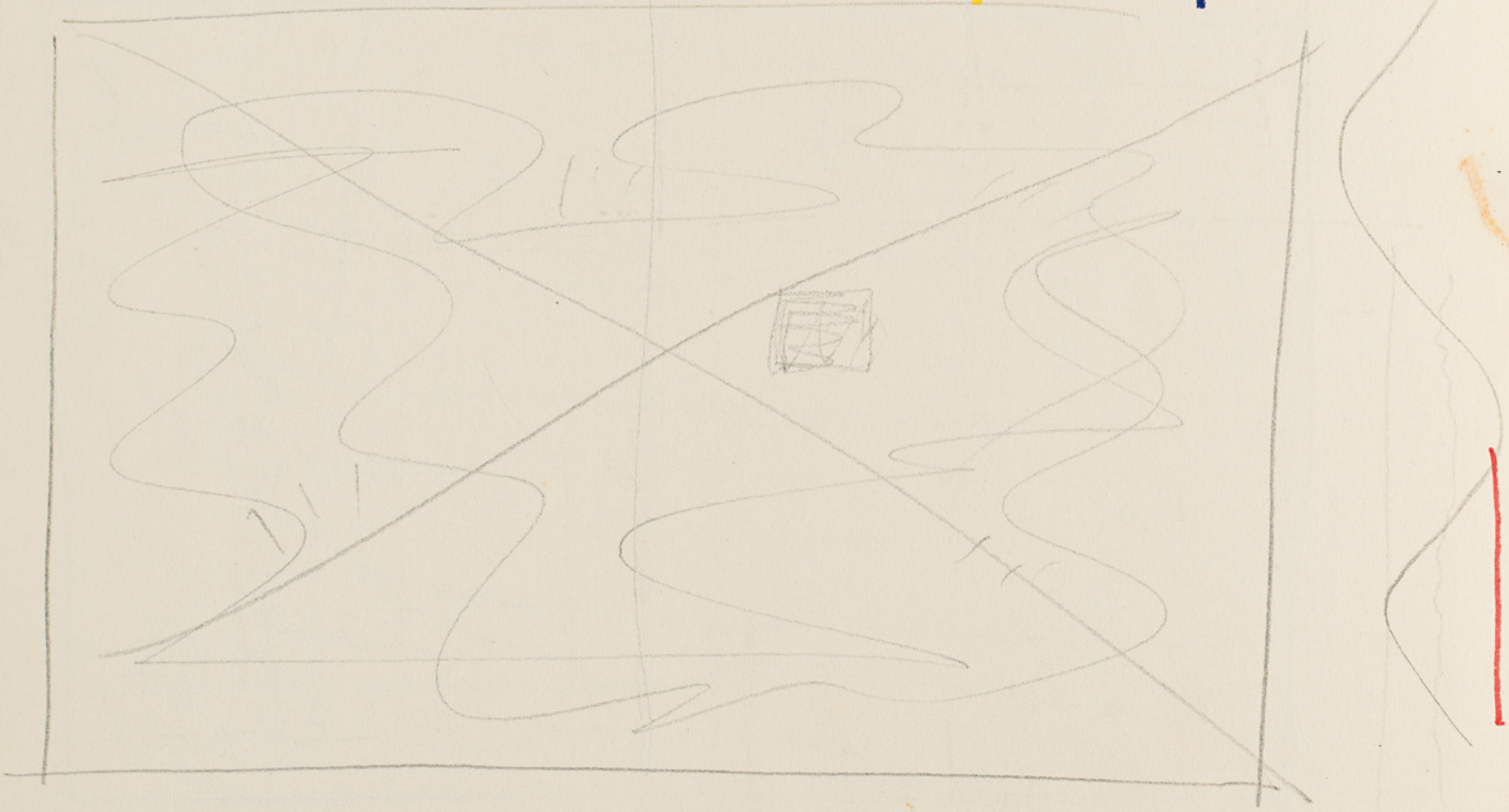
é preciso pensar na orientação (no sentido)

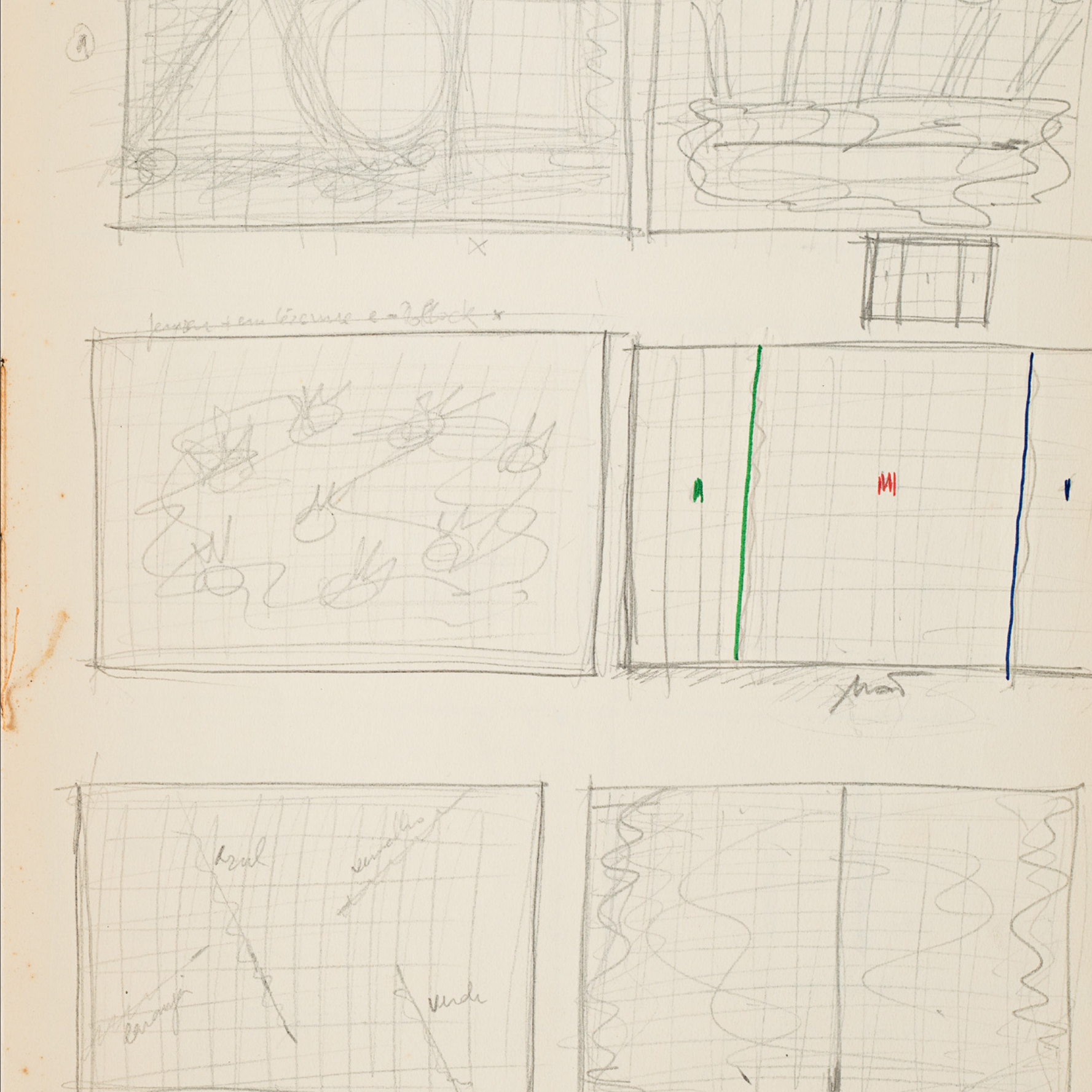
do Conjunto.

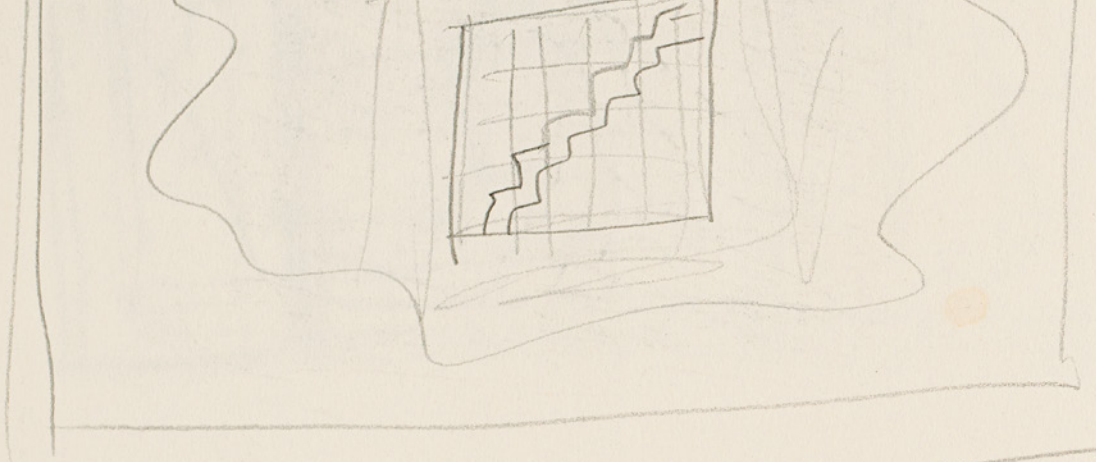
Não apenas comentários sobre arte, mas tb. coisas que falem

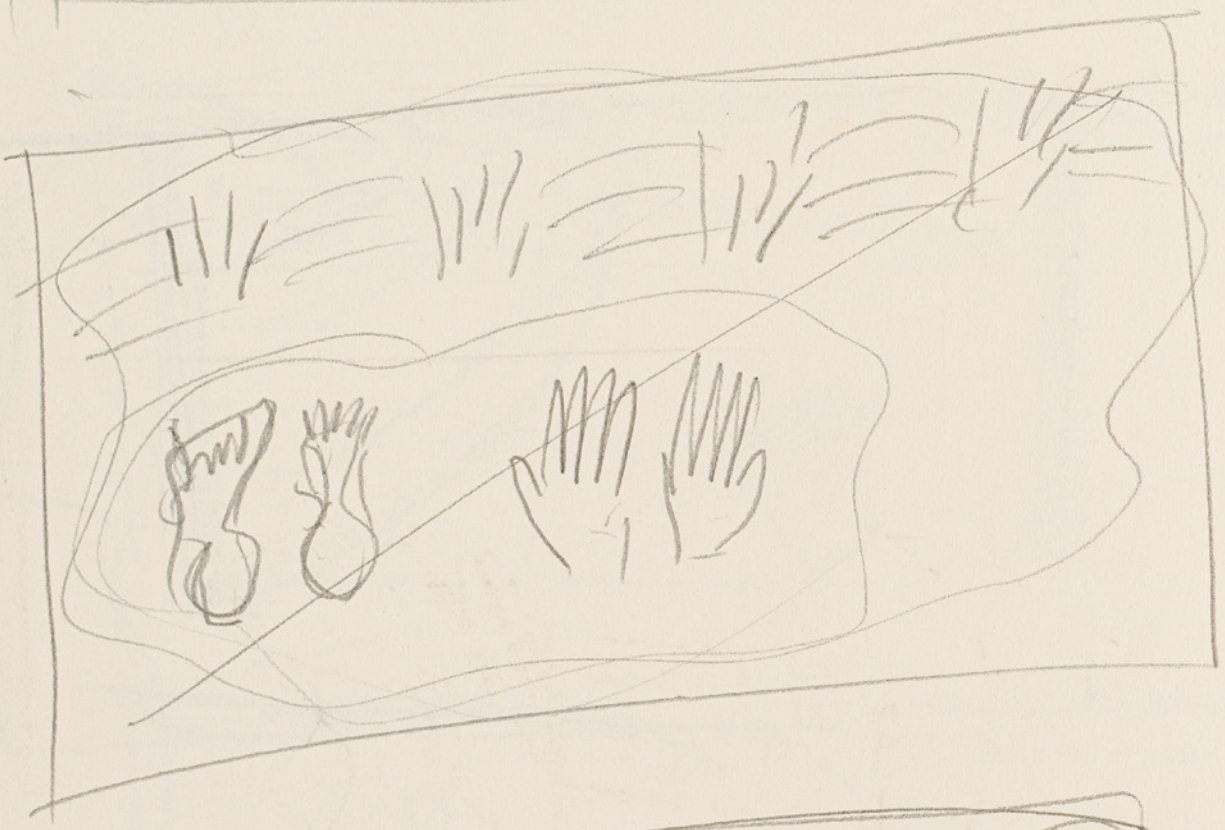
por si só

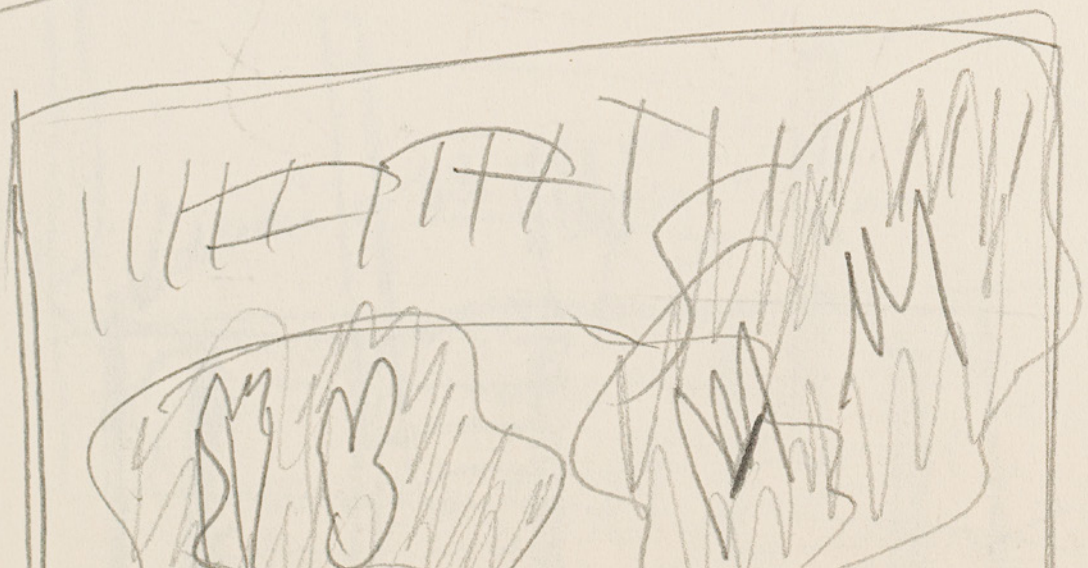


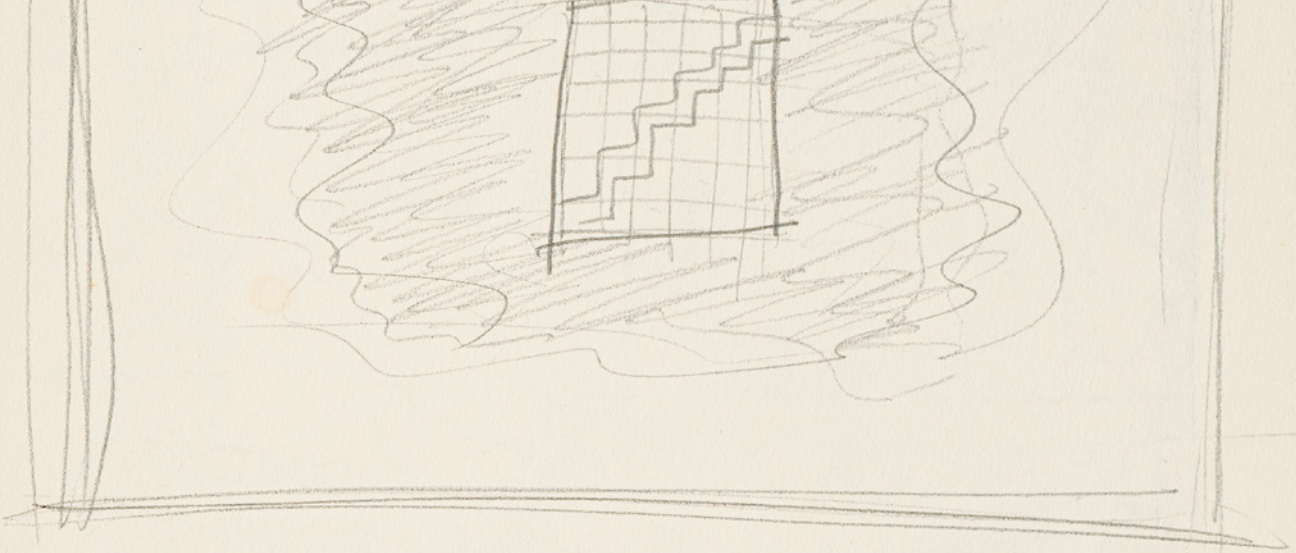



azul
verde

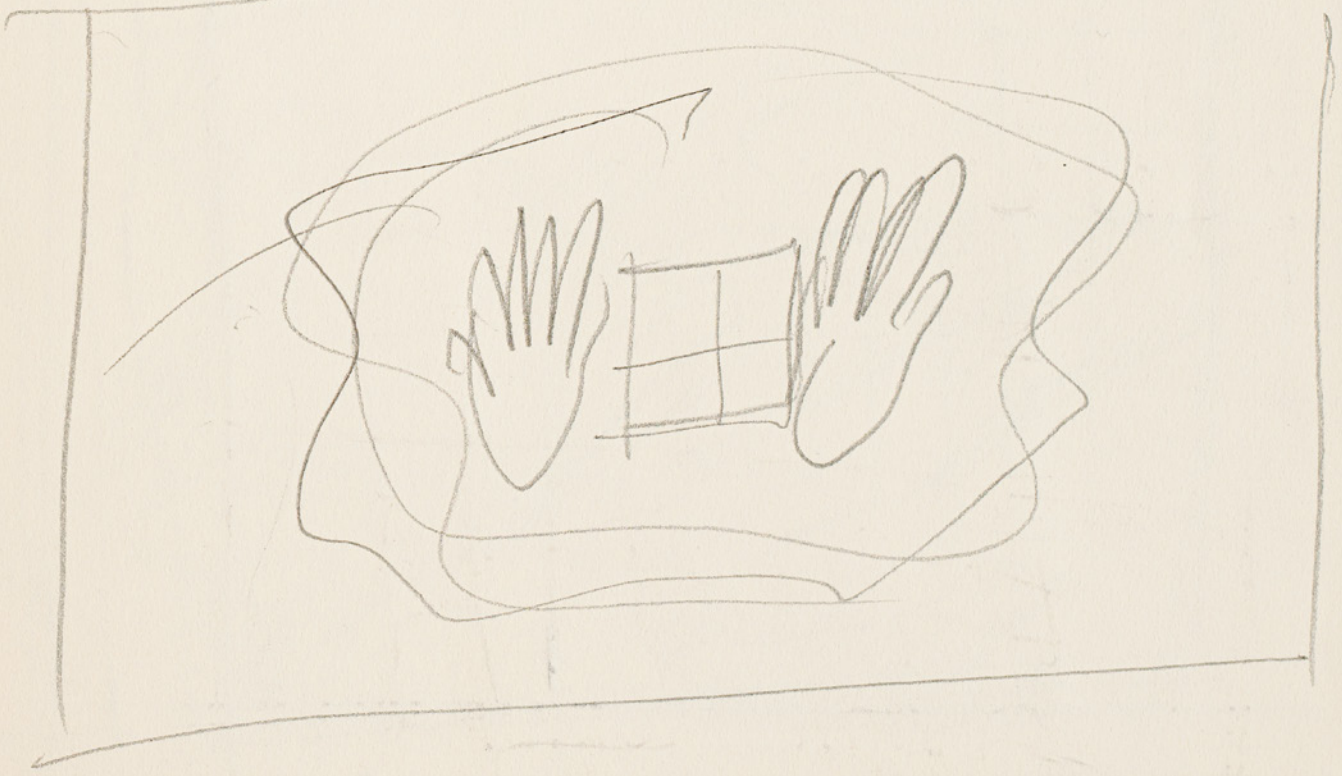








calma carma CARMA



o caminho do cavalo

- lixa
- materiais de construção { paralelepípedo

- agulha
- fera
- impressões humanas
- ação de arranhar } a lixa, o papel
- " de raspar
- " de furar + (buraco)
- corda
- rede
- serra

LIXA
TIJOLO
PEDRA
MADEIRA
PARALELEPÍPEDO
TRAÇOS HUMANOS

AÇÃO DE { ARRANHAR / RASPAR / FURAR

CORDA
REDE
SERRA

FOGO (pedra x pedra)
(madeira x madeira)

O FIO

A CORDA

A TERRA

CONJUNTO - PROCESSO

MADEIRA X MADEIRA
PEDRA X PEDRA > FOGO

- ênfase pela repetição

- jogando c/ linhas (retângulos), refazer uma situação arqueológica

- síntese entre:
  - o formalismo e o informalismo
  - o figurativo e o abstrato

- a grande superfície o espaço livre, o campo aberto
- ao invés do grafismo pq. não ranger em recortar o papel
- a questão da beleza (formalismo?)

O HOMEM - A TERRA - O TRABALHO - A TENSÃO - O DESEQUILÍBRIO -

- uma mesma coisa em várias matérias : vários significados da mesma coisa

  O FOGO (provocar o fogo) — energias — calor — iluminação

  A PALAVRA - O PENSAMENTO articulação de sons, articulação de formas

  O LAÇO, NÓ, O TECIDO, A CORDA

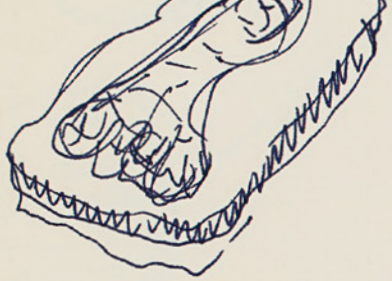
  A TERRA a argila - modelagem

  O PESO, A ELASTICIDADE, A ALAVANCA

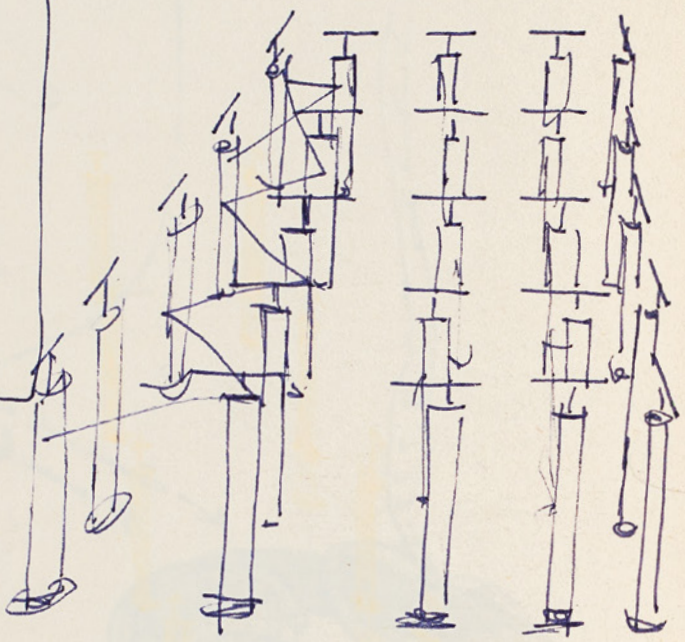
  a síntese — o uso coerente de processos e não a prática de 1 instrumento úni

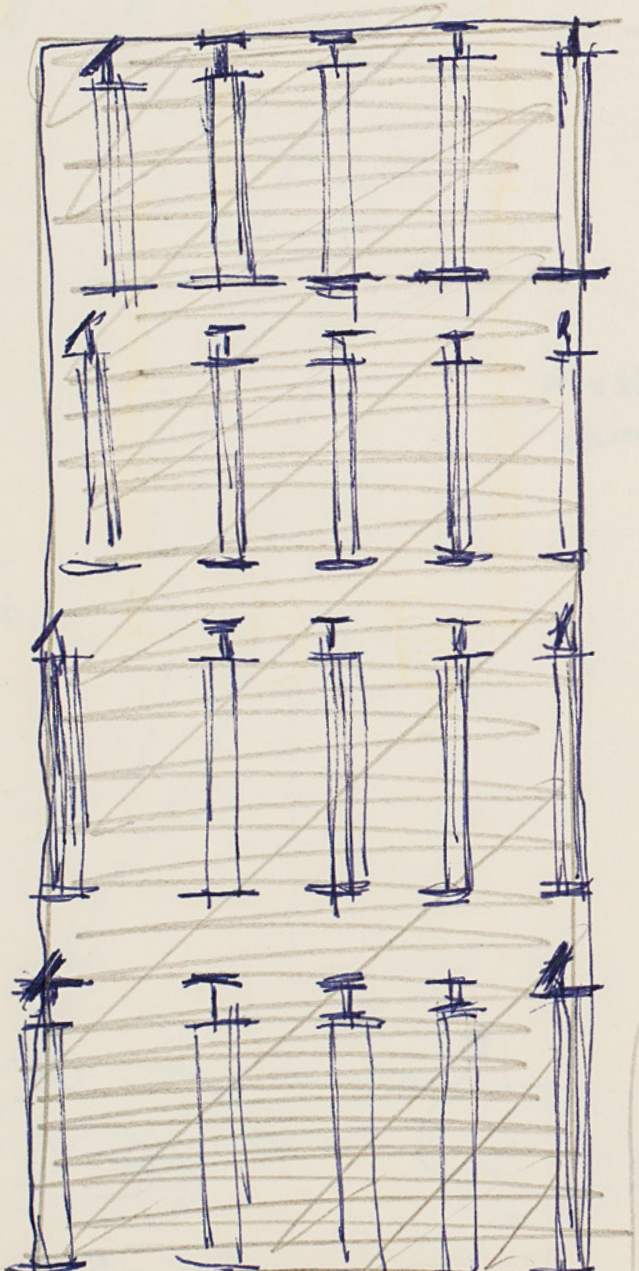
  a pedra transforma a pedra

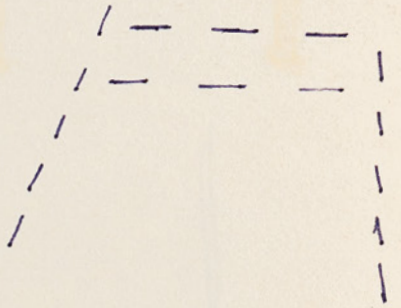
- as coisas essenciais e permanentes
- mostrar ~~o~~ trabalho só depois de concretizado



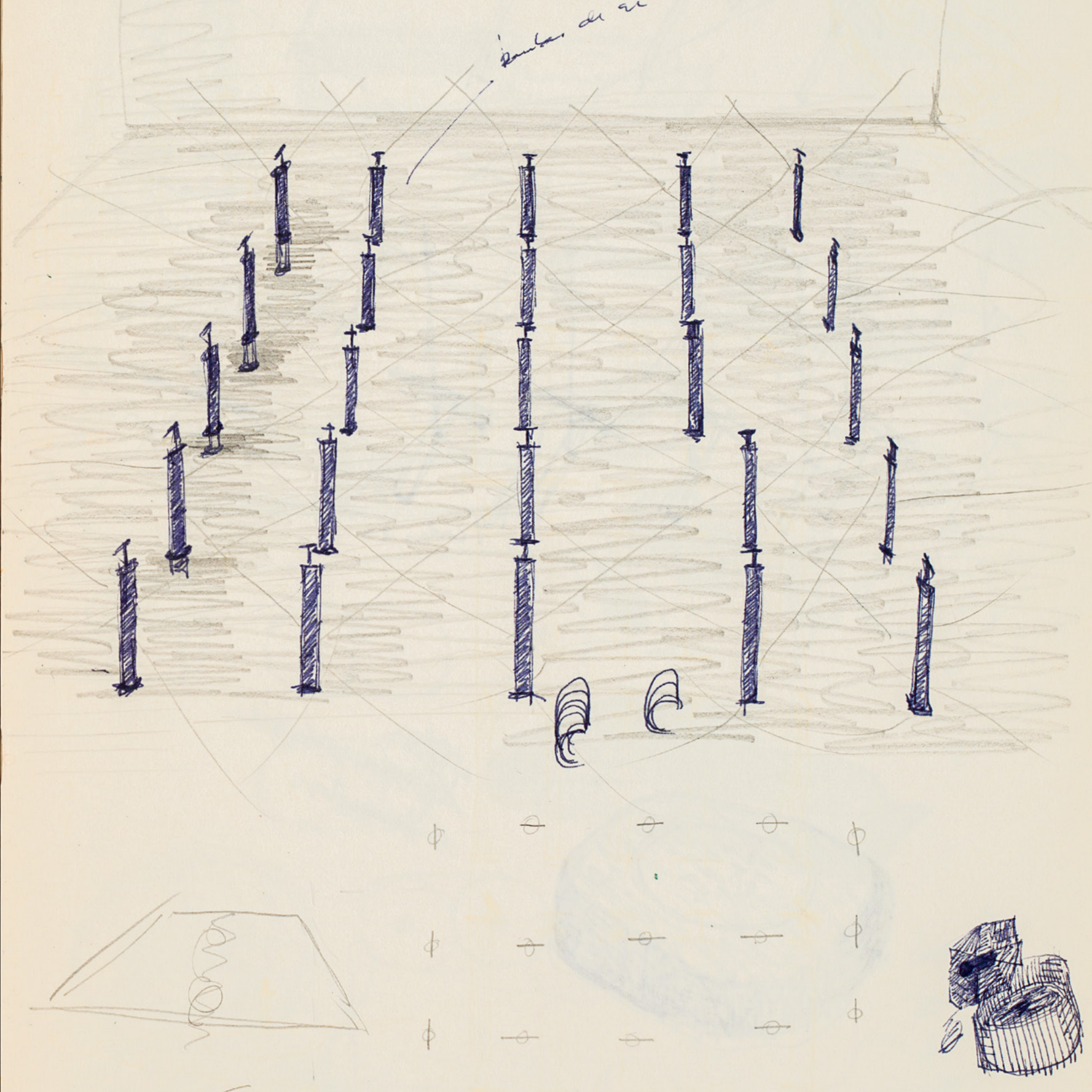






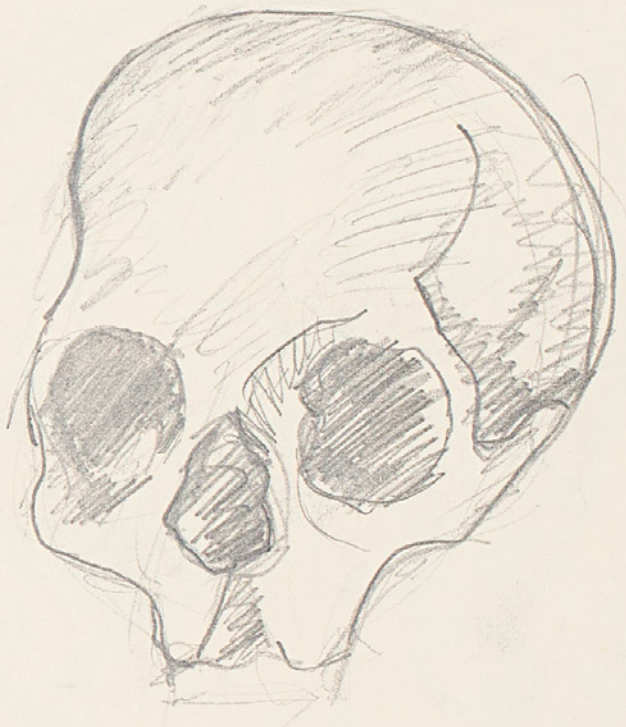






10 dez. 1986





10 dez. 1986

desenhos

Burle Marx

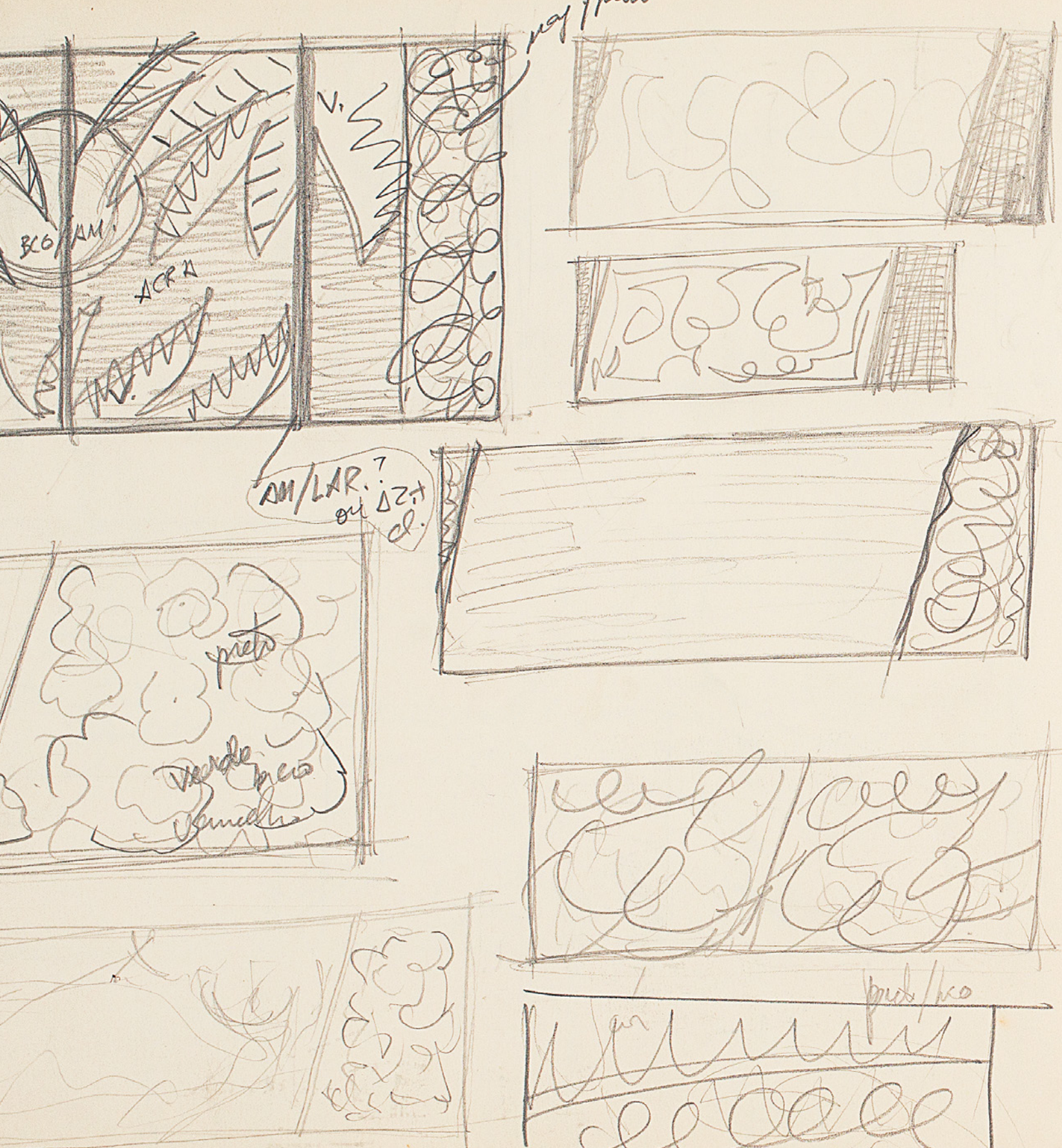
a solução única talvez
para a tensão vida/mundo
atual é não esquecer
to, que diz, não esquecer que
fere um terreno para o exercício
dade, do lírico (do jardim), das
abstração, do maravilhoso

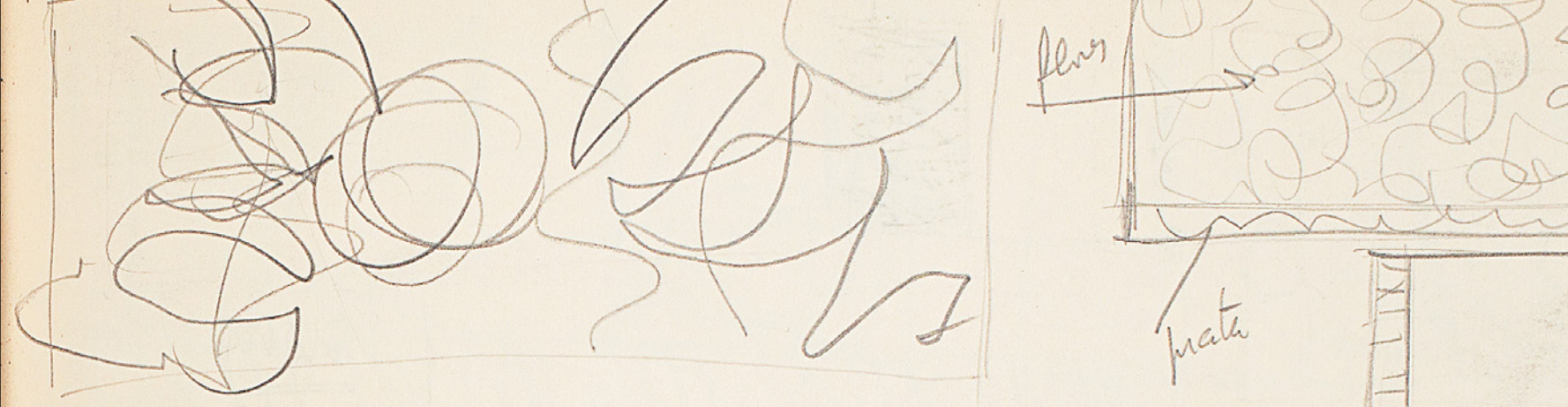
10 julho 87



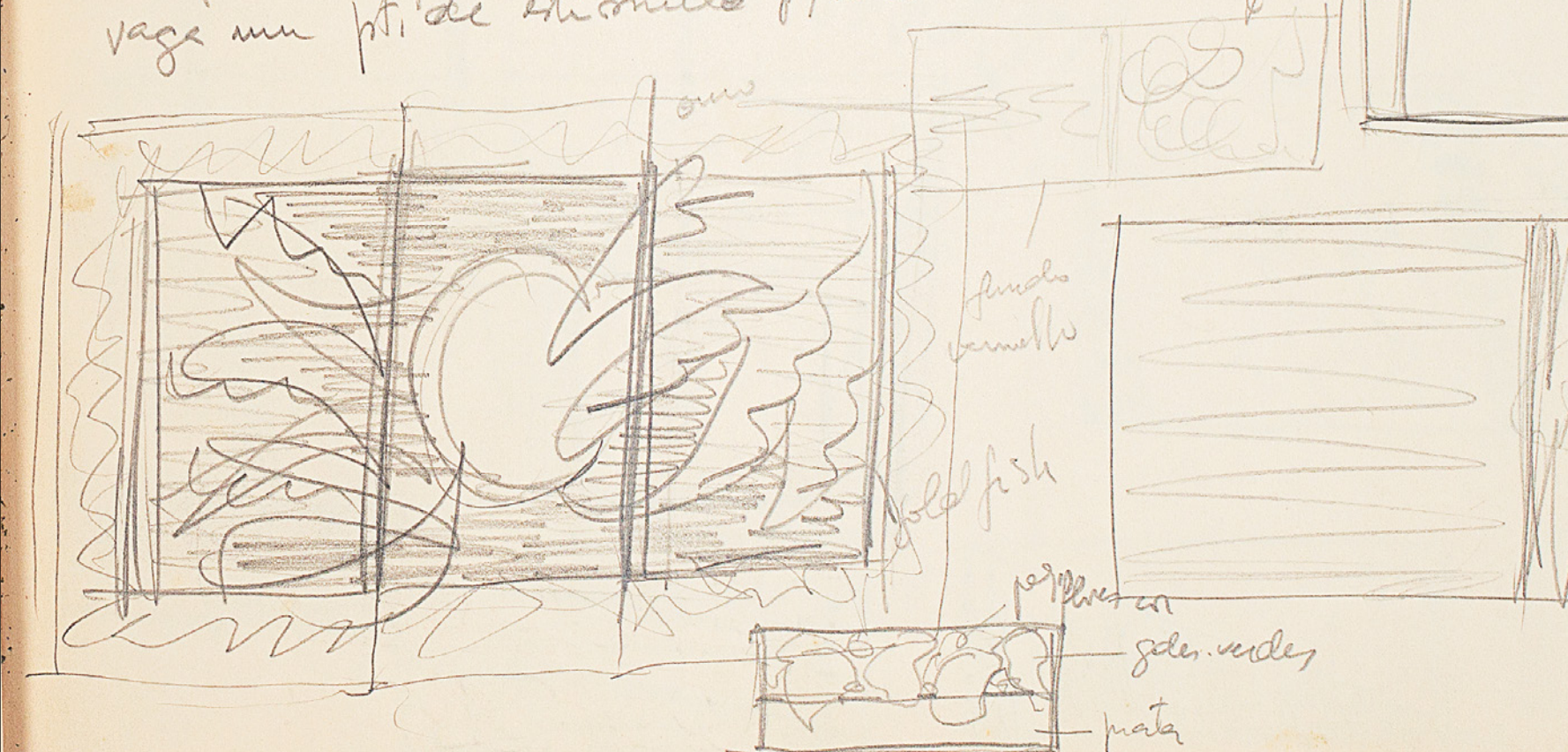
estudo de pintura
maio 87

+ interferências
embaixo


preto
verde
preto
amarelo
preto/ouro

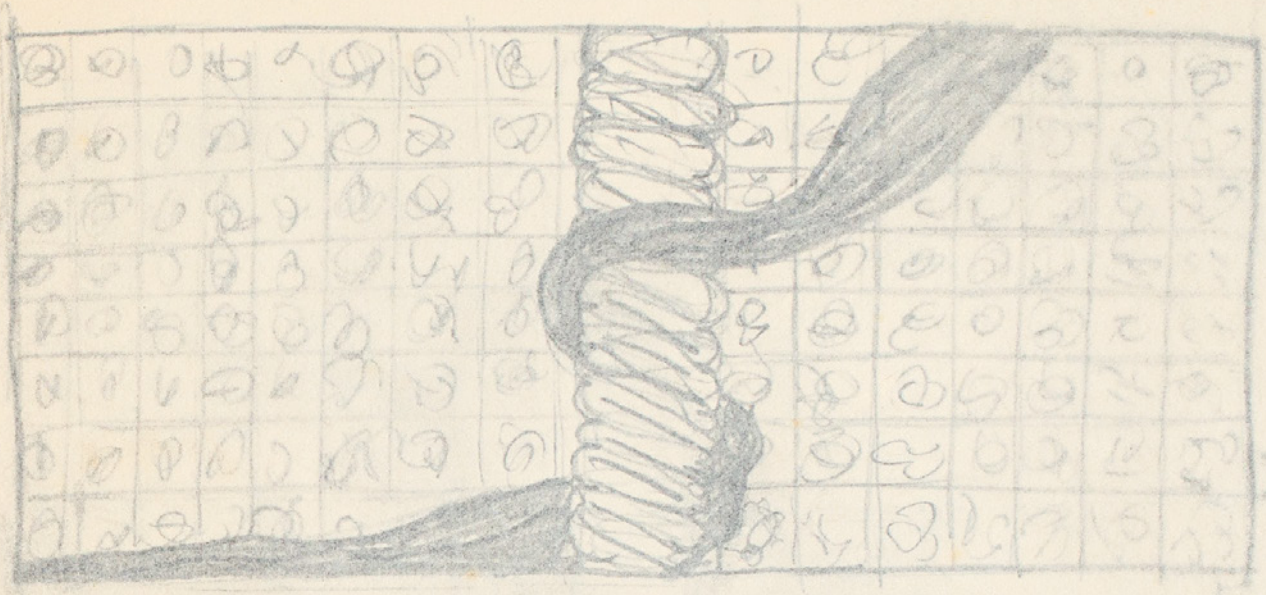


Atenção o ponto de partida não pode ser
à maneira moderna o modelo
estilizado. O pto de partida devem ser
soluções plásticas repensadas e redatadas,
o referente quando surge é uma sujeitas
vaga um pto de estímulo p/uma idéia.

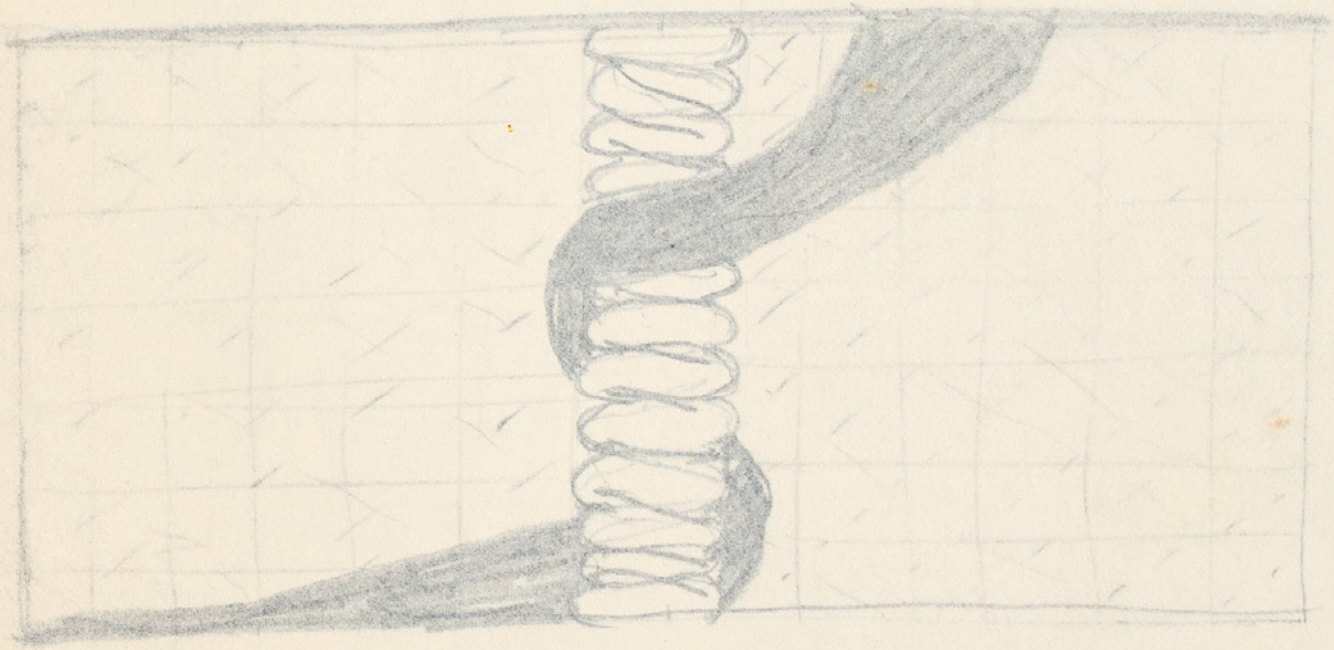


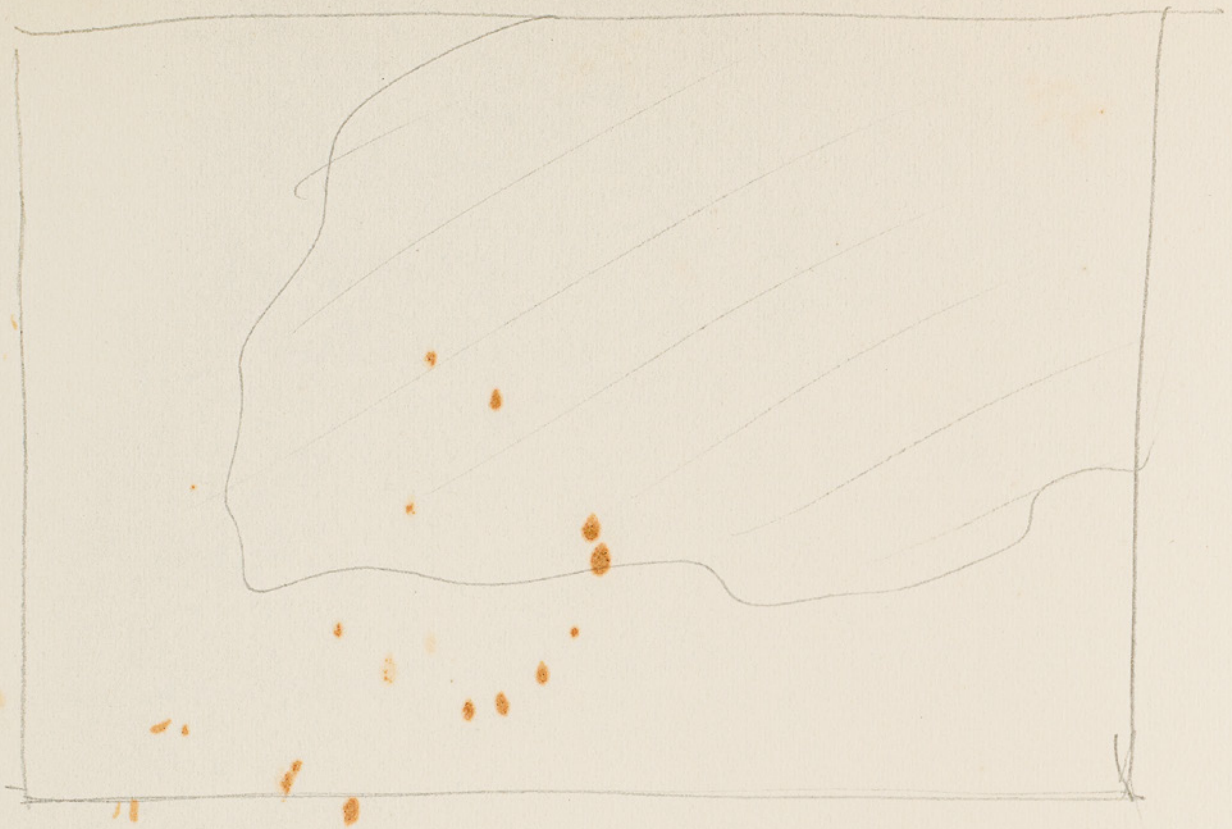


interferir c/ guarnição









a cor é uma 'chegada a', ela surge de uma procura milimetrada da ocupação de um espaço na busca de uma cor. "Quando a cor está no seu apogeu, o desenho está na sua plenitude" (Cézanne), no caso, o desenho é substituído pela idéia de espaço.

A cor tem um tempo de chegada, o tempo do gesto, largas pinceladas milimetradas

A cor se relaciona com formas que surgem nela e com ela
As formas e as cores se determinam
~~o tempo o espaço por o espaço no tempo~~
as cores surgem junto com as formas

as marcas são as que têm surgido ultimamente no meu trabalho.
As marcas humanas, a mão e a ação da mão, a pintura dos dedos e a pintura c/os dedos.
A colagem de agulhas e ação das agulhas
A colagem da serra e ação das serras, ambas desvendando as camadas das tintas, absorvidas, outras cores.

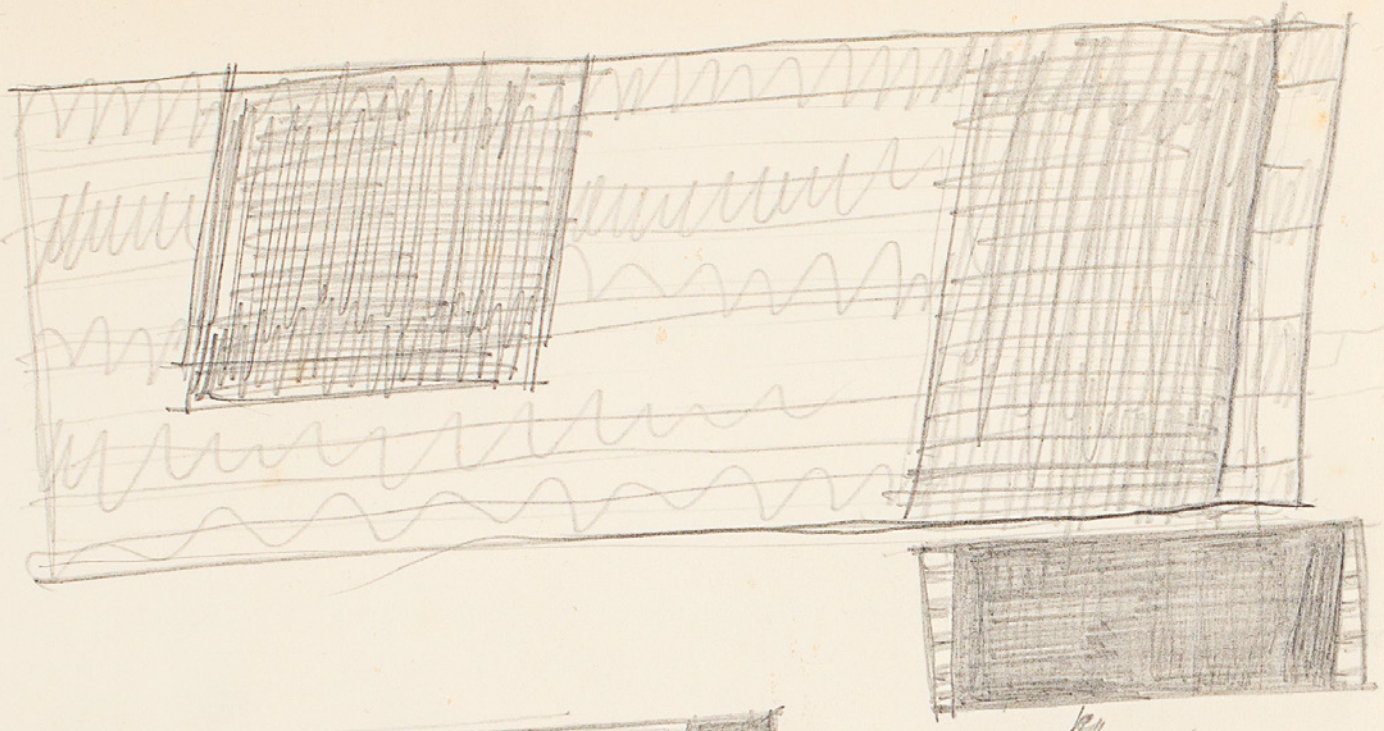
De Cézanne a idéia da cor e do espaço, a idéia de ocupação do espaço do suporte, as pinturas inacabadas, o sentido construtivo de pintura

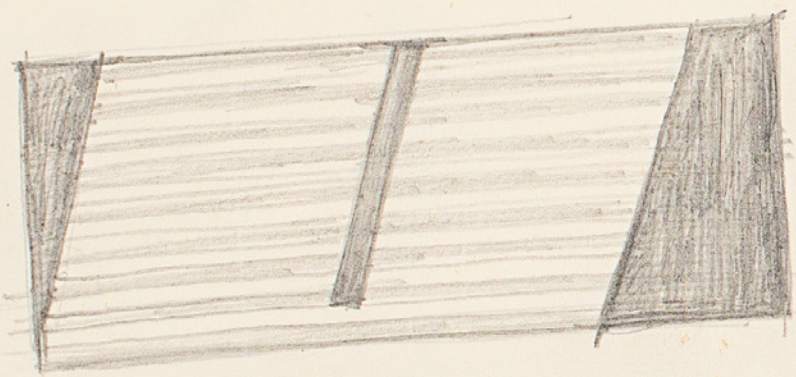
De Newman a idéia da ocupação interna do espaço, a relação entre os espaços internos do suporte, o tamanho (grande) do suporte que se perde no espaço que o contém.

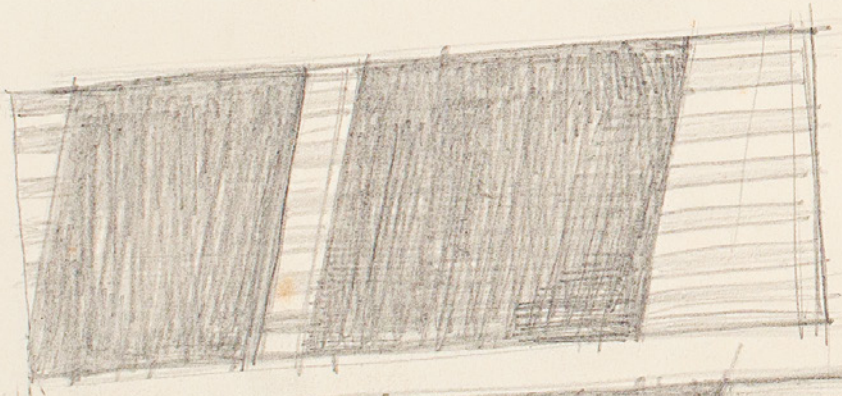
De Rotcko a relação entre a cor e o espaço, superfícies

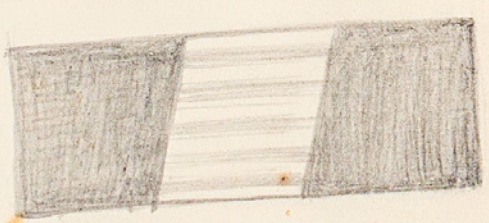
Do Dada a convivência com o impensado de todas as possibilidades, ~~expulsos~~ em Cézanne, a assemblage (agulha, lixa, foto, etc.)

a improvisação do racional











CARLOS ZILIO
UMA RETROSPECTIVA DE 60 ANOS DE CRIAÇÃO
A QUERELA DO BRASIL

\C ItaúCultural

24 **APRESENTAÇÃO**
QUERELA COMO MÉTODO

248 **PRESENTATION**
QUARREL AS METHOD

Fernanda Lopes
EDITORA / EDITOR

ENSAIOS

ESSAYS

28 **CARLOS ZILIO —**
A QUERELA DO BRASIL

250 **CARLOS ZILIO —**
THE BRAZIL QUARREL

Paulo Miyada
CURADOR / CURATOR

46 **OS ESCRITOS E A**
ATUAÇÃO DE CARLOS
ZILIO COMO PROFESSOR:
UMA INTRODUÇÃO

259 **CARLOS ZILIO'S WRITINGS**
AND ROLE AS A PROFESSOR:
AN INTRODUCTION

Guilherme Bueno

54 **A QUESTÃO POLÍTICA**
NO MODERNISMO (1994)

263 **THE POLITICAL QUESTION**
IN MODERNISM (1994)

Carlos Zilio

60 **A COZINHA**
(2012)

267 **THE KITCHEN**
(2012)

Carlos Zilio

DEPOIMENTOS
TESTIMONIALS

66 **CARLOS ZILIO, AS MUITAS FORMAS DE PREVALECER**

271 **CARLOS ZILIO: THE MANY WAYS TO PREVAIL**

Ileana Pradilla Ceron

72 **AUDÁCIA, AUDÁCIA SEMPRE!**

274 **BOLDNESS, ALWAYS BOLDNESS!**

Gustavo Speridião

78 **PARA O MESTRE, COM CARINHO**

278 **TO THE MASTER, WITH LOVE**

Bruno Miguel

86 **entre alguma coisa que estrutura e alguma coisa que rompe essa estrutura**

282 **between something that structures and something that breaks that structure**

Vijai Maia Patchineelam

92 **OBRAS**
WORKS

224 **VISTAS DA EXPOSIÇÃO**
EXHIBITION VIEWS

248 **ENGLISH VERSION**

284 **EXPEDIENTE**
CREDITS

FERNANDA
LOPES
EDITORA

QUERELA COMO MÉTODO

"Esta exposição [...] não pretende ser o resultado da disposição [de trabalhos] nas paredes de uma sala. Ela obedece a um projeto de intervenção crítica no circuito de arte e a partir deste ponto é que o espectador deve procurar realizar sua leitura. O importante não é um ou outro elemento, embora eles possuam a sua individualidade. O que interessa é o conjunto, entendido não como a soma de significados isolados, mas como conceito totalizador." O alerta dado por Carlos Zilio, em texto de apresentação escrito por ele mesmo para sua primeira exposição individual, realizada na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt (Rio de Janeiro) em 1975, evidencia um momento de mudança de comportamento especialmente dos artistas, impulsionado pela possibilidade de uma outra concepção de arte. Em um circuito ainda frágil – praticamente inexistente para a produção contemporânea –, tudo parecia estar por fazer. Repensar a instituição Arte implicava, naquele momento, pensar a própria obra, mas também criar condições para a sua circulação, incluindo a relação com o público, com o ensino, com a crítica de arte e com museus e galerias.

Hoje, cinco décadas depois, o circuito de arte no Brasil já não está mais por fazer, mas ainda há muito a ser discutido. Nesse contexto, o Itaú Cultural (IC) apresenta a exposição *Carlos Zilio: uma retrospectiva de 60 anos de criação – A querela do Brasil*, dedicada à produção de um dos nomes fundamentais para esse debate. Com curadoria de Paulo Miyada, a mostra percorre quase toda a extensão da produção de Zilio, reunindo cerca de cem obras, realizadas entre 1966 e 2022, em uma retrospectiva marcada por um importante fio condutor de seu pensamento plástico/teórico: um olhar atento e crítico para questões da história e da política das artes. Organizada nesse contexto, esta publicação acompanha a exposição, revelando, ao longo de 300 páginas, importantes aspectos da poética e da atuação de Zilio, não só como artista, mas também como pesquisador e professor.

Fazendo um percurso comentado pela trajetória do artista, o ensaio inédito de Miyada abre este catálogo. Organizados cronologicamente, exposição e ensaio chamam a atenção para os ciclos iniciais da atuação de Zilio, seu decisivo engajamento político em 1968 e a prisão pelas forças armadas da ditadura em 1970, sua reinserção no meio artístico em 1973, os anos em Paris, na segunda metade dos anos 1970, e a volta para o Brasil, já nos anos 1980, que marca a retomada da sua pesquisa em pintura, construindo um importante corpo de pensamento pictórico para a arte contemporânea brasileira.

Outro aspecto importante levantado pela curadoria na exposição e no ensaio é como Zilio articulou seu trabalho como artista com sua atuação como pesquisador e professor. Ponto fundamental nesse processo foi a publicação, em 1982, de *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira*, livro baseado em sua tese de doutorado, realizado em Paris dois anos antes. Ecoando no título da exposição e desse livro, a ideia de querela é para a curadoria como um fio condutor, que reflete uma dinâmica que

26



A querela do Brasil
[1ª edição] /
[1st edition], 1982

Capa do livro /
book cover

Editora Funarte

A querela do Brasil

[3ª edição,
revisada] /
[3rd edition,
revised], 2021

QR Code do livro /
QR Code of the book

Edição do artista /
artist's edition

se renova e se reconfigura ao longo da obra do artista, alimentando tanto a sua produção teórica quanto a plástica.

É justamente sobre os escritos e a atuação de Carlos Zilio como docente que se debruça o ensaio do professor e curador Guilherme Bueno, que, quando estudante, trabalhou como monitor, pesquisador e assistente do artista. Aqui ele aponta como a proposta de revisão do Modernismo brasileiro apresentada em *A querela do Brasil* se configurou como uma referência emblemática não só para a produção teórica e a carreira docente do artista – incluindo a estruturação de cursos no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) –, mas também para a investigação de outras narrativas modernistas no Brasil, em artistas como Oswaldo Goeldi e Alberto da Veiga Guignard, e desdobramentos na reavaliação da Arte Concreta e do Neoconcretismo. Como exemplos dessa atuação, estão reproduzidos aqui dois textos de Carlos Zilio: "A questão política no Modernismo" (1994) e "A cozinha" (2012).

Completa o conjunto de textos reunidos nesta publicação uma série de quatro depoimentos sobre Carlos Zilio: a pesquisadora e curadora colombiana Ileana Pradilla Ceron, ex-aluna na PUC-Rio, e os artistas Gustavo Speridião, Bruno Miguel e Vijai Maia Patchineelam – que em diferentes momentos foram seus assistentes de ateliê. Feitos especialmente para esta publicação, esses depoimentos revelam como diferentes aspectos da atuação acadêmica e artística de Zilio

contribuíram no campo da pesquisa em história da arte e no pensamento crítico no Brasil, bem como na formação de diferentes gerações de artistas e pesquisadores.

Um importante conjunto de imagens também está reunido aqui. Além das obras que fazem parte da exposição e de vistas da montagem realizada no IC, fotografias e documentos, boa parte inédita ou pouco vista, permeiam todo o livro, destacando passagens importantes da trajetória de Carlos Zilio. Há, ainda, um conjunto de reproduções de páginas dos seus cadernos de anotações e esboços – realizados entre a segunda metade dos anos 1970 (período em que morou em Paris) e a segunda metade dos anos 1980 (já de volta ao Brasil).

Em *Carlos Zilio: uma retrospectiva de 60 anos de criação – A querela do Brasil*, somos levados a ver como a ideia de querela do Brasil, mais do que um recorte histórico/temático, se configura como um conceito ou um método de trabalho fundamental para o pensamento sobre a obra de arte e o que está à sua volta. Um princípio – baseado na possibilidade/necessidade de questionamento – que marcou a geração da qual Carlos Zilio faz parte, e que permanece necessário no contexto atual da arte e do Brasil. Ainda há muito por fazer.

FERNANDA LOPES, crítica de arte, curadora e pesquisadora. É doutora em história e crítica de arte pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Atuou como diretora artística da galeria Athena (Rio de Janeiro, 2022-2024), curadora adjunta do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [MAM Rio (2016-2020)] e curadora associada em artes visuais do Centro Cultural São Paulo [CCSP (2010-1012)]. Publicou os livros *A experiência Rex – "Éramos o time do Rei"* (2006), *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (2012) e *Francisco Bittencourt: arte-dinamite* (2016 – organizado com Aristóteles A. Predebon), além de ensaios e artigos, especialmente sobre arte brasileira e crítica de arte. Entre as curadorias que realizou desde 2008 está a Sala Especial do Grupo Rex na *29ª Bienal de São Paulo* (2010) e a curadoria adjunta da exposição *Maria Martins: desejo imaginante*, no Museu de Arte de São Paulo [Masp (2021)].

PAULO
MIYADA
CURADOR

CARLOS ZILIO — A QUERELA DO BRASIL

PRIMEIRO MOVIMENTO

Em 1982, o artista Carlos Zilio publicou a primeira edição do livro *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira*, baseado em sua tese de doutorado, concluída dois anos antes. Ele tornava pública, assim, uma pesquisa crítica de viés até então inédito, disposta a revisar aspectos da história do Modernismo europeu para em seguida discutir a formação das artes visuais modernas no Brasil, sublinhando sua retórica de identidade nacional e confrontando suas inovações estilísticas e temáticas com a fragilidade de sua posição política e social e, principalmente, com a incompletude de seu projeto estético. Trata-se de um texto ambicioso, feito pelo artista após sua decisão de atuar como professor a fim de contribuir para o campo da pesquisa em história da arte e para o pensamento crítico no Brasil. Tal decisão, para Zilio, dava consequência a seus constantes questionamentos acerca do sentido político da arte, do funcionamento do meio artístico e de seu próprio papel como artista e cidadão. Para entender a dimensão desses questionamentos, entretanto, precisamos regredir no tempo e encontrar Zilio em sua juventude.

Aos 22 anos, em 1966, Zilio ingressou na graduação em psicologia da Universidade do Brasil [atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)]. Ele já havia estudado com o pintor Iberê Camargo, no curso em que ingressou, em 1962, no Instituto de Belas Artes da Guanabara. Com seu avô, pai e irmão comprometidos com a carreira militar, Zilio procurava ativamente outros campos de atuação – algo significativo naquele período, posto que o país estava sob um regime militar autoritário desde abril de 1964.

O estudante Zilio conciliava sua vida universitária com uma produção artística crescente, feita no convívio com a geração carioca que consolidou a tendência da Nova Objetividade Brasileira, também conhecida como uma reelaboração local, politicamente comprometida, da Nova Figuração. Tal geração desenvolveu nas artes visuais uma expressão alinhada ao movimento contracultural mais amplo daquele período, em que artistas, compositores, dramaturgos, cineastas, musicistas e outros agentes criativos investiam na expressão direta de suas opiniões críticas à ordem vigente, empregando recursos de expressividade ágil e alegorias de forte apelo gráfico, além de simbologias impregnadas de ironia ou paródia. Em um contexto em que a organização político-partidária tradicional estava obstruída pela ditadura e o ciclo das vanguardas modernas aparentava exaustão, essa geração formou um vocabulário estético compartilhado, que se expandiu até o final de 1968, quando a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) agravou o caráter totalitário do regime e ampliou seus mecanismos de censura e perseguição política.

No campo específico das artes visuais cariocas, o jovem Zilio participou dessa dinâmica de trocas de opinião e recursos estéticos, e integrou importantes mostras para sua geração, como *Opinião 66* (1966) e *Nova Objetividade Brasileira* (1967). Os trabalhos que ele produzia evidenciam sua preocupação contínua

em criticar a alienação dos sujeitos e os fenômenos de massificação. *Massificação (João)* (1966) e *Visão total* (1967/2023) são dois dos trabalhos desse período que se equilibram entre serem pinturas, relevos e objetos, compostos em preto e branco, com pontuações em vermelho, e empregam a repetição da silhueta sem feições definidas como índice do sujeito anônimo submetido ao sistema produtivo capitalista e à sociedade de massas.

Na primeira dessas obras, silhuetas de perfil se repetem sem variações. Abaixo delas há um elemento tridimensional, um relógio de ponto tipicamente encontrado em fábricas e outros ambientes de venda da força de trabalho. Nos dois lados do relógio está pintada uma enumeração de nomes/não nomes "João 172", "João 173", "João 174"... Assim, conforma-se uma metáfora da alienação e reificação dos trabalhadores expropriados dos meios de produção. No canto inferior direito, o artista inclui o seu próprio nome, com a mesma tipologia, porém em vermelho, seguido do número 66. Essa diferença poderia representar a possibilidade de escape do sujeito (do artista, por exemplo) dos mecanismos alienantes por meio do esclarecimento crítico e da atividade criativa. Essa hipótese de liberação pela convergência entre ética e estética, porém, permanece em um estado ambíguo, uma vez que o nome próprio que escapa ao destino de ser mais um João escrito em preto acaba também perfilado e encaixado na mesma matriz de monotonia que organiza o trabalho.

Na outra obra aqui destacada, a "visão total" aparece como apelo e obstrução. Nove cabeças em relevo emergem da superfície branca da pintura em madeira, sobre a qual foi escrito em vermelho, repetidas vezes e em letras maiúsculas, "VER, VER, VER". Oito desses rostos são idênticos em suas fisionomias, são "Joões" sorridentes e de olhos vendados por uma máscara preta – eles olham, não enxergam e estão satisfeitos. O nono rosto, à direita da composição, parece liberto desse feitiço. Tem os olhos livres, possui suas próprias feições (seriam elas resultantes do molde do rosto do artista?) e tem a expressão séria. Mais uma vez, enuncia-se a possibilidade de escapar da atitude hegemônica, mas isso não implica deixar de participar do quadro geral de restrição identificado.

Enquanto o sentido tópico da crítica de Zilio nesse período é bastante singular, os recursos de linguagem que ele mobiliza são, como introduzido acima, em grande parte compartilhados por seus colegas, como Antonio Dias, Carlos Vergara e Maria do Carmo Secco, para citar apenas alguns. Acontece que, além do cotidiano de estudos em psicologia e da produção artística, Zilio se percebeu atraído, no mesmo período, por outro campo de engajamento na realidade, o movimento estudantil. É difícil para quem não viveu no período compreender a densidade das agremiações estudantis nos primeiros anos do regime militar. Apesar do ataque organizado à União Nacional dos Estudantes (UNE) logo no momento do golpe civil-militar em 1964, as organizações estudantis se reestruturaram gradualmente, fortalecendo seu papel como espaço de educação política, vivência coletiva e resistência à ditadura para a jovem classe média brasileira. A aproximação de Zilio

com esse espaço na Universidade do Brasil acelerou sua politização e acabou por criar certa diferença entre suas preocupações e a de seus pares artistas.

Ao longo de 1967, a possibilidade de articulação gráfica e experimental da opinião em obras visuais a serem apresentadas em museus e espaços de arte tornou-se menos atrativa ao artista. Ele ponderava se seria possível levar sua expressão diretamente aos trabalhadores (aos objetos da alienação capitalista), contornando o lugar de mediação das instituições burguesas da arte. Com esse desígnio, concebeu uma obra de ação direta, hoje conhecida como *Lute* (1967). Do ponto de vista formal, trata-se de uma variação mais sintética e afirmativa das obras que ele vinha produzindo: a marmita metálica usualmente utilizada por trabalhadores para levar o alimento ao trabalho é apropriada como objeto, moldura e recipiente de um rosto amarelo modelado sem feições particulares. Sobre o rosto, em letras garrafais vermelhas, o chamado: "LUTE". Do ponto de vista da circulação, entretanto, a hipótese de Zilio era radicalmente distinta: ele imaginava produzir esse objeto às centenas, fazendo dela uma ferramenta de conclamação política popular a ser distribuída aos operários na porta de fábricas. Essa hipótese, contudo, não foi realizada. Em algum momento após a prototipagem da peça e sua multiplicação, Zilio considerou que a sintaxe da arte estava aquém das urgências e necessidades imediatas do momento. A obra permaneceu, então, um elemento singular e um testemunho do crescente compromisso ético do artista.

Para aqueles que seguiam expressando opiniões críticas com produção artística e agitação cultural, a escalada dos mecanismos de censura e perseguição política depois de 1968 deixou como alternativas o exílio, a autocensura ou o ajuste de linguagem em favor de expressões de leitura indireta – na prática, foi o final da Nova Objetividade Brasileira. Já para os jovens dedicados ao movimento estudantil e à ação política direta, as opções eram mais restritas. Zilio e alguns de seus colegas optaram por viver em clandestinidade, abandonando suas identidades para integrar movimentos revolucionários dedicados à guerrilha urbana – no seu caso, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8, inicialmente chamado Dissidência Comunista da Guanabara).

Como hoje se sabe, graças a gerações dedicadas à recuperação histórica e à coleta de depoimentos e documentos, a escala de ação desses movimentos foi rapidamente suplantada pela brutalidade de sua repressão pelas forças oficiais e extraoficiais do Estado, que tomaram como método a vigilância extensiva, o encarceramento arbitrário, a suspensão de recursos de *habeas corpus*, a tortura, o desaparecimento de cidadãos e sua execução sumária. Durante essa escalada, Zilio participou de uma operação de agitação e propaganda com operários em março de 1970. Na saída, seu grupo foi perseguido por policiais. Em fuga, ele foi baleado três vezes e, cercado, rendeu-se. Foi levado ao Hospital Souza Aguiar, onde foi submetido a cirurgia. Dois dias depois, sob custódia e convalescente, foi movido para o Hospital Central do



Carlos Zilio e a obra / and the work *Reina tranquilidade* em processo, reproduzida no catálogo da exposição / in process, reproduced in the catalog of the exhibition *Nova Objetividade Brasileira*, 1967

Acervo do artista / Artist's Collection

Exército. Após duas semanas oscilando entre a vida e a morte, foi levado ao Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), onde se concentravam os interrogatórios e as torturas por agentes do Estado e onde esteve por dois períodos de cerca de 15 dias.

Zilio ficou preso por dois anos e quatro meses, a maior parte do tempo em quartéis da Vila Militar do Rio de Janeiro. Ainda no Hospital Central do Exército, solicitou material para desenhar e conseguiu uma caixinha de giz de cera e um caderno escolar de desenho, com os quais realizou desenhos precários, limitados por sua condição e pelo tempo que passou afastado das práticas artísticas. Mais tarde, no cárcere, passou a receber visitas de sua namorada, Maria del Carmen, que lhe trazia materiais um pouco melhores, como canetas porosas, guache e folhas avulsas. Começou, assim, a reconectar-se com a arte, criando uma obra que é, ao mesmo tempo, uma espécie de ápice e de ponto de ruptura do projeto estético da Nova Objetividade Brasileira. Formalmente, os desenhos de prisão de Zilio são extensões da Nova Figuração, com suas cores e composições de forte tratamento gráfico e com uma clara mensagem de denúncia – legitimada pela autenticidade da luta política concreta do artista. Ao mesmo tempo, esses desenhos formam um diário de cárcere, que relata o momento em que Zilio foi baleado, o fichamento no quartel militar, o isolamento da cela, a perda da noção da passagem do tempo, o medo da morte, e assim por diante. Trata-se, portanto, de um trabalho potente em sua fatura e

linguagem, mas também melancólico, na medida em que era produzido sem nenhum horizonte de que poderia ser compartilhado como obra de arte. Criava-se, assim, uma obra-grito cuja escuta estava interditada.

Não completamente, na verdade. Maria del Carmen, que visitava regularmente o artista e renovava seu estoque de materiais de desenho e pintura, trabalhava como *designer* e urbanista e, paralelamente, mantinha uma atividade política clandestina. Ela era sua principal interlocutora (mais tarde eles viriam a se casar) e, a cada visita, trazia para casa um trabalho, um papel que saía do quartel após ter sido inspecionado pelos soldados e era armazenado embaixo de sua cama. Ela foi o público de uma pessoa que naquele momento pôde escutar, acolher e preservar essa obra-grito.

Quando Zilio foi enfim liberado, não lhe ocorreu expor esse grupo de trabalhos. Tratava-se de coisa muito íntima e, também, em desacordo com a ditadura ainda em curso. Esses desenhos tiveram de esperar até 1996 para serem expostos pela primeira vez, na mostra *Carlos Zilio: arte e política 1966-1976*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).

SEGUNDO MOVIMENTO

Não havia mais vida clandestina para Zilio retomar após sua saída da prisão. Havia o caminho da arte, que lhe tinha feito companhia no encarceramento, mas expor essa obra de intimidade e grito visceral não lhe parecia plausível. Era preciso retomar a vida como artista, a experimentação em contato com outros artistas e com críticos. Zilio passou parte significativa da década de 1970 tateando essa possibilidade, tanto no nível da pesquisa de linguagens visuais quanto no nível da interlocução e do debate no sistema da arte.

Comecemos pela pesquisa de linguagens, diretamente mobilizada pelo seu desígnio artístico, por sua pulsão expressiva. Uma das obras inéditas até a realização desta exposição pode ajudar a delinear tal desígnio e pulsão. Segundo o artista, é provável que a primeira obra que realizou após sua soltura tenha sido um autorretrato em uma ordinária folha de papel de escritório. Um pouco acima do centro da folha há uma mancha de vermelho oxidado, que remete diretamente a sangue derramado. Na mesma região do papel está escrito "Carlos Augusto da silva Zilio" – com a palavra "silva", com a inicial minúscula, sobreposta à marca rubra. O sujeito identificado pelo nome registrado em sua certidão de nascimento (nome que abandonou por algum tempo e que lhe foi devolvido na burocracia do aparato de repressão estatal). Um sujeito sem feição, denotado pela anódina tipografia da máquina de escrever, quase sem apostos ou adjetivos, não fosse pelo signo indicial da violência sanguínea.

O problema da diluição das particularidades dos indivíduos em uma sociedade de massas acompanhava o artista Zilio desde o início de sua trajetória. O relato da violência, entretanto, havia se imposto após os anos de militância. A linguagem da Nova Figuração, nesse ínterim, havia se esgotado. Zilio procurou, desse autorretrato em diante, condensar seu repertório

de signos visuais, armando equações austeras entre palavras, sinais gráficos e símbolos esquemáticos para relatar a brutalidade do regime de exceção da ditadura e, também, para apontar fissuras, contradições e arbitrariedades no campo social de sua época.

Embora a premissa de síntese seja evidente nesse período, havia mais em jogo do que ajuste ou apuro formal. Seria possível aproximar a busca de Zilio com a exploração, dentro e fora do Brasil, de recursos da Arte Conceitual e sua recorrente emulação de gráficos, diagramas, mapas, sinalizações e teoremas. Mais preciso seria observar as obras desse período ao lado da produção brasileira que, valendo-se de múltiplos suportes (desde a pintura até o vídeo, passando por múltiplos impressos de tiragem não numerada), procurou modos de veiculação codificada de mensagens críticas ao contexto político e social. Finalmente, a relação que considero a mais pertinente e específica se dá entre as obras de Zilio e as de dois dos artistas brasileiros que mais se dedicaram a, ainda durante o regime ditatorial, elaborar o luto coletivo de forma estética: Antonio Dias e Anna Maria Maiolino. Dias chamou as pinturas pretas com palavras brancas que começou a fazer em 1969 de "arte negativa para um país negativo",[1] enquanto Maiolino realizou a exposição *Pouco a pouco* (Petit Galerie, Rio de Janeiro, 1976), repleta de apontamentos sobre perdas irreparáveis do tecido social.

Por sua vez, Zilio produziu um importante conjunto de desenhos e pinturas de caráter diagramático entre 1974 e 1975, à primeira vista arranjos formais de figuras de contornos pretos sobre fundo branco, tributárias de algum interesse pela geometria, pela matemática ou pela história das vanguardas construtivas. Algumas poucas palavras pequenas, escritas em letras maiúsculas e posicionadas próximo às bordas das composições, abrem a possibilidade de perceber essas formas como gráficos informacionais. Tanto nos desenhos quanto nas pinturas, os vestígios da gestualidade do artista são contidos, apenas suficientes para perceber que não se trata do trabalho de uma máquina.

Resta a quem lhes observa procurar ler seus gráficos, o que pode se dar de duas perspectivas diferentes, porém não excludentes entre si. Observando estritamente o que se apresenta nas obras, as formas geométricas e as palavras escritas ilustram-se mutuamente: "CERCO" (quatro setas ortogonais apontadas para o centro da imagem), "MORTE" (as mesmas quatro setas tocam suas pontas) e "O INSTANTE DE LIBERTAÇÃO" (quatro lados de um retângulo desfeito, atravessados por setas que saem do centro da imagem em direção às suas bordas). A ideia enunciada corresponde ao arranjo das formas, resultando em metáforas visuais passíveis de múltiplas aplicações e nuances, conforme o repertório e as expectativas do leitor. Essa natureza flexível da relação entre imagem e texto se transforma, porém, quando emprestamos a essas obras alguma noção das experiências vividas por Zilio e tantos jovens e outros cidadãos naquele momento histórico – ideias como cerco, morte, libertação e medo ganham, então, outra concretude e especificidade, e as relações articuladas pelo artista entre as partes se tornam, também, metonímicas.

Essas metáforas/metonímias foram originalmente apresentadas, em um conjunto abrangente, na mostra individual do artista na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt (Rio de Janeiro, 1975). A exposição apresentou um recorte abrangente da produção desses anos de busca inquieta e tateante, incluindo desde pinturas até cartões-postais e objetos. A mais conhecida dessas obras é a maleta *Para um jovem de brilhante futuro* (1973) – publicada e exposta múltiplas vezes em livros e exposições de história da arte. A elegante (e anódina) mala de executivo preta, signo simultâneo de sucesso e de anonimato, é apresentada com seu interior repleto de pregos. Na sequência de fotos de mesmo título, usualmente apresentada junto ao objeto, vemos um rapaz com terno igualmente alinhado e genérico no dia a dia da vida de escritório, sempre acompanhado de sua maleta-armadilha. Com esses elementos sucintos, Zilio resume uma das promessas oferecidas à sua geração: àqueles demasiado privilegiados ou ambiciosos para o ambiente da alienação fabril vendia-se a imagem de outra sorte de anonimato e massificação, vestida de terno, adaptada ao estágio avançado do capitalismo globalizado e provida de poder de consumo.

Tanto o artista quanto seus colegas de universidade, movimento estudantil, circuito artístico e luta armada conviveram com essa promessa, que operou como uma espécie de rota de normalização para a geração contracultural da década de 1960. Zilio, não obstante, seguia irremediavelmente atento à tensão subjacente a essas e outras vias de acomodação, tanto em nível individual quanto coletivo. Pessoalmente, percebia-se vigiado e seguido com frequência, na medida em que o aparato de repressão do Estado se mantinha preparado para uma eventual reconexão dele com outros cidadãos considerados subversivos. Em escala nacional, notava que a eventual "redemocratização" do país pela retomada dos processos eletivos e pelo encerramento do regime militar seria débil se não houvesse sistemas de efetiva autonomia de pensamento crítico em múltiplas esferas sociais, inclusive no circuito artístico.

Para além da produção textual de Zilio, a obra que de maneira mais forte catalisou o sentimento de apreensão desse período foi a instalação *Atensão* (1976), originalmente exibida na Área Experimental do MAM Rio. Composta de 13 elementos dispostos em um espaço aberto, a instalação apresenta-se como um amplo estudo sobre o equilíbrio, a resistência e a tensão dos materiais. Há casos mais prosaicos – como as quatro tábuas de madeira, cada uma afastada do piso de maneira diferente por trios de tijolos de cerâmica – e há casos mais insólitos – como as duas rochas maciças suspensas por um único fio de aço. O artista escolheu incluir também elementos menos identificáveis com a vida cotidiana e, portanto, mais diretamente vinculados ao léxico da arte: três paralelepípedos pretos elevados por combinações de fio de aço e ripa de seção quadrada configuram situações de equilíbrio abstratas, remetendo às pinturas esquemáticas feitas por Zilio pouco tempo antes. Escolheu, ainda, reforçar o sentido de tensão do conjunto pela inclusão de dois elementos de leitura alegórica, que não se perfaz diretamente pelo equilíbrio, mas remete à sua fragilidade: um metrônomo,





Vista da exposição / View of the exhibition *Carlos Zilio* na galeria / at the gallery Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt (RJ), 1975

Acervo do artista / Artist's Collection

Vista da exposição / View of the exhibition *Atensão* no / at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976

Acervo do artista / Artist's Collection

com seu constante tique-taque pendular, e uma espécie de cilindro metálico ligado a uma bomba de pressão que, infere-se, pode provocar a explosão derradeira que irá fazer ceder todos os balanços no conjunto da obra.

No lugar de ufanismos baseados na crença de que o jeitinho, a cordialidade, a economia de troca de favores e os sincretismos culturais serão sempre capazes de driblar as contradições estruturais do país, Zilio delineava a imagem de um território de equilíbrios instáveis, na iminência do colapso. O fato é que, retrospectivamente, esta se mostra uma alegoria efetiva do país, não apenas durante seu longo, incompleto e barganhado ciclo de redemocratização, mas ainda hoje, quando a chamada "polarização política" não faz outra coisa senão remover máscaras e miragens que por muito tempo recobriram a violência estrutural dos pactos sociais, morais, raciais e econômicos que perfazem a nossa história.

TERCEIRO MOVIMENTO

A reaproximação de Zilio do circuito artístico carioca na década de 1970 se deu entre compassos e descompassos. Apesar das afinidades estéticas e políticas mencionadas anteriormente, é possível afirmar que, mesmo com a busca por recursos de linguagem austeros, sua obra se mantinha permeada por uma crítica mais ácida e dura ao *status quo* do que quase tudo que se expunha nas galerias e instituições do período – o que lhe mantinha numa posição de relativo

isolamento. Ao mesmo tempo, no campo da produção discursiva, Zilio foi um dos fundadores e editores da revista *Malasartes* (1975-1976), junto com Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Ronaldo Brito, Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Bernardo de Vilhena. Esse grupo de artistas e críticos representa uma parcela importante das alianças que Zilio intensificou no período, com especial convergência em torno da crítica ao sistema de arte brasileiro, dependente de um mercado não apenas conservador, mas também incipiente – e incapaz de produzir pensamento crítico, sobre sólidas bases de conhecimento e com alguma dose de autonomia.

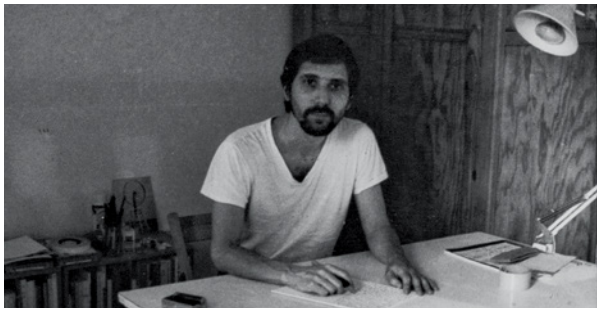
Comprometido com as implicações desse diagnóstico e exaurido pelo convívio com a vigilância do regime militar, Zilio decidiu aproveitar sua participação na *X Bienal de Paris* (1977) para preparar uma estada estendida na capital francesa. Vivendo em um pequeno apartamento, sem espaço para acomodar um ateliê, ele conseguiu ingressar no doutorado em arte da Universidade de Paris VIII, empregando seu tempo livre para o estudo e a visita sistemática a museus. Em parte, usufruía da oportunidade de experenciar presencialmente o legado de uma história da arte que no Brasil só se dava a ver por exíguos exemplos e, principalmente, por reproduções fotográficas (muitas das vezes diminutas e em preto e branco). Doutra parte, ele testemunhava modos abrangentes e ambiciosos de apresentação de mostras e projetos editoriais correlatos. Mais especificamente, preparava-se para exercer mais tarde, no Brasil, o ofício de professor – que lhe parecia outro modo de posicionar o sentido político de sua atuação na arte.

Assim, seu compromisso se deslocaria da referência discursiva à realidade, passando a uma atuação contínua no campo da educação e da pesquisa, que Zilio acreditava ser fundamental para a construção das próximas gerações de artistas e críticos. Esse projeto intelectual implicou, para Zilio, não apenas a obtenção de um título acadêmico, mas também a construção de um argumento teórico forte na interpretação da formação das vanguardas modernas na Europa e no Brasil. Foi assim que ele desenvolveu o argumento d'*A querela do Brasil*, por onde iniciamos este texto.

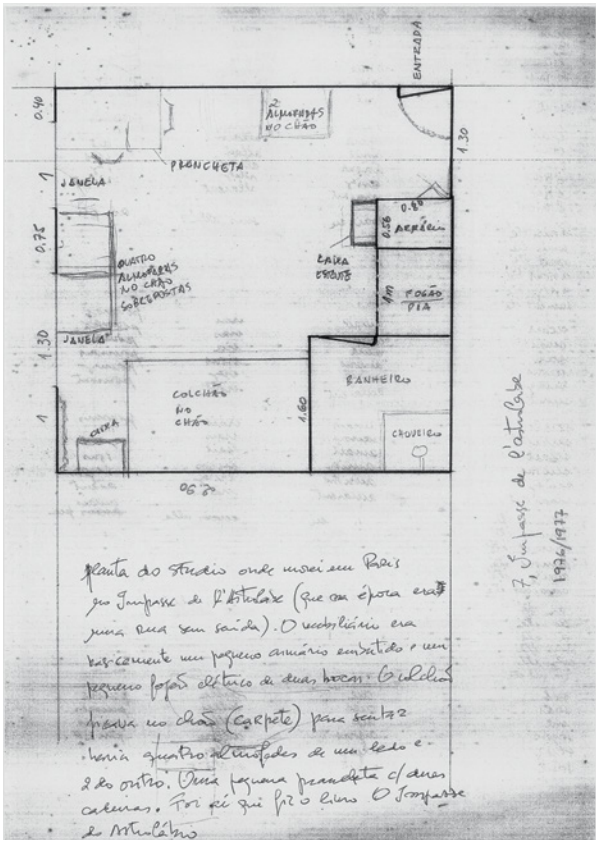
Naturalmente, o movimento reflexivo implicado na escrita desse trabalho e na vida no exterior provocou grandes mudanças na relação do artista com sua produção visual. Enquanto vivia em Paris, sem espaço ou recursos para produzir obras de grande dimensão, Zilio produziu um intrigante livro de artista chamado *O impasse do astrolábio* (1978). Composta como um álbum, a obra reúne fotografias de objetos cotidianos encontrados em Paris com legendas que fazem as vezes de título e comentário. A operação de recorte e desvio do prosaico pela linguagem escrita já era familiar ao artista, mas aqui ela se libera da refração das tensões sociais e comenta o repertório da história da arte, com alguma dose de fabulação e humor.

Há momentos especialmente saborosos em *O impasse do astrolábio*. Em uma das duplas de páginas na primeira seção do livro (chamada "Objeto de arte/Objeto da arte"), vemos uma foto do que seria um "pedaço de papel que









Planta do studio em / Floor plan of the studio in Paris (França / France), 1976/1977

Acervo do artista / Artist's Collection

Maria del Carmen e/ and Carlos Zilio em / in Paris (França / France), 1978

Acervo do artista / Artist's Collection

Carlos Zilio em / in Paris (França / France), 1978

Acervo do artista / Artist's Collection

Maria del Carmen no / at *Réveillon* em / in Paris, França / France, 1979-1980

Acervo do artista / Artist's Collection

sobrou de uma colagem de Matisse" e o "charuto usado por Duchamp em 25/10/54". Nos dois casos, é evidente que se trata de um chiste, que essas não são relíquias autênticas desses importantes artistas da vanguarda europeia... Não obstante, é óbvio também que a autenticidade é menos importante do que a pertinência dessas escolhas para identificar, à maneira de um retrato metonímico, esses artistas e suas criações. Zilio presta homenagens e, ao mesmo tempo, pisca o olho para quem o lê, tornando tangível o quão difundidas as mitologias desses artistas precisam ser para que suas associações a esses objetos sejam inteligíveis. Noutra página, Zilio aproxima uma fotografia banal com a legenda "pega de banco do metrô ou escultura para o herói desconhecido", deslocando a reverência atribuída aos que se sacrificam pela nação para o trabalhador anônimo que comuta diariamente na metrópole, e rebaixando a noção de arte pública monumental a um dispositivo cotidiano usualmente desapercebido.

Em todo o *Impasse*, Zilio opera com escalas de valor arbitrárias (sejam elas as que ele estabelece ou as já consolidadas na cultura hegemônica), promovendo torções dotadas de ironia, absurdo e uma espécie peculiar de humor que veio a acompanhar parte significativa de sua produção vindoura.

Outro significativo material feito por Zilio durante esse período é seu conjunto de cadernos de notas, apontamentos e esboços. Produzidos sem a pretensão de serem apresentados como obras de arte, são documentos significativos das mudanças por que passavam os critérios e os processos de sua relação com a prática artística. Nos mais antigos desses cadernos, encontram-se esboços de obras facilmente compreendidas como desdobramentos da instalação *Atensão* e de outras obras feitas durante a década de 1970. Conceber esses projetos, em sua maioria não realizados, era um modo de refletir sobre sua produção recente e imaginar maneiras de expandi-la, enquanto fazia apontamentos como: "a síntese – uso coerente de *processos e não a prática de 1 componente* único" (Caderno Paris 1, ca. 1977-1978).

Conforme os cadernos se acumulam e o tempo passa, entretanto, é possível perceber a inquietude do artista em busca de outros caminhos. Acumulam-se notas sobre a pintura, seja em um arco histórico que começa em Paul Cézanne e chega a Mark Rothko, seja em uma gama de reflexões que lhe ocorriam motivadas pela pesquisa acadêmica e, sobretudo, por sua crescente dedicação a produzir estudos para pinturas. De forma entremeada com tais estudos, Zilio pondera sobre a cor, o gesto, o formalismo, a expressividade. Em um trecho, ele pontua:

> Por isto quero dizer que o trabalho não deve ser apenas uma questão de preenchimento de um espaço através de formas e cores, mas que ele deveria ter um pensamento por trás. Não que ele tenha que se referir a alguma coisa externa, a uma modalidade qualquer, mas que ele tenha na sua formulação um significado, que deve estar presente em cada gesto, resultando a somatória destes gestos, numa certa estrutura



Ateliê na / Studio on Rua Sacopã, no / in Rio de Janeiro, 1985

Acervo do artista / Artist's Collection

> significativa. [O grande problema meu atual é que isto tudo é muito conflitante em mim, e que estas ideias não estão claras nem no plano teórico e muito menos no prático].[2]

Além do franco sentimento de busca-manifesto nesse trecho, percebe-se uma hipótese em formação que acredito ser estruturante da produção pictórica de Zilio dali em diante. Vejo uma analogia entre a pintura do artista e a abordagem do gênero ensaístico feita por Theodor W. Adorno em seu célebre texto "O ensaio como forma" (1954-1958). O pensador alemão refletiu sobre a abertura do ensaio como modalidade porosa e processual do pensamento, capaz de lidar com conceitos e significados em corpo a corpo com produtos culturais existentes, desvencilhando-se de rígidas convenções do método científico e presunções de verdades inertes – em uma escrita que tem em sua forma de expressão o veículo primordial da articulação do próprio pensamento. Já o artista brasileiro gradualmente se volta para a forma da pintura como uma espécie de ensaio – quer dizer, ele elabora uma abordagem da pintura como uma modalidade de pensamento em que a forma é expressão processualmente elaborada de inquietações sobre a pintura moderna, suas histórias, suas linguagens e suas ambições.

Para que esse campo de experimentação efetivamente se desfraldasse, foi necessário que o artista completasse seu doutoramento e regressasse ao Brasil em 1980. Nesse mesmo ano, ele iniciou seu trabalho docente pela Pontifícia Universidade

Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde, em 1982, se encarregaria de coordenar a formulação do curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil. Sua trajetória nessa universidade só foi descontinuada em 1994, quando ele passou a lecionar na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, onde atuou até sua aposentadoria. Ou seja, ato contínuo ao seu retorno ao país, Zilio colocou em ação seu reformulado compromisso social como artista-professor.

Paralelamente, ele conseguiu retomar o trabalho de ateliê e começou a experimentar em escala real as hipóteses que trouxe anotadas em seus cadernos parisienses. Foi assim que, ao longo da década de 1980, Zilio produziu um dos mais intrigantes corpos de pintura de que se tem notícia no país. São telas repletas de cor, que encadeiam citações metonímicas a múltiplos artistas do Modernismo brasileiro e internacional. Assim como no *O impasse do astrolábio*, homenagem, ironia, crítica, mitificação e humor convergem nessas telas em igual medida mentais, visuais e lúdicas. Informado por sua crítica às concessões e aos compromissos da primeira geração de modernistas brasileiros, atento aos gestos mais radicais (e mais idiossincráticos) de artistas como Paul Cézanne, Henri Matisse e Barnett Newman, Carlos Zilio coloca as promessas de identidade e autenticidade no divã.

A tela *A querela do Brasil (ou o diabo e o bom Deus)* (1979-1980) é exemplar desse processo. Em losangos encaixados em quadrados, como se azulejos fossem, vemos os rosas, verdes e azuis desbotados consagrados pela leitura de Tarsila do Amaral do casario popular e depois apaixonadamente explorados por Alfredo Volpi. Somos confrontados por um azul profundo aplicado com pinceladas largas e desiguais em seu sentido e saturação, como se estivéssemos mergulhados em um trecho agigantado de um neblinoso céu noturno de Alberto da Veiga Guignard. Encontramos aderidos a essa superfície dois ícones da sincrética religiosidade brasileira, já nem rigorosamente cristã e tampouco fiel a cosmogonias africanas ou indígenas. A obra se faz como uma equação, mas ela não pode ser efetivamente traduzida de modo textual: seu pensamento acerca de complementariedades e incompletudes se dá na forma pictórica em si mesma. A pintura como ensaio.

Telas como *O jardim de Matisse* (1984) e *Ma jolie* (1986) estendem essa operação no âmbito da história da arte e, de quebra, refletem sobre o uso ornamental da celebração alegórica da flora tropical brasileira. Trata-se de um jogo que poderia ser ilimitado, feito *pari passu* com a prática de Zilio estruturando currículos de pesquisa e escrevendo seus próprios artigos – que o levou, por exemplo, a debruçar-se sobre figuras ímpares da arte brasileira, como Oswaldo Goeldi e Guignard.

Entretanto, a virada para a década de 1990 trouxe uma inflexão. Após um período de rebaixamento de sua paleta cromática em direção a tons escuros (quando vez e outra se notam alusões às pinceladas características de Iberê Camargo, seu primeiro professor), Zilio inicia um gradual retraimento das operações de citação e homenagem, pelo menos no nível da referência alegórica. Essa passagem se completa já na segunda metade daquela década,



Carlos Zilio com / with Iberê Camargo em / in Porto Alegre, 1991

Acervo do artista / Artist's Collection



Na abertura de exposição individual de / At the opening of the solo show by Carlos Zilio no / at the Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (Rio de Janeiro) em / in 2000. Na foto / In the photo: Carlos Vergara, Thereza Miranda, Carlos Zilio, Lygia Pape, Waltercio Caldas, Eduardo Sued, Fernanda Junqueira, Antonio Manuel, Marcus André, Tatiana Grinberg, Daniel Feingold, Elizabeth Jobim, Angela Freiberger, Daisy Xavier, Paulo Sergio Duarte e / and Rubem Grilo

Acervo do artista / Artist's Collection



quando a pintura do artista se encontra despida de signos gráficos ou de representações figurativas imediatamente reconhecíveis. Sua pintura de então era feita praticamente de uma só cor, quase sempre um tom pastel rosado, um tanto carnal, um tanto sanguíneo, mas desbotado [a pintura *794A0/97-11* (1997) é exemplar desse momento]. A pintura, portanto, se configurava pela proporção do suporte e pelo acúmulo de gestualidades, ou seja, pelo ritmo, pela extensão e pela direção das pinceladas. Havia, ainda, o compartilhamento metonímico de procedimentos pictóricos com artistas admirados por Zilio – afinal, toda gestualidade humana é eco, desdobramento e atualização de gestos passados, ainda que daqueles riscos atávicos, anteriores à invenção da escrita.

Foi nesse período que Zilio talvez tenha chegado mais perto do usufruto amplo do campo de possibilidades que lhe foi aberto pelo rearranjo de seus compromissos éticos e sociais. Ainda assim, não acredito que ele tenha alcançado a monástica calma contemplativa descrita por pintores e gravuristas que se declaram como fiéis à "cozinha" do ateliê, para os quais as notícias dos jornais e as urgências coletivas parecem mesmo ocupar o lugar de um ruído de fundo – algo que jamais interrompe a devoção ao laboratório de experimentação da fatura artística. Na abordagem de Zilio, mesmo em seu momento de maior entrega às pequenas descobertas experimentais do ofício artístico, há sempre algo deliberado, humorado, cético e crítico.

Isso se faz mais evidente em obras como *Adão e Eva construtivistas no jardim* (2007), em que a paródia

histórica se infiltra novamente na abordagem em princípio formal da pintura, mas está também presente em casos como *Pithecanthropus erectus* (2003), em que a vigorosa exploração do gesto corporal do artista em uma composição abstrata de grande escala é, também, um modo de promover o reencontro da arte contemporânea com as memórias atávicas dos gestos primevos estudados pela arqueologia.

Mais adiante, na virada para a década de 2010, Zilio trouxe outro elemento inquietante para sua práxis. Passou a insistir, recorrentemente, em um elemento icônico, a silhueta de um tamanduá. Ela, que havia aparecido de modo mais cartunesco em algumas telas da década de 1980, se impôs como uma fantasmagoria: foi "encontrada" pelo artista como signo associativo no piso de entrada de seu ateliê, foi esquematizada como silhueta de forma constante e pintada dezenas e dezenas de vezes como vulto, mancha, aparição ou vazio dentro de telas com pouca saturação cromática e tratamento atmosférico da superfície pictórica. Na presente exposição, esse amplo conjunto de trabalhos aparece representado por *A separação dos continentes* (2010), *Tamanduá e a memória* (2017), *Tamanduá e a origem II (time after time)* (2018) e *Tamanduá, os continentes e o cosmos* (2013-2014). Trata-se de um conjunto enigmático, ainda mais porque Zilio compartilhou, mais de uma vez, que a figura do tamanduá lhe aparece como uma reminiscência de infância, quando seu pai cuidava de um tamanduá como uma espécie de animal de estimação. O bicho teria, um dia, descido a escada deslizando no corrimão e, em um desiquilíbrio, caído e morrido. Após o falecimento de seu pai, o artista se voltou para a imagem do tamanduá como signo da persistência do luto (até 2022, quando pintou um campo preto sobre sua última representação do animal, na tela *Ausência*).

Ora, essa repentina emergência biográfica aparece como algo de inesperado e desnorteante na trajetória do artista. Como procuramos demonstrar, a produção de Zilio foi sempre balizada por sua posição como sujeito público, mas não havia até esse momento espaço para a alusão à sua subjetividade afetiva. E será que é disso mesmo que se trata?

Sem a confissão do artista, perceberíamos o luto e a lembrança paterna nessas obras? Há algo de insólito nelas, em sua dedicação à superfície pictórica combinada com a aparição de signos gráficos, o tamanduá entre eles. Há algo de impenetrável, também, em sua opacidade soturna e em sua exploração combinatória de elementos recorrentes em uma grelha geométrica subjacente. E isso justamente quando o problema da identidade iniciava um pujante retorno no campo da cultura e da arte no Brasil – desta vez menos afeito a alegorias integradoras das matrizes raciais do país e mais próximo à performatividade da ancestralidade, representatividade e pertencimento de cada sujeito ou grupo. Julgo que há alguma sorte de obstinação no giro de Zilio para uma obra opaca em paralelo à tendência figurativa, representativa, narrativa e afirmativa das identidades na produção desse tempo. Um exercício pessoal da teimosia e da autodeterminação, à maneira do caminho, também sombrio, escolhido por Goeldi como forma

de simultânea participação e distanciamento do Modernismo brasileiro. A referência biográfica, nesse caso, apareceria como outra forma de ironia, absurdo e uma espécie peculiar de humor... Ou, simplesmente, de exercício franco, mas desorientador, do testemunho pessoal.

Existe um texto escrito por Zilio em 2012 em que ele rememora o impacto de ter visto exposta a tela *The kitchen* (*A cozinha*, 1948), de Pablo Picasso, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1991. Ele se debruça sobre essa obra peculiar do pintor espanhol, feita com tinta preta e branca sem recobrir totalmente a cor do tecido da tela. Próxima de uma abstração feita de linhas e pontos emaranhados como signos gráficos, a obra possui alguns poucos parentescos na extensa produção de Picasso. Em todos esses casos, Zilio anota, havia a proximidade da guerra.

Em 1948, Picasso não estava mais, como em *Guernica* (1937), realizando uma obra de denúncia da barbárie, mas sim processando um luto coletivo e existencial. Ele realiza essa obra, então, como uma de suas mais agudas tentativas de capturar, expressar ou produzir um vazio enquanto forma. Zilio escreve:

> Deixando a tela aparente, a pintura revela seu processo de execução onde os erros são incorporados produtivamente. O espaço surge como resultado desta realização. A pintura não possui um centro, as linhas unindo diversos pontos percorrem a superfície criando uma dinâmica interna que se detém nos limites bem demarcados da tela de onde tendem a retornar para seu interior, acentuando o plano. Na mesma medida porém, em que a superfície é ocupada, planos virtuais se abrem criando uma espacialidade mais difusa. [...] A formulação austera da sua linearidade indica um vínculo que exacerba a indagação angustiada diante do real.[3]

Ele prossegue para, em movimentos dialógicos de alusão ao célebre ensaio de Jean-Paul Sartre sobre a pintura de Alberto Giacometti, apreender essa pintura como "uma alegoria do vazio histórico". Ao desenvolver esse argumento, Zilio acaba fornecendo uma pertinente chave de leitura para a produção pictórica que realizava desde a década de 1990, e que levou ao limite nos últimos 15 anos. Existe uma história da pintura como apreensão alegórica do vazio histórico, do fracasso das grandes promessas coletivas e do compartilhamento de melancolias individuais de sujeitos comprometidos com a história? Se houver, nela há de haver espaço para os enigmáticos tamanduás, continentes, manchas e apagamentos de Carlos Zilio.

ÚLTIMO – E BREVE – MOVIMENTO

Percorrer quase toda a extensão da obra de Carlos Zilio é um infindável desafio ao olhar. Para corresponder ao rigor de sua ancoragem ética, é preciso pensar cada grupo de obras em relação ao contexto social,

artístico e político de sua época. Para lidar com suas viradas estéticas, é preciso ter em mente seus compromissos éticos. Nessa triangulação entre obra-artista-contexto, a querela do Brasil está por toda parte. Inclusive hoje, quando parece haver tanto por fazer em tempo insuficiente. Você que me lê, que observa a trajetória de Zilio, quais são os seus compromissos? Que posição lhe parece legítima ocupar neste tempo, nesta sociedade, nesta querela?

1. Ver MIYADA, Paulo (org.). *AI-5 50 anos* – ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.
2. ZILIO, Carlos. Caderno Paris E, ca. 1977-1978 [arquivo pessoal do artista].
3. ZILIO, Carlos. *A cozinha*. Ensaio apresentado no Seminário Internacional *Picasso: outros critérios*, realizado pelo Grupo de Pesquisa em Arte Brasileira da Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e o Centro Universitário Maria Antonia, entre 26 e 30 de novembro de 2012, no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo. Disponível em: https://carloszilio.com/textos/2011_A_Cozinha.pdf. Acesso em: 8 jan. 2025. [O artigo encontra-se reproduzido neste catálogo, na página XX.]

PAULO MIYADA, curador e pesquisador de arte contemporânea, possui graduação e mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Atua como diretor artístico no Instituto Tomie Ohtake (SP) e curador adjunto do Centre Pompidou (Paris). Foi curador adjunto da *34ª Bienal de São Paulo* (2020-2021) e assistente de curadoria da *29ª Bienal de São Paulo* (2010), além de ter atuado como curador adjunto do *34º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP* (2015). Entre as exposições coletivas e individuais realizadas no Instituto Tomie Ohtake, destacam-se *AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar* (2018); *Anna Maria Maiolino – PSSSIIIUUU...* (2022); *Ensaios para o Museu das Origens* (2023); e *Mira Schendel – esperar que a letra se forme* (2024). Outros projetos incluem a mostra *Carmela Gross – Quase Circo* (SESC Pompeia, 2024) e a organização do livro *Sonia Gomes – Assombrar o mundo com beleza* (2025).

GUILHERME
BUENO

OS ESCRITOS E A ATUAÇÃO DE CARLOS ZILIO COMO PROFESSOR: UMA INTRODUÇÃO

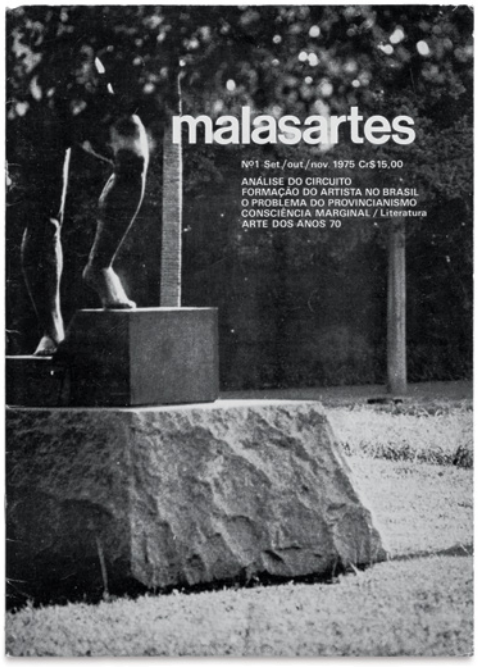
"Não se pode pretender criar uma cultura [...] por um simples ato de vontade. [...] Uma arte capaz de fazer das particularidades culturais nacionais uma contribuição formal original, implica um dinamismo do seu sistema de arte que expresse uma maturidade cultural e transformação sociais, havendo entre esses fatores uma relação dialética, e não de causa e efeito."

As afirmações de Carlos Zilio feitas em 1979 em seu livro *A querela do Brasil* (1982, reedição impressa em 1997 e digital em 2021) desdobram um sintoma da primeira versão do texto, um artigo publicado na revista *Malasartes* (1976), da qual seria um dos fundadores e editores. No texto, ele escreve:

> A libertação cultural faz parte de um processo e é, em si, também um processo. [...] É necessário acabar com o condicionamento anticultural e procurar ter acesso às fontes, encarando-as de forma crítica. Isto é, analisando-as de acordo com as contradições específicas de nossa realidade e experiência cultural. [...] [É] necessário que os artistas atuem sobre o circuito de arte e tentem objetivar quais seriam as funções dos elementos que o compõem [...]. A busca de uma identidade para a arte brasileira não é um objetivo de ordem moral. É o próprio sentido de validade de nossa arte.[1]

Estão aqui condensados pontos estruturantes de sua produção teórica e sua carreira docente. Zilio jamais as tratou dicotomicamente em relação à sua atividade artística e, sem reivindicar-se crítico ou historiador, entrelaçou em seus textos questões inerentes ao ateliê com outras provindas das novas agendas para a teoria dos "escritos de artistas" e da correlata "crise da crítica" sentida por Frederico Morais nos anos 1970, bem como as injunções em que a obra se vê enredada ao instaurar a cultura. Essa organicidade responde à dimensão política que move o artista – a arte como questionamento e ação transformadora, algo significativo em um país como o Brasil, cuja cultura se vê dependente das classes dominantes e da dinâmica ambígua do "homem cordial". Nos textos, como no ensino, visa-se ao enfrentamento do *real* do mundo e da *realidade* da arte.

A revisão do Modernismo brasileiro foi emblemática para Zilio, por ser um processo equilibrado entre subversão e cooptação, calcado na discutível noção de "identidade nacional" (à época instrumentalizada pela retórica ufanista do regime ditatorial).[2] A discussão sobre o cânone Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti e Candido Portinari oferece mais do que um passo além para a bibliografia ora disponível – obras de Mario da Silva Brito e Aracy Amaral, concentradas na recuperação de fontes e da crônica da *Semana de 1922*. Afora o acerto de contas geracional com um projeto de modernidade cristalizado pela "consagração" da obsolescência, Zilio traça uma problematização retrospectiva (o que o Modernismo *representou* como experiência histórico-cultural) e prospectiva (o quanto se impôs um determinismo acerca da ideia de "arte brasileira"). Longe de ser um epifenômeno



***Malasartes*, nº 1 / *Malasartes*, no. 1, 1975**

Capa da revista / magazine cover

ensimesmado, pelo episódio modernista Zilio reverbera a necessidade de construção de uma política cultural e a formulação de estratégias para o sistema de arte local resistentes às reincidências e recuperações perpetradas por este, a análise dos avanços e impasses do circuito – refém da dificuldade de sistematização – na busca de sua afirmação e, não menos importante, a coragem de lidar com o problema visual propriamente dito (se as obras validam ou não sua potência formal).

A desconfiança da celebração das "coisas nossas" também aparecera na correspondência nova-iorquina de Hélio Oiticica e no artigo "Arte 'brasileira' não existe" (1981), de Antonio Dias. Modernismo e Arte Contemporânea não se concluem na obtenção de uma identidade fixa; só existem legitimamente se tomados como pontos de tensão em uma rede de relações complexas que viabilizam ou não a existência do artista. O ceticismo diante do "ato de vontade" implica duas consequências: a percepção do meio atenta à concretude de seu campo de forças e a verificação de outras narrativas modernistas, desaguando na reavaliação da Arte Concreta e do Neoconcretismo (aventada por outros autores na exposição *Projeto construtivo na arte brasileira*, de 1977), de Giovanni Castagneto, Oswaldo Goeldi e Alberto da Veiga Guignard. Para tanto, a emergência de novas mentalidades é decisiva, o que nos leva à trajetória docente de Zilio.

A criação do curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio),

em 1981, contou com seu protagonismo (lá permaneceu até 1993/1994, lecionando também no mestrado em história social da cultura), desdobrando as ações das revistas *Malasartes* e *Opinião* e a colaboração com a Fundação Nacional de Artes (a Funarte, que publica *A querela do Brasil*, a coleção *Arte brasileira contemporânea* e *Neoconcretismo*, de Ronald Brito). O curso formou mais de uma geração de intelectuais (para nos limitarmos às primeiras turmas, Vanda Klabin, Roberto Conduru, Ricardo Basbaum, Sheila Cabo, Vera Beatriz Siqueira, Glória Ferreira, Viviane Matesco; figuraram entre os professores Ronaldo Brito, Fernando Cocchiarale e Margareth da Silva Pereira), apoiado em uma bibliografia para além dos costumeiros Heinrich Wölfflin, Arnold Hauser e Erwin Panofsky. Fomentou pesquisas sobre o Rio Setecentista, publicações como a revista *Gávea* e catálogos sobre Guignard e Goeldi, além de oxigenar os métodos e parâmetros da historiografia e crítica de arte locais, ao introduzir referenciais da revista *October* e os escritos de Yve-Alain Bois e Hubert Damisch, dois autores decisivos na formação de Zilio.

Há uma outra "política" inerente à obra de arte que extrapola o panfletarismo e mergulha na sua dimensão epistêmica de refundar a percepção do "real", que se realiza no *como* a obra *dá a ver* – a ver as coisas (um eco de Michel Foucault, cujos seminários Zilio frequentou) e *ver a si mesma* – , que poderíamos associar a Damisch (em sua discussão sobre a construção e significação do espaço no livro *Théorie du nuage* e em seus ensaios sobre Jackson Pollock). De imediato, a teoria se liberta do fardo do "estilo". Para os estudos de arte brasileira, a consequência disso foi ressaltar que o nexo entre "identidade", modernidade e a busca de um *estilo nacional* era um falso começo, sem grande sustentação plástica, para piorar.

Na mesma época em que lida com essas questões, Zilio pinta *Quem tem medo de verde, amarelo, azul, branco e de Barnett Newman* (1981), menção ao pintor norte-americano, quer pela paráfrase de um quadro seu (*Who's afraid of red, yellow and blue*, 1966-1970), quer por um comentário de Newman que traduziria, por analogia, um modo de pensar sobre a especificidade da arte feita em um país sem soçobrar ao imperativo de "demonstrar" retoricamente sua "essência", que iria ao encontro da concepção de Zilio sobre como deveria ser entendida uma "arte brasileira":

> Eu sinto que eu sou um pintor norte-americano no sentido de este ser o lugar onde eu amo viver, eu trabalho e eu nasci, onde eu desenvolvo as minhas ideias. Mas ao mesmo tempo eu espero que minha obra transcenda a questão de ser americana [...] [Eu] espero que meu trabalho possa ser visto e entendido em uma base universal.[3]

Muda-se o ângulo e a "arte brasileira" é o *produto* das respostas oriundas do ateliê (as obras) a *sensibilidades, materialidades e mentalidades* atuantes em um contexto. Isso ganha densidade e rigor na medida em que as pesquisas coordenadas na PUC-Rio –





Hubert Damisch e / and Carlos Zilio no / in Rio de Janeiro, 1995

Acervo do artista / Artist's Collection

Carlos Zilio com / with Yve-Alain Bois no / in Rio de Janeiro, 1993

Acervo do artista / Artist's Collection

afora a abrangência na recuperação do período colonial, dos séculos XIX e XX e suas relações – conferem maior atenção aos matizes e às tensões que retiram a modernidade de uma visão linear e unidirecional – são fruto de um trabalho coletivo, e não a impressão monocular de um autor. Suprindo a escassez de bibliografia – tanto geral quanto específica, ou cujo estudo padecia do entrincheiramento em nichos (o século XIX como objeto de autores próximos à Escola de Belas Artes e ao Museu Nacional de Belas Artes; o século XX, propriedade dos "modernistas") –, excetuadas a coleção de monografias publicadas pela editora e galeria Pinakotheke, pela *História da pintura brasileira no século XIX* (1983), de Quirino Campofiorito, pela *História geral da arte brasileira* (1983), dirigida por Walter Zanini,[4] e as séries *Debates* e *Estudos* da editora Perspectiva, um pesquisador de arte brasileira ainda dependia fortemente de obras esgotadas e condescendentes, como a de Francisco Acquarone, ou da recuperação ingrata de arquivos dispersos.

Isso posto, a discussão de Zilio sobre a arte brasileira tem quatro vértices: derivada da *Querela*, ela incide sobre instâncias estruturais de valoração, *significação* e sentido de uma obra; tomando o axioma de Newman, arte brasileira é tão somente algo feito no Brasil (o que está longe de ser um ponto-final); e de Damisch revela-se um duplo viés – ao filósofo apontar as várias camadas (históricas, materiais, filosóficas, decisões objetivas e subjetivas) existentes entre a *pele* da tela e o *epitélio* da tinta que a recobre, Zilio vê-se diante do complexo que é o *corpo* e a ontologia da

obra de arte, bem como do desafio objetivo de lançar-se à pintura, à qual vê-se impelido após visitar uma retrospectiva de Paul Cézanne e uma sequência de mostras das vanguardas europeias no Centro Pompidou, em Paris. Esse repensar da própria história que o obriga a reler o momento contemporâneo (sobretudo em circunstâncias pós-utópicas) daria o tom das aulas na PUC-Rio e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), associado a uma perspectiva micropolítica de reestruturar os sistemas (da arte e da obra de arte) de dentro de seus termos definidores.

Se a experiência como professor de teoria da arte na PUC-Rio frutificara uma base qualificada de agentes no campo intelectual, restava levar a reflexão *para dentro* e *de dentro* do ateliê, um tabu, principalmente quando envolvia a universidade, ainda associada ao ranço do academicismo. A alternativa no Rio de Janeiro de então era a Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, que, entretanto, se aproximava do autodidatismo voluntarioso modernista. Zilio insistiria no assunto da formação do artista, o que o levou à Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ em 1994, instituição de histórico e predicados controversos, e na qual permaneceria até se aposentar, em 2011. A possibilidade de agir *com o* ateliê veio em passos graduais, sofrendo eventualmente reações: apesar de inicialmente incumbido de disciplinas de arte moderna e contemporânea (sendo um dos primeiros a apresentar ali a produção pós-1960), respondendo à sua intenção original, ele cria em 1996 a pós-graduação em linguagens visuais, um curso organizado na experimentação prática e na articulação conceitual (deixando de lado o paradigma dos exercícios bauhausianos), que contou, em sua primeira década, com professores como Lygia Pape, Milton Machado, Paulo Houayek, Glória Ferreira e Paulo Venâncio Filho. Essa posição se desdobraria em 2003, ao se transferir para o ateliê da graduação de pintura, o que permitiu a Zilio estruturar uma abordagem em favor de uma postura investigativa baseada em propostas que enfatizavam a autonomia, em vez de um ensino baseado no domínio progressivo de "técnicas", como ali ocorria.

Tais preocupações sobre a formação do artista aparecem em três artigos separados por duas décadas: "Bauhaus: a escola e o mito" (publicado em *Opinião* em 1974, com o título "Bauhaus: enterrando um cadáver"), "Artista, formação do artista, arte moderna", de 1998, e "As batalhas de Araújo Porto Alegre", resultado de pesquisa iniciada em 1997, mas que veio à luz somente em 2015. Cada um deles oferece um modo de lidar com a questão. A Bauhaus abandonara o antagonismo entre academia e autodidatismo, visando a uma ação transformadora do mundo e influenciando a New Bauhaus, a Black Mountain e a Escola Superior da Forma (sendo entre nós um estudo de caso emblemático, dada a atenção conferida ao "projeto construtivo brasileiro"). Apesar de seu balanço entre formação e experimentação, não se poderia sublimar a circunstância efetiva: "A Bauhaus propôs como frutos da razão e como exigência da realidade social o que não ultrapassava os interesses do sistema. Gropius jamais compreendeu que sem o controle efetivo dos meios de produção a intervenção do artista



Com alunos da / With students from the Escola de Belas Artes da UFRJ, déc. 1990 / 1990s

Acervo do artista / Artist's Collection

na indústria fica totalmente sujeita aos interesses dos donos da produção", uma conclusão convergente às suas ressalvas acerca do Modernismo brasileiro. Porém, arremata: "Se [...] eliminarmos os mitos que a rodeiam [...] aproveitaríamos, no mínimo, que a Bauhaus é uma lição de pesquisa, debate, aprofundamento e conhecimento humanos".[5]

O artigo de 1998 responde à nova configuração do sistema de arte na virada de século:

É bastante natural e coerente o fato de que o projeto construtivo tenha elaborado um programa pedagógico para a arte. Curioso notar que Marcel Duchamp, artista identificado com a postura mais iconoclasta do século XX, possa defender a ida do artista para a universidade [...] A análise da posição do projeto construtivo e de Duchamp convergem (*sic*) (do mesmo modo que arte e não-arte) para um ponto central no que diz respeito à formação do artista: a necessidade de uma formação especializada em nível superior.[6]

Não devemos interpretar essa ponderação como um dilema interno a cursos de nível superior, mas situá-la no contexto próprio da arte contemporânea, que redefine seus campos de atuação – como ilustra o caso de John Baldessari, artista conceitual que, nesse mesmo período, integrou a vida acadêmica – diante da pergunta: "O que define um artista?".

No ensaio sobre Araújo Porto Alegre, Zilio retorna à questão do projeto "nacional". O marco associado ao Modernismo de 1922 recua para o Romantismo, com semelhanças improváveis entre os dois movimentos: a "atualização" regeneradora promovendo a

ambicionada emancipação, a aclimatação de programas internacionais, variando a base do pós-Cubismo para a disciplina acadêmica do justo meio-termo, ambas aplicadas sobre a temática autóctone. Disso emerge o teor *inquietante* pelo qual o vínculo identidade-nacional insinua um eterno retorno, atravessado pelas condições periférica, provinciana, internacional, global – reincidentes no "artista brasileiro".

Sem cair no idealismo que seduz visões retrospectivas, a mudança da ação imediata de *Malasartes* rumo a uma estratégia centrada em longa duração e em continuidade aponta o acerto da decisão de Zilio: a longevidade dos cursos da PUC-Rio e da UFRJ (o primeiro em sua quarta década; o segundo, na terceira) firmou um território sobrevivente à fugacidade que vitima boas revistas e tantos projetos; a renovação dos quadros atuantes e a experiência retransmitida contribuíram para a estruturação de outras instituições. Fugindo da criação de epígonos, abriu-se espaço para artistas e autores envolvidos ou ali formados promoverem questões que extrapolam aquelas lançadas originalmente. Não sucumbir à acomodação, perceber a dinâmica dos tempos, estar ciente de haver muito por fazer são algumas das contribuições ainda atuais.

1. ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 10, dez./jan.-fev. 1976.
2. Não custa lembrar que essas discussões se dão em paralaxe e alteridade, posto que o distanciamento para refletir sobre a identidade e o nacional surgira sob a condição do exílio, vivida pelo artista em Paris na segunda metade da década de 1970. O distanciamento, princípio inerente ao ofício da teoria, é efetivo: cultural, intelectual e geográfico; por outro lado, há a proximidade da urgência do presente.
3. O depoimento de Barnett Newman aparece no filme *Painters painting: the New York art scene, 1940-1970*, de Emile de Antonio, 1972. Uma versão transcrita consta em: DE ANTONIO, Emile; TUCHMAN, Mitch. *Painters painting: a candid history of the Modern Art scene, 1940-1970*. Nova York: Abbeville Press, 1984. p. 48.
4. E, em grau menor, um conjunto de pequenos catálogos organizados pela Funarte cobrindo desde o século XIX até a arte abstrata, assim como a série de catálogos sobre a arte no Rio de Janeiro entre os anos 1930 e 1960 editados por Frederico Morais para a Galeria Banerj, ou, saindo da capital fluminense, os cadernos temáticos de história da arte publicados pela Galeria Itaú.
5. ZILIO, Carlos. Bauhaus. Enterrando um cadáver. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 92, p. 17, 12 ago. 1974.
6. ZILIO, Carlos. Artista, formação do artista, arte moderna. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 77-78, 1998.

GUILHERME BUENO (Rio de Janeiro, 1975) é professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), lecionou na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes. Foi diretor do Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói e editor-chefe da revista *Dasartes*. Quando estudante, trabalhou como monitor, pesquisador e assistente de Carlos Zilio, entre 1995 e 1998.

54 ENSAIO

CARLOS
ZILIO

A QUESTÃO POLÍTICA NO MODERNISMO

(1994)

Do ponto de vista político-partidário não há muita dúvida quanto à trajetória dos modernistas. Se no início da década de 1920 tendiam para o descompromisso boêmio ou o apoio aos partidos oligárquicos, eles iriam, pouco a pouco, buscar outras possibilidades. Estas tanto poderiam ser as vias da oposição ainda nos marcos da República Velha, como o Partido Democrático ou, de modo mais significativo, o engajamento nas duas correntes que no seu antagonismo iriam marcar o século: o comunismo e o fascismo.

No âmbito das artes plásticas há o predomínio quase total do engajamento à esquerda. De fato, se a primeira fase do Modernismo pode ser resumida pela orientação no sentido da atualização e do nacionalismo, num segundo momento, já nos anos 1930, teríamos de acrescentar a questão social.

Considerada sob este aspecto mais geral, a dinâmica modernista seria a da "conscientização" buscando ser uma arte voltada para o povo, seu tema e espectador ideais. Neste sentido, o discurso do Itamarati de Mário de Andrade – espécie de autocrítica dos primeiros tempos modernistas –, coroaria a lógica interna deste processo.

Mas, de fato, a questão que se coloca seria a de verificar se os modernistas geraram uma obra capaz de transformar ideológica e politicamente a arte brasileira no sentido de sua inserção na modernidade. Quer dizer, se elaboraram uma produção significante em si mesma, um pensamento visual que não pode ser reduzido à ilustração de um discurso, rompendo, consequentemente, com a concepção ilusionista da representação. E, além disso, se foram capazes de perceber e atuar sobre as relações políticas existentes no interior do sistema de arte que estabelecem a circulação da obra entre o produtor e o público.

Analisado sob este ângulo seria importante, do ponto de vista mais global, situar dois momentos distintos no processo histórico da arte moderna. O primeiro seria o da afirmação da qualidade artesanal da arte no interior da sociedade industrial, evidenciando o seu processo constitutivo (como, por exemplo, a valorização da pincelada e da textura), demonstrando a especificidade do seu modo de produção. O segundo, já no século XX, implicaria o reconhecimento do valor de mercadoria da arte moderna. Estes dois movimentos, o de oposição e o de assimilação, indicam estratégias que ou preservam o potencial crítico da arte ou, simplesmente, deixam-se dissolver pela lógica reificadora do mercado.

A luta da arte no século XIX, ao afirmar sua autonomia epistemológica, é contra a possibilidade da assimilação, por parte da arte, da natureza fetichista da mercadoria apontada por Marx. Este é o sentido da manobra de Courbet na Exposição Universal de 1855 optando por uma disposição independente das suas obras, para que elas não fossem expostas segundo os mesmos critérios das mercadorias. A postura ética de Van Gogh e Gauguin, a obsessiva preservação da autonomia individual em Cézanne permanecem com este compromisso político entre a linguagem transgressiva e a circulação da obra.

Este processo conturbado e complexo sofreu, a partir de 1914, com o primeiro e bem-sucedido leilão de arte moderna, e em 1918, com o triunfo francês na Primeira Grande Guerra, um claro retrocesso.[1] Trata-se do Retorno

à Ordem em que há uma operação de estratificação do Cubismo que é situado num prolongamento histórico de glorificação dos eternos valores franceses, vale dizer, da tradição classicista e racionalista erguida como verdade eterna. Por outro lado, as articulações abertas por Braque e Picasso com a arte dita primitiva e que possibilitaram o surgimento de uma nova linguagem através do Cubismo sintético, foram reduzidas a uma codificação de estilizações. Aparentemente cria-se a possibilidade de se efetivar um compromisso envolvendo a arte moderna com o nacionalismo (o estilo francês), a alegoria e a narração (o moderno com prolongamento do clássico) e as "culturas primitivas" (tomadas formalisticamente).

A relação dos modernistas brasileiros com este pós-Cubismo do Retorno à Ordem é conhecida. Chegados a Paris na década de 1920, despreparados culturalmente, tomaram como efetivo aquilo que era moda. Mas é preciso considerar, também, que há uma "feliz" coincidência. Aos brasileiros era dada uma sistematização esquemática e didática do "moderno" e ao mesmo tempo a caução para relacioná-lo com uma identidade nacional em que a questão da "arte primitiva" estivesse presente. Dentro desses parâmetros, o Modernismo absorve a postura tipicamente conservadora de buscar conciliar a ordem apriorística da ilusão narrativa com a concepção moderna baseada na liberdade do sujeito. Essa relação com o passado nada tinha, evidentemente, a ver com a ligação que a arte moderna manteve, desde pelo menos Manet, com a tradição. Para os artistas modernos, a tradição não possuía caráter autoritário de valor eterno, mas tão somente questões colocadas historicamente para serem vistas no seu embate com o presente. Um modo produtivo de tornar o passado presente.

Curiosamente, se na Europa o Retorno à Ordem representou a recuperação do moderno pelo mercado, no Brasil o mesmo dispositivo ganhou uma conotação revolucionária. Não havendo a presença de um mercado organizado, a afirmação modernista se dá no confronto com as instituições culturais dominadas pela Academia. A luta política seria travada basicamente no Rio de Janeiro pelo controle da Escola Nacional de Belas Artes e do Salão. Aí ocorre a disputa pelo reconhecimento oficial, o que, no Brasil da época, se identificava quase que inteiramente com o social. Já São Paulo, desvinculada desta luta institucional, pôde constituir com maior liberdade o seu sistema de arte.

Não há como negar o sucesso modernista: no Rio, desde a gestão de Lúcio Costa à frente da Belas Artes até a conquista de uma divisão moderna no Salão Nacional, às encomendas oficiais a Portinari e à ocupação de cargos administrativos culturais. Em São Paulo, desde a Semana de 22, passando pelo CAM, SPAM e Salões de Maio e de uma sucessão de acontecimentos que demonstravam a busca de formação de um sistema moderno. No final da década de 1940 no Rio de Janeiro não há mais como ignorar a hegemonia moderna. O sistema de arte construído a partir da Missão Francesa vai sendo, através de longas disputas, conquistado por dentro e chegando a abrir outras alternativas como a criação do MAM. Em Sao Paulo, uma dinâmica mais ágil encaminha a fundação do MASP e da Bienal.

Esta bem-sucedida conquista política institucional veio acompanhada pelo reconhecimento do projeto modernista que tinha Portinari como seu representante maia legítimo e Mário de Andrade como principal crítico. A compreensão do moderno para Portinari era basicamente a de uma atualização da tradição renascentista.[2] Esta mesma visão do moderno, como continuidade e não como ruptura, é que faz Mário de Andrade dividir sua análise estética entre forma e conteúdo e defender uma concepção de artesanato que, na verdade, mascara o endosso a um modelo de técnica tomado como verdade eterna.

Fora destes princípios, dois artistas atuam como um outro capaz de revelar em suas obras as limitações modernistas: Guignard e Goeldi. Guignard foi assimilado como uma criatura ingênua que conseguiu expressar a poesia da "alma brasileira". Seu trabalho, no entanto, demarca-se pelo compromisso de procurar se fazer pintura acima de qualquer vínculo anedótico. Ele não trata da "alma brasileira", mas busca por meio de uma tendência que ao longo do seu trabalho tende a se tornar marcante, anular a relação figura e fundo pela dissolução do espaço e por meio do tratamento subjetivado da cor diluída, provocar um transbordamento lírico do sujeito na natureza. Para poder ser absorvida pela ideologia modernista, sua obra teve de sofrer uma leitura reducionista que esvaziou seu sentido cultural, seu valor ontológico.[3]

Em Goeldi os recursos formais são exacerbados. Ele busca extrair do trabalho artesanal uma relação expressiva com a madeira que se configura na estruturação e conquista do plano através das superfícies pretas e brancas. A gravura existe como ato, uma afirmação de tensão entre sujeito e real. Não há como escamotear procedimentos neste conflito do artista através da matéria com o mundo, porque para Goeldi não há distinção entre ética e estética. Nada, portanto, em comum com as estratégias políticas que passavam pelas conciliações de gabinetes ou de salões sociais. Ao nacionalismo e sua retórica, opõe a vivência da realidade; às grandes "máquinas" acadêmico-cubistas, a singela folha de papel; ao ufanismo da positividade otimista, a consciência da negatividade histórica.[4]

Seria importante, mas impraticável de ser esgotado neste espaço, que fosse analisado, ainda que resumidamente, o débito do Modernismo com o seu opositor político, a Academia. Alguns artistas, como é o caso de Almeida Júnior, devido a motivações muito específicas, chegaram a ser considerados pelos modernistas. Mas seria necessário que se procurasse pensar mais detidamente o sentido messiânico contido nos projetos de formação do sistema de arte brasileiro elaborado por Debret e desenvolvido por Porto Alegre e, sobretudo, as repercussões que o nacionalismo romântico teve sobre este último. Certamente o sentimento de origem e de redenção que estes projetos continham não será estranho ao Modernismo. Pode-se, portanto, afirmar que já há presente na Academia como substrato os princípios modernistas de progresso (atualização) e de identidade nacional (nacionalismo). A diferença está apenas na mudança de cânones, isto é, na troca do referencial neoclássico pelo pós-Cubismo.

Ainda são insuficientes as interpretações existentes sobre a visão que os modernistas tinham da Academia. Uma hipótese provável é que a necessidade histórica

de afirmação levou-os a uma formulação simplista uniformizando a Academia como um bloco sem considerar suas diversas fases e contradições. A negação da arte brasileira do século XIX e início do XX implicou, inclusive, por parte dos modernistas, a valorização da arte colonial como depositária dos valores considerados mais autênticos da nossa cultura. Contudo, a Academia que os modernistas enfrentam já representava o fim dela. A produção de parte dos artistas após 1882 aponta para uma dinâmica de renovação baseada na pintura *plein air* distante do neoclássico e da temática histórica brasileira, típicos do período anterior dominado por Victor Meirelles e Pedro Américo.[5]

A arte do final do século está voltada para investigações formais próximas a uma sensibilidade pré-impressionista. Um processo de produção complexo se considerarmos que ocorre no interior da própria Academia, vivendo, portanto, todas as ambiguidades de seu conservadorismo. Castagneto é, certamente, o primeiro artista brasileiro a se vincular à pintura moderna, desenvolvendo uma relação de filiação romântica de comunicação emotiva com o real. Mas, por exemplo, Visconti, tido apressadamente como impressionista, não conseguiu romper os vínculos estruturais com o delineamento das formas e com a noção de representação. Por outro lado, a produção desse período não conseguirá assimilar no seu interior a relação entre arte e sociedade industrial que se impõe crescentemente como uma evidência cultural diante da crescente industrialização brasileira. Restrita à uma lógica de embelezamento da produção industrial, a Academia reservou esta função para a arte decorativa.

Para o Modernismo, o racionalismo do pós-Cubismo era a resposta para a interrelação entre arte e sociedade industrial. No entanto, esta opção em si era considerada insuficiente na medida em que reproduziria o mesmo procedimento acadêmico de filiação a um modelo externo. Mesmo o projeto de Porto Alegre via a questão nacional limitada à temática ou à incorporação de elementos iconográficos mais identificados com a nossa cultura. O Modernismo, em tese, possui uma concepção mais moderna desta questão compreendendo-a necessariamente ligada à formulação de uma linguagem por meio de uma relação contra-aculturativa com o pós-Cubismo. A síntese antropofágica seria a versão mais acabada deste projeto.

As soluções produzidas pelo Modernismo são, contudo, extremamente limitadas. O Expressionismo de Anita Malfatti é a emergência de um talento que não consegue ultrapassar os limites da exposição de 1917. A obra mais representativa do ponto de vista programático seria a de Tarsila. No entanto, seus quadros guardam uma permanente ambiguidade entre o esquematismo e a força poética, tensão reveladora da apreensão algo didática das soluções de Léger. Esta contradição verifica-se, ainda, no entendimento que Tarsila demonstra da questão da alteridade, às vezes absorvida constitutivamente como elemento estrutural, mas, preponderantemente, como dado ilustrativo da ideologia nacionalista. Não por acaso uma pintura como, por exemplo, *O Urutu,* mais distante do pós-Cubismo e com influências do Surrealismo, ganha em liberdade expressiva em razão de sua menor sujeição às regras e de um maior compromisso

com a subjetividade. De qualquer modo, seu trabalho de investigação pictórica praticamente cessou a partir de 1933.

A orientação social da segunda fase do Modernismo irá reforçar ainda mais o sentido retórico do seu nacionalismo, o que se pode verificar por meio da obra de Portinari, o pintor emblemático do movimento. O endosso de Mário de Andrade a Portinari situa a autocrítica do discurso do Itamarati como uma solução conservadora para as contradições modernistas. Portinari, ex-aluno brilhante da Escola Nacional de Belas Artes, é, de fato, o último dos acadêmicos. Sua obra seria uma reinterpretação revista e atualizada dos ideais de Porto Alegre.

O Modernismo na sequência dos seus momentos revela uma tendência paradoxal de uma modernização conservadora. Em sua luta pela inovação, consegue apenas aparentemente levar a cultura brasileira à modernidade. As aparências enganam, mas serviram, ao menos, para produzir um exercício cultural capaz de levar a sociedade a debater seus valores simbólicos e a dinamizar seu sistema de produção e circulação de arte. As obras de Anita e Tarsila demonstram o embate com o moderno, mas não chegam a produzir pela falta de coerência e persistência uma presença deflagradora. Guignard será o exemplo mais real de um processo produtivo capaz de revelar a luta pelo entendimento da pintura moderna. Já Goeldi, o único a conquistar o moderno, não possuía no seu isolamento cultural qualquer poder político instaurador. O Modernismo teria sido uma espécie de ritual de passagem para a efetiva realização do moderno na arte brasileira, o que ocorreria a partir da década de 1950 justamente como uma reação ao Modernismo.

1. Ver a este respeito o artigo de Yve-Alain Bois "Painting the task of Morning" in *Painting as model*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1990. Neste artigo o autor situa o ano de 1914 como marco por conta da realização do leilão do Peau d'Ours e, também, do que considera o primeiro *ready-made* de Duchamp, o *Porte-bouteilles* (uma vez que *Roue de bicyclette* de 1913 teria, ainda, um componente estético). Assim, 1914 seria o início da recuperação da produção moderna pela incorporação ao mercado da pintura impressionista, chegando mesmo até Picasso e Matisse, como teria, por outro lado, dado início à operação crítica de Duchamp.
2. Sobre Portinari conferir o livro de minha autoria *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
3. Sobre Guignard verificar o artigo de Rodrigo Naves "O Olhar Disperso – Notas sobre a visualidade brasileira", in Revista *Gávea*, Rio de Janeiro, no3, PUC-Rio, junho de 1986, e no catálogo *Guignard* editado pela Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural de São Paulo e Museu Lasar Segall, em 1992. Conferir, ainda, o catálogo *A Modernidade em Guignard,* organização de Carlos Zilio, realizado pelo Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), 1982.
4. Sobre Goeldi verificar *Oswaldo Goeldi* (Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1981), coordenação de Carlos Zilio, e a dissertação de mestrado em História Social da Cultura pela PUC-Rio *Goeldi: Modernidade extraviada,* de Sheila Cabo Geraldo, a ser publicada em breve.
5. O referencial para esta nova orientação da Academia está diretamente ligada ao pintor Georg Grimm, que chega ao Brasil, provavelmente, em 1878, assumindo mais tarde, de forma interina, o cargo de professor na Academia Imperial de Belas Artes.

Publicado originalmente em FABRIS, Annateresa; CHIARELLI, Tadeu (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil:* uma revisão crítica. Campinas: Mercado de Letras, 1994. Disponível em: https://carloszilio.com/textos/1994-modernidade-e-modernismo.pdf. Acesso em: 7 fev. 2025.

60 ENSAIO

CARLOS
ZILIO

A COZINHA

(2012)

Creio que a primeira vez que vi *A cozinha* (1948) [*The kitchen*, *La cuisine*] foi na exposição [*Art of*] *The forties*, uma reunião de produções de arte, arquitetura e *design* da década de 1940 realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1991.[1] A partir daí, esse trabalho passou a ser uma referência na minha relação com a pintura. Sem dúvida, a proximidade na exposição com as telas *Number 1A* (1948), de [Jackson] Pollock, e *Abraham* (1949), de [Barnett] Newman, reforçou o impacto do quadro sobre mim, pois demonstrava que, em 1948/1949, época de realização das três pinturas, [Pablo] Picasso havia produzido um forte nexo que unia momentos distintos da história da arte. Creio ser esse um dos trabalhos mais importantes dele, o que admito possa ser uma afirmação de difícil aceitação, considerando ser uma pintura quase abstrata para uma época como a nossa, que valoriza a produção de imagens.[2]

As circunstâncias singulares da realização de *A cozinha* são conhecidas: Picasso pintou esse quadro em novembro de 1948, data do 30º aniversário da morte de Guillaume Apollinaire e sete dias após a viúva do poeta ter pedido ao artista que retomasse o projeto do memorial por ele criado em 1928 e que havia sido recusado pelo Comitê Apollinaire, que o considerou muito radical. Picasso também havia recentemente retornado de uma visita ao campo de concentração nazista de Auschwitz.

A linearidade de *A cozinha* evoca o *Monumento a Apollinaire*, mas, de fato, os primeiros trabalhos de Picasso baseados na construção por linhas remontam a 1924, quando realizou 40 desenhos de constelações nos quais pontos eram reunidos por um conjunto de linhas. Duas páginas com esses trabalhos foram reproduzidas em *A revolução surrealista*, em janeiro de 1925, 16 em xilogravura ilustraram *A obra-prima ignorada*, de [Honoré de] Balzac, publicada por [Ambroise] Vollard em 1931, e, ainda, litografias para *Le chant des morts*, de [Pierre] Reverdy. Em 1928, duas pinturas, *O Atelier* e *O pintor e seu modelo*, retomam uma estrutura de linearidade e formas geométricas que ecoam nos seus desenhos para as quatro construções em ferro que vai realizar no outono de 1928 e em 1929, com o apoio técnico de Julio Gonzalez. [Daniel-Henry] Kahnweiler relaciona tais trabalhos com desenhos no espaço. Duas dessas esculturas, acompanhadas de desenhos, são oferecidas por Picasso como maquetes para o monumento em homenagem a Apollinaire, com a intenção de que, realizado, tenha mais de 3 metros de altura.[3]

A cozinha não está entre as pinturas mais populares ou divulgadas de Picasso, mas tem sido incontornável no estudo da sua obra. [Clement] Greenberg, por exemplo, afirma, em texto de 1957, se tratar "do mais ousado como também do mais abstrato trabalho de Picasso".[4] De fato, radicalizando os momentos mais experimentais do Cubismo, a pintura se organiza por meio de linhas que dão ao conjunto uma estrutura construtiva. A escala do quadro pretende uma relação mais direta com o espectador. Deixando a tela aparente, a pintura revela seu processo de execução, no qual os erros são incorporados de modo produtivo. O espaço surge como resultado dessa realização. A pintura não possui um

centro, as linhas unindo diversos pontos percorrem a superfície criando uma dinâmica interna que se detém nos limites bem demarcados da tela, de onde tendem a retornar para seu interior, acentuando o plano. Na mesma medida, porém, em que a superfície é ocupada, planos virtuais se abrem, criando uma espacialidade mais difusa.

A escolha cromática se reduz praticamente à relação entre o preto e o branco. Mesmo tendo explorado esse partido de cores ao longo da sua vida, no caso de *A cozinha* a sua utilização está mais ligada à sequência das pinturas relacionadas com a guerra, como em *Guernica*, de 1937, e *Charnel house*, de 1944/1945. Nesses casos, a utilização do preto e branco não tem mais nenhum vínculo com o claro-escuro ou com a mera valorização da relação entre planos e formas, mas implica a negatividade cromática da não cor e da não vida. Contudo, *A cozinha*, diferentemente das outras duas telas, não explora um discurso no qual uma certa retórica formal é convocada para acentuar o trágico. A formulação austera da sua linearidade indica um vínculo que exacerba a indagação angustiada diante do real. Neste ponto é que a pintura possui uma singularidade no conjunto da obra de Picasso e se desloca de soluções habituais para se colocar em outro campo.

Diante de uma sala ampla, branca e vazia, Picasso se posiciona para, em suas palavras, "fazer uma pintura saída do nada".[5] Essa afirmação do artista nos encaminha a criar um vínculo com o texto "As pinturas de Giacometti", de [Jean-Paul] Sartre, quando afirma que,

"em cada um de seus quadros, [Alberto] Giacometti nos leva de volta ao momento da criação *ex nihilo*; cada um deles reaviva a velha interrogação metafísica: por que alguma coisa, e não nada?".[6] A aproximação de Picasso com os existencialistas durante a guerra, bem como o fato de que, desde o final da década de 1920, segundo Pierre Daix, ele prestava atenção no trabalho de Giacometti, encaminha essa possibilidade.

É verdade, como afirma Yve-Alain Bois, que a realização de *A cozinha* se deve aos grandes painéis pintados por [Henri] Matisse: *Oceania, o céu* (1946/1948) [*Océanie, le ciel*], e, também, a [Joan] Miró.[7] Poderíamos acrescentar [Paul] Klee (a quem Picasso fez a homenagem de visitar na Suíça em 1937) e que, mesmo trabalhando formatos pequenos, recorreu com frequência à organização da superfície por meio de um conjunto de linhas em preto que potencializavam o fundo.

É importante, no entanto, insistir que em *A cozinha* toda a experiência (artística e existencial) de Picasso está voltada para a apreensão do vazio. Essa é a sua singularidade no interior da obra de Picasso. Em uma pintura na qual parece haver uma lógica interna que produziria uma superfície em expansão, de fato, o que ocorre é que o fechamento da superfície (que é o partido usual de Picasso) tem aqui um sentido muito preciso e análogo ao da observação de Sartre no texto sobre Giacometti, "o vazio será anterior aos seres que o povoam, imemorial se for primeiramente encerrado entre paredes". Para notar essa experiência com mais precisão, basta compararmos o quadro com uma segunda versão, denominada *A cozinha II*, na qual o preenchimento do espaço por figuras e a gradação de planos dissolve esse sentido mais estrito de fechamento. Enquanto a primeira pintura propõe o vazio, a segunda possui um espaço ocupado. Toda a lógica de *A cozinha*, o preenchimento da superfície branca aparente com as linhas gerando tensões internas, ganha, consequentemente, sua dimensão em outra questão que Sartre situa: "Mas e o vazio? Não seria ele também figurado pela brancura da folha? Exatamente: Giacometti recusa a inércia da matéria tanto quanto a inércia do puro nada; o vazio é o cheio distendido, desdobrado; o cheio é o vazio orientado. O real fulgura".[8]

Em 1948, passados três anos do final da guerra, era possível o distanciamento necessário para lidar com a consciência do terror. Tal sentimento era vivido como uma crise moral que envolvia a tradição cultural europeia. Picasso era em si essa tradição, e *A cozinha* possui a angústia do vazio com o qual essa tradição se defrontava. Sendo um ponto de referência na obra de Picasso, a pintura vai ganhar, também, o sentido de uma alegoria do vazio histórico.

Vista por outro ângulo, o da cultura norte-americana que emerge do conflito mundial como um protagonista ciente da sua vitalidade, a crise moral era para ser vivida produtivamente. Isso implicava um olhar crítico sobre a produção europeia e o seu impasse histórico. Colocadas próximas na exposição do MoMA, *A cozinha*, *Abraham* e *Number 1A* compartilham a mesma escala. Além disso, o caráter quase abstrato da tela de Picasso contribui para que haja uma maior aproximação entre as três pinturas. Essa disponibilidade de relação visual,

no entanto, fica questionada à medida que se percebe entre as obras o conflito entre a tradição da pintura e sua concepção crítica. A força do conjunto passa a ser resultante dessa tensão.[9]

Em 1940, Newman expressa a radicalidade do impasse com a tradição ao afirmar que a pintura havia morrido e permanece cinco anos sem produzir. Não menos rigorosa é a sua visão da obra de Picasso, por considerá-la ainda ligada à questão da natureza do belo. Uma reação semelhante pode ser verificada em Pollock, por meio do testemunho de Lee Krasner, quando se recorda de Pollock completamente enraivecido vendo um livro sobre Picasso e afirmando "que este cara não perdeu nada" ou, ainda, quando afirmava "que admirava muito Picasso e ao mesmo tempo rivalizava com ele e queria ultrapassá- lo".[10]

Abraham dá sequência à investigação que Newman vinha realizando, tendo a simetria como uma referência da relação entre o corpo e o campo da percepção. Nessa tela, a simetria do eixo central é seguida por outra reta paralela a ela, demarcando um plano ou um "Zip", na denominação de Newman, que ocupa um sexto da superfície e é pintado em preto em um tom diferente do preto que ocupa o restante da superfície. Ao criar um deslocamento da percepcão com essa manobra, Newman induz o sujeito a um reposicionamento que coloca em xeque o estatuto perceptivo. Isso implica negar a relação entre figura e fundo, o equilíbrio interno por meio do contraste de valores cromáticos e a sujeição do olhar aos limites da tela. Nesse sentido, *Abraham* se distancia de *A cozinha,* pois nessa última o dualismo sujeito/objeto e figura/fundo, e consequentemente a correlação objetiva com as sensações, mantém um naturalismo residual, o que diminui a intensidade da sua escala. Já em *Abraham*, a experiência perceptiva implica redimensionar a relação com a pintura a partir do corpo, o que produz a consciência de um lugar.

Number 1A é bem representativa na pintura de Pollock, da utilização do *dripping* com a tinta esmalte criando uma complexa rede cromática. A parte superior da tela é pontuada por várias impressões das palmas das mãos. Uma visão superficial poderia encontrar algumas semelhanças com *A cozinha*, como a tela crua, o aparente despojamento na execução e, mesmo se tratando de uma pintura *all-over*, o fato de o *dripping* cessar nas margens do quadro, criando uma delimitação, mesmo que apenas física. As marcas das mãos podem levar ao equívoco de dar ao quadro uma conotação idealizada de verticalidade, o que favoreceria uma relação com o vazio análogo ao do quadro de Picasso. Esse tipo de análise, evidentemente, representaria negar o processo de realização da tela na horizontal sendo alcançada por todos os lados, pois é exatamente nessa dimensão da sua relação com o corpo liberado dos recalques culturais e históricos que a pintura ganha sua escala.[11]

Situada como uma alegoria histórica sobre o vazio, *A cozinha* produz um nada a partir do qual as alternativas representadas por *Number 1A* e *Abraham* atuam. A produção dessas três obras em um momento da civilização marcado pelo sentimento do trágico nos encaminha à consideração de [Edmund] Burke: "Diante

da iminência do nada, alguma coisa acontece que anuncia que tudo não terminou".[12]

* Agradeço a Lilian Tone a inestimável ajuda ao localizar a exposição *Art of the forties*, organizada por Riva Castleman em 1991 no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), e por ter conseguido, nos arquivos da instituição, fotos documentando a mostra. Agradeço, ainda, a Ronaldo Brito pela disponibilidade com a qual ouviu minhas vagas ideias.

1. Há uma contradição entre a relação de obras do catálogo e as fotos da exposição. No catálogo há três obras de Picasso (as pinturas *Woman dressing her hair* e *Charnel house*, e uma gravura sem título). Todos os trabalhos aparecem nas fotos, menos *Charnel house*. Como *The kitchen* não consta no catálogo, mas aparece nas fotos, é de se supor que tenha substituído *Charnel house* na fase de montagem.
2. *The kitchen (La cuisine)*, Paris, 9 de novembro, 1948, óleo sobre tela, 175 × 250 cm, Zervos XV, 106, Museu de Arte Moderna, Nova York. *Abraham*, 1949, óleo sobre tela, 210,2 × 87,7 cm, Museu de Arte Moderna, Nova York. *Number 1A*, 1948, óleo e tinta esmalte sobre tela, 172,7 × 264,2 cm, Museu de Arte Moderna, Nova York.
3. Cronologia organizada por Jane Fluegel em *Pablo Picasso: a retrospective*, editado por William Rubin (Nova York: MoMA, 1980).
DAIX, Pierre. *La vie de peintre de Pablo Picasso*. Paris: Ed. Du Seuil, 1977.
BOIS, Yve-Alain. *Matisse e Picasso*. Paris: Flammarion; Texas: Kimbell Art Museum, 1999.
Informações sobre *The kitchen* no *site* do MoMA (moma.org).
A observação de Kahnweiler está em Pierre Daix e em Jane Fluegel, já citados.
4. GREENBERG, Clement. *Picasso at seventy-five*. In: Art and culture: critical essays. Boston: Beacon Press, 1961.
5. *Site* do MoMA sobre *The kitchen* e o artigo "Turn", de Richard Shiff, em *Picasso black and white*, editado por Carmen Giménez (Nova York: Guggenheim Museum, 2013). No artigo, o testemunho da citação é de Françoise Gilot, companheira de Picasso na época.
6. "As pinturas de Giacometti", em *Alberto Giacometti: textos de Jean Paul Sartre*, organizado por Célia Euvaldo (São Paulo: Martins Fontes, 2012).
7. BOIS, Yve-Alain. *Matisse e Picasso*. Paris: Flammarion; Texas: Kimbell Art Museum, Texas, 1999.
8. Idem., op. cit. Sartre.
9. Jeffrey Weiss, no artigo "Rothko's unknown space", em *Mark Rothko* (Washington: National Gallery of Art, 1998), faz uma relação entre as obras de Giacometti e Rothko, também baseando-se no conceito do nada, por meio dos textos de Sartre sobre Giacometti e de *O ser e o nada*. Embora com duas pinturas presentes na exposição *Art of the forties*, Rothko não faz parte da minha memória dessa mostra, muito provavelmente pelo fato de suas obras expostas (um guache de 1945 e uma tela de 1948) ainda representarem uma transição para o seu trabalho mais consagrado.
10. Citada por Rosalind Krauss em *The optical unconscious* (Cambridge: The MIT Press, 1994) e por Daniel Abadie em "Pollock, de la figuration à la figure", em *Jackson Pollock* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1982).
11. Sobre Newman, ver em especial os artigos de Yve-Alain Bois "Perceiving Newman", em *Painting as model* (Cambridge: The MIT Press, 1990), e "Newman's laterality", em *Reconsidering Barnett Newman*, editado por Melissa Ho (Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 2005). Sobre Pollock, ver a parte 6 de *The optical unconscious*, op. cit.
12. BURKE, Edmund. Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1998.

Ensaio apresentado no seminário internacional *Picasso: outros critérios*, realizado pelo Grupo de Pesquisa em Arte Brasileira da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e pelo Centro Universitário Maria Antonia, entre 26 e 30 de novembro de 2012, no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo. Disponível em: https://carloszilio.com/textos/2011_A_Cozinha.pdf.

ILEANA
PRADILLA
CERON

CARLOS ZILIO, AS MUITAS FORMAS DE PREVALECER

> "[...] que não baste à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social criador, não só de obras, mas modificador também de consciências [...]"
> Hélio Oiticica[1]

Uma breve análise da trajetória de Carlos Zilio evidencia que, em alguns momentos, ele pareceu experimentar uma tensão, até mesmo um conflito, entre sua prática artística e outras atividades de cunho político ou institucional que também desempenhava. No final dos anos 1960, por exemplo, após decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), optou pela militância clandestina ao perceber que a arte não poderia transformar a sociedade. No fim dos anos 1970, em Paris, viveu o desencanto das utopias e redescobriu, na pintura de Paul Cézanne, um novo sentido para fazer arte. Após quase uma década como coordenador e professor do curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), por ele estruturado em 1981, afastou-se para dedicar mais tempo ao seu trabalho no ateliê.

Meu primeiro contato com Zilio aconteceu em 1986, quando, então uma jovem estudante de artes cênicas interessada em ingressar no curso de história da arte, eu o encontrei na PUC-Rio. O paciente professor explicou que se tratava de uma pós-graduação *lato sensu*, aberta a quem possuísse diploma universitário. Não era o meu caso.

Acredito que, por perceber em minha curiosidade uma oportunidade para formar um aluno, Zilio não quis fechar a porta. Em vez disso, flexibilizou a regra. Fez uma aposta e desafiou-me a passar nos exames de admissão, cuja exigência era, para mim, bastante elevada. Ele ainda pactuou comigo o compromisso de concluir a faculdade e apresentar o diploma pendente. Nesse momento, nem Zilio nem eu podíamos imaginar o impacto que seu gesto de confiança teria em minha vida.

Ingressei no curso em 1987, quando ainda reverberavam os projetos de pesquisa realizados sobre Alberto da Veiga Guignard e Oswaldo Goeldi, coordenados por Zilio, que ressignificaram historicamente as obras dos dois artistas, e a *Gávea* – primeira revista universitária de história da arte no país, também idealizada pelo professor – acabava de lançar seu quarto número.[2] Pouco depois, em 1988, Zilio deixaria a coordenação e a docência no curso, mas cheguei a assistir a suas aulas na disciplina de história e arte moderna,[3] cujo programa começava na implantação da Academia Imperial de Belas Artes. Lembro, em especial, a ênfase que Zilio dava ao papel dos artistas da Missão Francesa, sobretudo de Jean Baptiste Debret, como estrategistas na construção de uma instância institucional para a produção artística no Brasil.[4]

Para os artistas que iniciaram sua carreira depois do golpe civil-militar de 1964 no Brasil, entre eles Zilio, fazer arte implicava assumir um posicionamento político contra a ditadura e, simultaneamente, desenvolver novas linguagens estéticas, críticas a



Oswaldo Goeldi, 1982

Capa do livro /
book cover

Editora Cosac Naify



***A modernidade
em Guignard***, 1983

Capa do livro /
book cover

Editora Empresas
Petróleo Ipiranga



**Revista /
Magazine *Gávea*,
nº 1 / no. 1, 1984**

Capa da revista /
magazine cover

todo academicismo. Poderia soar estranho, então, que o professor, sendo um artista contemporâneo, refletisse em suas aulas sobre a constituição da Academia Imperial de Belas Artes. Dado que a construção do campo institucional da arte fazia parte da militância política e da consigna dos artistas brasileiros a partir do final dos anos 1960, historicizar e compreender esse processo formativo era fundamental.

Carlos Zilio atuou em algumas das principais iniciativas que marcaram a tomada de posição política e estratégica dos artistas no pós-1964. Foi um dos signatários da "Declaração dos princípios básicos da vanguarda"[5] e participou da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, organizada por artistas e tendo à frente Hélio Oiticica, em 1967. Em 1975, integrou a equipe editorial de *Malasartes*, periódico concebido por artistas visuais e poetas, que se apresentava como "uma revista sobre política das artes", isto é, como propositora de análises e alternativas para a realidade contemporânea.[6]

O curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil resultou, em parte, dessas proposições, especialmente da formulação do crítico Ronaldo Brito no artigo "Análise do circuito", que abre o número inicial do periódico, sobre a urgência de abrir espaços que "possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural".[7]

Se a promoção de um pensamento historiográfico sistematizado sobre a arte no Brasil, capaz de dar sentido à produção contemporânea, estava em pauta desde os anos 1970, coube a Zilio, no início dos anos 1980, a tarefa nada fácil de dar-lhe forma.

Mal o curso começava a caminhar sozinho, em 1986, Zilio já se engajava em outra empreitada: a estruturação do mestrado em história social da cultura da PUC-Rio, com a inserção da história da arte como uma das linhas de pesquisa dessa pós-graduação. Reencontrei Zilio novamente em 1993, nesse mestrado, como sua aluna na disciplina de história e modernidade. Compartilhando generosamente com seus alunos suas indagações como pintor, Zilio parecia estar em casa discutindo conosco as obras de Cézanne, Matisse, Barnett Newman e Robert Ryman. Numa das aulas, antes da conclusão do curso, o professor nos anunciou sua saída da PUC-Rio, pois iria para a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), onde tencionava organizar a pós-graduação em linguagens visuais.[8]

No momento não entendi o porquê de ele preferir deixar o mestrado, onde havia tão poucos professores em história da arte, para investir numa escola herdeira da tradição acadêmica. Mas foi justamente nesse lugar que o aguçado sentido estratégico de Zilio percebeu uma nova oportunidade para a constituição de outro espaço institucional, desta vez voltado para a qualificação de artistas em práticas contemporâneas adensadas pela pesquisa, pela reflexão crítica e pela teoria.

A universidade como lugar por excelência de formação do artista também havia sido discutida



Reunião do projeto / Meeting of the project "Alberto da Veiga Guignard" no Departamento de História da PUC-Rio / at the History Department of PUC-Rio com / with Piedade Grinberg, Paulo Sergio Duarte, Vanda Klabin e / and Carlos Zilio, déc. 1980

Acervo /
Collection Vanda Klabin

no primeiro número da revista *Malasartes*, especificamente no ensaio "Formação do artista no Brasil",[9] de José Resende. Mais uma vez, coube a Carlos Zilio a responsabilidade de concretizar esse novo espaço de educação e campo profissional para os artistas visuais. Zilio percebe sua trajetória de professor e articulador institucional como uma atuação no campo da micropolítica. Concordo com Paulo Sergio Duarte quando, conversando com o artista, rebateu: "Eu acho que você não fez micropolítica. Acho que fez política no sentido maior mesmo".[10]

Nos mais de 40 anos de atuação em espaços universitários, Zilio foi um dos principais responsáveis pela constituição e pela ampliação do campo de reflexão sobre a arte no Brasil e, certamente, também das práticas artísticas contemporâneas. O seu compromisso ético tomou forma e transformou a consciência de centenas de alunas e alunos formados nos vários espaços que ele concebeu. Em Zilio, a pulsão artística da construção de uma obra e a pulsão do homem político não são conflitantes, embora elas se materializem em espaços distintos. Vejo, ao contrário, sua atuação política e institucional como vertente e multiplicadora de sua ação artística.

1. OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.
2. Zilio foi o editor responsável de 12 das 15 edições *da Gávea – Revista de História da Arte e Arquitetura*, publicada pelo curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil da PUC-Rio entre 1984 e 1997.
3. Fernando Cocchiarale substituiu Zilio nessa disciplina, ainda durante o semestre em curso.
4. Anos mais tarde, em 1997, Zilio apresentaria uma conferência sobre o pensamento e a atuação de Manuel de Araújo Porto Alegre, aluno de Debret, à frente da Academia Imperial de Belas Artes, publicada sob o título de "As batalhas de Araújo Porto Alegre". Ver: ZILIO, Carlos. *As batalhas de Araújo Porto Alegre*. *ARS*, [*S. L.*], v. 13, n. 26, p. 92-103, 2015.
5. A "Declaração dos princípios básicos da vanguarda", datada de janeiro de 1967, foi assinada pelos artistas Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raimundo Colares, Carlos Zilio, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino e Renato Landim, e pelos críticos Frederico Morais e Mário Barata.
6. A revista *Malasartes* teve como editores os artistas Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Carlos Zilio, além dos poetas Bernardo Vilhena e Ronaldo Brito, este também crítico de arte. A convite de Zilio, Brito integraria o corpo docente do curso de especialização em história da arte e da arquitetura da PUC-Rio.
7. BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 6, set.-nov. 1975.
8. Trata-se da linha de pesquisa em linguagens visuais implantada em 1996 no mestrado em história da arte da EBA/UFRJ. Ver: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/programa/historico.
9. RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 24-25, set.-nov. 1975.
10. COCCHIARALE, Fernando *et al*. Entrevista. *In*: VENÂNCIO FILHO, Paulo (org.). *Carlos Zilio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 48.

ILEANA PRADILLA CERON nasceu em Bogotá, na Colômbia, e vive no Rio de Janeiro. É bacharel em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil e mestrado em história social da cultura, ambos pela PUC-Rio. Foi diretora de artes visuais no Instituto Municipal de Arte e Cultura (Rioarte) e atua como pesquisadora e curadora. Desde 2016, trabalha no Instituto Moreira Salles (IMS), onde é responsável pelo núcleo de pesquisa em fotografia. Entre suas publicações estão *Kant: crítica e estética na modernidade* (Senac), *Coleção Palavra do artista* (Lacerda/CAHO), *Marc Ferrez: uma cronologia da vida e da obra* (IMS), *Galeria de artistas: Centro Empresarial Rio 1983-1990* (FGV) e *Stefania Bril: desobediência pelo afeto* (IMS).

GUSTAVO
SPERIDIÃO

AUDÁCIA, AUDÁCIA SEMPRE!

Em 2001, eu estagiava no setor de Pintura Brasileira no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) quando me deparei, na biblioteca, com o livro *Carlos Zilio: arte e política 1966-1976* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996). A leitura me causou profundo impacto, sobretudo a entrevista, quando, ao ser perguntado sobre o que pensava da organização de artistas para boicotar a *Bienal de São Paulo*, Carlos Zilio respondeu que aquilo era uma tática de luta ineficiente. Então alguém indagou o que ele propunha, se pegaria em armas, e ele respondeu que sim. Começava ali minha grande admiração pelo artista militante.

Naquela época, eu me filiara ao Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados (PSTU) – surgido do rompimento com o Partido dos Trabalhadores (PT) e de orientação trotskista –, atuava no Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes (EBA), no Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e buscava uma resposta radical na luta contra o capitalismo. Nesse contexto, vi no Zilio um grande exemplo, tanto no plano quanto na ação.

A situação política no começo deste século era muito diversa da de hoje. Eu vivia o sonho das gerações anteriores, de democracia, liberdade de expressão, um operário no poder, e vislumbrava o ensaio de um futuro menos opressor para os brasileiros. O Zilio fizera parte do mesmo DCE, como vice do Mário Prata – em 1976, a agremiação passou a se chamar DCE Mário Prata, em homenagem ao estudante perseguido, torturado e morto pela ditadura militar.

Há 20 anos, o ensino de arte no Brasil e no Rio de Janeiro estava em outro patamar. Havia a EBA/UFRJ, o Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Iart/UERJ), a pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica (PUC) e a Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage. Tudo começara décadas antes, quando o Zilio criou o mestrado em história da arte na PUC e formou o primeiro corpo docente acadêmico nessa área. Alguns de seus alunos foram meus professores na UERJ.

A importância do embate entre teoria e prática é grande, e, se hoje ele parece superado, não é verdade, porque a pertinência dessa discussão está no centro da luta da humanidade para entender e transformar a realidade. Como apontou Marx nas *Teses sobre Feuerbach* (1945), não basta apenas compreender a realidade, é necessário agir sobre ela. Só é possível mudar o real por ações, e não somente pensando ou interpretando o mundo. É preciso que as ideias se tornem matéria.

Quando entrei na EBA, não sabia que o Zilio lecionava lá. Eu vinha do curso de educação artística da UERJ, que não segui adiante porque sentia necessidade de um aprendizado mais prático do que teórico. No primeiro dia de aula de pintura na EBA, Julio Sekiguchi pediu aos alunos que fizessem uma lista dos artistas de sua preferência, entre estrangeiros e brasileiros. Na minha, escrevi Alberto da Veiga Guignard, Iberê Camargo e Carlos Zilio. Sem que eu soubesse, o Julio disse isso ao Zilio, que estava à procura de um assistente. Fui aceito. Quando dei por mim, estava na porta da história da arte brasileira, prestes a conhecer um mestre e me tornar amigo dele.

No meu primeiro dia como assistente no ateliê, que ficava na Rua das Palmeiras (RJ), havia muito movimento, porque bancos e semáforos de bondes que faziam parte do mobiliário do Iberê estavam sendo levados para outro local. Era uma cena histórica.

Quando comecei, o meio da arte rejeitava de muitas formas uma estética aliada ao engajamento, chamada com desdém de panfletária. Isso, claro, coincidiu com a financeirização da economia, a especulação agressiva do mercado de arte e a especiosa ideia de "fim da história" depois da dissolução da União Soviética, simbolizada pela queda do Muro de Berlim. As análises do Zilio nesse momento rejeitavam as ideias dominantes e se impunham fortemente contra o triunfo do neoliberalismo, da propalada ideia do capitalismo como sistema definitivo. Elas foram fundamentais para minha formação. Eram genuínas aulas no ateliê.

A "mera" organização dos livros na estante se tornava um modo de pensar e sistematizar estilos e dizia muito do seu método de pesquisa. Um exemplo: ele colocava artistas de momentos históricos distintos lado a lado, para que dialogassem. Outro foi quando ele rabiscou isto para explicar quanto tempo e vanguardas foram necessários para levantar essa grade de percepção do mundo.



Desenho refeito por Gustavo Speridião, inspirado em um criado por / Drawing redone by Gustavo Speridião, inspired by one made by Carlos Zilio, durante conversa em / during a conversation in 2004

Meu interesse pelo tão "debatido" plano pictórico surgiu realmente aí. Ao limpar o ateliê, os pincéis, e preparar as telas, eu me punha vendo seu embate com o plano em absoluto silêncio, aprendizado que não se adquire em lugar algum.

A produção escrita de Zilio também é fundamental para a minha produção prática. Textos como "O nosso Mal (e) vitch" (1978), "O efeito Rothko" (2008), "Artista, formação do artista, arte moderna" (1998), "Com a cabeça nas nuvens" (1983) e "No dorso do quadrúpede" (1982), e o livro *A querela do Brasil* (Funarte, 1982) – talvez um dos mais importantes da história da arte brasileira – estão visivelmente presentes nos meus trabalhos.

Havia música na sua relação com o processo, principalmente *jazz* e artistas brasileiros. As marcas de dedos sujos de tinta no aparelho de som eram rastros disso e, de fato, a música existe em seus planos. Lembro-me também das tintas Block e de seus grandes volumes se acumulando sobre o carrinho, e do plástico no chão. Esse período como assistente formatou minha organização de ateliê, desde o plástico transparente no chão até a maneira de guardar as telas. Veio daí também o movimento de agir sobre o plano com o corpo, e não com o punho.

Mas Zilio não é do tipo que fica falando de detalhes minuciosos de técnicas ou do funcionamento da cozinha da pintura. O que lhe interessa como tema é o pensamento, o drama da existência humana. A partir dessas meditações, o veículo podia ser óleo, serigrafia, silicone, um par de chinelos, uma marmita ou um frasco vazio e alguns pregos.

A técnica é apenas um móvel, o que não quer dizer que não fosse rigorosíssimo a ponto de se incomodar

profundamente com pequenos detalhes de uma moldura ou de um chassi, por exemplo. Ele tem grande preocupação com a qualidade das tintas ou as impressões fotográficas. Certa vez, testemunhei como demorou com a reimpressão da fotografia *Identidade ignorada* (1974). Esse trabalho tem um fundo preto que requer muita atenção, e foram tiradas inúmeras provas até ele se dar por satisfeito.

Mas volto a dizer que o tipo de preparo da tela ou do papel, o modo certo de acondicionar as obras, sua catalogação e registro não derivavam em debate sobre o meio. Sempre foram as ideias que moveram a pintura que ocupavam nossas conversas.

Quando do meu ingresso no ateliê em Botafogo, ele estava na fase dos círculos rápidos, o movimento de curva, a dinâmica do corpo em movimento e, daí, o bastão de óleo, o papel que o espalha e o volume de tinta que captura o gesto, mas a tela *O quadrado no plano social* (1975), e toda essa fase, é a que talvez mais tenha me marcado: político, conceitual, com beleza visual e poética. Zilio me orientava sempre sem tolher minhas escolhas. Gostava de mostrar cartões-postais com reproduções de pinturas como em um jogo de baralho dadaísta. Dizia-me o que visitar nos museus brasileiros, europeus ou de Nova York.

Uma vez, fomos à exposição do William Kentridge no Instituto Moreira Salles (IMS), o que gerou uma conversa a respeito da pertinência do desenho na arte contemporânea. Falávamos muito sobre Henri Matisse e Pablo Picasso. Eram grandes momentos. Essas conversas abrangiam outros artistas, como Oswaldo Goeldi e Paul Cézanne. Houve um dia em que descobri um livro do Jean-Honoré Fragonard na estante e estranhei, porque até então o considerava muito frívolo. Disse isso ao Zilio e recebi uma aula sobre aquele momento da pintura refinada que abordava o fim da classe aristocrática na Europa.

Zilio é um cara muito irônico. Tem um humor refinado e inteligente, tanto nas obras e nos textos quanto no dia a dia. É de falar pouco, mas o pouco que diz carrega muita intensidade. Eu chamaria isso de ironia duchampiana. Muitas frases me marcaram. Em uma conversa no ateliê, falávamos sobre o atual estágio do capitalismo e ele me indagava por qual razão eu militava. Em um momento, ele se virou para mim e disparou: "O único que se libertou da Revolução Industrial foi o cavalo". Essa frase resume bem a relação dialética entre a humanidade e a máquina; mecanização e a automatização da sociedade, que, se por um lado, liberta, por outro, aumenta a exploração dos trabalhadores pela burguesia. Simboliza também o colapso do planeta pelo armamentismo galopante e o cataclismo ecológico.

Quando a vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco foi executada, em 2018, escrevi um *e-mail* para ele, comentando horrorizado os rumos da política no Brasil. Ele me respondeu assim: "Marighella, Marielle, quanto mar". Pouquíssimas palavras repletas de muita história. É um grande resumo da luta política brasileira, desde a diáspora negra pelo Atlântico, atravessando os anos da ditadura, até hoje.

Eu me emocionava profundamente ouvindo sobre o período da luta armada, seus bastidores, as dores causadas pela tortura e os conflitos internos gerados pelo sofrimento. A produção de arte na cadeia. E, depois, o exílio. Como jovem militante de uma época muito

distinta, tais conversas ecoam até hoje na minha cabeça. Entravam também as cartas trocadas com Mário Pedrosa. Havia momentos de divergência, mas de maneira sempre fraternal. Um dia, eu estava com um livro do Trótski na mão e o Zilio soltou: "Quem ganhou a Segunda Guerra foi Stalin". E eu respondi: "A União Soviética ganhou a Segunda Guerra apesar do Stalin".

No meu período de movimento estudantil, o Zilio me liberava para participar de manifestações em Brasília. Na volta, debatíamos sobre o papel do artista na luta política, o movimento de massa *versus* o papel do indivíduo na história, e a dificuldade de um artista militar em uma organização política. Sempre com sua afiada ironia, ele comentou: "Quem tem comitê é debutante, e direção é coisa de automóvel".

No início da minha assistência no ateliê, eu estava realizando *A barricada* (2002) no Pamplonão (ateliê coletivo do curso de pintura na EBA/UFRJ) e o convidei para ver a obra. Depois de observar atentamente o trabalho-escultura-instalação, ele comentou: "Quando o trabalho não tem ideia, o mérito pode estar no esforço físico que ele demanda".

Quando, em 1996, o então presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) visitou a exposição *Arte e política 1966-1976*, do Zilio, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), comentou que os trabalhos feitos na prisão eram exemplos da criatividade do povo brasileiro, que, mesmo na adversidade, cria coisas incríveis. Um dia, vi as fotografias do FHC no MAM Rio rasgadas na lixeira do ateliê.

Outra vez, perguntei ao Zilio se as obras que não são vendidas para os burgueses, rejeitadas pelos colecionadores, são as melhores. Ele respondeu apenas que "não necessariamente".

Esse traço de honestidade, tão raro no meio, talvez seja a coisa mais importante para um aprendiz de arte. Zilio nunca fez questão de agradar. Era direto nos comentários. Quando apresentei no mestrado minha obra *25 anos em frente ao porto. Nunca parti* (2006), ele disse: "Isso é do nível de um Fernando Pessoa". As aulas com ele nunca se desenrolavam de maneira oficial ou formal. Eram conversas soltas, mas carregadas de toneladas de conhecimento refinado e recheadas de bom humor. Zilio lecionava em frases curtas e potentes como mísseis, valendo-se de haicais e aforismos como "Ousadia, ousadia sempre!", à Danton.

Quando não passei na primeira tentativa de ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, ele me disse enquanto andávamos no corredor da EBA: "Fazer universidade não torna ninguém mais ou menos artista. Às vezes, até atrapalha".

O Zilio participou da minha banca de mestrado com a Marisa Flórido e, quando leu minha dissertação, "Como me tornei bípede ou os problemas políticos de ser bípede" (2007), fez os seguintes comentários: "Você está conseguindo trilhar o caminho dos bípedes ao contrário" e "Faltou inteligência ao bípede". Em 2013, quando montei a mostra *Imagine Brazil* em Oslo, na Noruega, em um momento de troca internacional, os curadores me pediram que indicasse um artista brasileiro fundamental para o meu trabalho. Escolhi Carlos Zilio, e foi incrível participar dessa exposição itinerante [Oslo, Lyon (França), Montreal (Canadá) e São Paulo] ao lado do mestre.

Depois de encerrado meu período como assistente, continuo a frequentar seu ateliê, e me surpreende, a cada visita, seu trabalho com *spray*, estêncil, impressões fotográficas, tinta esmalte, óleo. Vê-lo experimentando constantemente.

Nasci, cresci e moro na região da Praça Mauá, um dos berços do samba no Rio de Janeiro, e o Zilio é apaixonado por essa cultura, ensinando-me muito sobre a história desse gênero musical. Reproduzo aqui um *e-mail* que ele me mandou certa vez.

> Sobre o plano/nagôs e guaiamuns/
> momento cultural
> O negócio era a pequena áfrica, o resto, joão gilberto inclusive, é consequência.
> Pensem na cidade sem o presidente vargas lá na primeira e segunda década do séc. XX.
> Pensem na praça onze como praça e logo a região de ruelas da cidade nova e da saúde.
> O matriarcado e as tias baianas, dentre as quais a mais ilustre, tia ciata, na casa da qual pixinguinha, sinhô, donga e outros marcavam seus sambas com o sotaque do maxixe.
> Os garotos crescidos na vizinhança da pedra do sal, joão da baiana, caninha, alfredinho do flautim, pendenga, mete braço, zé cabeleira e bonitinho do castelo, todos sob as asas das tias baianas e o capadócio-capoeira que não era fácil com as eternas brigas entre os nagôs e os guaiamuns. Parece que os filhos dos nagôs baianos e moradores da pedra do sal, hilário jovino e tito barãozinho teriam trazido o samba da bahia de qualquer modo era outro samba, mais para terreiro que para ruas menos urbano como a dimensão do rio já exigia. E isto já tem a ver com o estácio e ismael silva, bide, nilton bastos e outros. É verdade que um pouco mais além, ali em mangueira, já morava um tal de cartola e se não me engano, em portela, o paulo da portela. Como diria noel, este é o X do problema.
> Abraços

GUSTAVO SPERIDIÃO é artista. Nasceu em 1978 no Rio de Janeiro, onde vive até hoje. Em duas décadas de trabalho, sua produção abrange pintura, desenho, colagem, instalação, fotografia e vídeo, demonstrando interesse não apenas por discussões da história da arte, mas também em críticas ligadas a questões sociais, à vida cotidiana e à cultura contemporânea. Realizou exposições no Brasil e no exterior, com destaque para as individuais *A ausência* (Casa França-Brasil, RJ, 2024) e *Geometrie. Montage. Equilibrage. Photos e Videos* (Maison Europeene de La Photographie, Paris/França, 2013); e a coletiva *Imagine Brazil*, sob curadoria de Gunnar B. Kvaran, Thierry Raspail e Hans Ulrich Obrist (Noruega, França, Canadá e Brasil, entre 2013 e 2015). Foi assistente de Zilio entre 2001 e 2006.

BRUNO
MIGUEL

PARA O MESTRE, COM CARINHO

PRÓLOGO

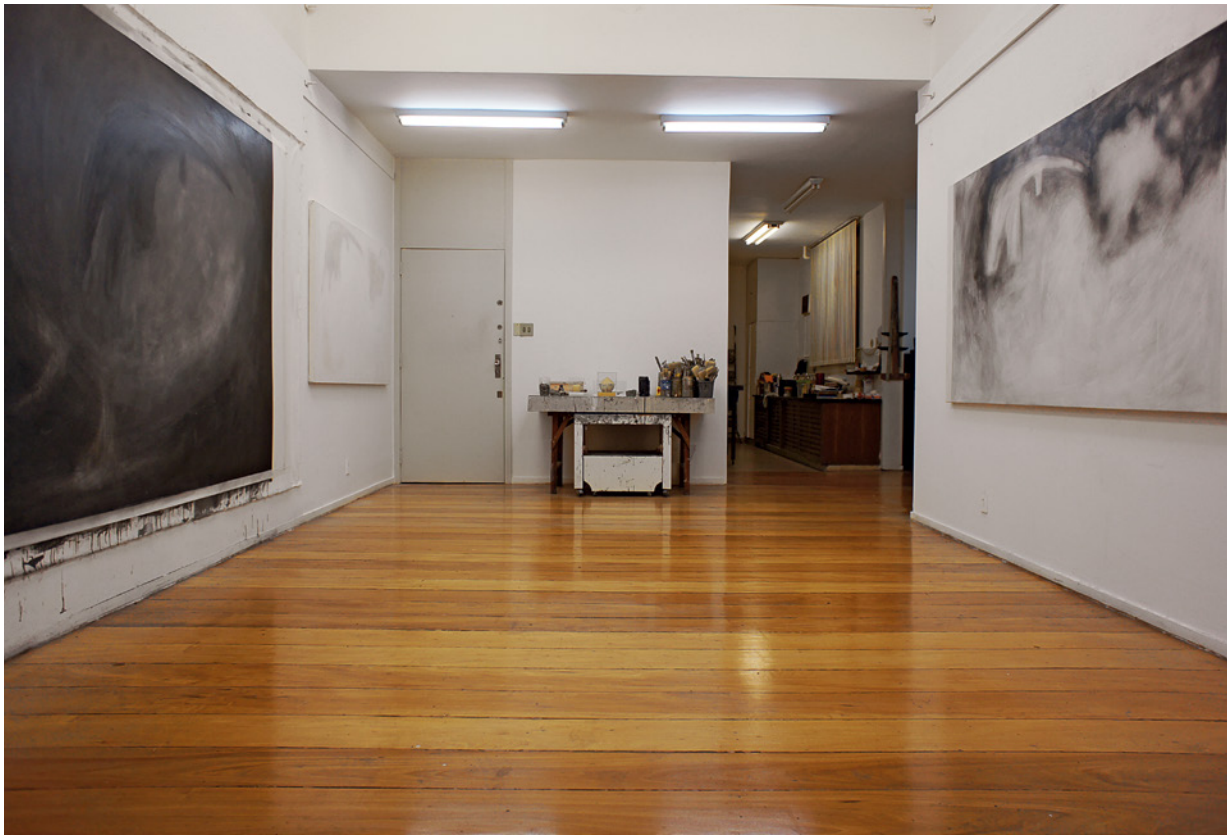
Sempre quis escrever sobre Carlos Zilio. Foram muitos anos como aluno, assistente e amigo. Por causa dessa proximidade, sempre tive certo tipo de bloqueio. Planejava, mas não executava. O medo de não estar à altura da expectativa do mestre sempre dificultava a ação. Ao ser convidado para escrever neste catálogo, revi aulas, ouvi áudios e fiz planos de falar sobre a importância do Zilio professor na formação de um circuito de arte contemporânea oriundo da academia. Tudo ia dentro do planejado até receber um telefonema dele, pedindo que meu texto fosse um tipo de relato pessoal de nossas vivências, que eu focasse nas memórias dos processos do ateliê. Segundo ele, só eu poderia ter esse olhar. Peço perdão aos que considerarem que este texto fala muito de mim, quando deveria falar somente do Zilio, mas entendam que são as honestas memórias de um outrora jovem artista, que, com toda a humildade e reverência, busca com estas palavras demonstrar a importância do exemplo, da generosidade e da subjetividade nas relações de aprendizado. Como um jovem torcedor que entrasse no Maracanã lotado de mãos dadas com o Zico, meus olhos sempre terão o brilho da admiração e da felicidade de ter estado ao lado de um ídolo.

A ESCOLA DE BELAS ARTES

No já distante ano de 2006, em uma manhã qualquer no prédio da reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sede da Escola de Belas Artes (EBA), eu, um aluno de roupas coloridas, *piercings*, alargadores, tatuagens e mais um monte de penduricalhos, entro no elevador e me deparo com o sempre discreto e introspectivo célebre professor Carlos Zilio. Com toda a minha proatividade, que, ao longo de dez anos como seu assistente, ele insistiu em chamar de ansiedade, eu me apresento e muito pretensiosamente me ofereço para, caso ele precise, ser seu assistente no seu ateliê. Alguns anos mais tarde, ele me confidenciou que naquele momento pensou: "Esse abusado tá fodido se acha que algum dia vai ser meu assistente!".

A vida dá voltas, meu caro Carlos Zilio. A vida dá voltas.

Nossa relação já havia começado antes desse episódio do elevador, porém ele ainda não sabia. Sempre me orgulhei em dizer que, nos seis períodos de ateliê no curso de pintura, eu era o primeiro a chegar e o último a sair. Essa disciplina e o volume da minha produção chamaram atenção do professor de pintura VI, Carlos Zilio. Os alunos produziam normalmente de quatro a seis pinturas por semestre. Em pintura I, eu pintei 16 telas, e isso fez com que ele começasse a deixar conselhos escritos em pedaços de fita crepe colados em minhas telas, sempre assinando "C.Z.". Um deles me marcou muito. "Cuidado com o excesso de sedução." Como eu não queria abrir mão da beleza, daquele ponto em diante entendi a importância de não abrir mão da trilogia de diretrizes no desenvolvimento de uma obra: o que, por que e como pintar? A sedução poderia ser estratégia de aproximação para uma maior intimidade com o espectador, e nunca o



Ateliê na / Studio on Rua das Palmeiras, no / in Rio de Janeiro, 2011

Foto / Photo:
Bruno Miguel

objetivo final. Esses bilhetes se repetiram por algumas semanas, até que ele descobriu que eu estava guardando e colando suas críticas em uma tela branca para, de alguma forma, transformar em um trabalho. Uma manhã, cheguei ao ateliê e todas as fitas estavam rasgadas e amassadas no chão. Não seria daquela vez que nossa "*collab*" sairia.

Algum tempo depois, reuni um conjunto de novas pinturas, uma dúzia pelo menos, e montei uma "pequena individual" na parede de saída do ateliê. Algumas obras penduradas, algumas apoiadas no chão. Tive que lidar com a limitação de espaço e, ao mesmo tempo, tentar aproveitar algum tempo que ele pudesse despender comigo após o horário da aula dele. Por duas vezes não consegui pará-lo na saída de sua aula de pintura VI. E lá vou eu desmontar tudo e botar de volta na sala de pintura I. Na terceira sexta-feira de tentativa, deu certo. Eu me apresentei, disse que era para mim que ele vinha deixando os "bilhetes" no ateliê e que adoraria bater um papo sobre meu trabalho. Perguntei se ele poderia dar uma olhada nas obras que eu tinha colocado, estrategicamente, em um espaço que ele seria obrigado a cruzar para sair do Pamplonão – nome do ateliê de pintura da UFRJ. Ele meio que fez um sim com a cabeça e fui andando a seu lado. Quando paramos em frente às obras, ele ficou em silêncio observando por uns dois minutos, até se virar para mim e elegantemente dizer "Pensa naquilo ali!", apontando para um boneco grosseiramente pintado na parede por algum colega. Bateu no meu ombro, despediu-se e me deixou lá, atônito, sem entender exatamente o que ele queria dizer com isso. Uma dúzia de pinturas minhas e ele pede que eu pense em um rabisco escorrido na parede. Esse capítulo misterioso é um tipo de Dom Casmurro para mim. Nunca tive certeza se ele falou sério e eu não tive capacidade de captar a astúcia de seu comentário ou se ele estava simplesmente me dando algum outro tipo de lição.

O ATELIÊ DA RUA DAS PALMEIRAS

Pouco mais de um ano depois do episódio do Pamplonão, e alguns meses depois do encontro no elevador, Zilio realmente precisaria de um novo assistente. Gustavo Speridião não poderia mais ficar e me recomendou fortemente. Zilio sempre diz que foi convencido a me aceitar. Muito obrigado pela força, Speridião. O tanto de alegria pela oportunidade era proporcional à tensão de trabalhar com alguém tão importante e, principalmente, tão sério. Primeiro dia de trabalho, primeira coisa a fazer: embalar os pratos que o Zilio tinha pintado na prisão. Só isso. Devo ter dado, sem sacanagem, umas 20 voltas de plástico-bolha em torno de cada um.

Com o tempo, as coisas foram se naturalizando. O ateliê na cobertura daquele "prediozinho" simpático na Rua das Palmeiras (RJ) virou meu ponto de encontro com o Zilio duas vezes na semana, ora segundas e quartas, ora terças e quintas. Era um daqueles prédios onde o elevador vai até o último andar, mas, para chegar à cobertura, precisávamos subir



Carlos Zilio no ateliê da / in the studio on Rua das Palmeiras, no / in Rio de Janeiro, 2013

Foto / Photo:
Bruno Miguel

mais um lance de escadas. Importante dizer que aquele estúdio havia sido, antes do Zilio, do Iberê Camargo, seu antigo professor. Essa genealogia era um tanto intimidatória para um jovem pintor como eu. Enxergava como uma responsabilidade estar próximo desse universo tão pitoresco, mas dava a esperança de que, de alguma forma, eu poderia seguir o caminho dos mestres. Ao chegar, botava minha roupa de trabalho e descobria o que deveria fazer naquele dia. Eu fazia de tudo, de compras de mercado ou materiais em lojas de tintas a buscar receitas de remédio no seu médico ou passar horas lavando dezenas de pincéis. Limpeza dos materiais e ferramentas, organização do espaço, embalagem e armazenamento das obras, cuidar dos arquivos e impressos de toda a sua carreira. Foi uma escola sobre o que é a vida do artista profissional no cotidiano do ateliê.

Em dez anos, nunca pintei para o Zilio. No máximo preparava o fundo das telas, e mesmo assim não foi algo que eu tenha feito muitas vezes. Vale dizer também que eu conto nos dedos de uma mão as vezes em que eu o vi pintar. Não me refiro a pequenos retoques, ajustes ou detalhes. Falo de pintar mesmo. Do começo, do meio e do quase fim da tela. Ele só pintava quando estava sozinho, pelo menos sem assistente. Sempre o imaginava encarnando aquele tipo de pintor clichê romântico atormentado que, de alguma forma, "dançava" em frente às telas de grandes formatos, confrontando o plano com uma agressividade sensível. Impregnando um gestual de pinceladas silenciosas, entre um gole de uísque e uma baforada no charuto, para depois sentar

na sua poltrona Wassily e, não satisfeito, resolver repintar tudo algumas vezes, repetindo o ritual madrugada adentro. Quase consigo ouvir o som ecoando nos telhados de amianto do bairro de Botafogo. Aquele carrossel de cinco infindáveis discos no CD *player* difícil de fazer funcionar. Sempre *jazz*, era uma bela coleção. Ocasionalmente intercalados com João Donato ou Cartola, e que, como tudo naquele ateliê – dos móveis aos objetos –, levavam impressas as digitais de Carlos Zilio em tinta a óleo ou esmalte. Sempre nas mesmas cores, preto, branco e terra de Siena (quando em esmalte, substituída por pêssego). Mas, lembrem-se, tudo isso eu imaginava ao chegar ao ateliê e me deparar com a "cena do crime". Repito que eu não o via pintando. Eu chegava e estava já tudo terminado. Telas prontas e ateliê todo cagado.

Como Zilio sempre foi um lorde, daqueles absurdamente gentis e que se esforçam para não invadir o espaço do outro, ele zelava pelo imóvel, que ainda pertencia à Maria, viúva do Iberê. Ele me fazia forrar tudo com plástico transparente, como um *serial killer* – do piso de longas tábuas corridas às prateleiras de jacarandá-escuro das estantes, típicas do mobiliário dos anos 1960, que, como ocasionalmente ele usava tinta em *spray*, precisavam ser protegidas da névoa negra ou branca que algum tamanduá trepidante pudesse trazer. Eu chegava e eram dezenas de pincéis de molho em faísca (solvente) para limpar, pedaços de jornal pintados que havíamos usado para mascaramento ainda com pontinhas de fita-crepe, bolos de retalhos de pano e estopa suja por todos os lados (como aquelas bolas de palha que passam rodando nos filmes de faroeste), um copo aqui e outro acolá com um dedinho esquecido de Coca-Cola Zero. Cabia-me, simplesmente, enrolar aqueles muitos metros de plástico transparente com toda a bagunça dentro e descartá-los, para muitas vezes no dia seguinte de trabalho repetir os mesmos processos.

Confesso que sinto saudade de muitas coisas desse período. O cheiro daquele ateliê é uma memória afetiva olfativa que carregarei para sempre. É uma mistura do cheiro do cedro dos chassis, com tinta a óleo da melhor qualidade e charuto cubano. Se vendessem como odorizador de ambientes, nunca faltaria na minha casa. E as tintas... Que invejinha. Além das dezenas de tubos fechados de Winsor & Newton e Van Goghs que adornavam as prateleiras (e que Zilio me pedia para espremer por completo dentro de uns *tupperwares* grandes para facilitar na hora em que ele fosse pintar), tinha as Blocks. Eu adorava ouvir a história dessa tinta. O Iberê achava que essa era a melhor tinta do mundo e abriu uma importadora para poder trazê-la da Bélgica para o Brasil, mas era somente para uso próprio, e o Zilio, ao "herdar" seu ateliê, ficou também com centenas de tubos de tintas preta e branca. Diz ele que, ao receber a visita do Mel Bochner ou do Luciano Fabro em seu ateliê – não me lembro ao certo qual deles, pois visitas "importantes" eram rotina –, um destes perguntou se Zilio era muito rico, pois o valor de mercado daquelas tintas era literalmente uma fortuna. Olha aí a gente podendo se orgulhar do artista nacional tirando onda com artistão internacional. Eu mesmo tenho uma bisnaga de cada cor que ele me

deu. Ficam guardadas no fundo do armário com chave no meu ateliê. Permanecerão como recordação desses tempos felizes.

A VIDA

Nos meus últimos anos por lá, Zilio tentava recorrentemente me mandar embora. Dizia que eu não precisava mais estar ali, que eu já estava formado, dando aulas no Parque Lage, que eu tinha cinco assistentes trabalhando no meu ateliê. Por mim, teria ficado por muito mais tempo. Sempre entendi que, no meu ateliê e na sala de aula, como artista e professor, eu falava. Ali, eu ouvia, aprendia e estava perto de uma figura que eu admirava como artista e como pessoa. Foi o melhor patrão que já tive. Sempre ético, pagava bem, viajava muito e eu recebia para ficar em casa, me dava conselhos, livros e materiais que até hoje utilizo ou guardo no meu ateliê. Zilio virou um grande exemplo para mim. Eu me divirto como até hoje ele fica constrangido quando, ocasionalmente, em algum dos telefonemas regulares que ele faz para saber como andam as coisas, eu solto um "Te amo, Doutor Carlos", mas é a verdade. Ele é um tipo de figura paterna que a vida nas artes me deu. Acabei espelhando muito do que vivi naquele ateliê. Hoje sou uma pessoa absurdamente metódica. Culpa dele. O ateliê é o laboratório da liberdade, mas precisa ter método e disciplina. Passei a fumar charutos – prazer que não ganho o suficiente para ter. Aprendi a dizer "Impressionante" quando algum artista me pergunta o que achei do seu trabalho (ruim). Até consigo torcer pelo Botafogo, para ver meu mestre feliz. Desde que não seja contra o Flamengo, é claro.

Zilio me fez entender que a obra do jovem artista vai amadurecer com esforço, disciplina e paciência. E assim vai acabar chamando a atenção de quem importa. Receber conselhos em fita-crepe colada na pintura é uma demonstração de afeto. Como ele posteriormente me contou, Iberê Camargo dizia que Guignard, seu professor, deixava bilhetes para seus alunos em razão de seu lábio leporino e consequente dificuldade de fala – ficava mais confortável deixando delicados recados escritos sobre as obras de seus discípulos, com bombons e pequenos presentinhos. É delicioso pensar que, consciente de minha pequena importância nesse universo, pelo menos por essas histórias, eu estive junto dos grandes artistas. Foi fundamental querer aprender e não esperar a oportunidade aparecer, mas foi mais importante saber que as coisas têm o tempo delas, e não adianta querer pular etapas. As portas vão se abrir quando estivermos preparados. Às vezes com um empurrãozinho na hora certa, como quando o Zilio sugeriu ao Paulo Venâncio Filho que desse uma olhada no meu portfólio porque, ainda estudante, eu tinha acabado de voltar com uma menção de honra da *Bienal de La Paz* (Bolívia). Essa oportunidade gerou o convite para a exposição *Nova arte nova*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), e, a partir daí, minha carreira engrenou. Passei a acreditar que, quando o Zilio me falou, anos antes, para pensar naquele boneco pintado na parede do

Pamplonão, todo esse destino já estava traçado. Não era necessário forçar nada. Era só esperar e seguir trabalhando. Zilio me fez aprender que não há escola melhor para o artista do que o ateliê.

Como escrevi nos agradecimentos do meu trabalho de conclusão de curso (TCC) de licenciatura em artes, espero um dia ser um grande professor. Espero que, como o Zilio, eu possa ajudar o meio, o sistema, o circuito das artes a ser um ambiente mais estruturado, plural e acolhedor para quem está em desenvolvimento, buscando seu lugar ao sol.

Um dia, no meu último ano como seu assistente, perguntei se ele se arrependia de ter largado as artes e se envolvido na luta armada contra a ditadura. Zilio respirou fundo, colocou seu charuto no cinzeiro, pensou por alguns instantes e respondeu: "Eu subestimei o poder da arte".

Um artista é mais que sua obra. Alguns, além das boas histórias, são história.

BRUNO MIGUEL é artista, professor e curador. Nasceu em 1981 no Rio de Janeiro, cidade onde vive e trabalha. Formado em licenciatura em artes plásticas e em pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), fez inúmeros cursos na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, inclusive participando do programa *Aprofundamento* em 2010. É professor da EAV desde 2011. Como artista, participa de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior desde 2007, com mostras em países como Estados Unidos, Alemanha, Portugal, Turquia, Peru, Bolívia, Colômbia, Argentina e Chile. Suas obras integram importantes coleções institucionais e particulares, nacionais e internacionais. Ao longo dos últimos anos, foi selecionado para diversas residências artísticas internacionais. Atuou também como curador de mostras individuais e coletivas em Londres, Rio de Janeiro e São Paulo. Foi assistente de Carlos Zilio entre 2006 e 2016.

VIJAI MAIA
PATCHINEELAM

entre alguma coisa que estrutura

e alguma coisa que rompe essa estrutura

Em meados de 2013, entrei em contato com o artista Carlos Zilio expressando a minha vontade de filmar os trabalhos *Equilíbrio I*, *II* e *III* (1976) sendo montados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), instituição à qual os trabalhos pertencem como parte de sua coleção. Na época, desenvolvia um vídeo como artista pesquisador filiado à Academia Jan van Eyck, nos Países Baixos. O vídeo tinha como escopo refletir sobre o engajamento sociopolítico de artistas e trabalhadores culturais, e as implicações no processo de tradução de práticas artísticas e teóricas para ativismo político.

> O trabalho é composto por um conjunto de tábuas e de serras. São três trabalhos que formam um conjunto que tem uma unidade entre eles. Não podem ser expostos separadamente. [...] A origem desses trabalhos está em uma exposição que eu fiz no MAM do Rio de Janeiro em 1976 chamada *Atensão* com "s", criando aí um neologismo entre tensão e atenção. Essa exposição *Atensão* era composta por materiais de construção, como madeira e pedras. Enfim, esse tipo de material para construção de prédios e de casas – tijolos. E girava em torno de tensões, equilíbrios e desequilíbrios. Esse segundo trabalho, o *Equilíbrio I*, *Equilíbrio II* e *Equilíbrio III*, já de 1976 também, no final de 1976, que eu fiz para a *Bienal de Paris*, decorre desse *Atensão.* E se concentrava basicamente nesse problema





Montagem das obras / Installation of *Equilíbrio I, II e III* (1976), de / by Carlos Zilio, na exposição / at the exhibition *Brasile: il coltello nella carne*, realizada no / held at the Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC), em / in Milan, Italy, 2018

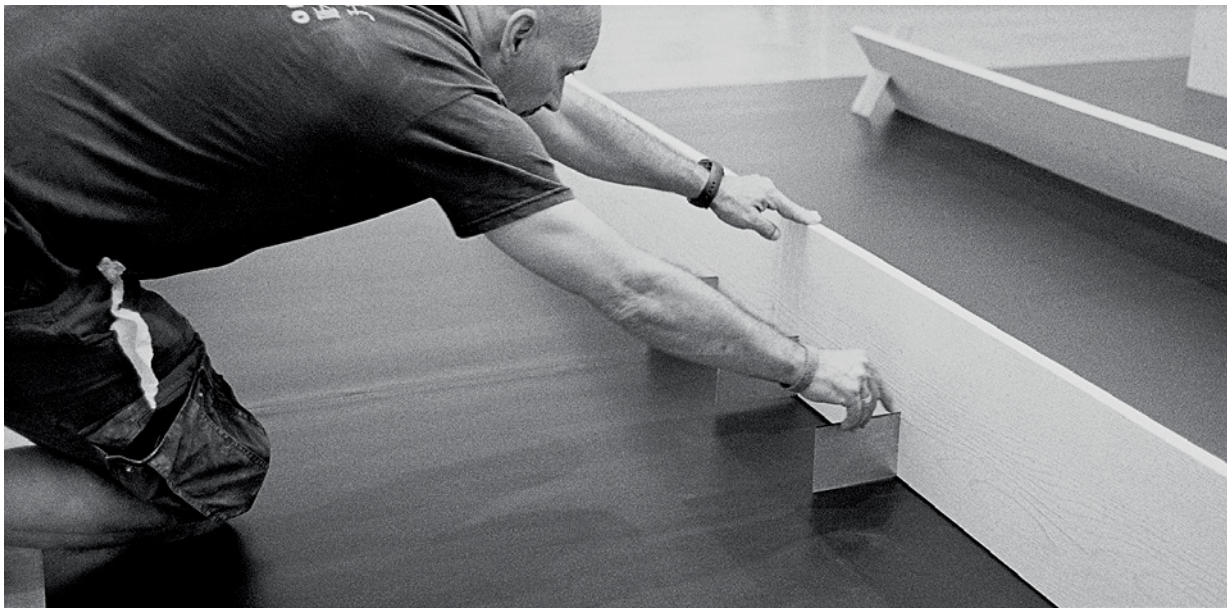
Foto / Photo: Vijai Maia Patchineelam

> do equilíbrio e a maneira como esse equilíbrio era obtido, que era através dessa relação entre madeira e serra. Ou seja, entre alguma coisa que estrutura e alguma coisa que rompe essa estrutura para que ela possa manter o seu equilíbrio.[1]

Anos antes, entre 2008 e 2012, trabalhei esporadicamente como assistente para Zilio em seu ateliê na Rua das Palmeiras (RJ). As tarefas inicialmente concentravam-se na preparação do ateliê, na manutenção do espaço de trabalho e na compra de material. Aos poucos, por ter conhecimento em *design*, comecei a administrar o *site* de Zilio e a tratar de tarefas como separar e enviar material digital para curadores, além de catalogar suas obras e biblioteca pessoal.[2] Foi nesse conjunto de novas tarefas, de alguém que lida com a documentação e o arquivo, que conheci mais de perto esta segunda fase da carreira de Zilio: a volta à prática artística depois de sua militância política e asilo em Paris.[3]

> Isso tudo tem a ver com duas questões: de um lado, o sentimento profundo da vivência desse estado de tensão, de equilíbrio e desequilíbrio, de rupturas, de situações que eu vivi na minha experiência pessoal como brasileiro nos anos 60 e 70, no contexto particular do Brasil, político do Brasil, mas também da situação que se desenvolvia culturalmente ao lado disso, que, embora tenham sido anos de muita obscuridade política, foram anos de muita dinâmica cultural. No campo das artes plásticas, particularmente, apesar de no final dos anos 60 ter havido, como em tudo após o Ato [Institucional nº] 5, ter havido uma certa paralisação, nos anos 70 isso retoma de alguma maneira, e esses meus trabalhos estão muito comprometidos com essa retomada. E do ponto de vista cultural e das artes plásticas com o sentimento de arte construtiva, que era uma tradição brasileira desde os anos 50, com o Concretismo e o Neoconcretismo, e a convivência posterior com a Minimal [Art], mas também com uma certa reorganização do campo da arte. [...]

Em 31 de outubro de 2013, sob a supervisão da museóloga Cátia Loredo, foi realizada a gravação da montagem de *Equilíbrio I*, *II* e *III* no MAM Rio, com Zilio e os montadores Fábio Francisco de Paula e José Marcelo Peçanha. Na época, eu experimentava a possibilidade de gerar um roteiro a partir de outra obra de arte, de mídia e autoria distintas. O aspecto formal da obra de Zilio me interessava como reflexão em relação à edição – a questão do corte como algo que rompe e ao mesmo tempo estrutura. Interessava-me também, além do aspecto formal e dos desdobramentos conceituais da obra, a militância de Zilio através da arte, no seu papel por trás da revista *Malasartes* e na contribuição dessa publicação para um contexto de discussão crítica sobre arte contemporânea; e no desenvolvimento da educação superior do artista no Rio de Janeiro e no Brasil.



Montagem das obras / Installation of *Equilíbrio I, II e III* (1976), de / by Carlos Zilio, na exposição / at the exhibition *Brasile: il coltello nella carne*, realizada no / held at the Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC), em / in Milan, Italy, 2018

Foto / Photo: Vijai Maia Patchineelam

> Esse meu trabalho tem a ver com esse sentido construtivo da arte brasileira, mas esse sentido construtivo já tomado dentro de uma dimensão mais vinculada a uma inquietação política e de estabelecer um vínculo entre arte e política naquele momento. Então é dessa unidade entre o momento político brasileiro e uma resposta cultural ao momento político brasileiro vindo com essa tradição, essa genealogia do construtivo, de colocar esse construtivo no mundo, no imediato, no embate com a sociedade, que surgiram esses trabalhos do *Atensão*, e, posteriormente, meses depois, eu estava em Paris, fui convidado [para] a *Bienal de Paris*, eu realizei e elaborei esses trabalhos lá como uma espécie de continuidade dessa relação que eu vinha elaborando antes e da continuidade desse sentimento ainda muito vinculado ao Brasil.

Na obra em que eu trabalhava, a gravação da montagem de *Equilíbrio I*, *II* e *III* (1976) foi tratada como prólogo para questões discutidas no restante do vídeo, como a iminente guinada de governos europeus para a extrema direita, a crescente onda de xenofobismo e o enrijecimento das fronteiras com a deportação de imigrantes *sans papier* que haviam fugido de contextos de guerra. Esse olhar para trás para um contexto próximo foi uma maneira de refletir sobre o momento em que vivia. De apreender com uma geração de artistas brasileiros e com a forma como empregaram a arte como ferramenta política – geração na qual Zilio teve uma atuação importante e uma trajetória um tanto singular.

1. As três citações neste texto são parte de um relato de Carlos Zilio sobre os seus trabalhos *Equilíbrio I*, *II* e *III* (1976) para o vídeo *resistir ao passado, ignorar o futuro e a incapacidade de conter o presente* (2015), de Vijai Maia Patchineelam, gravado no MAM Rio em 31 de outubro de 2013.
2. Fora isso, em 2011 fiz assistência na montagem da exposição *Carlos Zílio: paisagens 1974-1978*, na Galeria Candido Portinari [Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)].
3. VISCONTI, J. C.; SILEO, D. Brasile: il coltello nella carne. Milão: Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC), 2018.

VIJAI MAIA PATCHINEELAM, nascido em 1983, em Niterói (RJ), é artista-pesquisador, educador e doutor pela Universidade da Antuérpia e pela Academia Real de Belas Artes da Antuérpia (BE). Sua produção se concentra no diálogo entre artistas e as instituições de arte. Colocando em primeiro plano a função do artista como trabalhador, sua prática, orientada por pesquisas, experimenta e defende uma atuação mais permanente desses profissionais, que se tornam parte constitutiva do funcionamento interno das instituições de arte. Foi assistente de Carlos Zilio entre 2008 e 2012.

OBRAS / WORKS



MASSIFICAÇÃO (JOÃO) / Massification (João), 1966

Original perdido, 3ª versão / original lost, 3rd version, 1988

Vinílica sobre madeira e acrílico / vinyl paint on wood and acrylic

80 × 145 × 26 cm

Coleção / Collection
Lili e / and João Avelar

94

VISÃO TOTAL
Total vision, 1966

Original perdido,
2ª versão /
original lost,
2nd version, 1967/2023

Vinílica sobre
madeira, acrílico,
resina plástica e
plástico / vinyl paint
on wood, acrylic,
plastic resin
and plastic

84 × 73 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection


VER

96

LUTE /
Fight, 1967

Serigrafia sobre
filme plástico e
resina plástica
acondicionados
em marmita
de alumínio /
Silkscreen on plastic
film and plastic
resin in aluminum
lunchbox

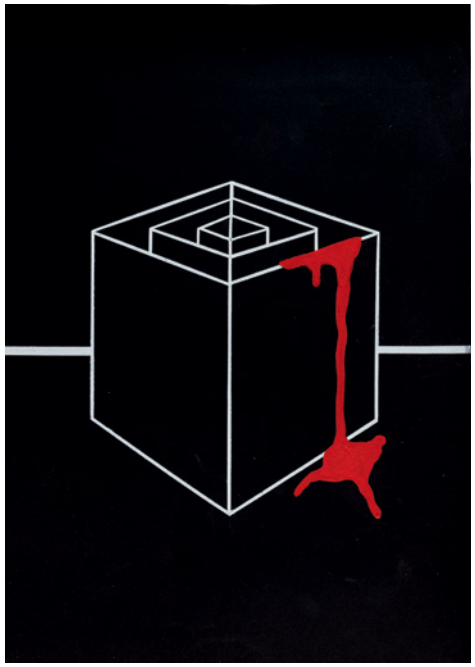
18 × 10,5 × 6 cm

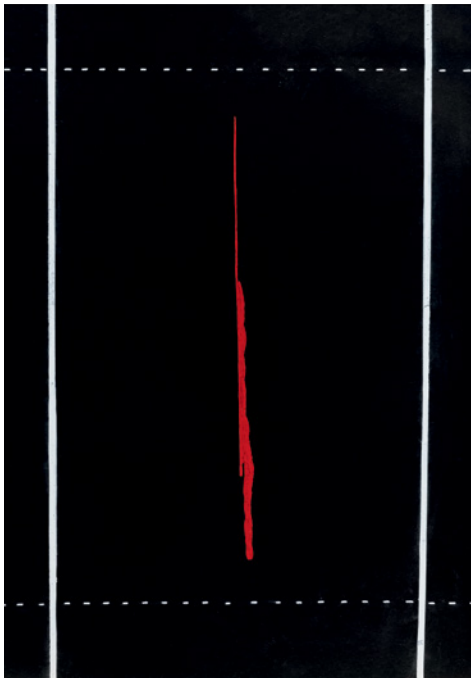
Coleção /
Collection Rose e /
and Alfredo Setubal


LUTE

98









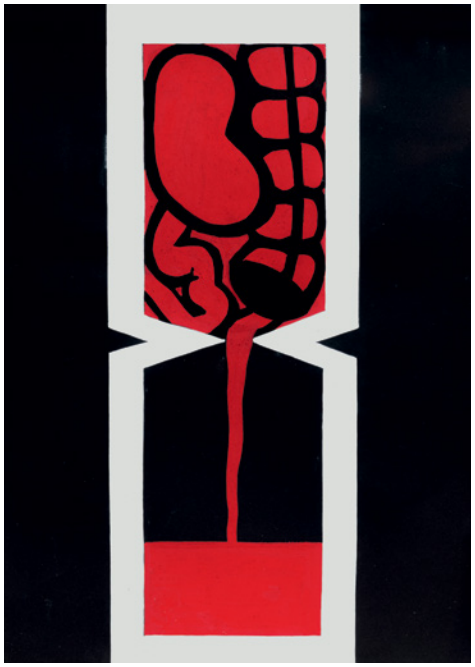
SEM TÍTULO /
Untitled, 1970-1972

Caneta hidrográfica, guache e lápis de cera sobre papel /
Felt-tip pen, gouache and wax crayon on paper

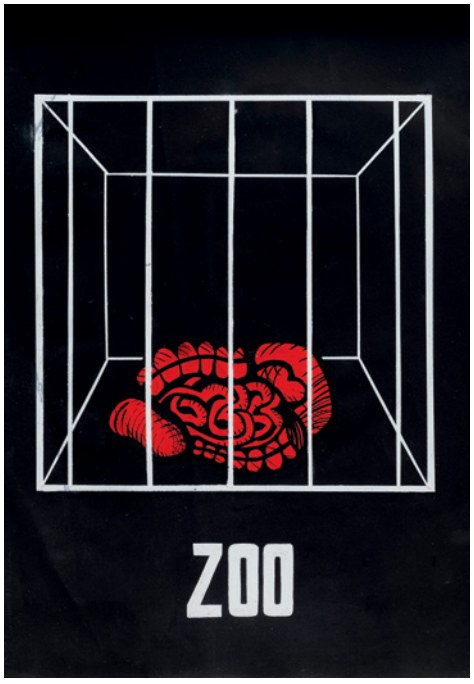
54 × 40 cm
(cada / each)

Coleção / Collection
Lili e / and João Avelar


?

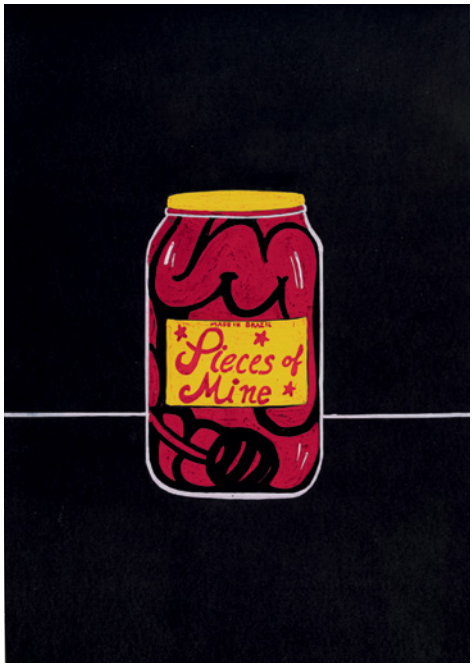


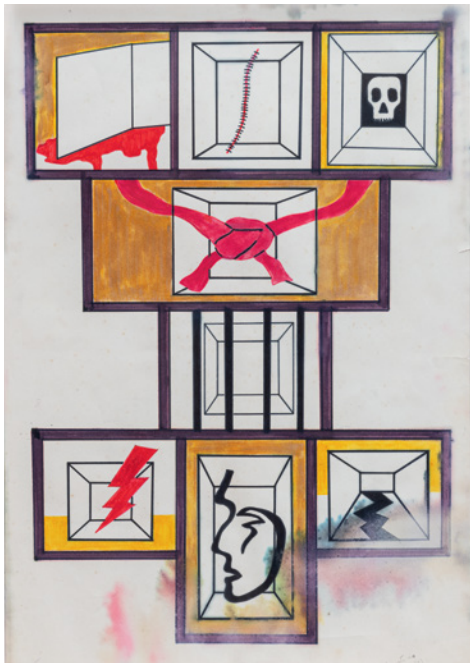

NÓS


ZOO


VIVER

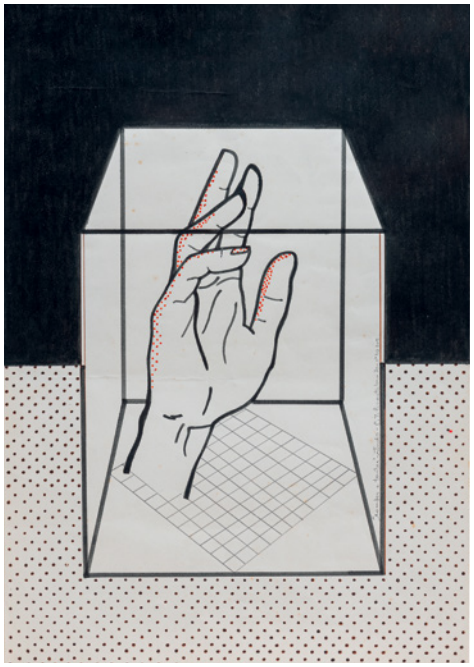


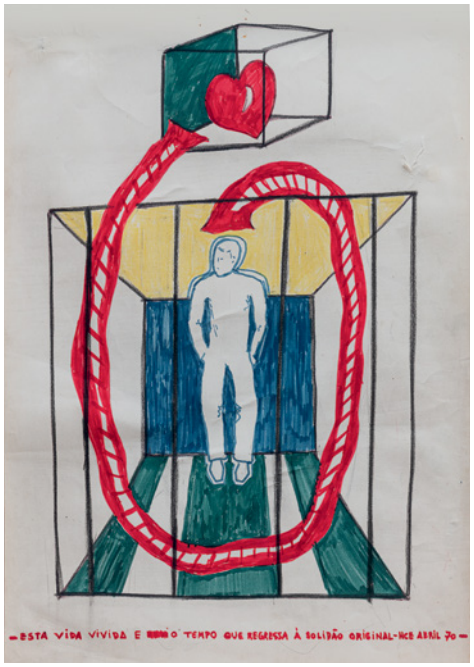

Pieces of Mine

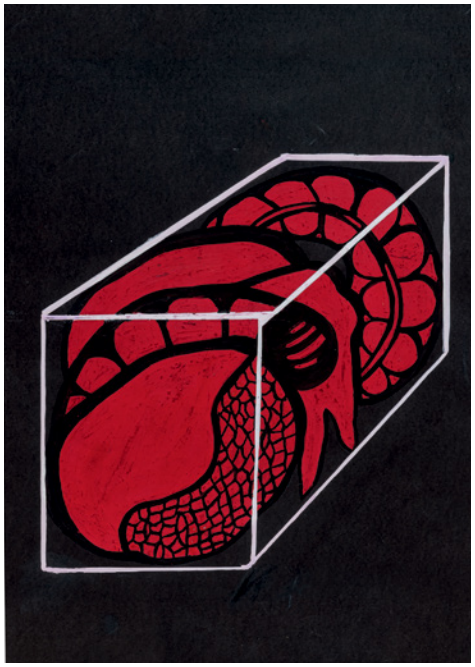



SSP-P

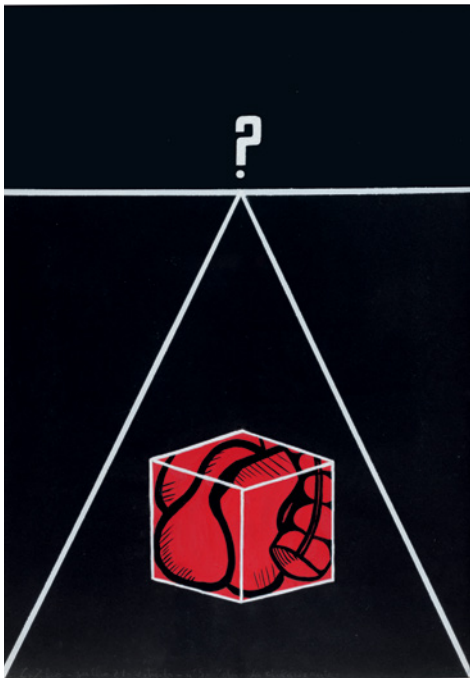

EU
VOCÊ




-ESTA VIDA VIVIDA E
O TEMPO QUE REGRESSA À SOLIDÃO ORIGINAL-ICE ABRIL 70-




AR
IDO

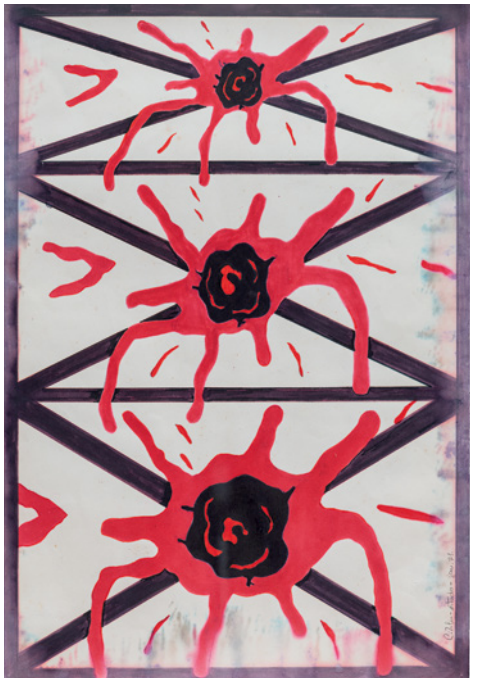

?

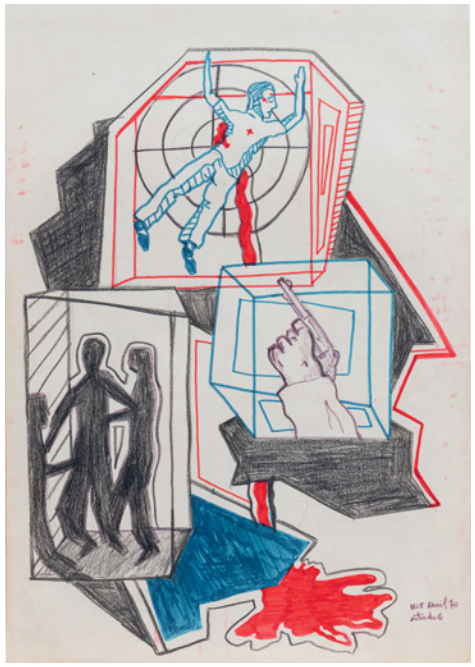


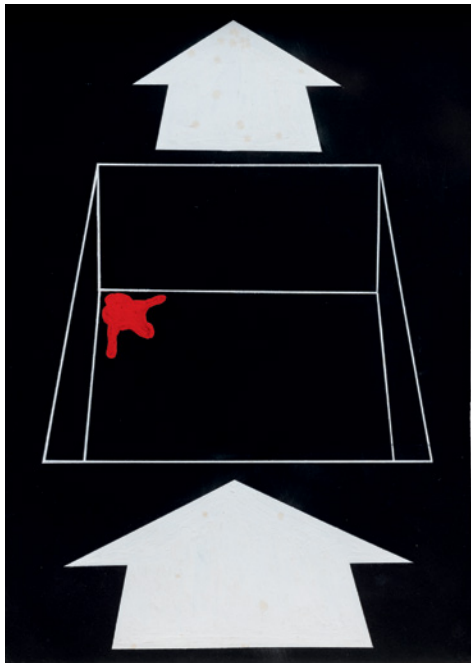





AAAAIIII








64321
64321
Carlos Augusto da Silva Filho




AAAiii
AAAiii


SEGUNDA
TERÇA
QUARTA
IDEM
IDEM
IDEM
QUINTA
SEXTA
SÁBADO
IDEM
IDEM
VISITA
SEXTA
SÁBADO
DOMINGO
IDEM
IDEM
IDEM
TERÇA
QUARTA
QUINTA
VISITA
IDEM
IDEM
DOMINGO
SEGUNDA
TERÇA

104

AUTO-RETRATO /
Self portrait, 1972

Datilografia e
mercúrio cromo
sobre papel /
typewriting and
mercurochrome
on paper

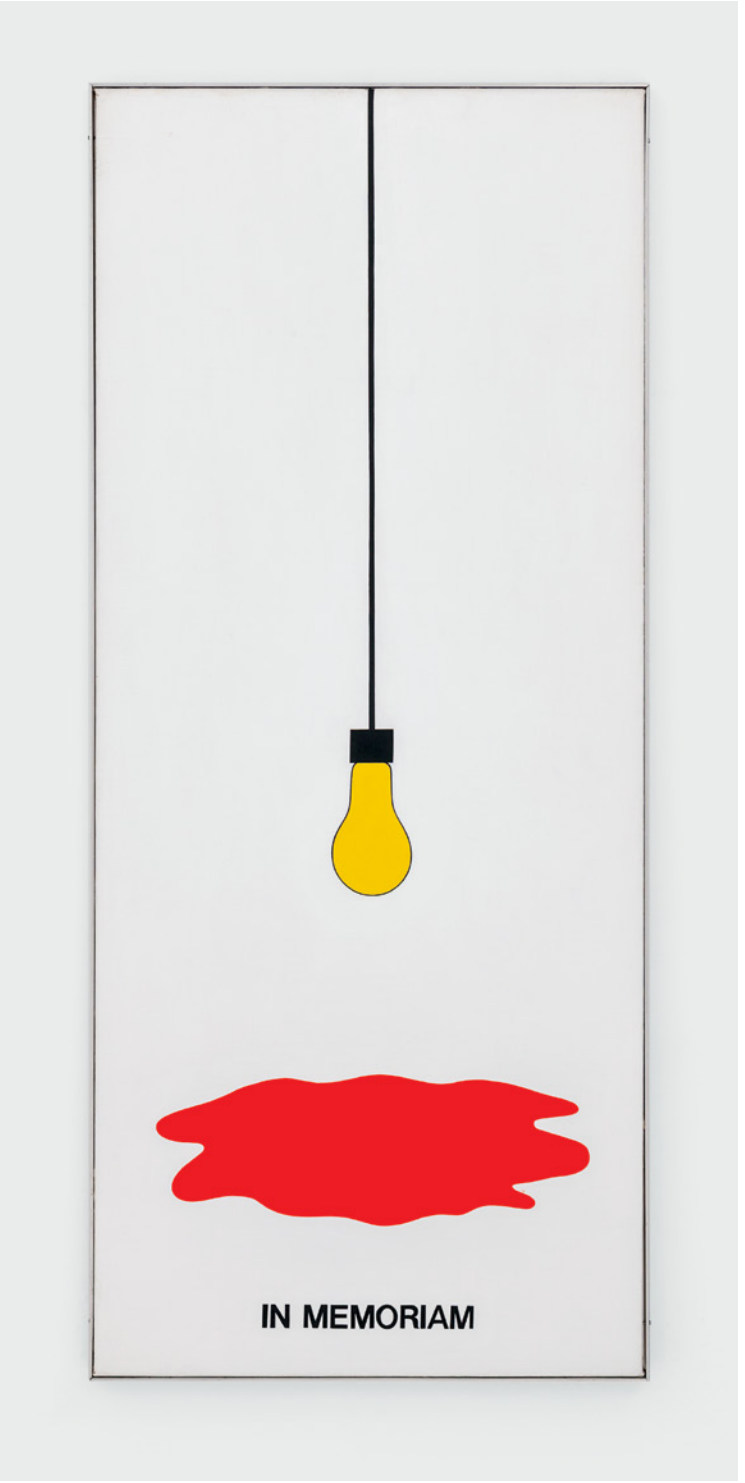
36,4 × 27,5 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection

Carlos Augusto da silva Zílio

auto.retrato C.Zílio 73

106



IN MEMORIAM, 1973

Vinílica sobre tela /
vinyl paint on canvas

130 × 55 cm

Coleção /
Collection Rose e /
and Alfredo Setubal

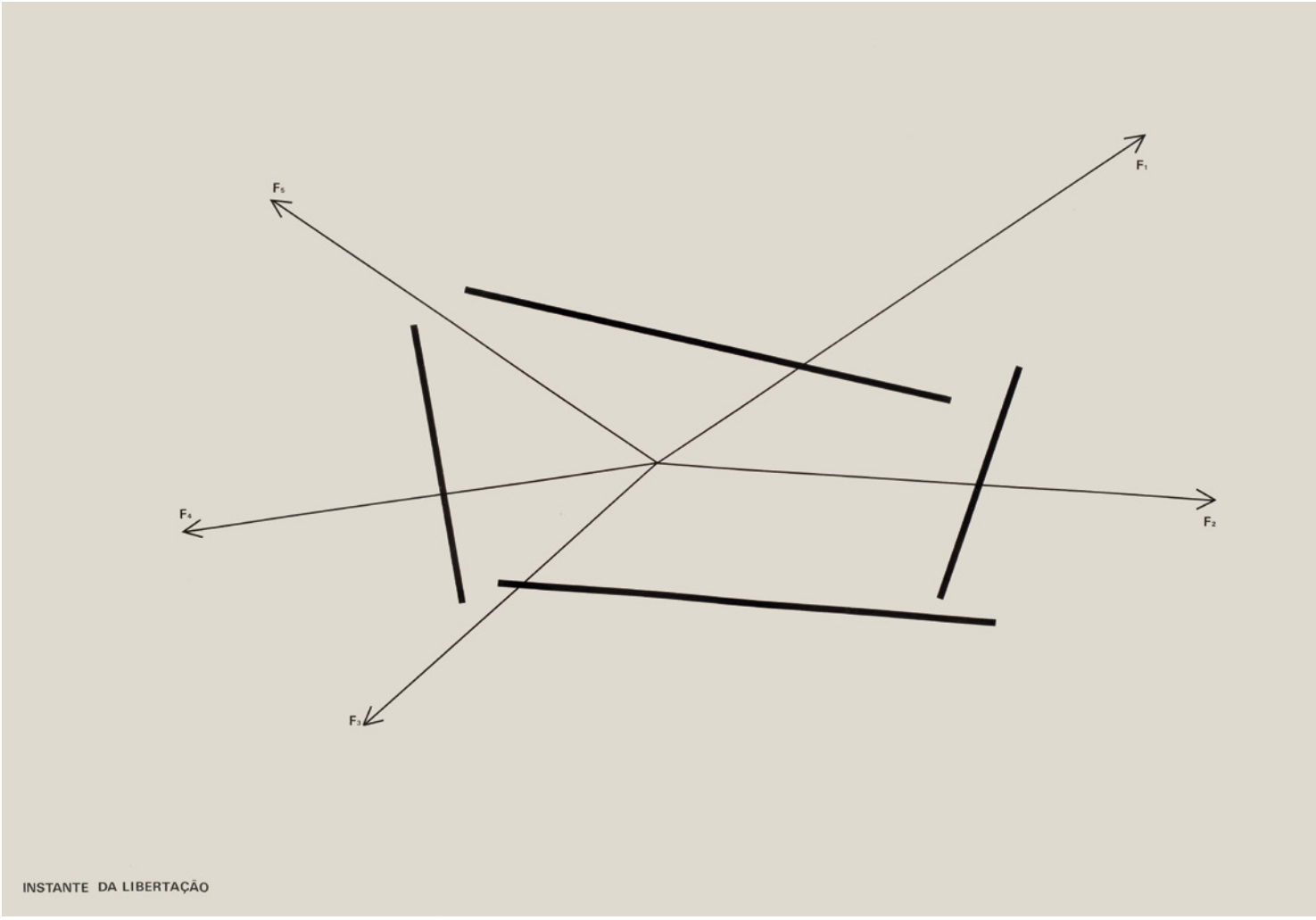


CUIDADO /
Beware, 1973

Vinílica sobre tela /
Vynil on canvas

140 × 210 cm

Coleção / Collection
Jaime Vilaseca

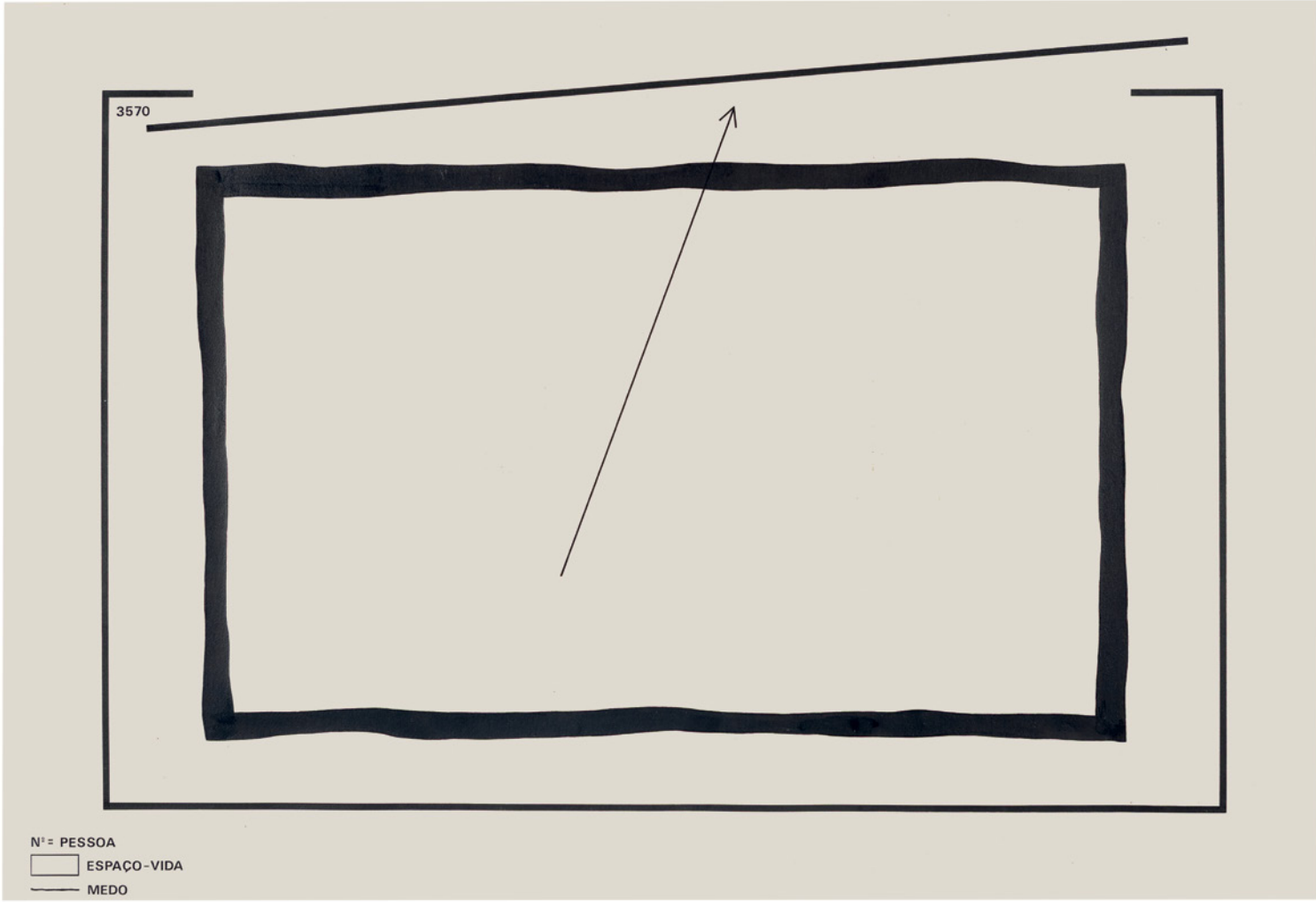


INSTANTE DA LIBERTAÇÃO / Instant of liberation, 1973

Nanquim sobre papel / ink on paper

53 × 75 cm

Coleção / Collection
Cássia Bomeny

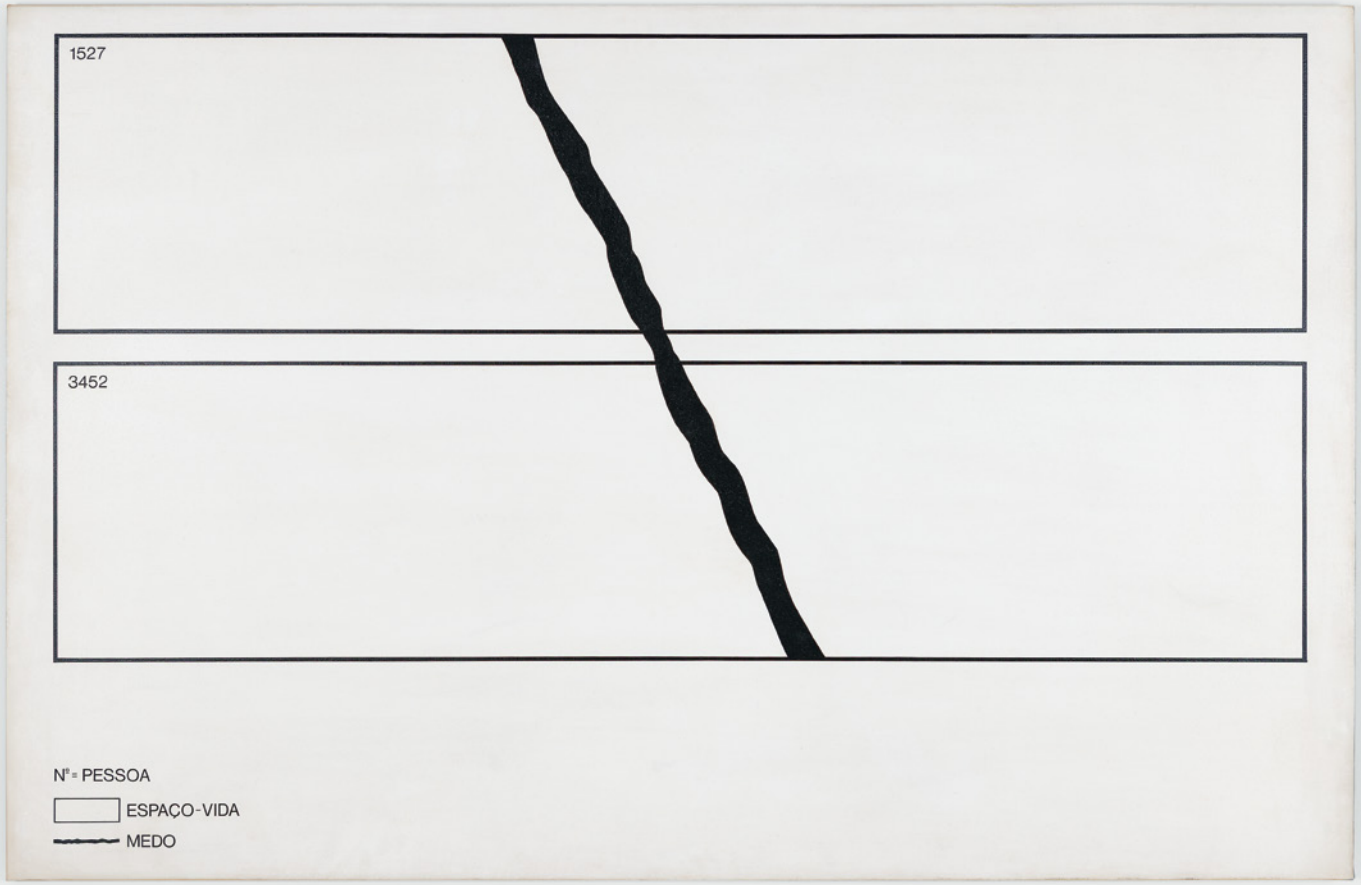


SEM TÍTULO /
Untitled, 1973

Nanquim sobre
papel / ink on paper

53 × 75 cm

Coleção / Collection
Raquel Arnaud

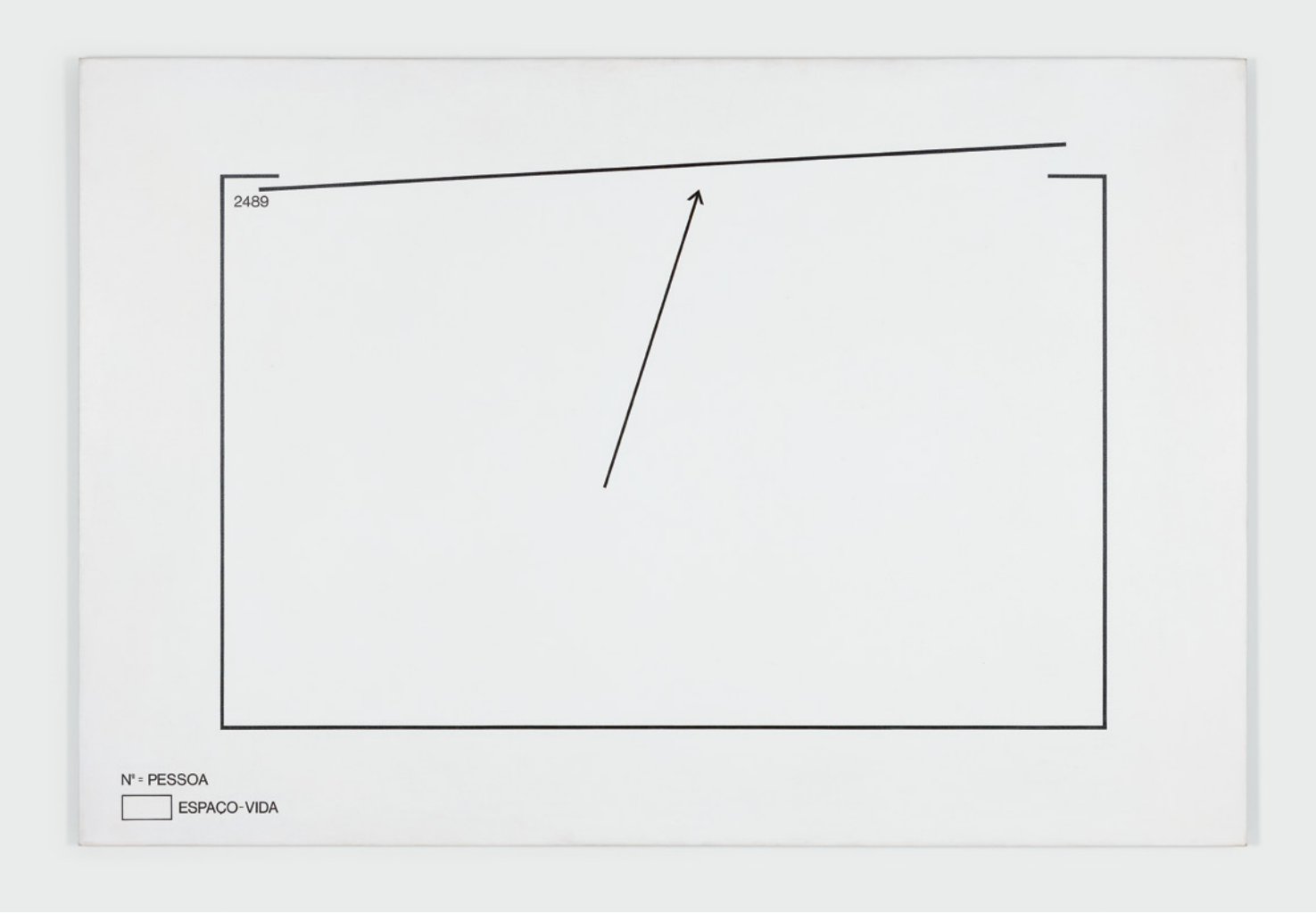


SEM TÍTULO /
Untitled, 1974

Acrílica sobre tela /
acrylic on canvas

94 × 144 cm

Coleção / Collection
Afonso Costa



INSTANTE DA LIBERTAÇÃO / Instant of liberation, 1974

Acrílica sobre tela / acrylic on canvas

94 × 144 cm

Coleção / Collection Rafael Moraes

112



AUTO-RETRATO /
Self-portrait, 1973

Vinílica e hidrocor sobre tela /
vinyl paint and felt-tip pen on canvas

135 × 85 cm

Coleção /
Collection Gilberto Chateaubriand
MAM Rio



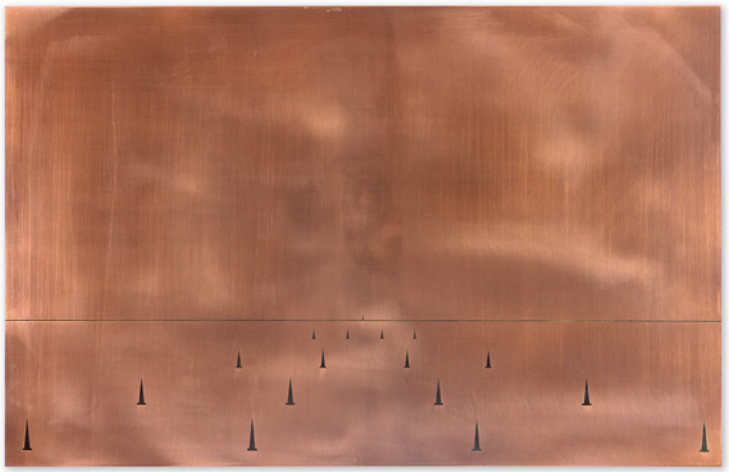
ATENÇÃO /
Attention, 1973

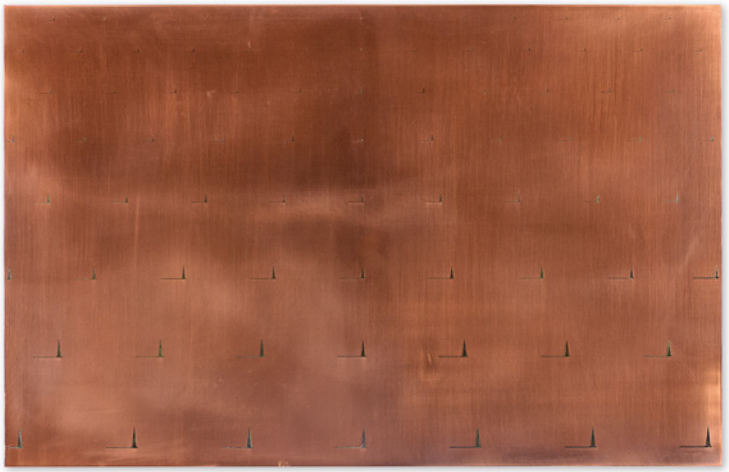
Vinílica sobre tela /
vinyl paint on canvas

140 × 100 cm

Acervo / Collection
Banco Itaú

114



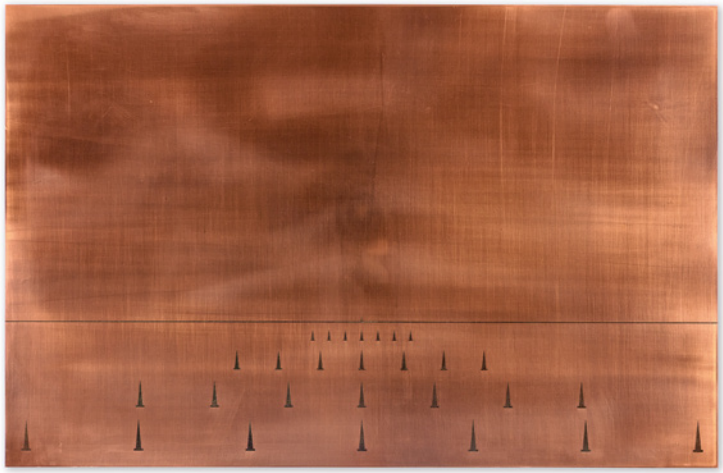


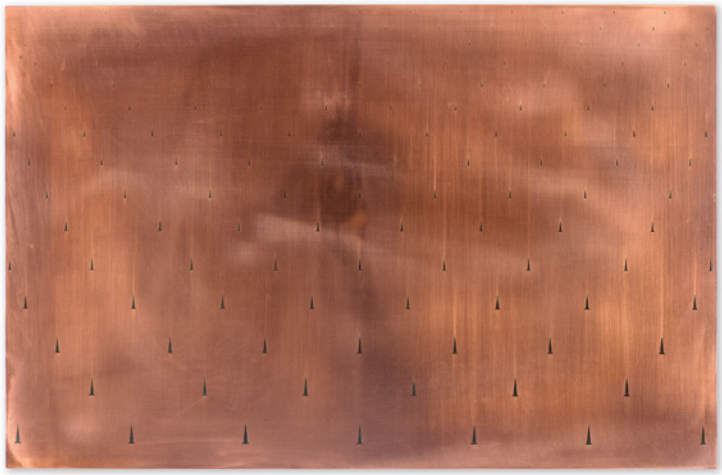
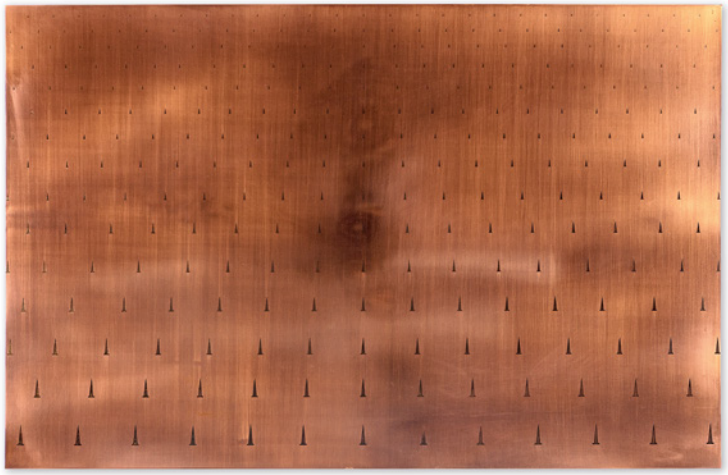
PAISAGENS /
Landscapes,
1973/2016

Chapas de cobre /
copper sheets

45 × 70 × 2,5 cm
(cada / each)

Coleção do artista /
Artist's Collection







118

PARA UM JOVEM DE BRILHANTE FUTURO /
For a young man with a brilliant future, (protótipo / prototype), 1973

Maleta de couro e pregos / leather briefcase and nails

7 × 41 × 30 cm (fechada / closed)
34 × 41 × 33 cm (aberta / opened)

Coleção / Collection Fernanda Feitosa e / and Heitor Martins


Kelson's





PARA UM JOVEM DE BRILHANTE FUTURO / For a young man with a brilliant future, 1974/2010

Fotografia / photograph

237 × 41 cm

Acervo / Collection
Banco Itaú
Foto / Photo:
Paulo Rubens Fonseca









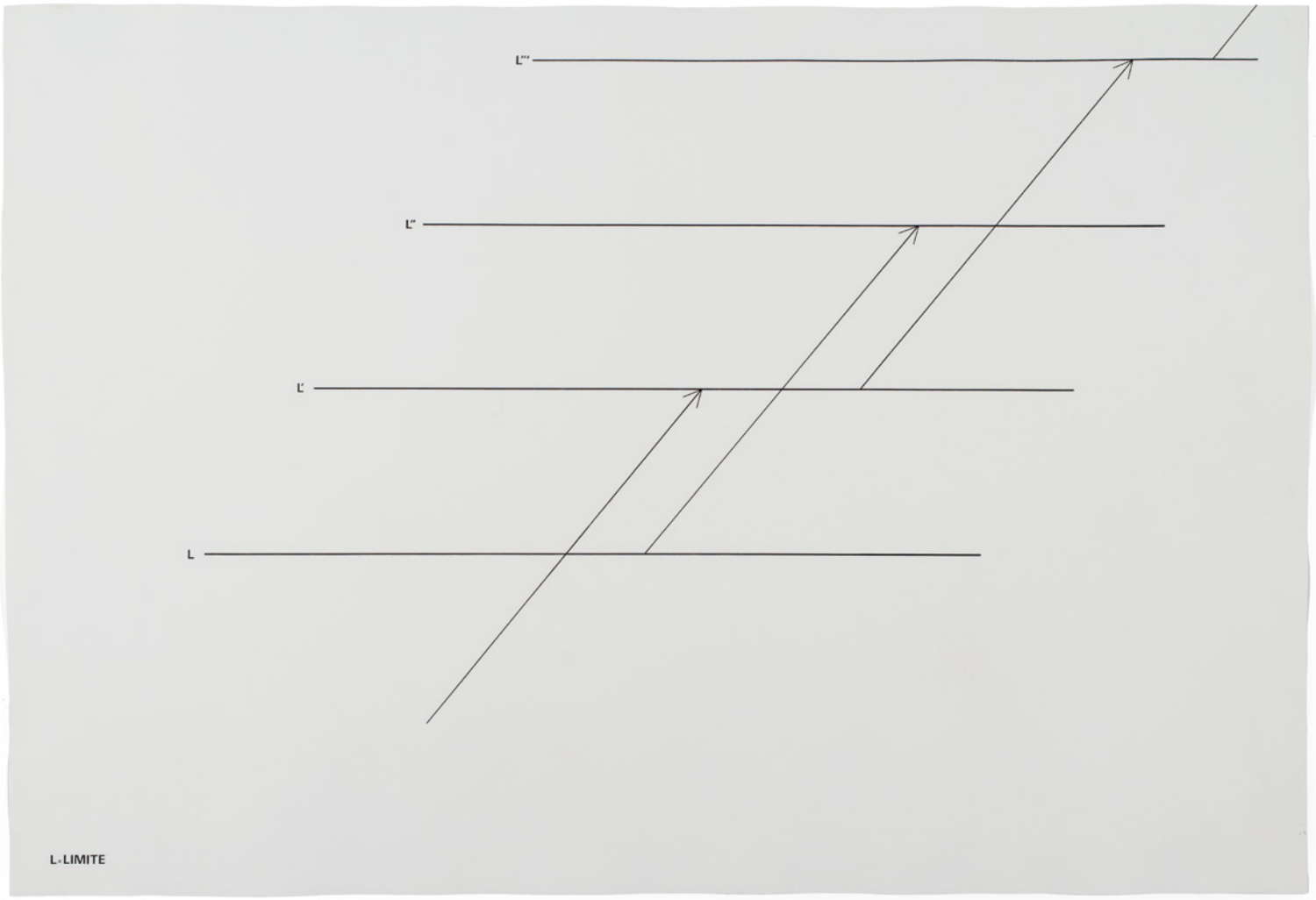
122

LIMITE /
Limit, 1974

Nanquim sobre
papel / ink on paper

51 × 73 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection



L=LIMITE

124

FRAGMENTOS DE PAISAGEM / Landscape fragments, 1974

Vidro e pregos /
glass and nails

12 × 6 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection

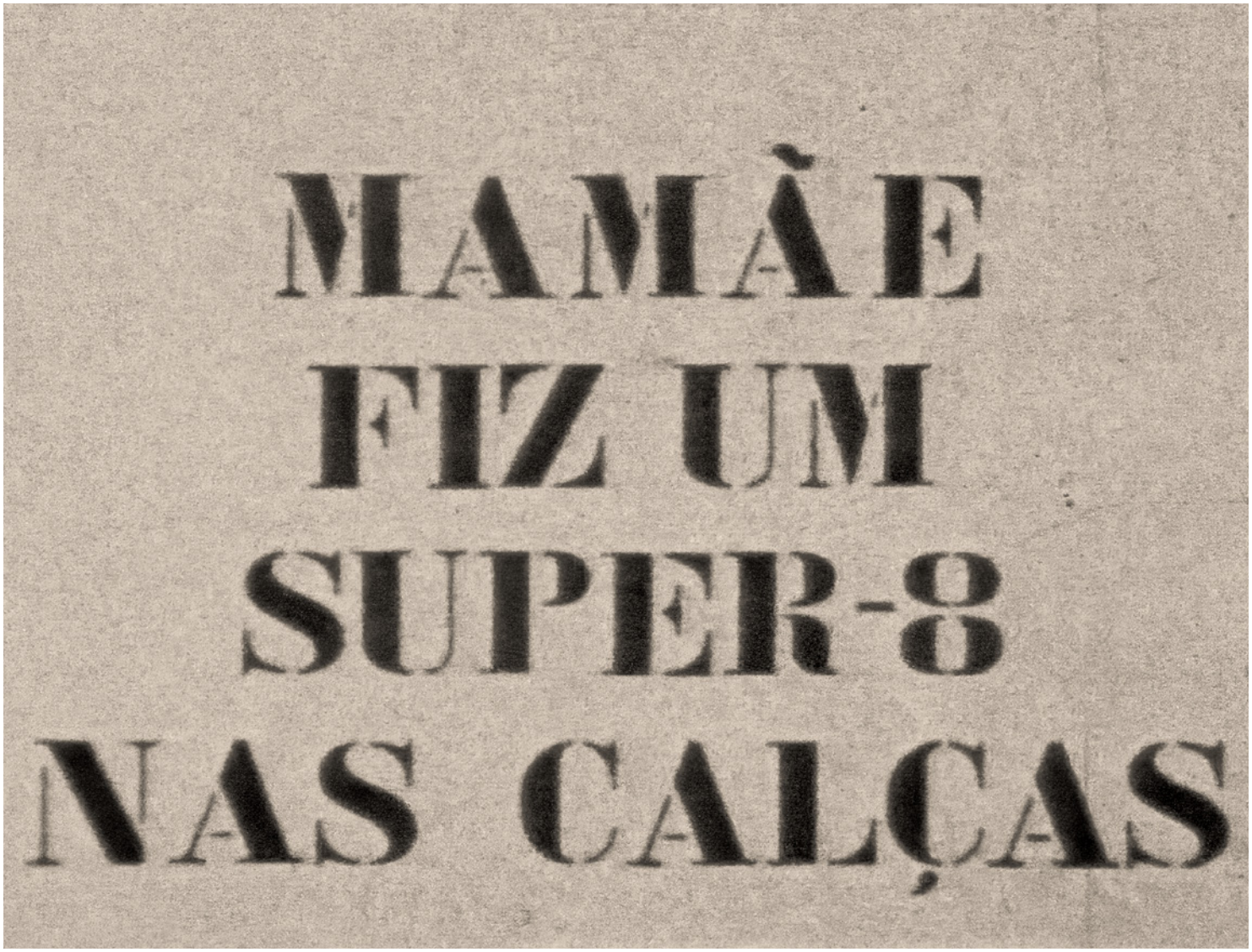

FRAGMENTOS DE PAISAGEM

126

MAMÃE, EU FIZ UM SUPER-8 NAS CALÇAS / Hey mom, I did a Super-8 in my pants, 1974

1min32s, mudo, TV de tubo / 1 minute, silent, CRT television

Coleção do artista / Artist's Collection


MAMÀE
FIZ UM
SUPER-8
NAS CALÇAS

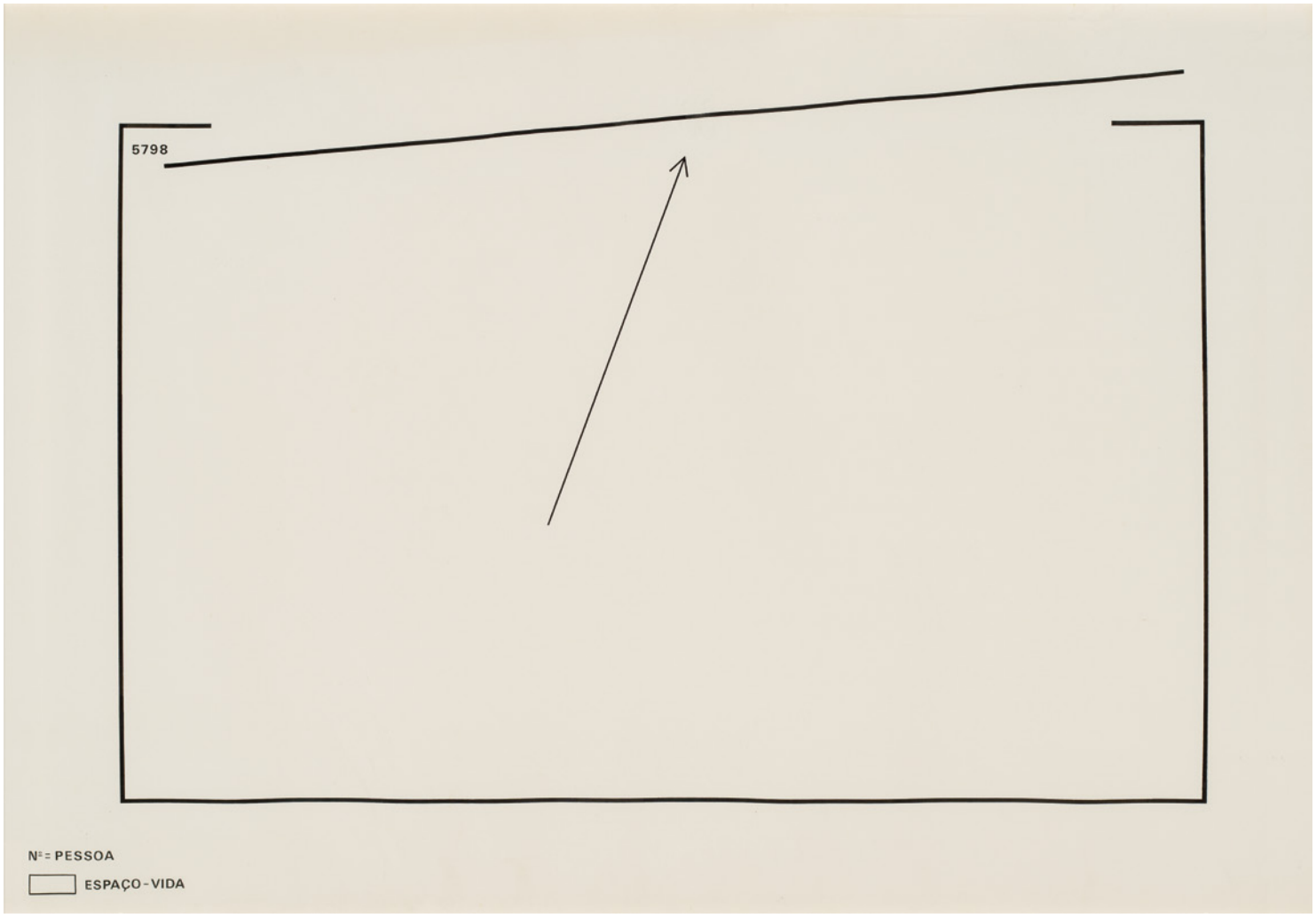
128

ESPAÇO VIDA /
Life space, 1973

Nanquim sobre
papel / ink on paper

53 x 75 cm

Coleção / Collection
Cassia Bomeny


5798
Nº = PESSOA
ESPAÇO-VIDA

130

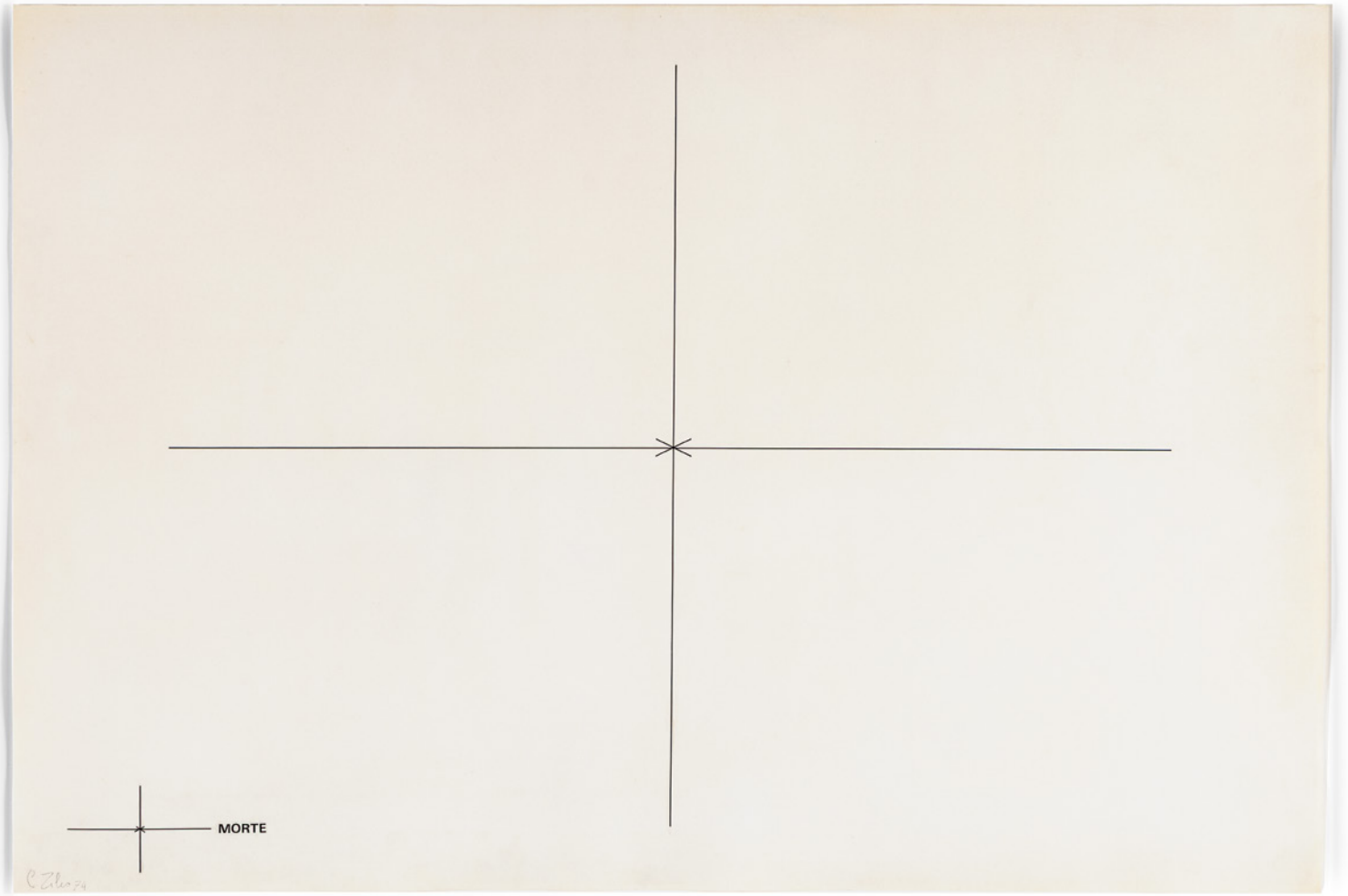
MÉTODO MNEMÔNICO / Mnemonic method, 1974

Madeira, torquês e letras autoadesivas / wood, end-cutting nippers, and adhesive letters

22,7 × 9,3 × 4,7 cm

Coleção do artista / Artist's Collection


MÉTODO MNEMÔNICO

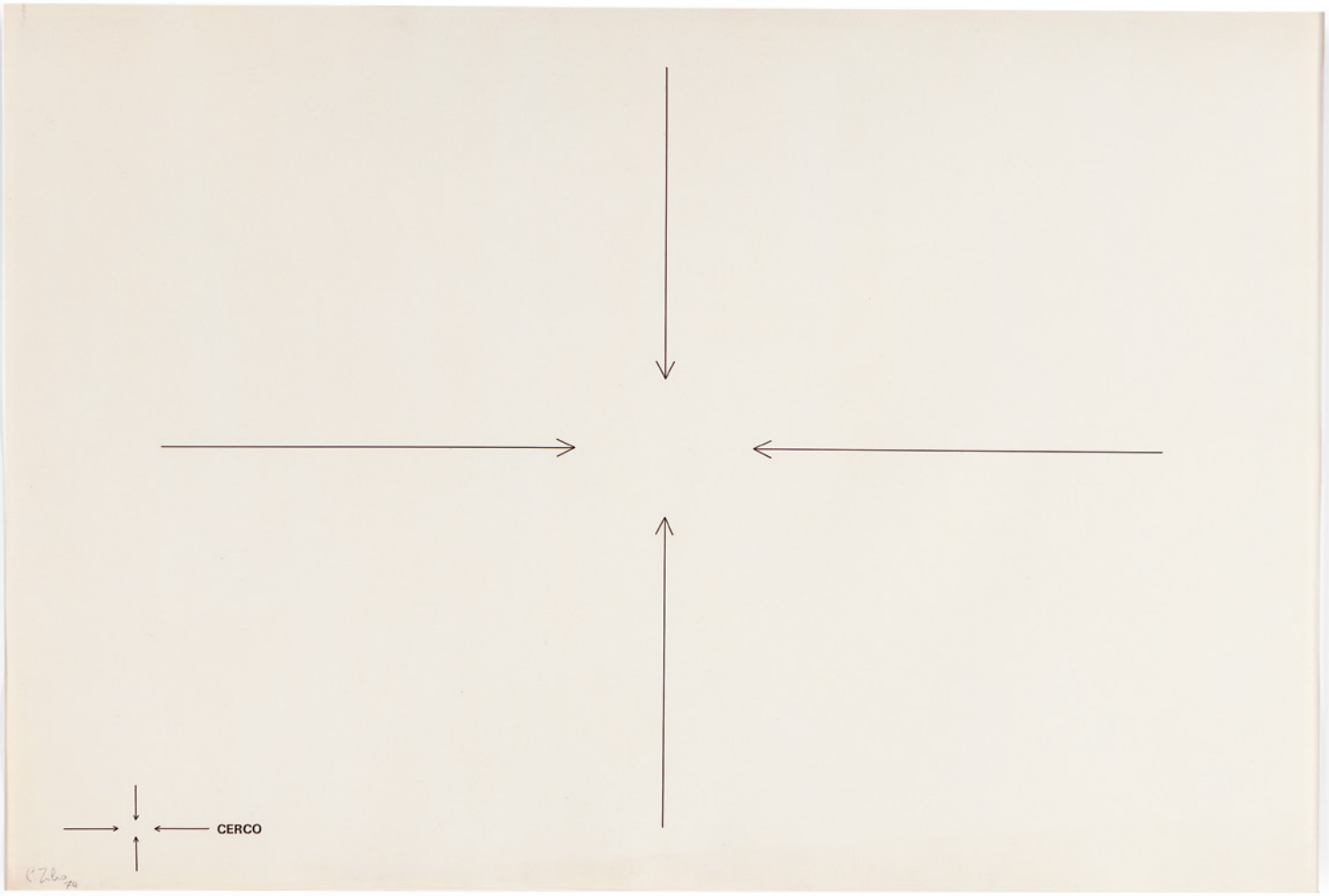


MORTE / Death, 1974

Nanquim sobre
papel / ink on paper

51 × 73 cm

Coleção / Collection
Gilberto
Chateaubriand
MAM Rio

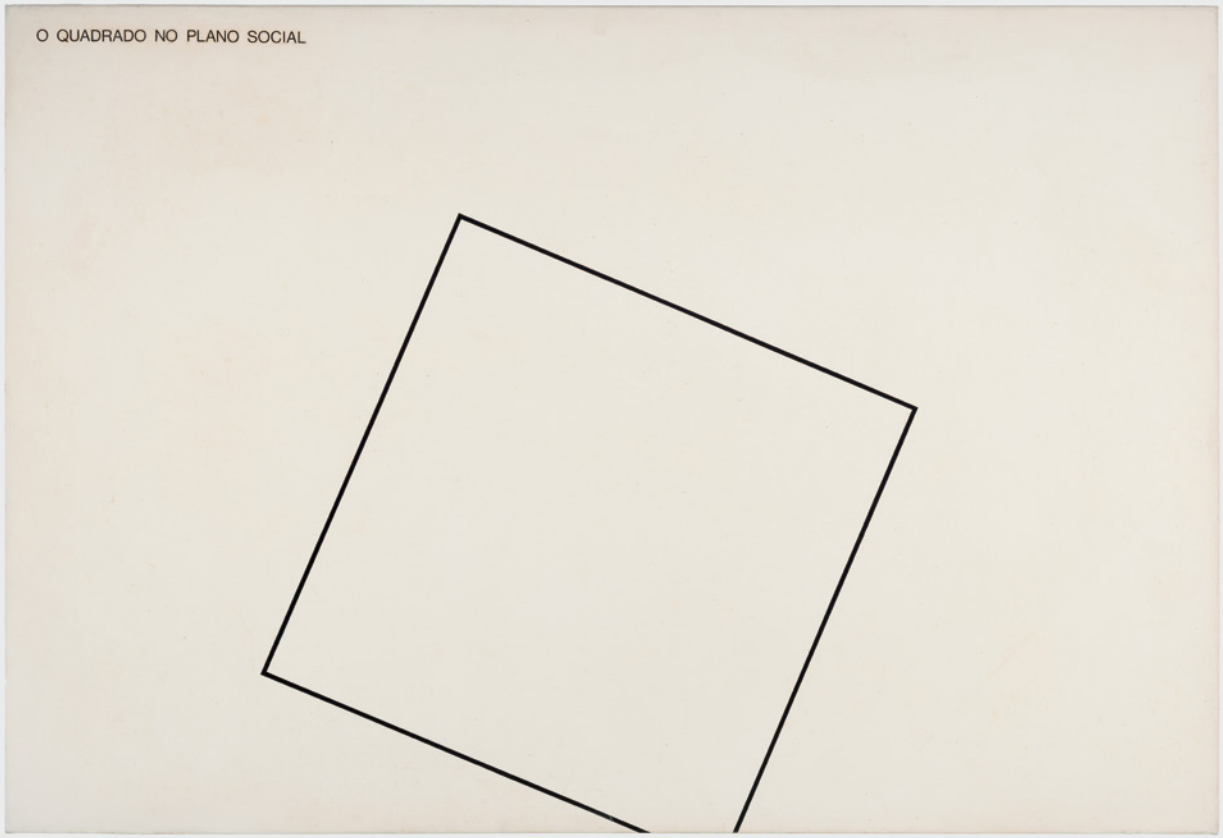


CERCO / Siege, 1974

Nanquim sobre
papel / ink on paper

51 × 73 cm

Coleção /
Collection Gilberto
Chateaubriand
MAM Rio

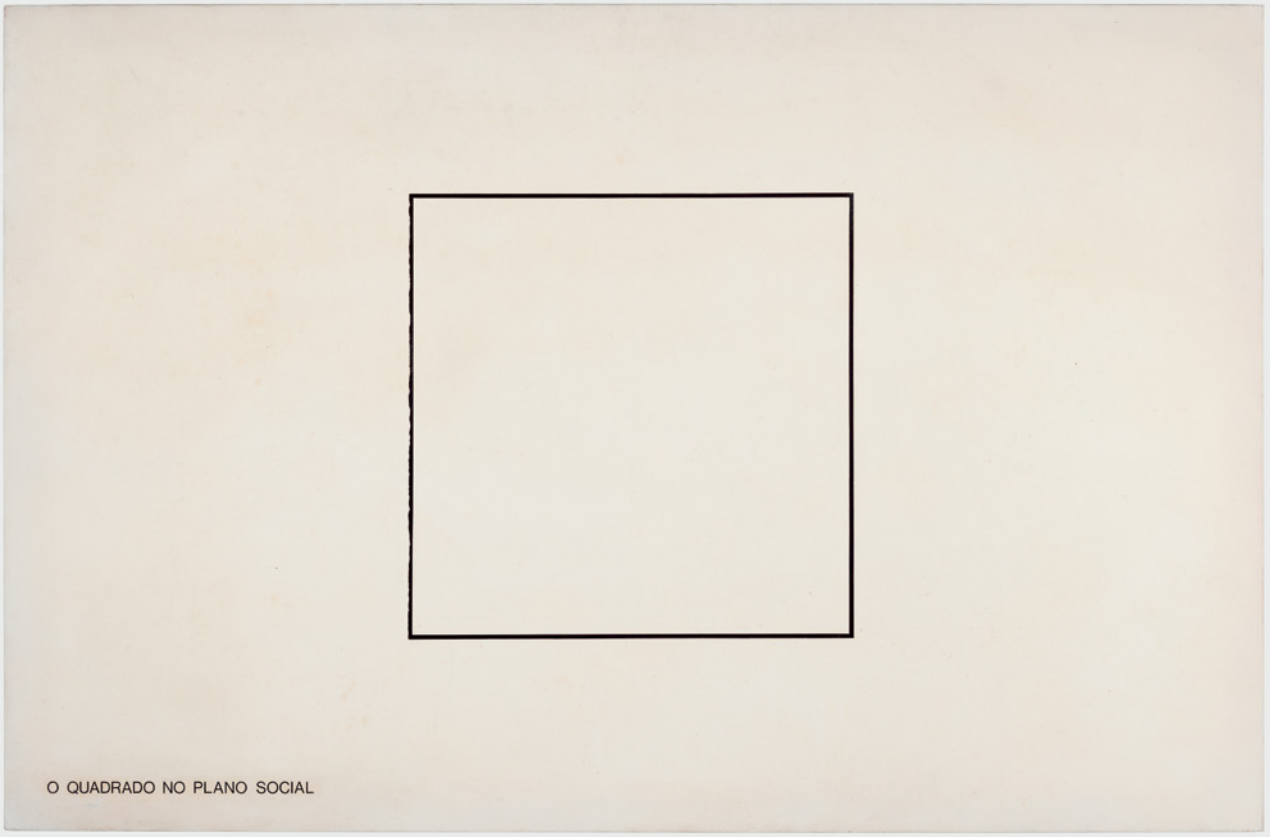


O QUADRADO NO PLANO SOCIAL / The square on the social plan, 1975

Acrílica e letraset sobre tela / acrylic and letraset on canvas

90 × 140 cm

Coleção / Collection Fernanda Feitosa e / and Heitor Martins



O QUADRADO NO PLANO SOCIAL / The square on the social plan, 1975

Acrílica e letraset sobre tela / acrylic and letraset on canvas

90 × 140 cm

Coleção / Collection Fernanda Feitosa e / and Heitor Martins

**ATENSÃO /
At-tension,
1976/2001**

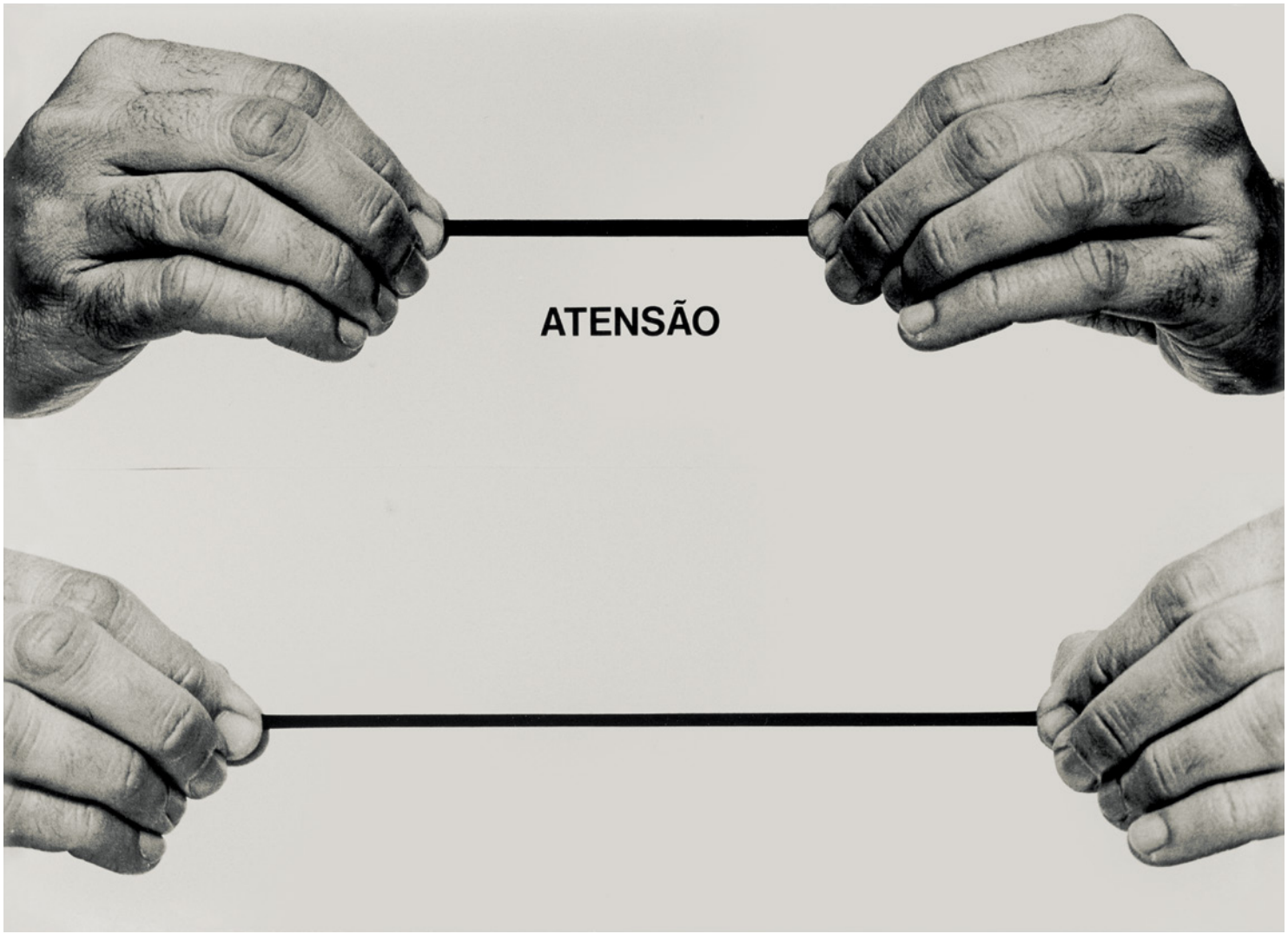
Fotografia /
photograph

29 × 40 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection
Foto / Photo:
Leonardo Carneiro

Próximas páginas /
Next pages

**VISTAS DA
INSTALAÇÃO
"ATENSÃO" / Views
of the installation
"At-tension",
na exposição /
in the Exhibition
*Carlos Zilio:
uma retrospectiva de
60 anos de criação –
A querela do Brasil*
/ Carlos Zilio:
A Retrospective
of 60 Years
of Creation –
The Quarrel of Brazil,
Itaú Cultural, 2025**


ATENSÃO



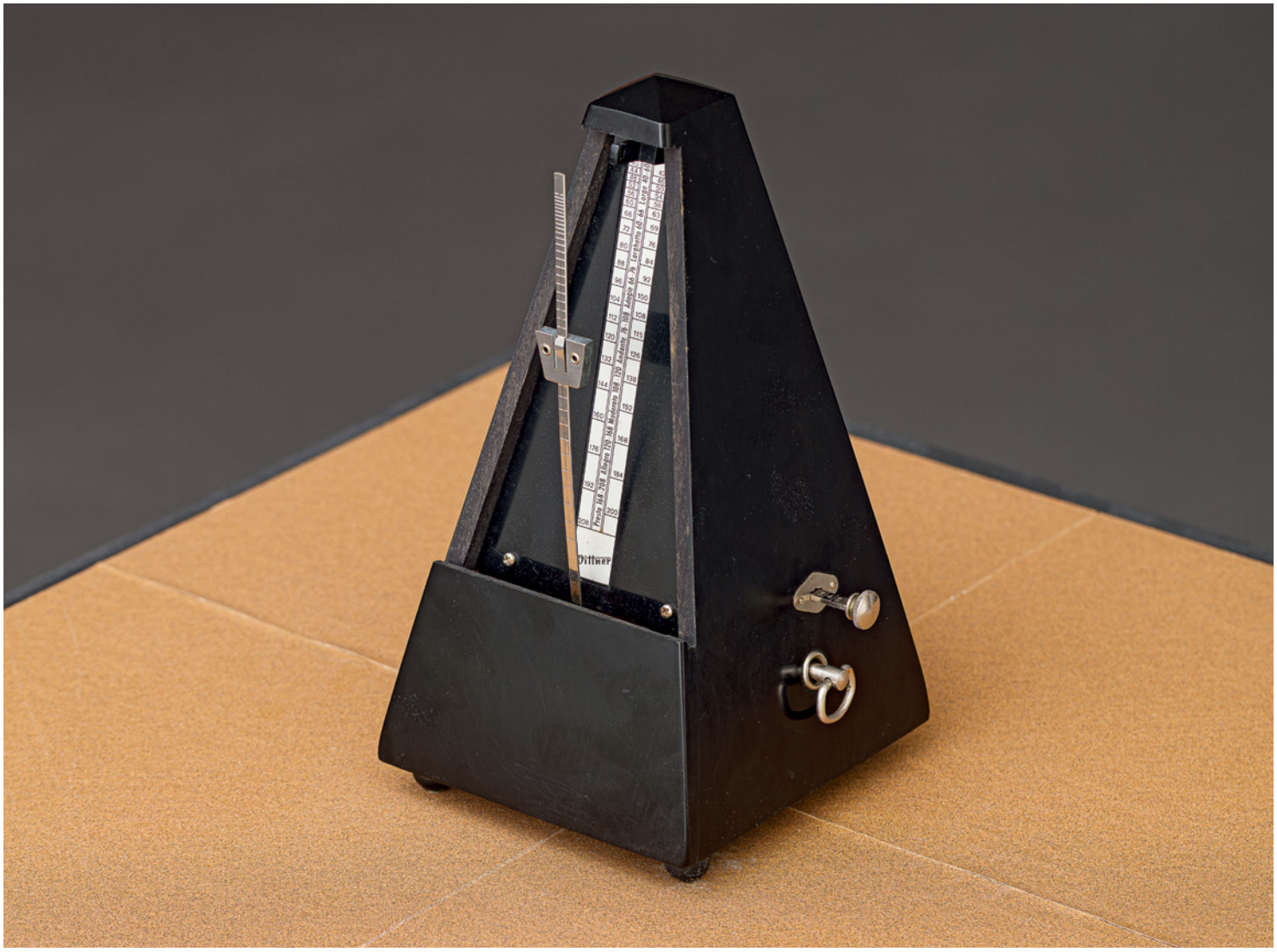












VOLUME-MINUTO / Volume-minute, 1976

Lixa sobre madeira e metrônomo / sandpaper on wood and metronome

23,5 × 44,5 × 44,5 cm

Coleção / Collection MAM Rio



CONTENSÃO /
Con-tension, 1976

Bomba de
compressão
em metal /
metal compression
pump

77 × 21 cm

Coleção / Collection
MAM Rio

146



ESTRUTURA /
Structure, 1976

Madeira e pedra /
wood and stone

377 × 50 × 40 cm

Coleção / Collection
MAM Rio

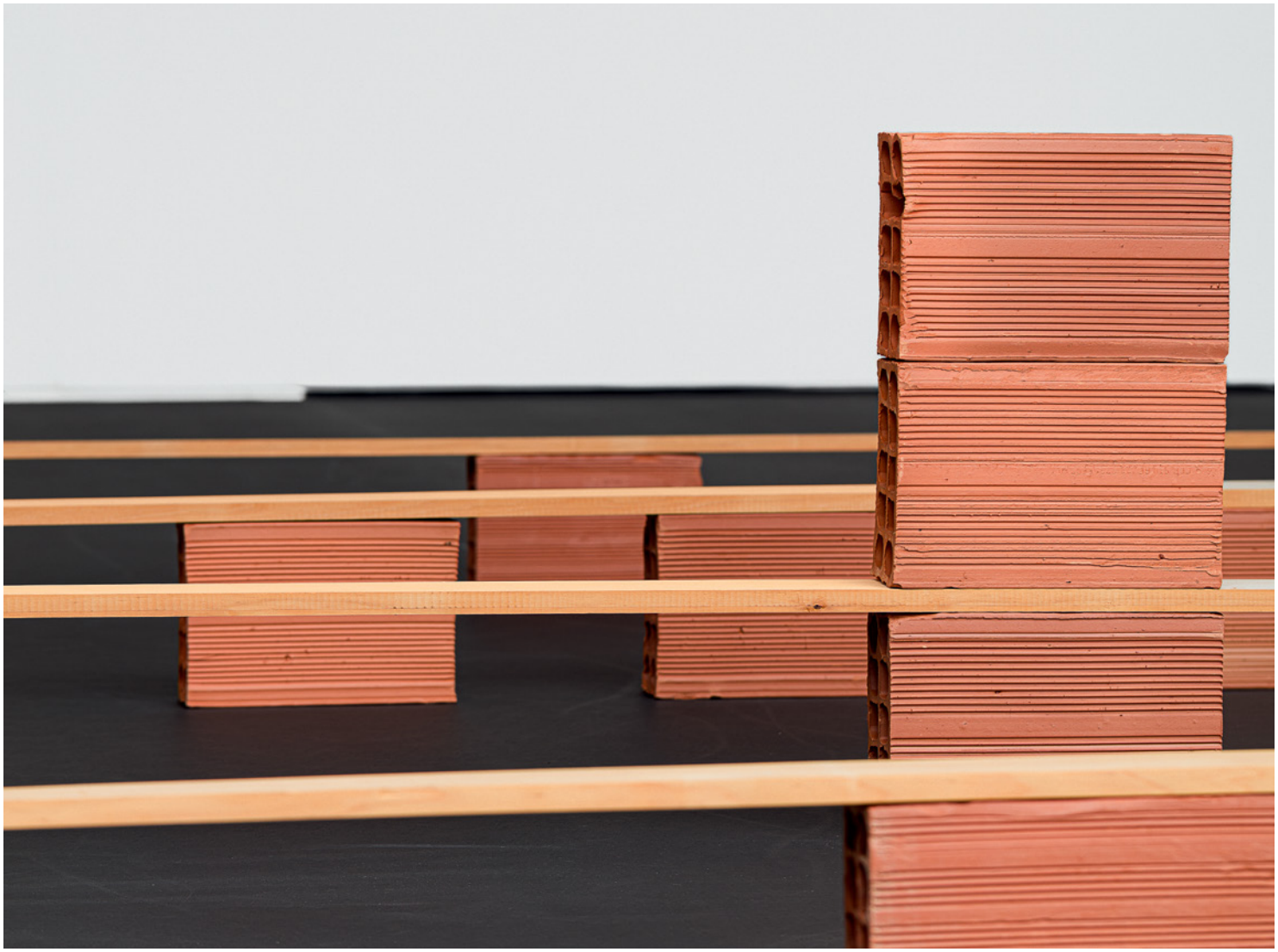


POR UM FIO /
By a thread, 1976

Pedra e cabo de aço / stone and steel cable

120 × 41 × 58 cm

Coleção / Collection
MAM Rio



POR UM FIO II /
By a thread II, 1976

Madeira,
cabo de aço e
pedra / wood,
steel cable and
stone

318 × 80 × 7 cm

Coleção / Collection
MAM Rio



EQUILÍBRIO I, II, III e IV /
Equilibrium I, II, III and IV, 1976

Madeira e tijolos /
wood and bricks

270 × 10 × 2 cm

Coleção / Collection
MAM Rio

150



PINGUELA /
Footbridge, 1976

Madeira e tijolos /
wood and bricks

14 × 495 × 54 cm

Coleção / Collection
MAM Rio



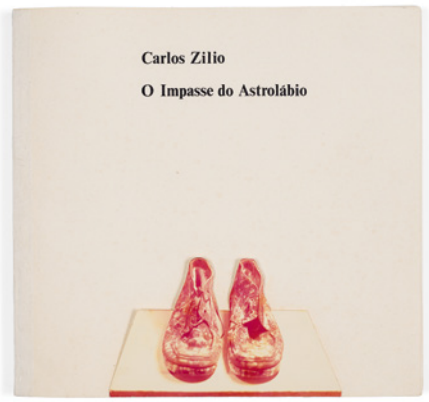
SEM TÍTULO I, II E III / Untitled I, II, III, 1976

Madeira, cabo de aço / wood and steel cable

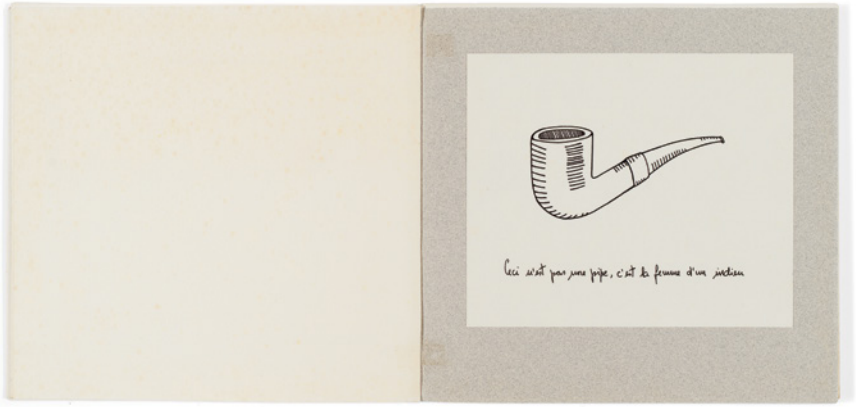
311 × 356 × 185 cm

Coleção / Colection MAM Rio

152







O IMPASSE DO ASTROLÁBIO / The impasse of the astrolabe, 1977

Livro, 62 páginas / book, 62 pages

21 × 22 cm

Coleção / Collection
Centro Cultural Banco do Brasil

O Impasse do Astrolábio

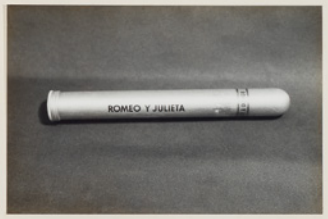
CARLOS SILVA
trabalhos realizados em 1977

I. OBJETO DA ARTE/OBJETO DE ARTE



Objecto malacostráceo = pé de artista século XX





Romeo y Julieta





Tanas metafísicos



Zapatos a tacón



Bolo de vapel

Escrita:
Pegue uma folha de papel.
Escreva nela as suas angústias mais íntimas.
Derrame bastante cola sobre a folha e amasse-a bem.
Coloque nesse alí o nome ou que se dizem tentar abrí-la, ela se rasgará.
Escrita e novos procedimentos com diversos outros: folhas, deixe cola sua
na outra, alí a altura que desejar.
Infinito sem um pequeno espírito de papel.



Bolo de vapel

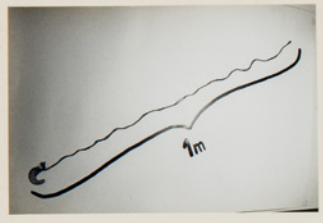




as férias da cavalaga







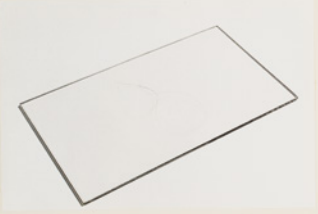
Conversando com Klee e Bauhaus













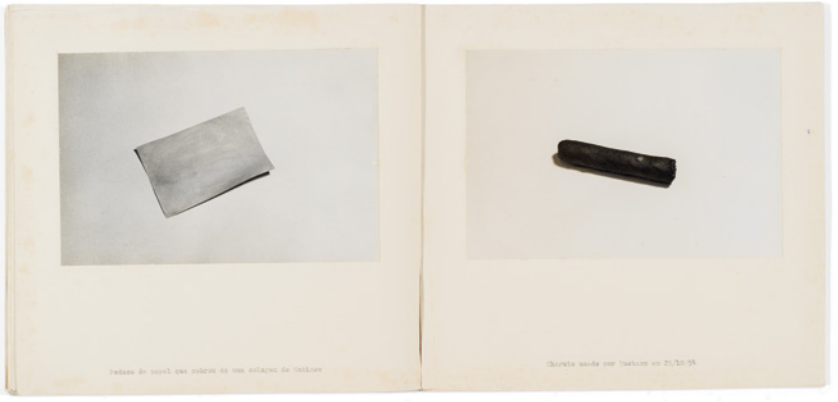
P. Zhao
77
P/A







Palheta de Modigliani que morreria irapiedosamente antes de utilizá-la



Pedaço de papel que cobriu os ombros de uma colagem de Picasso

Charuto usado por Duchamp em 25/10/54



Bolo de papel

Receita:

Pegue uma folha de papel.

Escreva nela os seus segredos mais íntimos.

Derrame bastante cola sobre a folha e amasse-a bem.

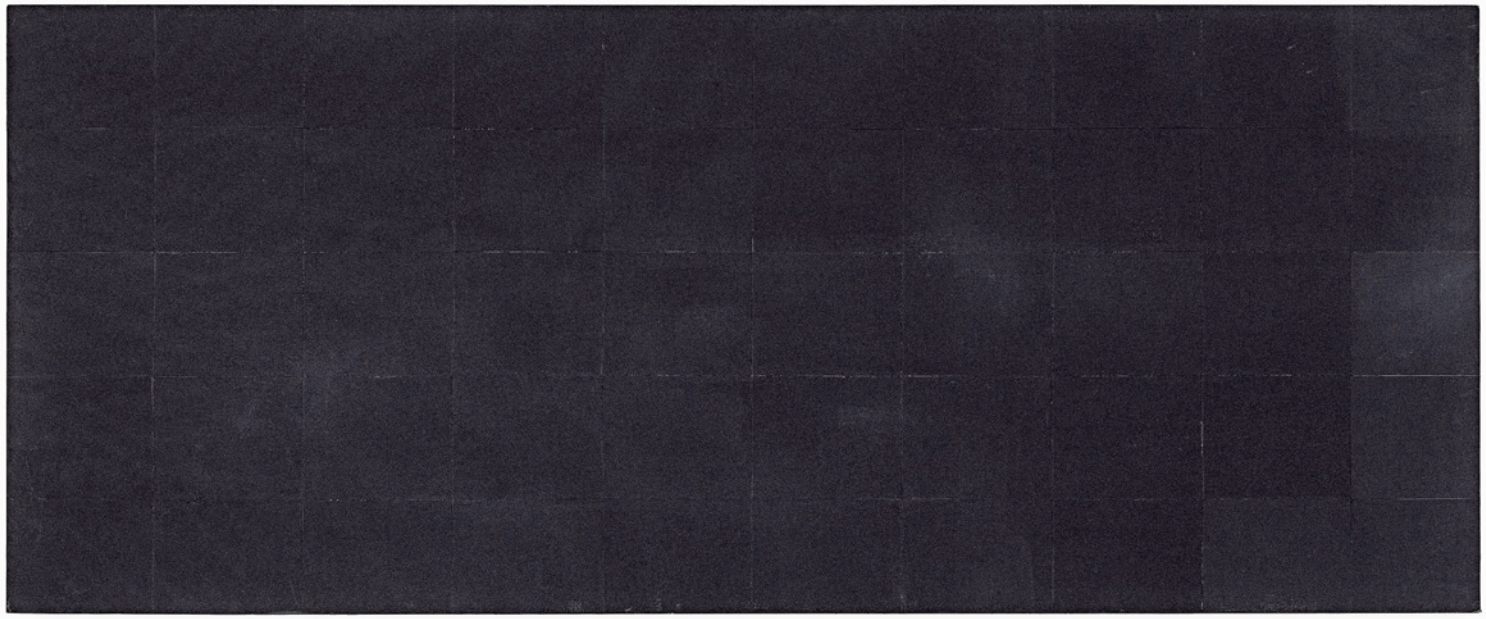
Deixe-a secar até o ponto em que se alguém tentar abri-la, ela se rasgará.

Repita o mesmo procedimento com diversas outras folhas, depois cole uma na outra, até a altura que desejar.

Enfeite com um pequeno suspiro de papel.



Bolo de papel



PAISAGEM MEMÓRIA / Memory landscape, 1977

Lixa sobre aglomerado / sandpaper on particleboard

110 × 270 cm

Coleção / Collection
MAM Rio



EQUILÍBRIO I, II E III / Equilibrium I, II and III, 1977

Madeira e serras de metal / wooden boards and metal saws

28,5 × 360 × 31,2 cm

Coleção / Collection MAM Rio

162

MECANISMOS PSICOLÓGICOS (DESENHO PARA NÃO FICAR MALUCO) / Psychological mechanisms (drawing to not go crazy), 1977-1978

Nanquim sobre papel / ink on paper

56 × 76 cm

Coleção do artista / Artist's Collection



164

MECANISMOS PSICOLÓGICOS / Psychological mechanisms, 1978

Metal sobre papel / metal on paper

56,5 × 76 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio


mecanismos protópicos
C Zilio 79

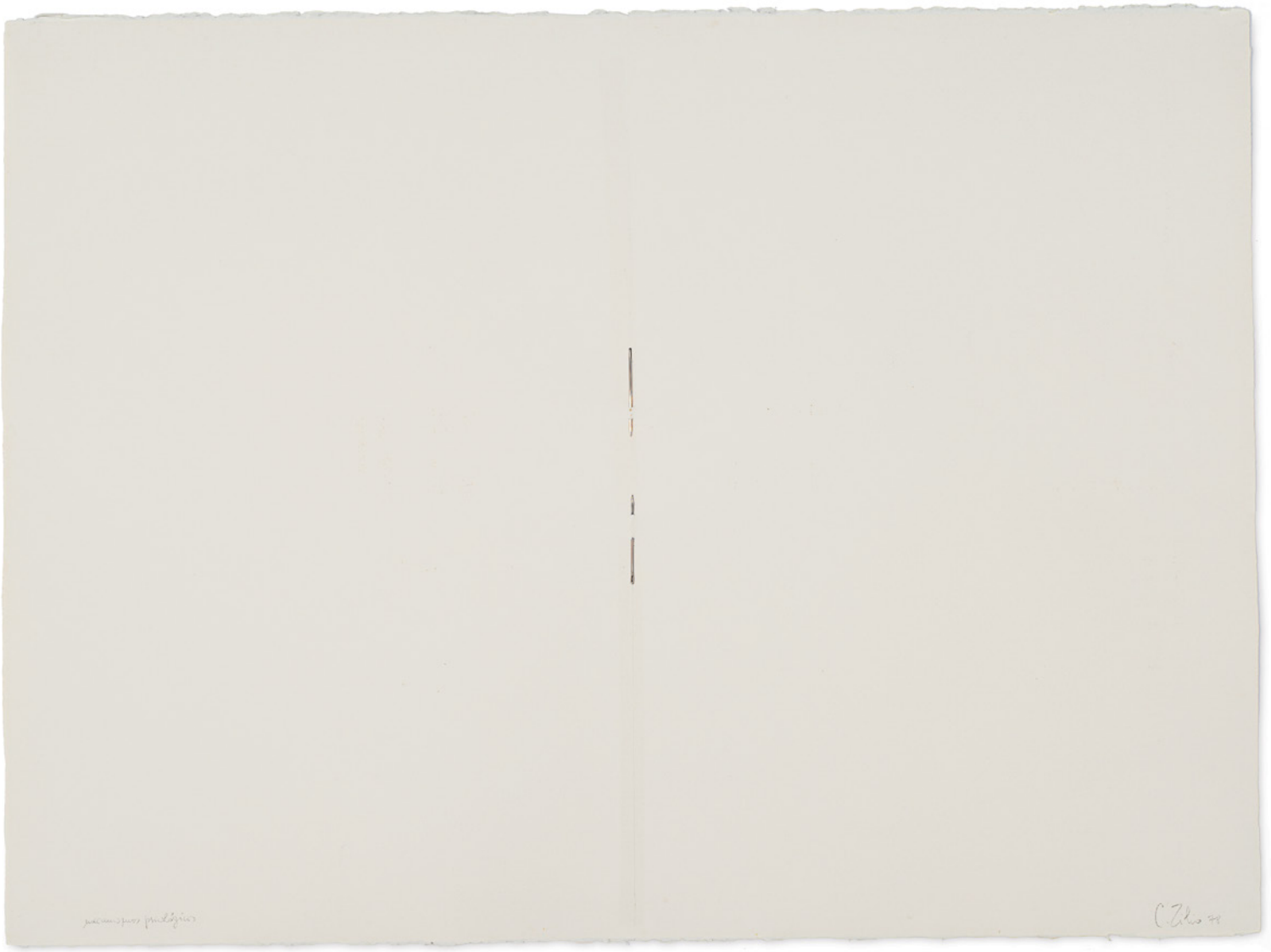


MECANISMOS PSICOLÓGICOS / Psychological mechanisms, 1978

Agulha sobre papel /
needle on paper

56,5 × 76 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection



MECANISMOS PSICOLÓGICOS / Psychological mechanisms, 1978

Agulha sobre papel /
needle on paper

56,5 × 76 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection



MECANISMOS DO TEMPO /
Time mechanisms, 1978

Nanquim, acrílica e colagem sobre papel / ink, acrylic and collage on paper

67 × 86 × 4 cm

Coleção / Collection
Gilberto Chateaubriand
MAM Rio



MECANISMOS DO TEMPO /
Time mechanisms, 1978

Nanquim e acrílica sobre papel /
ink and acrylic on paper

67 × 86 × 4 cm

Coleção / Collection
Gilberto Chateaubriand
MAM Rio

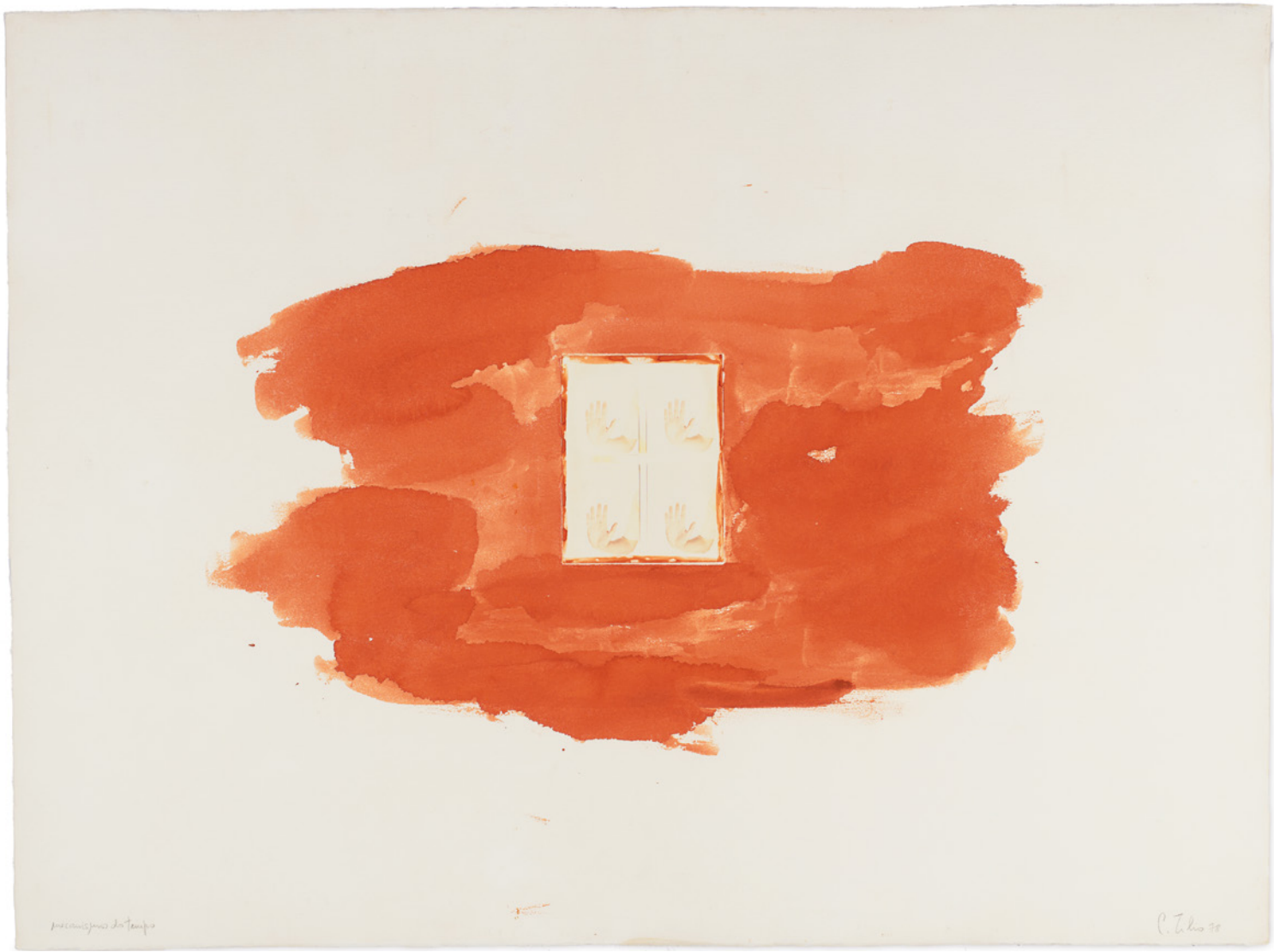


MECANISMOS DO TEMPO / Time mechanisms, 1978

Nanquim e acrílica sobre papel / ink and acrylic on paper

56,3 × 76,5 cm

Coleção do artista / Artist's Collection



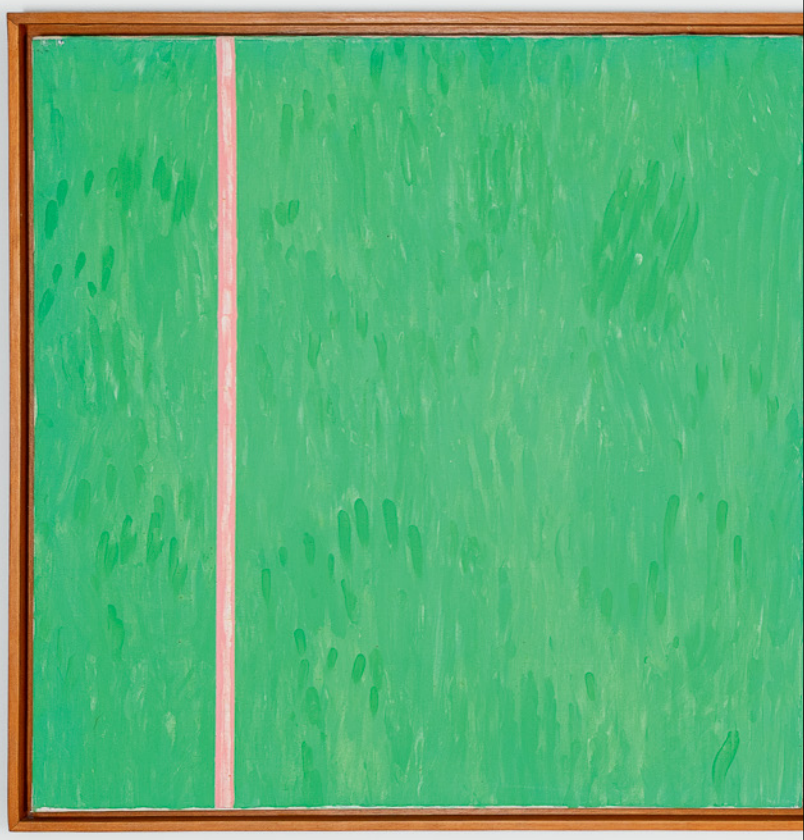
MECANISMOS DO TEMPO / Time mechanisms, 1978

Nanquim, acrílica e colagem sobre papel / ink, acrylic and collage on paper

56,3 × 76,5 cm

Coleção do artista / Artist's Collection

172

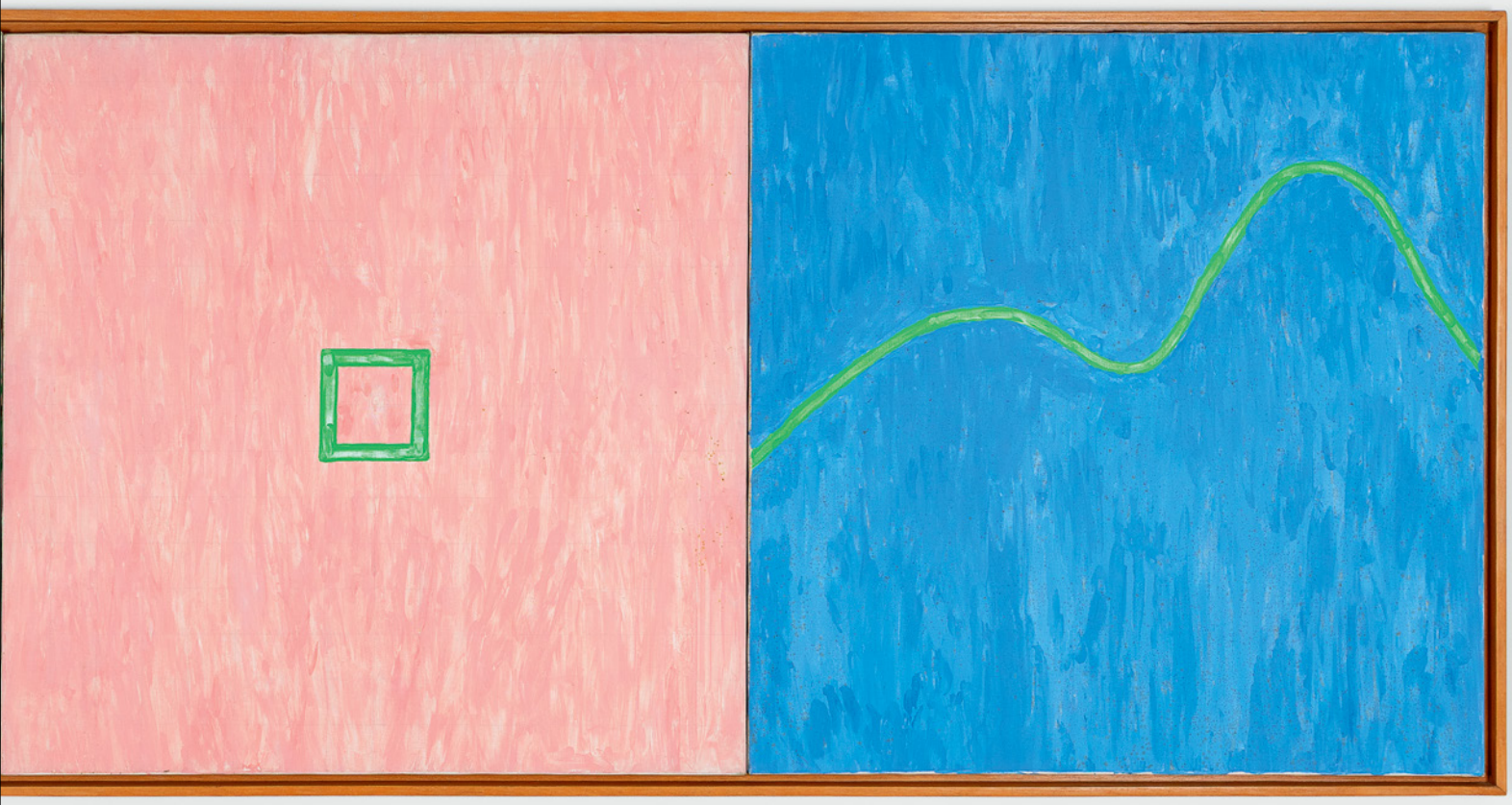


TRÊS EM UM /
Three in one, 1979

Acrílica sobre tela /
acrylic on canvas

80 × 240 cm

Coleção / Collection
Vera Andrade



174

A QUERELA DO BRASIL (OU O DIABO E O BOM DEUS) / The Brazil quarrel (or the Devil and the good God), 1979-1980

Acrílica e colagem sobre tela / acrylic and collage on canvas

150 × 87 × 5,5 cm

Coleção do artista / Artist's Collection



176

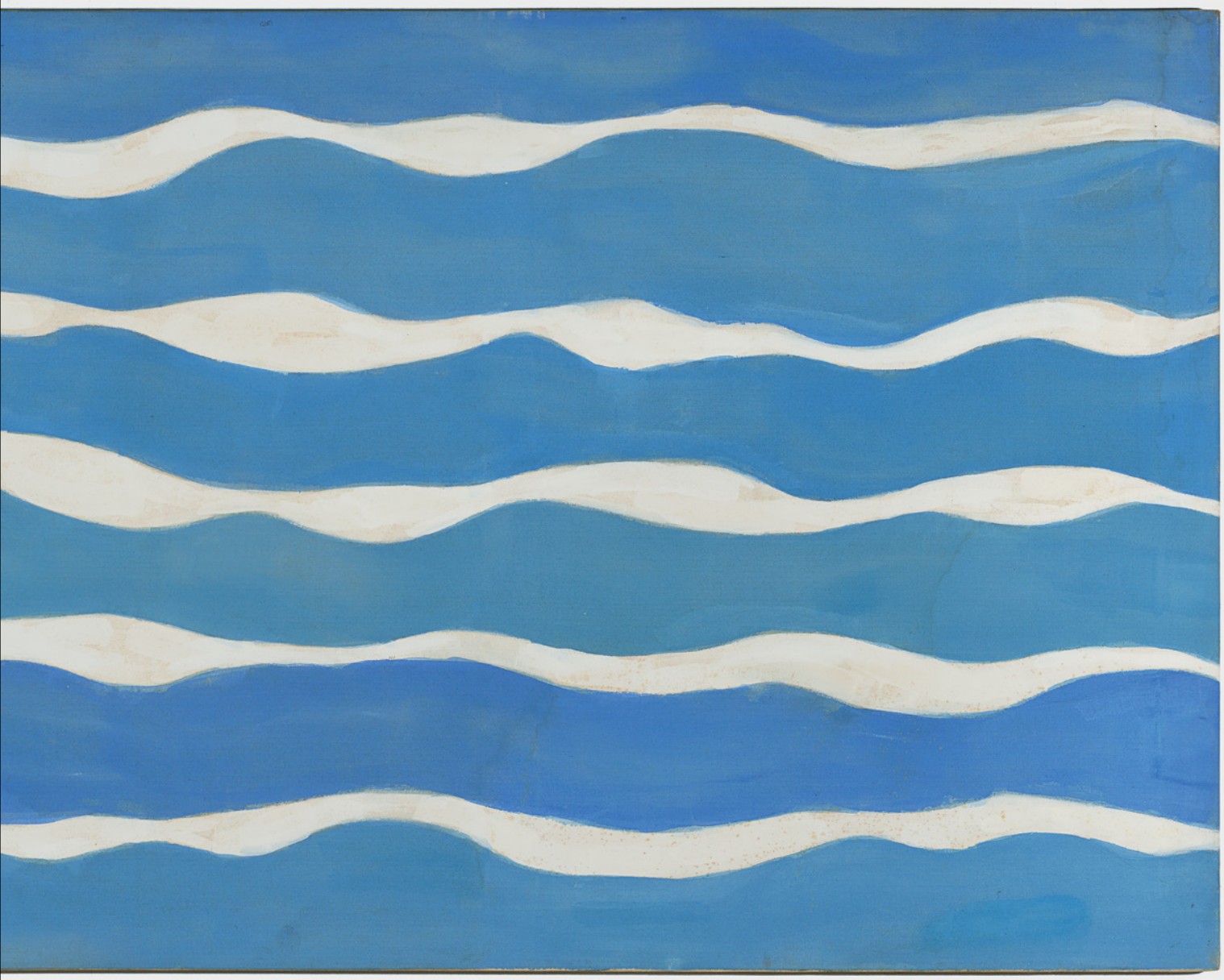


O DELÍRIO DE THALES (PRIMEIRO OLHAR) / The delirium of Thales (first look), 1980

Acrílica sobre tela / acrylic on canvas

110 × 245 cm

Coleção / Collection Tânia e / and Antonio Carlos Freitas Valle



178

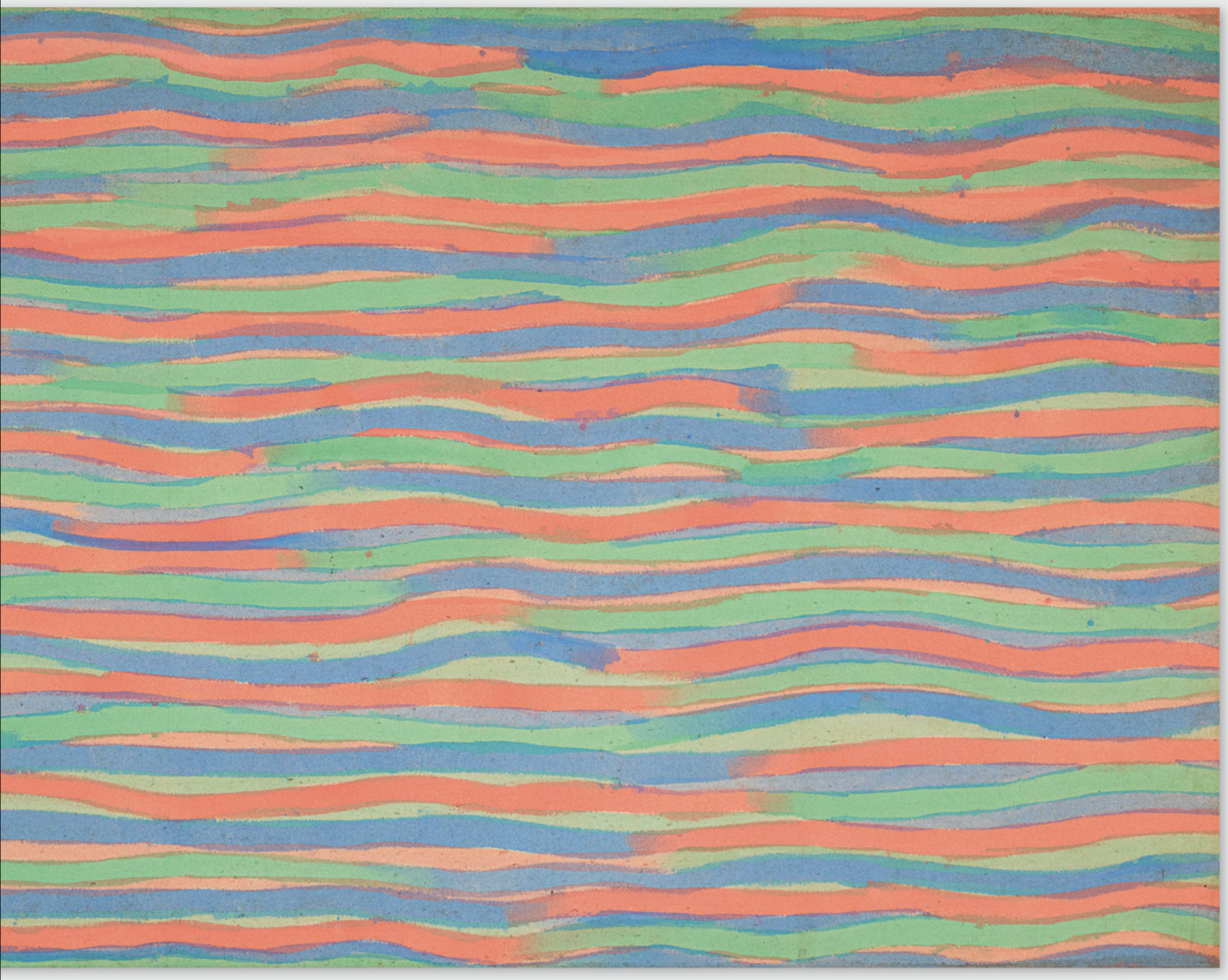


A PROPÓSITO DO UM / Concerning the one, 1982

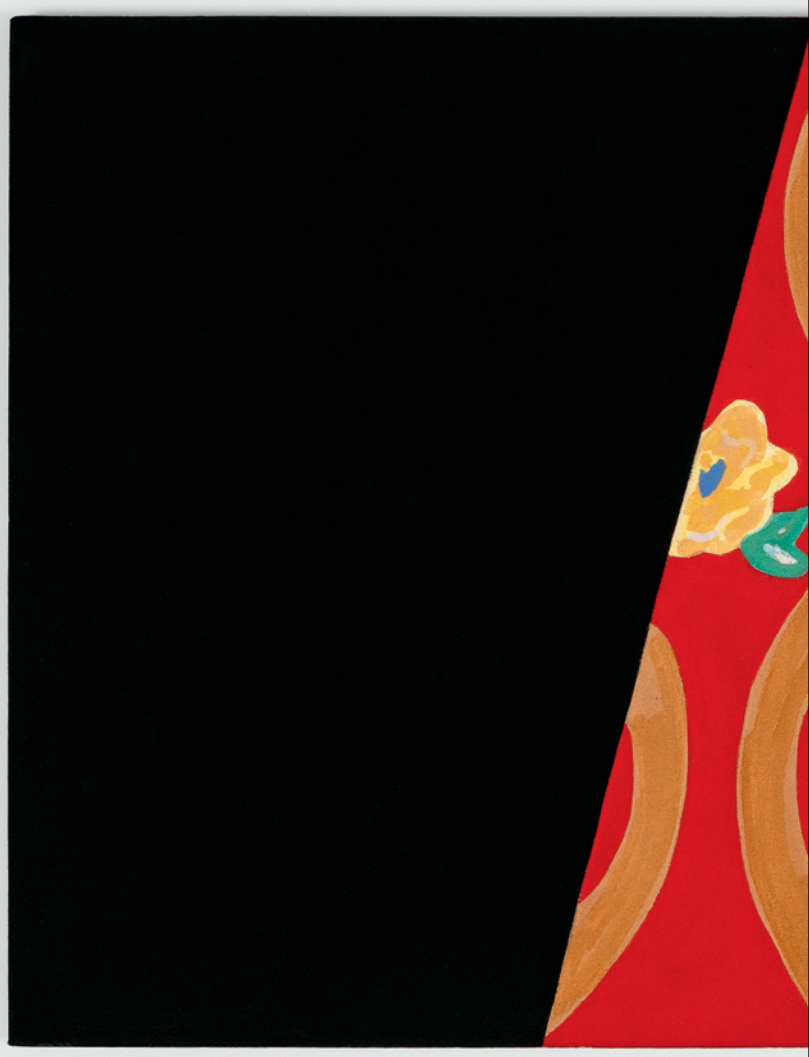
Acrílica sobre tela / acrylic on canvas

110,5 × 245 cm

Coleção / Collection Vanda Klabin



180



O JARDIM DE MATISSE / Matisse's garden, 1984

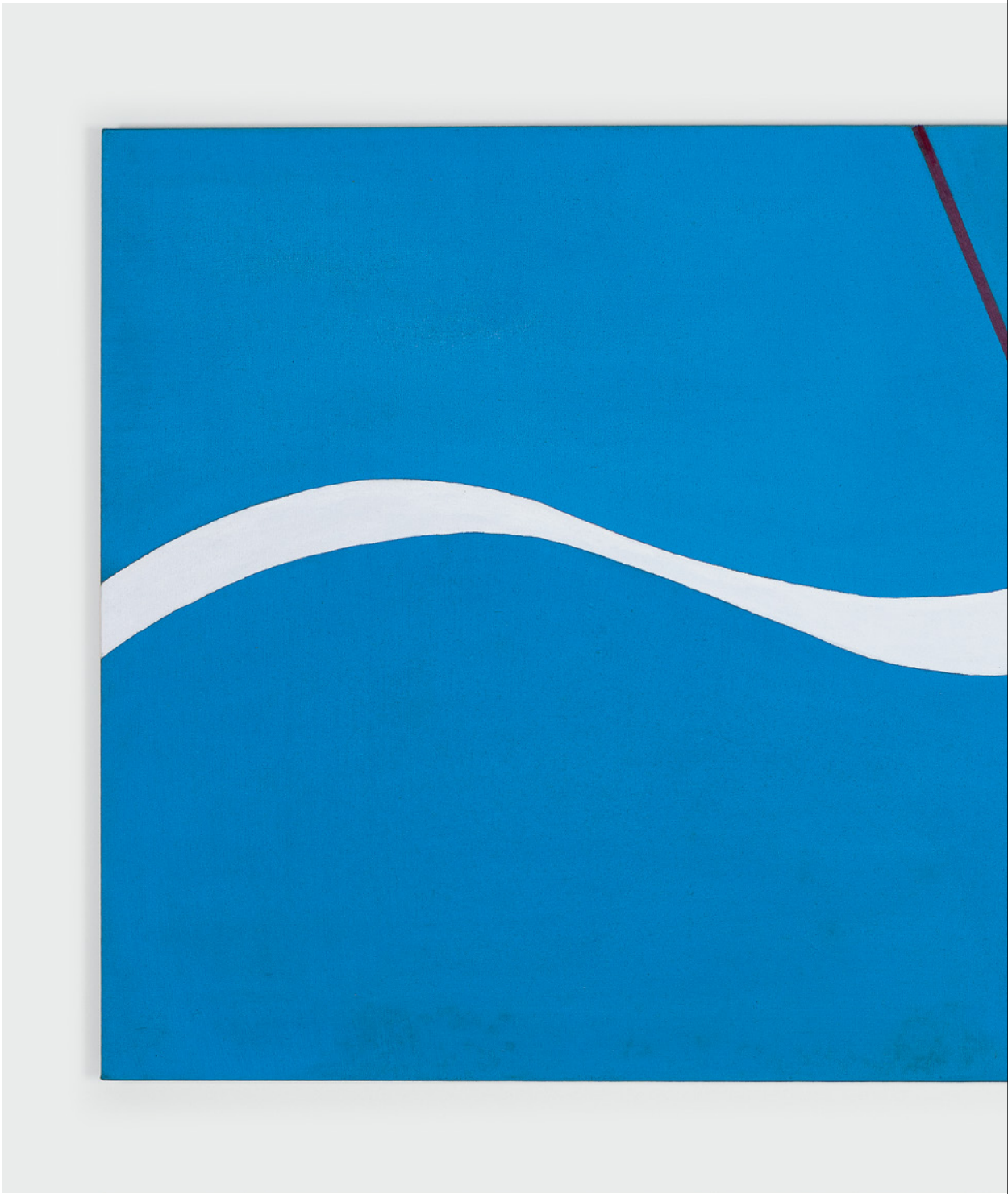
Acrílica sobre tela / acrylic on canvas

60 × 135 cm

Coleção / Collection Lucia de Meira Lima



182

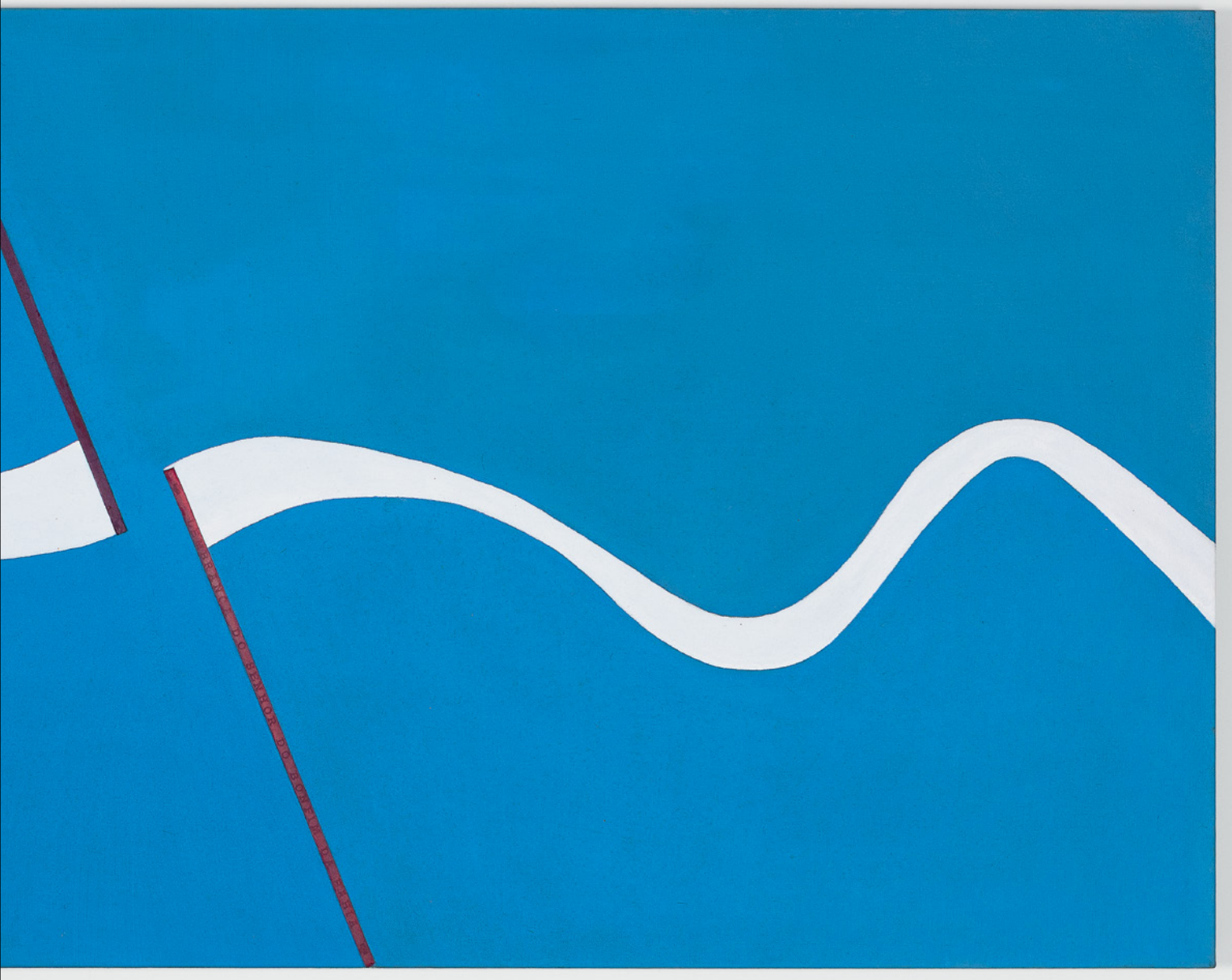


LEMBRANÇA DO SENHOR DO BONFIM / Remembrance of Our Lord of Bonfim, 1984

Acrílica e colagem sobre tela / Acrylic and collage on canvas

85 × 190 cm

Coleção / Collection Vanda Klabin



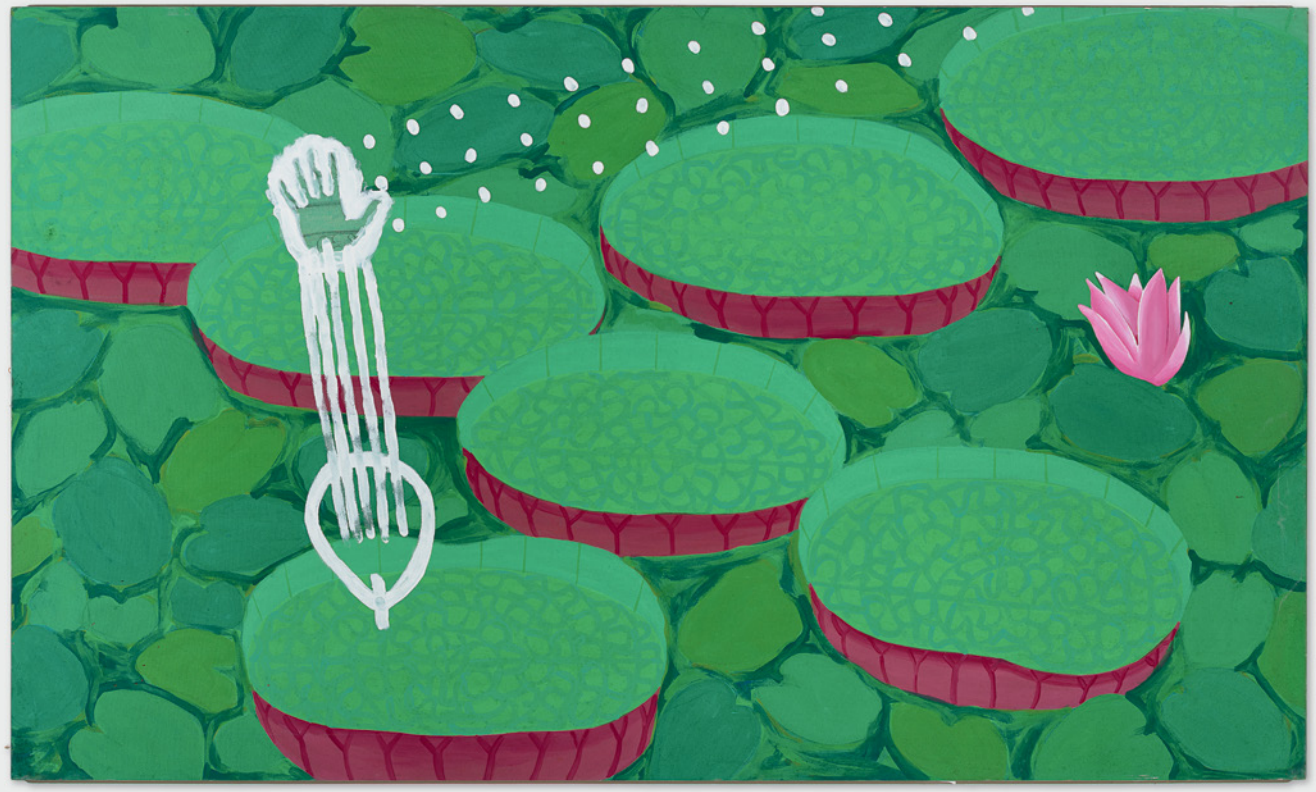


MA JOLIE, 1985

Acrílica sobre tela /
acrylic on canvas

130 × 220 cm

Coleção / Collection
Vanda Klabin



SUBMERSO /
Submersed, 1986

Acrílica sobre tela /
acrylic on canvas

130 × 220 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection

186

DILACERAMENTO /
Laceration, 1987

Acrílica e colagem
sobre tela /
acrylic and collage
on canvas

130 × 190 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection



188

A QUEDA DO TAMANDUÁ / The anteater's fall, 1987

Acrílica sobre tela / acrylic on canvas

128 × 214 cm

Coleção / Collection João Sattamini



190

SEM TÍTULO /
Untitled, 1991

Óleo e colagem
sobre tela / oil and
collage on canvas

100 × 120 cm

Coleção / Collection
Cassia Bomeny



192

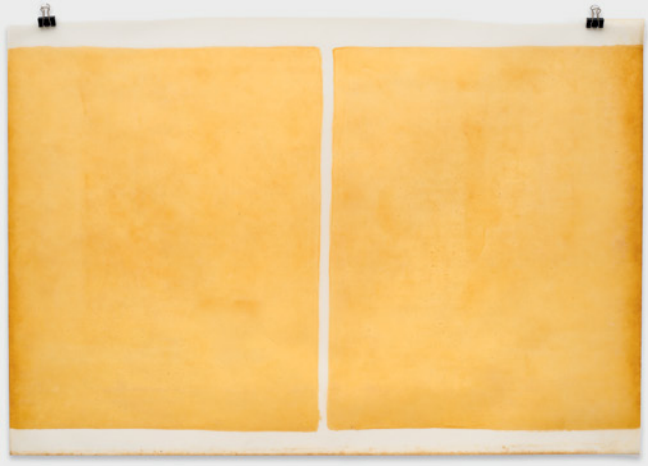


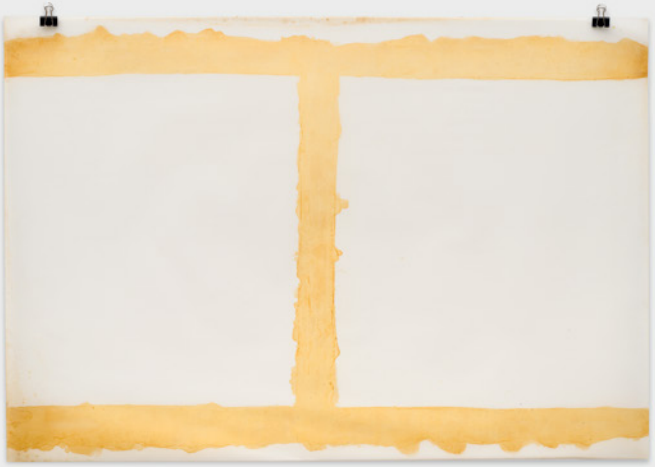
794Ao, 1994

Verniz sobre
poliuretano /
varnish on
polyurethane

66 × 95,5 cm
(cada / each)

Coleção do artista /
Artist's Collection





194



794Ao/97-11, 1997

Óleo sobre tela /
oil on canvas

70 × 42o cm

Coleção do artista /
Artist's Collection



196

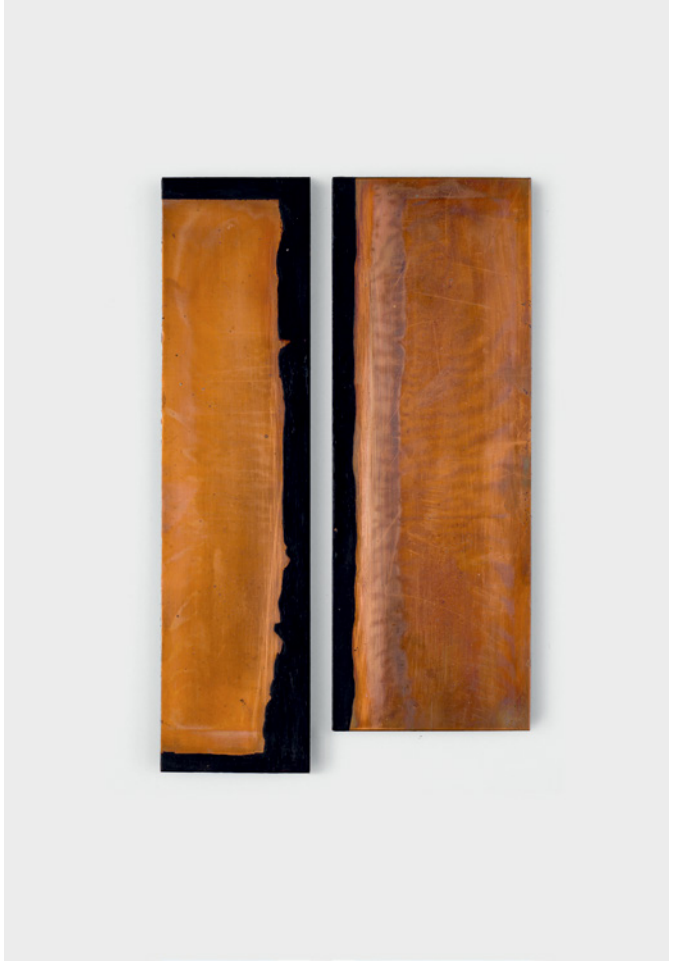


794A-0//C-02, 1998

Óleo sobre cobre /
oil on copper

30 × 30 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection



794A-0/C-01, 1998

Óleo sobre cobre /
oil on copper

28 × 10 cm (peça à esquerda / piece on the left) / 30 × 7,7 cm (peça à direita / piece on the right)

Coleção do artista /
Artist's Collection

198



SEM TÍTULO /
Untitled, 1999

Óleo sobre tela /
oil on canvas

200 × 405 cm

Coleção / Collection
Cassia Bomeny



200

SEM TÍTULO /
Untitled, 2002

Óleo e bastão
de óleo sobre tela /
oil and oil stick
on canvas

140 × 188 cm

Coleção do artista /
Artist's Collection

Próxima página /
Next page

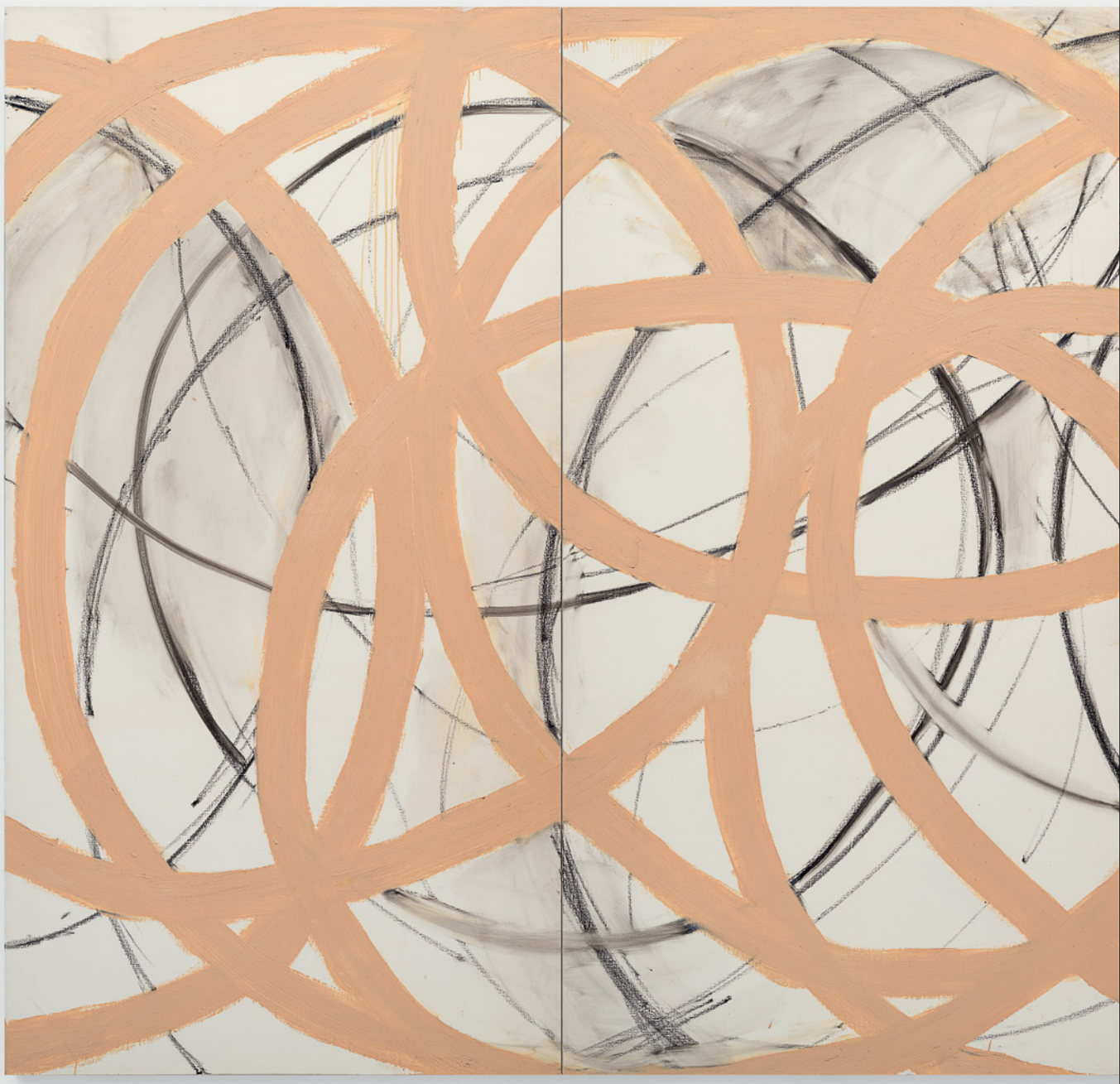
PITHECANTHROPUS
ERECTUS, 2003

Óleo e bastão
de óleo sobre tela /
oil and oil stick
on canvas

230 × 480 cm

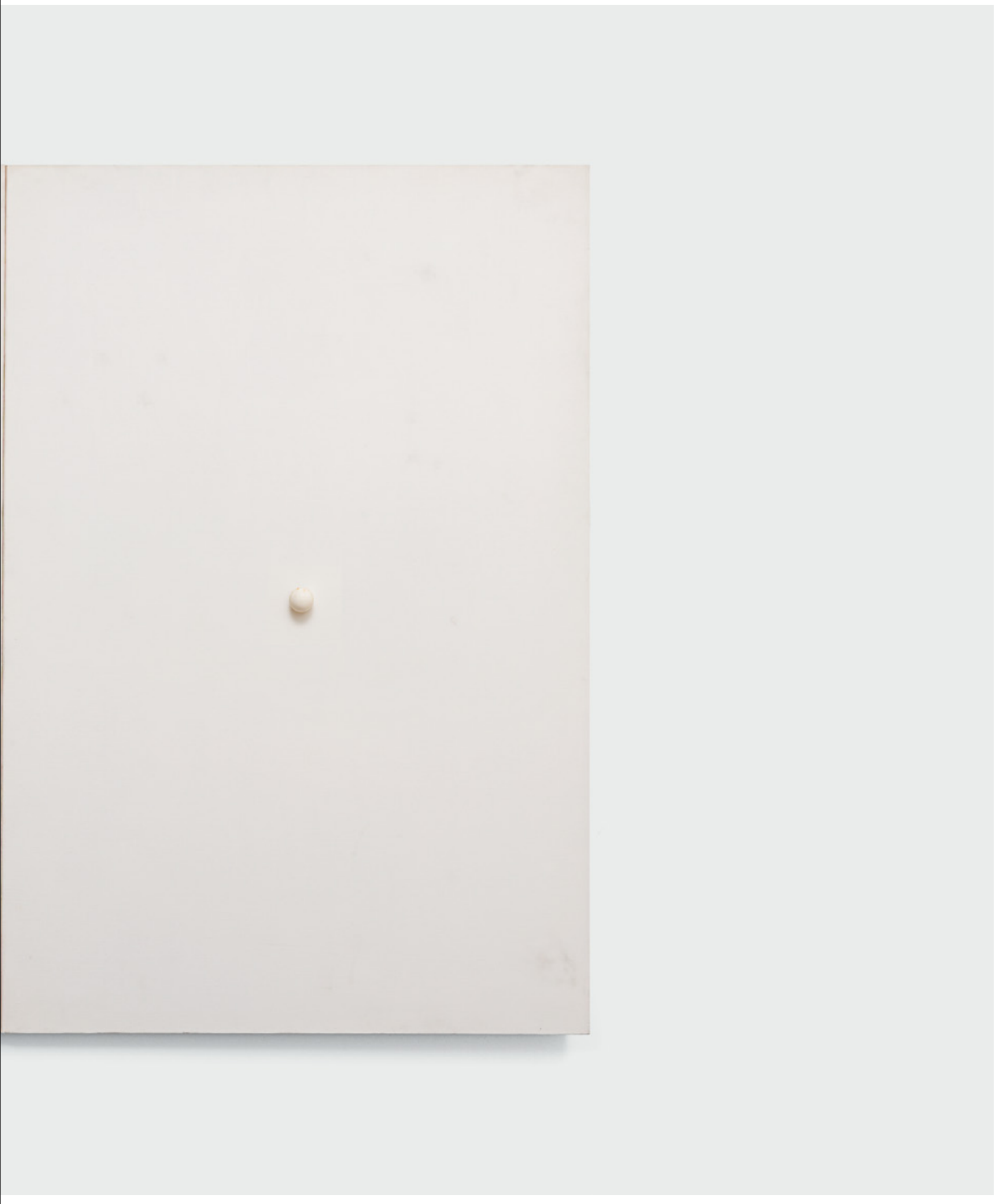
Coleção do artista /
Artist's Collection











SEM TÍTULO /
Untitled, 2006

Óleo, bastão de óleo e colagem sobre tela / oil, oil stick and collage on canvas

140 × 298 cm

Coleção / Collection
Anita Schwartz





208

Página anterior /
previous page

ADÃO E EVA CONSTRUTIVISTAS NO JARDIM /
Constructivist Adam and Eve in the Garden, 2007

Óleo sobre tela /
oil on canvas

140 × 376 cm

Coleção /
Collection Anita Schwartz

TAMANDUÁ E O TEMPO /
Anteater and time, 2009

Esmalte sobre tela / enamel paint on canvas

188 × 275 cm

Coleção / Collection Anita Schwartz



210



A SEPARAÇÃO DOS CONTINENTES / The separation of the continents, 2010

Esmalte sobre tela / enamel paint on canvas

210 × 417 cm

Coleção do artista / Artist's Collection



212



TAMANDUÁ, OS CONTINENTES E O COSMOS / Anteater, the continents and the cosmos, 2013-2014

Tinta esmalte e técnica mista sobre tela / enamel paint and mixed media on canvas

184,5 × 300 cm

Coleção do artista / Artist's Collection



214

HOJE, ONTEM E AMANHÃ / Today, yesterday and tomorrow, 2017

Escada e tinta esmalte sobre garrafa PET cortada / ladder and enamel paint on cut PET bottle

37 × 175 × 122 cm

Coleção do artista / Artist's Collection



216



TAMANDUÁ E A MEMÓRIA / Anteater and memory, 2017

Óleo, *color jet* e sanguínea sobre tela / oil, color inkjet and sanguine on canvas

155 × 330 cm

Coleção / Collection Anita Schwartz



218



TAMANDUÁ E A ORIGEM II – TIME AFTER TIME / Anteater and the origin II – time after time, 2018

Óleo, *color jet* e sanguínea sobre tela / oil, color inkjet and sanguine on canvas

200 × 270 cm

Coleção / Collection Cassia Bomeny



220

A SEPARAÇÃO DOS CONTINENTES / The separation of the continents, 2020

Óleo e colagem de fotografia sobre tela / oil and photograph collage on canvas

30,5 × 60 cm

Coleção do artista / Artist's Collection





AUSÊNCIA /
Absence, 2022

Óleo e *color jet* sobre tela / oil and color jet paint on canvas

220 × 300 cm

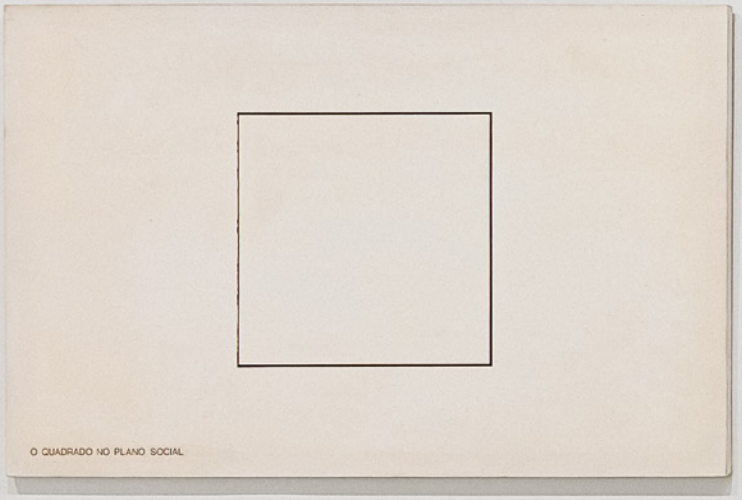
Coleção do artista / Artist's Collection

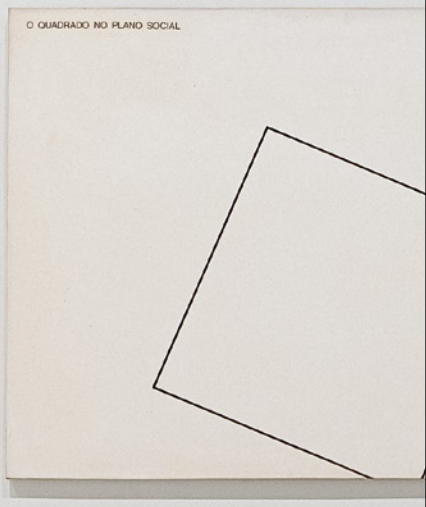
Próximas páginas / Next pages

VISTAS DA EXPOSIÇÃO / Exhibition views, *Carlos Zilio: uma retrospectiva de 60 anos de criação – A querela do Brasil* / Carlos Zilio: A Retrospective of 60 Years of Creation – The Quarrel of Brazil, Itaú Cultural, 2025




ATENDAO


O QUADRADO NO PLANO SOCIAL


O QUADRADO NO PLANO SOCIAL










2489
N° PESSOA
ESPAÇO-VIDA




ZOO

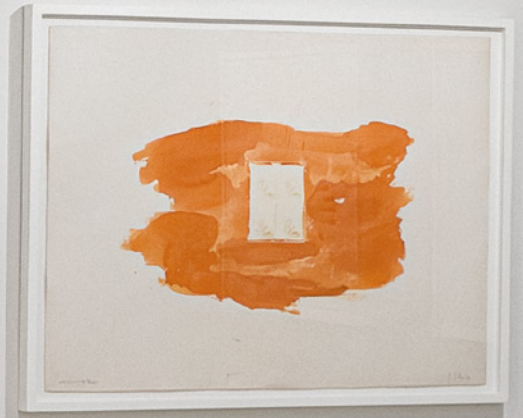


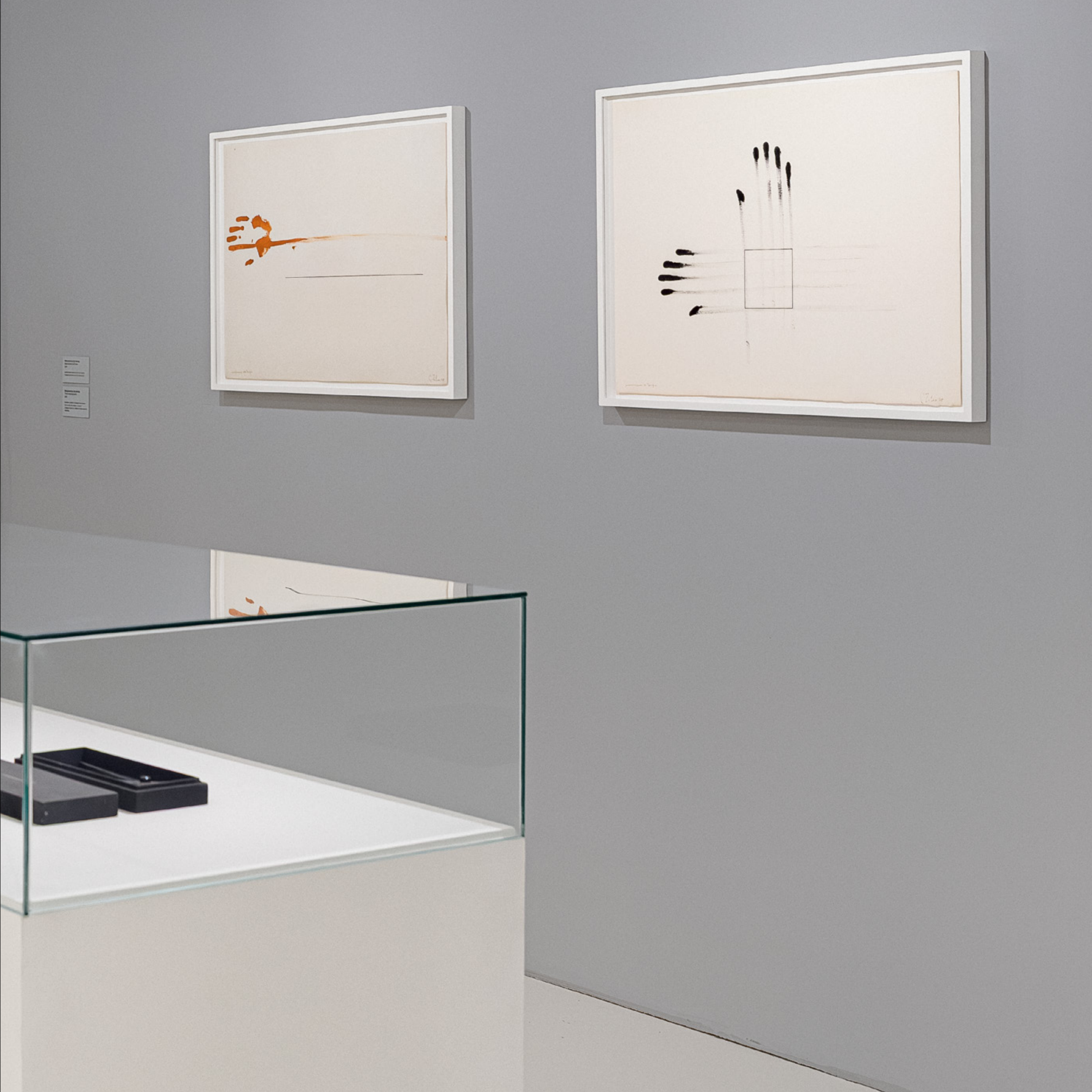



ATENÇÃO
auto-retrato


IN MEMORIAM
CUIDADO














Em 1982, Carlos Zilio publicou A questão da
Brasil: a questão da identidade na arte brasileira,
livro baseado em sua tese de doutorado, de
1980. A pesquisa revisa aspectos da história e do
Modernismo europeu e da discussão crítica da
formação das artes visuais modernas no Brasil
– esta que sublinha sua retórica de identidade
nacional e confronta suas inovações estilísticas e
temáticas com a fragilidade de sua posição política
e social e a incompletude de seu projeto estético.
Este trabalho foi decisivo para a atuação de
Zilio como professor, primeiro na Pontifícia
Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-
Rio) e, depois, na Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/
UFRJ). Também foi um escrito que ressoou
em pinturas realizadas na década de 1980,
com telas em igual medida mentais, visuais e
táticas. Informado por sua crítica às concessões
e aos compromissos da primeira geração de
modernistas brasileiros, aberto aos gestos mais
radicais (e mais idiossincráticos) de nomes como
Paul Cézanne, Henri Matisse e Barnett Newman,
Zilio colocou as promessas de identidade e
autenticidade da arte em xeque, tratando a
pintura como uma forma de ensaio.
In 1982, Carlos Zilio published A questão da Brasil:
a questão da identidade na arte brasileira, a book
based on his 1980 doctoral thesis. The research
reexamines aspects of European modernism and
the critical discourse surrounding the development
of modern visual arts in Brazil – one that
emphasized the rhetoric of national identity while
confronting stylistic and thematic innovations with
the fragility of its political and social position and
the incompleteness of its project in the visual arts.
This work proved pivotal to Zilio's development
as a professor, first at the Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) and later
at the Escola de Belas Artes da Universidade
Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). It was
also a text that resounded through his painting
in the 1980s, its works that were equally mental,
visual, and playful. Drawing on his critique of the
first generation of Brazilian modernists' artistic
compromises and concessions, and attentive
to the more radical (and idiosyncratic) gestures
of artists like Paul Cézanne, Henri Matisse, and
Barnett Newman, Zilio subjected art's claims of
identity and authenticity to rigorous examination,
treating painting as a way of working through and
testing ideas.
ATENÇÃO













PRESENTATION

QUARREL AS METHOD

FERNANDA LOPES

"This exhibition [...] does not aim to be the result of the arrangement [of artworks] on the walls of a room. Rather, it embodies a critical intervention within the art circuit, and viewers should approach their interpretation from this perspective. What matters isn't any individual element – though each possesses its own distinct identity – but the whole, understood not as a collection of isolated meanings but as an overall concept."
This cue from Carlos Zilio, expressed in the introductory text he wrote for his first solo exhibition at Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt (Rio de Janeiro) in 1975, points to a pivotal shift in artistic behavior, driven by the possibility of reconceiving art itself. Within Brazil's still fragile – practically nonexistent – contemporary art circuit, everything remained to be done. At that moment, rethinking the institution of Art required not only reconsidering the artwork itself but also establishing conditions for its circulation and its relationships with audiences, education, criticism, museums, and galleries.

Today, five decades later, the work of establishing Brazil's art circuit is done, yet substantial discussions about its nature remain necessary. In this context, Itaú Cultural presents *Carlos Zilio: uma retrospectiva de 60 anos de criação – A querela do Brasil* [Carlos Zilio: A Retrospective of 60 Years of Creation – The Quarrel of Brazil], an exhibition dedicated to one of the key figures in this ongoing debate. Curated by Paulo Miyada, the exhibition covers nearly Zilio's entire body of work, featuring approximately one hundred pieces created between 1966 and 2023 in a retrospective anchored by the essential thread running through his artistic and theoretical thinking: his attentive, critical examination of questions concerning the history and politics of the arts. Organized within this context, this publication accompanies the exhibition and reveals across its 300 pages important dimensions of Zilio's poetics and practice – not only as an artist but also as a researcher and professor.

Miyada's original essay, which opens this catalog, guides readers through the artist's trajectory. Both exhibition and essay are chronologically structured, highlighting the formative cycles of Zilio's career: his decisive political engagement in 1968, his imprisonment by the armed forces of the military dictatorship in 1970, his re-entrance to the art world in 1973, his Paris years during the latter half of the 1970s, and his return to Brazil in the 1980s, which marked his renewed focus on painting and the development of a significant body of pictorial thought within contemporary Brazilian art.

Another important aspect highlighted by both the exhibition and the essay is how Zilio intertwined his artistic practice with his roles as a researcher and professor. A fundamental milestone in this integration was his 1982 publication of *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira* [The Brazil Quarrel: The Question of Identity in Brazilian Art], a book based on his doctoral thesis completed in Paris two years earlier. Echoing in both the exhibition title and this book, the concept of "quarrel" serves as a guiding principle for the curatorship, reflecting a dynamic that continually renews and reconfigures itself throughout the artist's body of work, nourishing his theoretical contributions as well as his artistic production.

The essay by professor and curator Guilherme Bueno focuses precisely on Zilio's writings and teaching practice. Bueno,

who as a student worked as Zilio's teaching assistant, researcher, and studio assistant, examines how the critical reassessment of Brazilian modernism presented in *A querela do Brasil* became a landmark reference not only for Zilio's theoretical work and teaching career – including the structuring of courses in the History Department at Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) and at the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) – but also for investigating alternative modernist narratives in Brazil through artists like Oswaldo Goeldi and Alberto da Veiga Guignard, as well as reevaluating the concrete and neoconcrete art movements. This publication also includes two of Carlos Zilio's texts: "A questão política no Modernismo" [The Political Question in Modernism] (1994) and "A cozinha" [The Kitchen] (2012).

Completing the collection of texts are four testimonials from Zilio's former students: the Colombian researcher and curator Ileana Pradilla Ceron, former student at PUC-Rio, and the artists Gustavo Speridião, Bruno Miguel and Vijai Maia Patchineelam – who at different times served as his studio assistants. Written especially for this publication, these testimonials reveal how different aspects of Zilio's academic and artistic work contributed to art historical research and critical thinking in Brazil, as well as to the formation of several generations of artists and researchers.

An important group of images is also gathered here. In addition to photos of artworks featured in the exhibition and views of the exhibition setup at IC, throughout the book's pages there are photographs and documents – many previously unpublished or rarely seen – which shed light on significant moments in Carlos Zilio's trajectory. There is also a set of reproductions from his notebooks and sketches made between the late 1970s (during his time in Paris) and the late 1980s (after his return to Brazil).

In this exhibition, we are led to see how the notion of the "Brazil quarrel" is much more than a historical or thematic framework – it is revealed as a concept or fundamental working method for thinking about artwork and its context. It represents a principle – rooted in the possibility and necessity of questioning – that shaped Zilio's generation and remains vital today in Brazil's art scene as well as in the broader national context. There is still much to be done.

FERNANDA LOPES Art critic, curator, and researcher Fernanda Lopes holds a doctorate in art history and criticism from the Graduate Program at the School of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). She served as artistic director of Galeria Athena (Rio de Janeiro, 2022–2024), adjunct curator at the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro [MAM Rio (2016–2020)], and associate curator in visual arts at the Centro Cultural São Paulo [CCSP (2010–2012)]. She authored the books *A experiência Rex – "Éramos o time do Rei"* (2006), *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (2012), and *Francisco Bittencourt: arte-dinamite* (2016, co-edited with Aristóteles A. Predebon), and has published essays and articles, mainly on Brazilian art and art criticism. The curatorships she has carried out since 2008 include the Special Room of the Rex Group at the 29th Bienal de São Paulo (2010) and the adjunct curatorship of the exhibition *Maria Martins: desejo imaginante* at the Museu de Arte de São Paulo [MASP (2021)].

ESSAY

CARLOS ZILIO — THE BRAZIL QUARREL

PAULO MIYADA

FIRST MOVEMENT

In 1982, artist Carlos Zilio published the first edition of the book *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira* [The Brazil Quarrel: The Question of Identity in Brazilian Art], based on his doctoral thesis completed two years earlier. He thus made public a critical study he made using an unprecedented approach, reviewing the history of European modernism before discussing the formation of modern visual arts in Brazil. His analysis underscored the rhetoric of national identity and contrasted its stylistic and thematic innovations with the fragility of its political and social position and, most importantly, with the incompleteness of its aesthetic project. This ambitious text was written by the artist after his decision to work as a professor to contribute to the field of art history research and critical thinking in Brazil. This decision by Zilio was a natural outcome of his constant questioning about the political meaning of art, the functioning of the artistic environment, and his own role as an artist and citizen. To understand the dimension of these questions, however, we need to go back in time and consider Zilio in his youth.

At the age of 22, in 1966, Zilio entered the psychology program at the Universidade do Brasil [now the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)]. He had studied previously under painter Iberê Camargo, in a course he had in 1962 at the Instituto de Belas Artes da Guanabara. Although his grandfather, father, and brother had followed military careers, Zilio actively sought other fields of activity – a significant decision at that time, since the country had been under an authoritarian military regime since April 1964.

As a university student, Zilio continue to develop his artistic practice alongside his studies, working in close dialogue with a Rio de Janeiro generation that would define the Brazilian New Objectivity movement – considered a politically charged local reinterpretation of New Figuration. This generation crafted a visual language that resonated with the broader countercultural movement of the period. Artists, composers, playwrights, filmmakers, musicians, and other creative voices channeled their criticism of the prevailing order through dynamic forms of expression, powerfully appealing graphic allegories, and symbols imbued with irony and parody. In a context where the dictatorship had dismantled traditional political organizations and the modern avant-garde seemed to have run its course, this generation forged a shared aesthetic vocabulary. Their movement flourished until late 1968, when Institutional Act No. 5 (AI-5) tightened the regime's totalitarian grip and expanded its apparatus of censorship and political persecution.

Within Rio's visual arts scene, Zilio immersed himself in this exchange of ideas and aesthetic approaches, participating in pivotal exhibitions like *Opinião 66* (1966) and *Nova Objetividade Brasileira* (1967). His works from that time evidence his continuous concern for criticizing the alienation of individuals and the phenomena of massification. Two pieces from this period – *Massificação (João)* [Massification (João)] (1966) and *Visão total* [Total Vision] (1967/2023) – straddle a space between painting, relief, and object. Executed in black and white with precise red accents, they feature a repetition of featureless silhouettes to represent the anonymous subject caught in the capitalist productive system and mass society.

The first of these artworks presents a series of identical face silhouettes. Below them there is three-dimensional element – a punch clock typical of factories and other sites where labor is commodified. On either side of the clock, there is a series of names/non-names: "João 172", "João 173", "João 174"... This stands as a metaphor for the alienation and reification of workers dispossessed of the means of production. In the lower right corner, we see the artist's own name in the same typography but in red, followed by the number 66. This difference might suggest the possibility of escape from alienating mechanisms through critical awareness and creative action. Yet this possibility for liberation through the merger of ethics and aesthetics remains ambiguous – the proper name that avoids becoming another instance of João written in black is nonetheless placed into the same lineup, part of the same monotonous matrix that structures the work.

In the other work mentioned, "total vision" functions both as an invitation and a barrier. Nine heads in relief emerge from the white wooden surface, which bears the words "VER, VER, VER" [SEE, SEE, SEE] repeated in red capital letters. Eight of these faces share identical features – they are smiling "Joãos" with black blindfolds over their eyes. They look but do not see, content in their blindness. The ninth face, positioned on the right side of the composition, appears to have broken free from this spell. Its eyes are uncovered, its features are distinct (perhaps molded from the artist's own face?), its expression is serious. Once again, the possibility of escaping the hegemonic condition is presented, though this escape does not require stepping outside the framework of constraint that the work identifies.

While the topical sense of Zilio's criticism in this period is unique, he uses an artistic language shared in large part with contemporaries like Antonio Dias, Carlos Vergara, and Maria do Carmo Secco. However, beyond his daily studies in psychology and his continuous artistic practice, Zilio found himself drawn to another sphere of engagement – the student movement. For those who didn't experience that era firsthand, it's difficult to grasp the profound significance of student organizations in the early years of the military regime. Despite the coordinated assault on the National Student Union (UNE) during the 1964 civil-military coup, student groups gradually rebuilt themselves. They became vital spaces where Brazil's young middle class could raise political awareness, share in collective experience, and engage in resistance against the dictatorship. Zilio's involvement with these activities at the Universidade do Brasil accelerated his political awareness and resulted in some difference between his concerns and those of his fellow artists.

Throughout 1967, Zilio found himself less satisfied with expressing political opinions through visual artworks displayed in museums and art spaces. He began to consider whether he could communicate directly with workers – the very subjects of capitalist alienation – bypassing the mediation of bourgeois art institutions entirely. This led him to conceive a work of direct action, now known as *Lute* [Fight] (1967). From a formal perspective, *Lute* represents a more focused and assertive variation of his earlier works: a metal lunchbox, the kind workers typically use to carry their meals, serves as both an art object and a frame, containing a yellow face modeled without individual features. Across this face, bold red letters present the call to action: "LUTE" [FIGHT]. But Zilio's vision for the work's circulation marked a radical departure from his previous pieces – he imagined producing hundreds of these objects, transforming them into tools for popular political mobilization, to be distributed among workers at factory gates. This vision, however, remained unrealized. At some point after creating the prototype and beginning its multiplication, Zilio concluded that art's language fell short of addressing the immediate urgencies and needs of the moment. The work thus remained a singular piece, signifying the artist's deepening ethical commitment.

For those who continued expressing dissent through artistic production and cultural agitation, the intensification of censorship and political persecution after 1968 left three paths: exile, self-censorship, or adapting their language toward indirect forms of expression – effectively marking the end of Brazilian New Objectivity. For young people devoted to the student movement and direct political action, the options narrowed even further. Zilio and several of his colleagues chose to go underground, shedding their identities to join revolutionary movements dedicated to urban guerrilla warfare – in his case, the Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8, initially known as the Dissidência Comunista da Guanabara).

Today, thanks to generations of researchers dedicated to recovering historical records and gathering testimonies and documents, we know that the scope of action of these movements was swiftly overwhelmed by the brutality of state repression, both official

and unofficial. The regime's methods expanded to include extensive surveillance, arbitrary imprisonment, suspension of habeas corpus, torture, forced disappearances, and summary executions. During this intensified repression, Zilio participated in a worker outreach and propaganda operation in March 1970. As his group was leaving, they were pursued by the police. While fleeing, he was shot three times and, finding himself surrounded, he surrendered. He was taken to Hospital Souza Aguiar for surgery. Two days later, still in custody and recuperating, he was transferred to the Army Central Hospital. After two weeks hovering between life and death, he was moved to the Department of Information Operations – Center for Internal Defense Operations (DOI-Codi), where state agents concentrated their interrogations and torture. He was held there for two periods of approximately fifteen days each.

Zilio spent two years and four months in prison, most of this time in the barracks of Rio de Janeiro's Vila Militar. While still at the Army Central Hospital, he requested drawing materials and managed to obtain a small box of crayons and a school drawing notebook. With these modest tools, he created rough sketches, limited both by his physical condition and his time away from artistic practice. Later, during his imprisonment, his girlfriend Maria del Carmen began visiting, bringing slightly better materials – felt-tip pens, gouache, and loose sheets of paper. Through these means, he began reconnecting with art, producing work that simultaneously represented both the culmination and rupture of the Brazilian New Objectivity movement. In formal terms, Zilio's prison drawings extend the language of New Figuration, with their bold colors and graphically charged compositions conveying a clear message of denunciation – one legitimized by the authenticity of the artist's concrete political struggle. At the same time, these drawings also function as a prison diary, documenting the moment of his shooting, his booking at the military barracks, the isolation of his cell, his lost sense of the passage of time, his fear of death. The result is a body of work powerful in both execution and expression, but tinged with melancholy – created with no prospect of ever being shared as art. It became a cry in the form of an artwork, but a cry forbidden to be heard.

Not entirely forbidden, as it turned out. Maria del Carmen, who maintained her regular visits and replenished his art supplies, worked as a designer and urban planner while carrying on her own clandestine political activities. As his primary interlocutor (they would later marry), she became the keeper of his work, smuggling out one piece after each visit – sheets of paper that made it through the military inspection, which she then stored beneath her bed. She became the sole witness who could receive, preserve, and truly hear this artistic cry.

When Zilio finally gained his freedom, exhibiting this body of work never crossed his mind. The artworks were far too intimate, and their very existence stood in stark opposition to the still-ongoing dictatorship. These drawings would wait until 1996 for their first public showing, in the exhibition *Carlos Zilio: arte e política 1966–1976* at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).

SECOND MOVEMENT

After his release, there was no returning to his clandestine life. Art, which had sustained him during confinement, offered a path forward – though exhibiting such intimate, visceral work seemed unthinkable at the time. He needed to rebuild his life as an artist, to experiment again in dialogue with other artists and critics. Throughout much of the 1970s, Zilio carefully felt his way toward this possibility, exploring at the level of visual languages and as well as his place within the art world's discourse.

Let us begin with his exploration of the languages of visual art, driven directly by his artistic purpose and expressive impulse. One artwork, being shown publicly for the very first time in this exhibition, sheds light on this purpose and drive. According to the artist, his first piece after release was very likely a self-portrait on ordinary office paper. Just above center, an oxidized red stain evokes spilled blood. In the same area appears the typed text "Carlos Augusto da silva Zilio" – with "silva" in lowercase, superimposed over the red mark. Here, the individual is identified by his full name as it appears on his birth certificate (a name he had shed for a time, only to have it restored through the bureaucracy of the state's repression apparatus). A faceless individual, denoted by the impersonal typography of a typewriter, without any appositive or adjective except for that indexical sign of bloodshed.

The question of how individuals lose their distinct qualities within mass society had followed Zilio from the start of his artistic journey. But after his years of militant activism, the narrative of violence imposed itself. Meanwhile, the language of New Figuration, having run its course, was exhausted. From this self-portrait onward, Zilio worked to condense his visual vocabulary, constructing austere equations

between words, graphic signs, and schematic symbols to document the brutality of the dictatorship while also pointing to the fractures, contradictions, and arbitrary nature of his era's social sphere.

Though this period clearly emphasized a stripping away and reduction to essentials, more was at stake than mere formal refinement. One might align Zilio's explorations with the broader investigation, both within and beyond Brazil, of the toolbox of conceptual art – its recurring use of graphics, diagrams, maps, signs, and theorems. More precisely, though, his work from this period should be viewed alongside that of other Brazilian artists who, working across multiple media (from painting to video, including prints in unlimited editions), sought ways to encode critical messages about the political and social context. The most pertinent and specific connection, however, links Zilio's work to two Brazilian artists who, even during the dictatorship, devoted themselves to crafting artistic forms of collective mourning: Antonio Dias and Anna Maria Maiolino. Dias referred to his black paintings with white text, begun in 1969, as "negative art for a negative country,"[1] while Maiolino's exhibition *Pouco a pouco* (Petit Galerie, Rio de Janeiro, 1976) featured reflections on irreparable tears in the social fabric.

For his part, Zilio produced a significant body of diagrammatic drawings and paintings between 1974 and 1975. At first glance, these appear as formal arrangements – black-outlined figures on white backgrounds suggesting some interest in geometry, mathematics, or constructivist avant-garde history. A few small words in capital letters, positioned near the compositions' edges, invite us to read these forms as informational graphics. In both drawings and paintings, traces of the artist's hand remain visible, but only enough to confirm human rather than mechanical production.

Viewers of these works must engage in reading their graphics, which can take place through two different but complementary perspectives. Looking strictly at what appears in the works themselves, the geometric forms and written words illustrate each other: "CERCO" [SIEGE] (four orthogonal arrows pointing toward the image's center), "MORTE" [DEATH] (these same four arrows meeting at their tips), and "O INSTANTE DE LIBERTAÇÃO" [THE MOMENT OF LIBERATION] (four sides of a broken rectangle, intersected by arrows moving from the center toward the edges). The conveyed idea corresponds to the arrangement of forms, creating visual metaphors open to multiple interpretations based on the viewer's background and expectations. This flexible relationship between image and text is transformed, however, when we consider these works in light of the experiences lived by Zilio and so many other young people and citizens during that historical moment. Ideas like siege, death, liberation, and fear take on a new concrete specificity, and the relationships the artist articulates between elements become metonymic as well.

These metaphors/metonymies first appeared as a broad set in the artist's solo exhibition at Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt (Rio de Janeiro, 1975). The show presented a wide ranging view of his production during these years of restless searching, including everything from paintings to postcards and objects. The most widely known piece from this period is the briefcase *Para um jovem de brilhante futuro* [For a Young Man with a Brilliant Future] (1973) – which has appeared multiple times in art history books and exhibitions. The elegant (and generic) black executive briefcase, simultaneously signifying success and anonymity, has an interior lined with protruding nails. In the accompanying series of photographs, typically displayed alongside the object, we see a young man in an equally well-tailored but likewise generic suit going about his daily office life, always accompanied by his briefcase-turned-trap. Through these spare elements, Zilio encapsulates one of the promises held out to his generation: for those too privileged or ambitious for factory alienation, another form of anonymity and massification was on offer – one dressed in a suit, adapted to the advanced stage of global capitalism and provided with purchasing power.

Both the artist and his peers from the university, the student movement, the art scene, and the armed resistance lived with this promise, which functioned as a kind of normalizing path for the countercultural generation of the 1960s. Zilio, however, remained acutely attuned to the underlying tensions in these and other paths of conformity, both personal and collective. In his daily life, he found himself frequently under surveillance and followed, as the state's repressive apparatus remained alert, watching him for any reconnection with others deemed subversive. On the national scale, he recognized that any eventual "redemocratization" of the country through renewed electoral processes and the end of military rule would be hollow without effective systems for autonomous critical thinking across multiple social spheres, including within the artistic circuit.

Outside of Zilio's textual production, the installation *Atensão* [At-tension] (1976) most powerfully encapsulated the period's pervasive sense of apprehension. Originally shown in MAM Rio's Experimental Area, the installation consisted of 13 elements arranged in an open space, functioning as an extensive study of balance, resistance, and material tension. Some elements were very commonplace – such as four wooden planks, each elevated from the floor by different combinations of ceramic bricks – while others were strikingly unusual, like two solid rocks suspended by a single steel wire. The artist also chose to include elements less identifiable with everyday life and, therefore, more directly linked to the lexicon of art: three black parallelepipeds suspended aloft by combinations of steel wire and square-section wooden slats created abstract situations of equilibrium reminiscent of the schematic paintings Zilio had produced a short time before. He further chose to reinforce the sense of tension in the ensemble by including two elements of allegorical meaning that were not achieved directly through balance, though they did refer to its fragility: a metronome with its constant pendular ticking, and a type of metallic cylinder connected to a pressure pump which, one infers, could trigger the final explosion that would collapse all the balances throughout this group of works.

Instead of celebrating the nationalistic belief that good-natured rule bending, cordiality, an economy based on exchanges of favors, and cultural syncretisms would always manage to circumvent the country's structural contradictions, Zilio presented the image of a territory of unstable equilibriums on the verge of collapse. In retrospect, this was an effective allegory for Brazil, not only during its long, incomplete, and negotiated cycle of redemocratization but even today, when the present phase of "political polarization" does nothing else but strip away masks and mirages that long concealed the structural violence underlying our social, moral, racial, and economic pacts.

THIRD MOVEMENT

Carlos Zilio's re-engagement with the Rio de Janeiro art scene in the 1970s unfolded through both moments of harmony and discord with that context. Despite the aesthetic and political affinities mentioned previously, it can be said that, even while he was seeking to employ an austere artistic language, his work maintained a more incisive and harsh criticism of the *status quo* than almost anything else shown in galleries and institutions of the period – resulting in his relative isolation. At the same time, in the field of discourse concerning art, Zilio was one of the founders and editors of the magazine *Malasartes* (1975–1976), alongside Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Ronaldo Brito, Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, and Bernardo de Vilhena. This group of artists and critics represents an important part of the alliances that Zilio strengthened during that period, concentrated particularly around criticism of the Brazilian art system – which was not only dependent on a conservative market but also incipient and incapable of producing critical thinking solidly based on knowledge and with some degree of autonomy.

Committed to the implications of this diagnosis and exhausted by living under surveillance by the military regime, Zilio used his participation in the 10th Paris Biennale (1977) as an opportunity to prepare for an extended stay in the French capital. Living in a small apartment with no space for a studio, he managed to enter the doctoral program in art at Université Paris VIII, using his free time for study and systematic visits to museums. He was able to directly experience the legacy of an art history that in Brazil was visible only through meager examples and, primarily, through photographic reproductions – often tiny and in black-and-white. He also had the chance to observe large-scale and ambitious ways of presenting exhibitions and their related editorial projects. More specifically, he was preparing for his future role in Brazil as a professor – which he saw as another way of conveying his political stands through involvement with art.

In this shift, his previous work of making discursive references to reality switched over to continuous action in the field of education and research, which Zilio considered essential for shaping future generations of artists and critics. For Zilio, this intellectual project required not only that he obtain an academic title but also that he construct a robust theoretical argument interpreting the formation of the modern *avant-gardes* in Europe and Brazil. This is how he developed the argument set forth in the book *A querela do Brasil* [The Brazil Quarrel], where this text began.

Naturally, the intense reflection brought by writing this book and living abroad led to major changes in the artist's relationship with his visual production. While living in Paris without space or resources to produce large-scale works, Zilio produced an intriguing artist's book titled *O impasse do astrolábio* [Impasse of

the Astrolabe] (1978). In the form of an album, the book brings together photographs of everyday objects found in Paris with captions that serve as both titles and commentaries. The operation of reframing and casting a new light on commonplace things through written language was already familiar to the artist, but it shifts from a focus on social tensions to present a commentary on the repertoire of art history, mixed with a dose of fabulation and humor.

There are some particularly rich moments in Zilio's *Impasse*. In one of the double-page spreads in the book's first section (titled "Objeto de arte/Objeto da arte" [Art Object/Art's Objective]), we see a photo of what is purportedly a "scrap of paper left over from a collage by Matisse" and the "cigar used by Duchamp on 10/25/54." Both are obviously in jest – these are not authentic relics of these important European avant-garde artists... But it's equally obvious that authenticity is less important than the relevance of these choices for identifying, in the manner of a metonymic portrait, these artists and their creations. Zilio pays homage while simultaneously winking at the reader, clearly demonstrating the reach of the mythologies surrounding these artists, since their associations with these objects is immediately recognizable. On another page, Zilio presents a banal photograph in combination with the caption "subway seat grip or sculpture for the unknown hero." With this he shifts the reverence attributed to those who sacrifice themselves for the nation, displacing it to the anonymous worker who commutes daily in the metropolis, and lowering the notion of monumental public art to an everyday device that is normally overlooked.

Throughout *Impasse*, Zilio operates with arbitrary scales of value (whether those he establishes or those already consolidated in hegemonic culture), advancing twists laced with irony, absurdity, and a unique brand of humor also seen in a significant part of his future production.

Another significant body of work by Zilio during this period is his set of notebooks containing notes, observations, and sketches. Produced without the aim of being presented as artworks, they serve as significant records that document successive changes to his criteria and processes regarding artistic practice. The earliest notebooks in this set contain sketches of works readily understood as developments of the *Atensão* installation, along with other works made during the 1970s. Conceiving these projects, mostly unrealized, was a way for Zilio to reflect on his recent production and imagine ways to expand it, while making notes such as: "integration – the coherent use of processes rather than the practice of 1 component" (*Paris Notebook 1*, ca. 1977-1978).

As the set of notebook grew over time, however, one can perceive that the artist was restlessly searching for other paths. Notes about painting accumulate, whether in a historical arc spanning from Paul Cézanne to Mark Rothko, or in a range of reflections that arose from his academic research and, above all, from his growing dedication to producing studies for paintings. Interwoven with these studies, Zilio ponders color, gesture, formalism, expressiveness. In one passage, he notes:

> By this, I mean that the work should not be merely a matter of filling a space through forms and colors, but that it should have a thought behind it. Not that it must refer to something external or to some particular modality – rather, in its formulation it should bear a meaning – one that must be present in each gesture, giving rise to a certain meaningful structure through the sum of these gestures. [My greatest current problem is that this is all very conflictive in me, and these ideas are not clear either theoretically or, much less, practically].[2]

Beyond the evident sense of a manifesto/search in this excerpt, one perceives a hypothesis in formation that I believe structures Zilio's pictorial production from then onward. I see an analogy between the artist's painting and the approach to the literary genre of the essay set forth by Theodor W. Adorno in his celebrated text "The Essay as Form" (1954–1958). The German thinker reflected on the essay's openness as a porous, processual mode of thought, capable of engaging with concepts and meanings while grappling with existing cultural products, free from rigid conventions of scientific method and presumptions of fixed truths. The essay possesses, in its very form of expression, the primordial vehicle for the articulation of thought.

The Brazilian artist gradually turned to painting as a kind of essay in this sense – that is, he developed an approach to painting as a modality of thought in which the form itself is a procedurally developed expression of inquiries about modern painting, its histories, its languages, and its ambitions.

In order for this field of experimentation to effectively unfold, the artist needed to complete his doctorate and return to

Brazil in 1980. That same year, he began teaching at the Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), where, in 1982, he coordinated the development of a specialization course in Brazilian art and architectural history. His tenure at this university continued until 1994, when he began to teach at the School of Fine Arts (EBA) of UFRJ, where he taught until his retirement. In other words, starting immediately upon his return to the Brazil, Zilio put into action his reformulated social commitment as an artist-professor.

Parallel to this, he resumed his work in the studio and began to experiment at full scale with the hypotheses he had recorded in his Parisian notebooks. This is how, throughout the 1980s, Zilio produced one of the most intriguing bodies of painting ever undertaken in the Brazil. In his canvases, full of color, he linked metonymic citations to multiple artists of Brazilian and international modernism. In these canvases, homage, irony, critique, mythification, and humor converge mentally, visually, and playfully — just as they had in *O impasse do astrolábio*. Informed by his critique of the concessions and compromises of the first generation of Brazilian modernists, and attentive to the more radical (and more idiosyncratic) gestures of artists like Paul Cézanne, Henri Matisse, and Barnett Newman, Carlos Zilio conducted a thorough analysis of the promises of identity and authenticity.

The canvas *A querela do Brasil (ou o diabo e o bom Deus)* [The Brazil Quarrel (or the Devil and the Good Lord)] (1979–1980) is exemplary of this process. In diamond shapes nested inside of squares, as if they were tiles, we see the same faded pinks, greens, and blues made iconic by Tarsila do Amaral in her depictions of commonplace houses and later passionately explored by Alfredo Volpi. We come up against a deep blue applied with broad brushstrokes uneven in their direction and saturation, as if we were immersed in a magnified section of a misty nocturnal sky by Alberto da Veiga Guignard. Adhering to this surface we also find two icons of Brazilian syncretic religiosity, no longer strictly Christian nor faithful to African or indigenous cosmogonies. Although the work is presented as an equation, it cannot be effectively translated in a textual way: the thoughts it conveys about complementarities and incompleteness takes place in the pictorial form itself. Painting as an essay.

Canvases like *O jardim de Matisse* [Matisse's Garden] (1984) and *Ma jolie* (1986) extend this operation into the realm of art history and, incidentally, reflect on the ornamental use of allegorical celebrations of Brazilian tropical flora. This is a game with no bounds, carried out in pace with Zilio's work in structuring research curricula and writing his own articles – which led him, for example, to focus on individual figures in Brazilian art, such as Oswaldo Goeldi and Guignard.

A shift occurred, however, at the turn to the 1990s. After a period in which his color palette became progressively darker (when from time to time one notices allusions to the characteristic brushstrokes of Iberê Camargo, his first teacher), Zilio gradually withdrew from operations of citation and homage, at least at the level of allegorical reference. This transition was completed in the second half of that decade, when his paintings no longer included graphic signs or immediately recognizable figurative representations. His works from that period are painted practically in a single color, almost always a pinkish pastel hue which is somewhat flesh-toned, somewhat sanguine, but faded [the painting 794A0/97-11 (1997) is exemplary of this moment]. The painting, therefore, was configured by the proportion of the canvas in combination with the accumulation of gestures – that is, by the rhythm, extension, and direction of the brushstrokes. There still remained the metonymic use of pictorial procedures shared by artists that Zilio admired – every human gesture is ultimately an echo, unfolding, and updating of past gestures, including those atavistic marks that predate the invention of writing.

It was during this period that Zilio perhaps came closest to fully realizing the complete range of possibilities opened up by the reconfiguration of his ethical and social commitments. Even so, I don't believe he ever achieved the monastic contemplative serenity described by painters and printmakers who say they are faithful to the studio's "kitchen" – those for whom newspaper headlines and pressing current events are nothing more than background noise, never interrupting their devotion to the laboratory of artistic experimentation. In Zilio's approach, even at those moments when he was most immersed in the small experimental discoveries of the practice of art, there is always something deliberate, humorous, skeptical, and critical.

This becomes most evident in works such as *Adão e Eva construtivistas no jardim* [Constructivist Adam and Eve in the Garden] (2007), where historical parody once again infiltrates what initially looks like a painting made with a formalist approach. But it is also present in cases like *Pithecanthropus erectus* (2003), where the artist's vigorous exploration of bodily gesture within a large-scale abstract composition brings about a reunion of

contemporary art with the atavistic memories of primeval gestures studied by archaeology.

Later, at the turn of the 2010s, Zilio introduced another disquieting element into his artistic practice. He began to recurrently include an iconic element: the silhouette of an anteater. This figure, which had appeared in a more cartoonish manner in several canvases from the 1980s, was now presented as a phantasmagoria: it was "found" by the artist as an associative sign on the floor at the entrance to his studio, then schematized as a constant silhouette and painted dozens upon dozens of times – appearing variously as a shadowy presence, a stain, an apparition, or an absence, in painted compositions characterized by low color saturation and atmospheric treatment of the pictorial surface. In the present exhibition, this extensive group of works is represented by *A separação dos continentes* [The Separation of the Continents] (2010), *Tamanduá e a memória* [Anteater and Memory] (2017), *Tamanduá e a origem II (time after time)* [Anteater and Origin II (time after time)] (2018) and *Tamanduá, os continentes e o cosmos* [Anteater, the Continents and the Cosmos] (2013–2014). This is an enigmatic set, even more so because Zilio has stated, more than once, that the figure of the anteater appears to him as a childhood reminiscence, when his father kept an anteater as a kind of pet. One day, the animal came down the stairs sliding along the banister, lost its balance, fell and died. After his father's death, the artist turned to the image of the anteater to symbolize the persistence of mourning (until 2022, when he painted a black field over his last depiction of the animal, in the canvas *Ausência* [Absence]).

Now, this sudden biographical emergence appears as something unexpected and disconcerting in the artist's trajectory. As we have aimed to demonstrate, Zilio's production was always guided by his position as an individual in relation to society, but until this moment there had been no space for allusion to his personal affective subjectivity. But is that really what this is about?

Without the revelation from the artist himself, would we perceive the mourning and paternal remembrance in these works? There is something uncanny about them in regard to their devotion to the pictorial surface combined with the appearance of graphic symbols, which include the anteater itself. There is also something impenetrable in their somber opacity and combinatorial exploration of recurring elements arranged within an underlying geometric grid. And this took place precisely at the moment when questions of identity were forcefully reentering Brazilian cultural and artistic discourse – this time less focused on integrating national racial origins into unifying allegories, and concerned more with exploring the performativity, representation, and belonging of individual subjects and groups. I believe there is a kind of willful obstinacy in Zilio's turn toward an opaque work at the very moment when contemporary production was tending toward figurative, representative, narrative, and identity-affirming art. It is a personal exercise in persistence and self-determination, which somewhat resembles the dark path Oswaldo Goeldi chose as his way of simultaneously participating in, and remaining apart from, Brazilian modernism. In this context, the biographical reference is seen as another form of irony, absurdity, and a peculiar kind of humor… Or maybe, more simply, it is a clear yet disorienting exercise in autobiographical reflection.

There is a text that Zilio wrote in 2012 where he recalls the profound impact of seeing Pablo Picasso's painting *The Kitchen* (1948) on display at the Museum of Modern Art in New York (MoMA) in 1991. He focuses on this peculiar work by the Spanish master, executed in black and white paint without completely covering the canvas's raw fabric. Approaching abstraction in its configuration of tangled lines and marks that resemble graphic symbols, the painting has few parallels within Picasso's vast production. In all these cases, Zilio notes, there was some proximity to war.

In the 1948 painting, unlike in *Guernica* (1937) where he overtly denounced barbarism, Picasso was instead processing collective and existential mourning. He created *The Kitchen* this work, then, as one of his sharpest attempts to capture, express, or produce an emptiness as a form. Zilio writes:

> By leaving the canvas visible, the painting reveals the very process of its execution, in which mistakes are productively incorporated. The empty space emerges as a result of this realization. The painting has no center; its lines, connecting various points, traverse the surface creating an internal dynamic that stops at the well-defined limits of the canvas – only to then fold back into itself, accentuating the plane. The more the surface is occupied, however, the more virtual planes open up, creating a more diffuse spatiality. […] The austere formulation of its linearity suggests a connection that intensifies its anguished questioning of reality.[3]

He then proceeds, in dialogical movements alluding to Jean-Paul Sartre's famous essay on Alberto Giacometti's painting, to interpret *The Kitchen* as an "allegory of historical emptiness." In developing this argument, Zilio ends up offering a significant key for understanding his own pictorial production since the 1990s, and which he has pushed to its limits over the last fifteen years. Does there exist in the history of painting a lineage of artistic attempts to produce allegories of historical emptiness, of the failure of grand collective promises, and of the sharing of melancholies of individuals deeply committed to history? If such a history exists, surely there must be space within it for Carlos Zilio's enigmatic anteaters, continents, stains, and erasures.

FINAL – AND BRIEF – MOVEMENT

Covering nearly the entire extent of Carlos Zilio's work presents an endless challenge for perception. To understand the rigor of its ethical grounding, one must consider each group of works in relation to the social, artistic, and political context of its time. To navigate the work's aesthetic shifts, one must keep the artist's commitments in mind. In this triangulation between work-artist-context, the Brazil quarrel is everywhere. Including today, when it seems there is so much to done in so little time. You the reader, who has followed this tracing of Zilio's trajectory, what are your commitments? What position do you see as legitimate for you to occupy at this time, in this society, in this quarrel?

1. See MIYADA, Paulo (ed.). *AI-5 50 anos – ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.
2. ZILIO, Carlos. Caderno Paris E, c. 1977–1978 [artist's personal archive].
3. ZILIO, Carlos. *A cozinha*. Essay presented at the international seminar *Picasso: outros critérios*, organized by the Grupo de Pesquisa em Arte Brasileira of the School of Communication of the University of São Paulo (ECA/USP) and the Centro Universitário Maria Antonia, between November 26 and 30, 2012, at the Teatro Aliança Francesa, in São Paulo. Available at: https://carloszilio.com/textos/2011_A_Cozinha.pdf. Retrieved on: Jan. 8, 2025. [The article is reproduced in this catalog, on page 60.]

PAULO MIYADA, a curator and researcher of contemporary art, holds both a BA and MA from the College of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU/USP). He is currently serving as the artistic director of Instituto Tomie Ohtake (São Paulo) and adjunct curator at the Centre Pompidou (Paris). He served as adjunct curator of the 34th Bienal de São Paulo (2020–2021), as curatorial assistant for the 29th Bienal de São Paulo Biennial (2010), and as adjunct curator for the 34th Panorama da Arte Brasileira of MAM-SP (2015). The group and solo shows he has curated at Instituto Tomie Ohtake, notably include *AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar* (2018); *Anna Maria Maiolino – PSSSIIUUU...* (2022); *Ensaios para o Museu das Origens* (2023); and *Mira Schendel – esperar que a letra se forme* (2024). Other significant projects have included the exhibition *Carmela Gross – Quase Circo* (SESC Pompeia, 2024) and the editorial coordination of the book *Sonia Gomes – Assombrar o mundo com beleza* (2025).

ESSAY

CARLOS ZILIO'S WRITINGS AND ROLE AS A PROFESSOR: AN INTRODUCTION

GUILHERME BUENO

"One cannot aspire to create a culture through a simple act of will. An art that is able to take national cultural particularities and transform them into an original formal contribution requires a dynamic art system that expresses cultural maturity and social transformation – one in which these factors are related dialectically, not as simple cause and effect."

The statements made by Carlos Zilio in 1979 in his book *A Querela do Brasil* (1982, reprinted in 1997, and digitally in 2021), develop an idea set forth in the first version of the text, an article published in the magazine *Malasartes* (1976), of which he was a cofounder and editor. In that earlier text, he states:

> Cultural liberation is both part of a process and a process in itself. [...] It is necessary to break free from anti-cultural conditioning and critically approach original sources – analyzing them according to the specific contradictions of our reality and cultural experience. [...] Artists must engage with the art circuit and attempt to objectify the functions of its constituent elements. [...] The search for an identity for Brazilian art is not a goal of a moral order. It is, rather, the essential meaning of our art's validity.[1]

These passages condense structural points of Zilio's theoretical work and teaching career. He never treated them dichotomously in relation to his artistic practice, and, without claiming to be a critic or historian, he wove into his texts questions inherent to studio practice alongside others emerging from the agendas for the theory of "artists' writings" and the associated "crisis of criticism" identified by Frederico Morais in the 1970s. He also addressed the hindrances that artwork encounters when it seeks to create culture. This organic quality reflects the political dimension that motivates Zilio – art as questioning and transformative action – which is significant in a country like Brazil, whose culture remains dependent on the ruling classes and the ambiguous dynamics of the *homem cordial* ("cordial man"). In both his writings his and teaching, his aim was to confront the *reality* of the world and the *reality* of art itself.

The revision of Brazilian modernism was emblematic for Zilio, insofar as it represented a balance between subversion and co-optation grounded in the questionable concept of "national identity" (which at that time was instrumentalized by the nationalist rhetoric of the dictatorial regime).[2] The discussion of canonical figures like Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, and Candido Portinari extends beyond bibliography then available – works by Mario da Silva Brito and Aracy Amaral, concentrated on the recovery of sources and on chronicling the Modern Art Week of 1922. Apart from a generational settling of scores with a project of modernity crystallized through the "canonization" of obsolescence, Zilio traces a retrospective analysis (examining what Modernism truly *represented* as a historical-cultural experience) and prospective one (examining how deterministic conceptions of "Brazilian art" were imposed). Far from treating modernism as a self-absorbed phenomenon, Zilio points to the need to develop a cohesive cultural policy and strategies for the local art system – strategies that could resist the recurring cycles of recurrences and recoveries it perpetuates. His analysis acknowledges both advances and impasses in an art circuit held hostage by the

difficulty of systemization. Just as importantly, he highlights the need for the courage to approach the fundamental visual problem itself: whether these works substantiate their claimed formal power.

A skepticism toward celebrating "things Brazilian" also appeared in Hélio Oiticica's correspondence from New York and in Antonio Dias's 1981 article "Arte 'brasileira' não existe" ("Brazilian Art Does Not Exist"). Neither modernism nor contemporary art culminates in a fixed identity; they exist legitimately only when understood as points of tension within a complex network of relationships that may enable, or not, the artist's existence. Skepticism toward the "act of will" implies two consequences: an awareness of the concrete forces of the artistic environment, and the verification of alternative modernist narratives – leading to the reevaluation of concrete art and neo-concrete art (suggested by other authors in the 1977 exhibition *Projeto construtivo na arte brasileira*), of Giovanni Castagneto, Oswaldo Goeldi, and Alberto da Veiga Guignard. To this end, emergence of new intellectual viewpoints was crucial, which brings us to Zilio's teaching career.

The creation of the graduate program in history of art and architecture in Brazil at the Pontifícia Universidade Católica of Rio de Janeiro (PUC-Rio) in 1981 relied on the pivotal role played by Zilio (he remained there until 1993–1994, also teaching in the master's program in social history of culture). This project was an extension of the work begun with *Malasartes* and *Opinião* magazines and Zilio's collaboration with the Fundação Nacional de Artes (Funarte), which published *A Querela do Brasil*, the *Arte Brasileira Contemporânea* collection, and Ronaldo Brito's *Neoconcretismo*. The program trained multiple generations of intellectuals (to mention only members of its earliest classes, these included Vanda Klabin, Roberto Conduru, Ricardo Basbaum, Sheila Cabo, Vera Beatriz Siqueira, Glória Ferreira, and Viviane Matesco, while its faculty included Ronaldo Brito, Fernando Cocchiarale, and Margareth da Silva Pereira). The reading list ranged beyond conventional figures like Heinrich Wölfflin, Arnold Hauser, and Erwin Panofsky. It fostered research on 18th-century Rio de Janeiro, supported publications such as *Gávea* magazine and exhibition catalogs on Guignard and Goeldi, while it also revitalized methodologies in Brazilian art historiography and criticism, by introducing references from *October* magazine and the writings of Yve-Alain Bois and Hubert Damisch – two authors who profoundly influenced Zilio's thinking.

Zilio recognized another kind of "politics" inherent to the artwork that goes beyond simplistic rhetoric and dives into its epistemic dimension by reconfiguring perceptions of reality. This happens through *how* art *presents things to be seen* (resonating with Michel Foucault, whose seminars Zilio attended) and how art *perceives itself* – concepts that connect to Damisch's work (in his discussion on the construction and meaning of space in the book *Théorie du /nuage/* and his essays on Jackson Pollock. Theory is immediately freed from the burden of "style." For Brazilian art studies, this shift highlighted how the connection between "identity," modernity, and the pursuit of a *national style* was a false start – and, to make matters worse, it lacked substantive formal foundations.

At the same time he was considering with these questions, Zilio painted *Quem tem medo de verde, amarelo, azul, branco e de Barnett Newman* (Who's Afraid of Green, Yellow, Blue, White, and Barnett Newman) (1981) – a reference to the American painter both through its paraphrase of his work *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966–1970) and through a comment by Newman that, by analogy, conveyed a way of thinking about the specificity of the art produced in a country without succumbing to the imperative of rhetorically "demonstrating" its "essence" – an approach that aligned with Zilio's own conception of how "Brazilian art" should be understood:

> I feel that I am a North American painter in the sense that this is the place where I love to live, i where I work and was born, where I develop my ideas. But at the same time, I hope that my work transcends the question of being American [...] I hope that my work can be seen and understood on a universal basis.[3]

This perspective shifts the angle: "Brazilian art" becomes the *product* of the responses coming out of studio (the artworks themselves) in regard to the *sensibilities, materialities, and mindsets* active within a specific context. This understanding gains depth and rigor through the research coordinated at PUC-Rio, which extended beyond recovering colonial, 19th-century, and 20th-century histories and their relationships to focus on the nuances and tensions that forestall linear, unidirectional conceptions of modernity. These investigations were the result of collective scholarship rather than the viewpoint of a single author. This helped address the scarcity of both general and specialized bibliographies in Brazilian art history. Previously, such scholarship had been entrenched in

academic niches, with 19th-century studies confined to authors associated with the School of Fine Arts and the National Museum of Fine Arts, while 20th-century studies were dominated by "modernists." Some exceptions existed – the collection of monographs published by the Pinakotheke gallery and publishing house, Quirino Campofiorito's *História da Pintura Brasileira no Século XIX* (1983), Walter Zanini's *História Geral da Arte Brasileira* (1983),[4] and the *Debates e Estudos* series from Editora Perspectiva. Outside of these, Brazilian art researchers still had to rely heavily on outdated or condescending works, such as those by Francisco Acquarone, or on the thankless recovery of scattered archival materials.

Given this context, Zilio develops his discussion of Brazilian art along four key axes. First, based on *A Querela do Brasil*, it critically examines the structural frameworks of valuation, *signification*, and meaning within artworks. Second, based on Newman's axiom, it considers "Brazilian art" to be simply something made in Brazil (which is far from a definitive conclusion). Third, from Hubert Damisch, it adopts a dual perspective: Damisch identified the multiple layers – historical, material, philosophical, and both objective and subjective decisions – which exist between the *skin* of the canvas's surface and the *epithelium* of the paint that covers it. Zilio considered the complex consisting of the *body* and ontology of the artwork. Finally, he took up the challenge of resuming his painting practice after visiting Paul Cézanne's retrospective and a series of European avant-garde exhibitions at the Centre Pompidou in Paris. This rethinking of the history that forced him to reinterpret the contemporary moment – particularly in post-utopian circumstances – shaped his pedagogical approach at PUC-Rio and the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), associated with a micropolitical strategy of restructuring the systems (of art and of the artwork)within their defining terms.

While his theoretical work at PUC-Rio established a strong basis of well-trained intellectual agents, Zilio's next challenge was to bring this reflection *into* and *from within* the studio environment. This was something of a taboo, particularly within academia, which still labored under the legacy of traditional academicism. At that time in Rio de Janeiro, the alternative was the School of Visual Arts (EAV) at Parque Lage, which, however, tended toward the voluntaristic self-learning model prevalent in modernist traditions. Zilio insisted on the importance of artist training, which led him to join the School of Fine Arts (EBA) at UFRJ in 1994 – an institution with a controversial history – where he remained until his retirement in 2011. His engagement *with* studio-based teaching evolved gradually and eventually encountered resistance: although he was initially assigned to teach modern and contemporary art (becoming one of the first to present post-1960s art in that academic setting), he established the postgraduate program in visual languages in 1996. This program was structured around practical experimentation and conceptual articulation (moving away from the paradigm of *Bauhaus*-inspired exercises). During its first decade, the program included professors such as Lygia Pape, Milton Machado, Paulo Houayek, Glória Ferreira, and Paulo Venâncio Filho. In 2003, this position was further developed when Zilio transferred to the undergraduate painting studio. This shift allowed him to structure an investigative, research-oriented pedagogical approach that emphasized student autonomy over the traditional curriculum focused on progressively mastering technical skills, which had been the previous standard there.

Zilio expressed his concerns in regard to the training of artists artist in three essays spanning two decades: "Bauhaus: a escola e o mito," published in *Opinião* in 1974 under the title "Bauhaus. Enterrando um cadáver"; "Artista, formação do artista, arte moderna" from 1998; and "As batalhas de Araújo Porto Alegre," based on research begun in 1997 but not published until 2015. Each of these texts approaches the issue of artist education from a different angle. The Bauhaus had abandoned the traditional opposition between academic training and the self-taught method, instead aiming to transform the world through artistic practice. It influenced movements such as the New Bauhaus, Black Mountain College, and the Ulm School of Design (in Brazil, it became a key reference, in light of the attention given to the "Brazilian constructive project)." Despite its balance between structured education and artistic experimentation, Zilio could not sublimate its reality: "The Bauhaus proposed as the products of reason and as requirements of the social reality what never surpassed the interests of the system. Gropius never understood that without effective control over the means of production, the artist's activity in industry remains entirely subject to the interests of owners of the production."

This conclusion is consistent with Zilio's reservations about Brazilian modernism. He nonetheless concludes: "If we eliminate the myths that surround it, we can at the very least recognize that the Bauhaus offers a lesson in research, debate and a deepening of human knowledge."[5]

His article from 1998 concerns the evolving structure of the art system at the turn of the century:

> It is entirely natural and understandable that the constructive project would develop a pedagogical program for art. It is interesting to note how Marcel Duchamp, considered the most iconoclastic artist of the 20th century, would espouse that the artist go to the university. [...] The positions of the constructive project and Duchamp converge (just as art and non-art do) onto a central point regarding artist training: the need for specialized higher education.[6]

This argument should not be considered an endogenous dilemma of a higher level course. Instead, we should localize it in the same situation as contemporary art, remaking their fields of action (in these same years, a conceptual artist like John Baldessari took part in academic life) in light of the question, what defines an artist?

In his essay on Araújo Porto Alegre, Zilio revisits the question of a national artistic project. Instead of beginning with modernism of 1922, he finds its roots in Romanticism, discovering unlikely similarities between the two movements. They both sought a regenerative "update" to promote the long-desired emancipation of Brazilian art. They both adapted international artistic programs shifting the base from post-Cubism to the academic discipline of the just middle ground, both applied to the autochthonous theme. This gave rise to the *unsettling* tenor through which the link between identity and national culture suggests an eternal return, transiting through peripheral, provincial, international, and global conditions – recurrent in the "Brazilian artist."

Without falling into the idealism that distorts retrospective evaluations, the shift of the immediate action of *Malasartes* to a long-term and continuous strategy demonstrates the correctness of Zilio's decision. That the graduate programs at PUC-Rio and UFRJ are now in their fourth and third decades, respectively, likewise attests to this wisdom. Unlike many ambitious publications and projects that have fallen by the wayside, these programs have endured: the renovation of faculty and the experience transmitted have contributed to the structuring of other institutions. Instead of creating imitators these programs opened a space for artists and scholars to advance beyond the questions they originally posed.

Not succumbing to complacency, perceiving the dynamics of the times, being aware that there is still much work to be done – these are some of Zilio's contributions that remain relevant today.

---

1. ZILIO, Carlos. "A querela do Brasil." Malasartes, Rio de Janeiro, no. 2, p. 10, Dec./Jan.–Feb., 1976.
2. It is worth remembering that these discussions occur in a context of parallax and alterity, as Zilio's reflections on identity and nationality emerged during his exile in Paris in the second half of the 1970s. This distance – a principle inherent to theoretical inquiry – operates on cultural, intellectual, and geographical levels; on the other hand, there remains the proximity of the urgency of the present.
3. Barnett Newman's statement appears in the film *Painters Painting: The New York Art Scene*, 1940–1970, by Emile de Antonio, 1972. A transcribed version can be found in: DE ANTONIO, Emile; TUCHMAN, Mitch. *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene*, 1940–1970. New York: Abbeville Press, 1984, p. 48.
4. Additionally, though to a lesser extent, a series of small catalogs organized by Funarte covers Brazilian art from the 19th century to abstraction, along with a collection of catalogs on Rio de Janeiro's art scene from the 1930s to the 1960s, edited by Frederico Morais for Galeria Banerj. Outside Rio de Janeiro, there are also thematic art history booklets published by Galeria Itaú.
5. ZILIO, Carlos. Bauhaus. "Enterrando um cadáver." Opinião, Rio de Janeiro, no. 92, p. 17, August 12, 1974.
6. ZILIO, Carlos. "Artista, formação do artista, arte moderna." Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, vol. 5, no. 5, pp. 77–78, 1998.

GUILHERME BUENO (Rio de Janeiro, 1975) is a professor at the School of Fine Arts at the Federal University of Minas Gerais (EBA/UFMG). He has taught at the School of Visual Arts (EAV) at Parque Lage, the Department of Architecture and Urbanism at PUC-Rio, and the Institute of Arts at the State University of Rio de Janeiro (Uerj), where he is a collaborating professor in the Graduate Program in Arts. He was the director of the Museum of Contemporary Art (MAC) in Niterói and the editor-in-chief of *Dasartes* magazine. As a student, he worked as a monitor, researcher, and assistant to Carlos Zilio between 1995 and 1998.

ESSAY

THE POLITICAL QUESTION IN MODERNISM

(1994)

CARLOS ZILIO

From the standpoint of political ideology and party affiliations, there is little doubt as to the path taken by the modernists. Although in the early the 1920s they tended toward bohemian disengagement or support for oligarchic parties, they gradually sought other possibilities. At times these were opposition channels still within the Old Republic framework, such as the Democratic Party, while, more significantly, there were also engagements with the two ideological movements whose antagonism would mark the century: communism and fascism.

In the field of the visual arts, there was a nearly total predominance of left-wing engagement. Indeed, if the first phase of modernism can be summarized by its orientation toward updating and nationalism, by the 1930s, we would have to add the social question.

Considered from this broader point of view, the modernist dynamic had a "consciousness-raising" aim, seeking to be an art directed toward the people, its ideal theme and spectator. In this sense, the lecture that Mário de Andrade gave at the Brazilian Ministry of Foreign Affairs, in which he presented a kind of self-critique of early modernist times, would crown the internal logic of this process.

But the real question is to verify whether the modernists produced a body of work capable of ideologically and politically transforming Brazilian art in terms of its insertion into modernity. In other words, the question is whether they elaborated a production significant in its own right, a visual thought not merely reducible to the illustration of a discourse, consequently breaking away from the illusionistic conception of representation. And, moreover, whether they were capable of perceiving and acting on the political relationships existing within the art system that establish the circulation of the work between the producer and the public.

Analyzed from this perspective, it is important that we identify two crucial moments in the historical development of modern art. First came the assertion of art's artisanal quality within industrial society – highlighting its constitutive process (for example, by valorizing brushwork and texture), thereby demonstrating the unique nature of its mode of production. The second moment, which emerged in the 20th century, involved the acknowledgment of modern art's status as a commodity. These opposing movements – opposition versus assimilation – represent strategies that either safeguard art's critical capacity or surrender to the market's objectifying logic.

The struggle of art in the 19th century to establish its epistemological independence was fought against the possibility that art would internalize the commodity fetishism Marx had identified. This explains Courbet's strategy at the 1855 World's Fair in Paris, where he deliberately exhibited independently to prevent his works from being presented like merchandise. Similarly, the ethical positions taken by Van Gogh and Gauguin, as well as Cézanne's determined preservation of individual autonomy, all maintained this political commitment balanced between a transgressive artistic language and the circulation of artwork.

The revolutionary nature of this turbulent, complex development suffered setbacks beginning in 1914 with the first successful auction of modern art, and then again in 1918 with France's victory in World War I.[1] This phase, called the "Return to Order," involved a

stratification of Cubism, positioning it within a historical continuum that glorified timeless French values – essentially elevating the classicist and rationalist tradition to the status of eternal truth. On the other hand, the articulations that Braque and Picasso had opened through their engagement with "primitive" art – which had enabled synthetic Cubism's breakthrough language – were reduced to mere stylistic formulas. This apparently allowed modern art to effectively engage with nationalism (the French style), with allegory and narrative (modernism as an extension of the classical), and with "primitive cultures" (treated in a purely formalistic manner).

The relationship between the Brazilian modernists and this postcubist return to order is well known. When the culturally unseasoned Brazilian modernists arrived in Paris in the 1920s, they could not distinguish between merely trendy innovations and those that were enduring. Yet there was also a fortunate coincidence: they encountered a clear, systematic framework for understanding "the modern" while simultaneously finding a way to connect it to national identity through the incorporation of "primitive art." Within these parameters, modernism absorbed the typically conservative approach of trying to reconcile two opposing concepts: the predetermined structure of narrative illusion with the modern emphasis on individual freedom. This relationship with the past evidently had nothing to do with the connection that modern art had maintained with tradition since at least Manet. Modern artists did not see tradition as an authoritarian structure of eternal values, but rather as a set of historically situated questions to be compared and contrasted with the present. A productive way of making the past present.

Curiously, while in Europe the Return to Order saw the market's embrace of modernism, in Brazil the same mechanism took on a revolutionary connotation. Here, in the absence of an organized art market, the modernist affirmation was in direct confrontation with cultural institutions dominated by the Academy. The political struggle was waged primarily in Rio de Janeiro, centering on control of the National School of Fine Arts and the Salon. There arose a dispute for official recognition, which in Brazil at that time was tantamount to social standing. For its part, São Paulo was free of this institutional battle, so was able to develop its modern art system with greater freedom.

Modernism's success is undeniable: in Rio, Lúcio Costa was appointed to the helm of the school of fine arts, a modern division was established within the National Salon, official commissions were extended to Portinari, and modernists were appointed to key cultural administrative positions. In São Paulo, the milestones include the Modern Art Week of 1922, as well as the founding of CAM, SPAM, and the May Salons – a succession of events that demonstrated a concerted effort to form a modern system. By the late 1940s in Rio de Janeiro, the modern hegemony could no longer be ignored. The art system built upon the foundation of the French Artistic Mission to Brazil (in Rio de Janeiro) was gradually being conquered from within through long-standing disputes, which led to the rise of alternative pathways such as the creation of MAM. In São Paulo, a quicker dynamic process led to the establishment of MASP and the Bienal de São Paulo.

This successful institutional and political conquest led to the recognition of the modernist project with Portinari as its most legitimate representative and Mário de Andrade as its main critic. Portinari understood modernism essentially as an updating of the Renaissance tradition.[2] It was this same view of modernism – as continuity rather than rupture – that led Mário de Andrade to divide his aesthetic analysis between form and content and to advocate for a conception of craftsmanship which was actually a masked endorsement of a technical model presented as an eternal truth.

There were two artists who stood outside these principles, whose work revealed the limitations of modernism: Guignard and Goeldi. Guignard was considered a naive artist who managed to express the poetry of the "Brazilian soul." His work, however, is outstanding for its steadfast commitment to prioritize painting in its own right, free from any external referential purpose. Through his work, he did not attempt to embody or convey a "Brazilian soul," but rather sought, through a stylistic tendency that became increasingly prominent in his work, to annul the relationship between figure and background by dissolving spatial depth, while also employing a subjective treatment of diluted color to create a lyrical outpouring of the subject into nature. For his work to be absorbed by modernist ideology, it had to undergo a reductionist reading that emptied it of its cultural depth and ontological value.[3]

For his part, Goeldi pushed formal techniques to their extreme. He sought to extract from artisanal work an expressive relationship with wood that is configured in the structuring and conquest of the pictorial

plane through the interplay of black and white surfaces. His printmaking exists as an act, an affirmation of tension between the subject and reality. There was no way for the artist to conceal his procedures in this conflict with the materials and the world, because for Goeldi there was no distinction between ethics and aesthetics. His process had nothing, therefore, to do with the political maneuverings among key figures in institutions or exhibition frameworks. Rather than nationalism and its rhetoric, he opted for lived experience; rather than the grand academic-cubist "machines," he preferred the humble sheet of paper; rather than boastful optimistic positivity, he chose awareness of historical negativity.[4]

It is important here to analyze – though briefly, given the scope of this text – modernism's debt to its political opponent, the Academy. For very specific reasons, some past Brazilian artists, such as Almeida Júnior, came to be acknowledged by the modernists. But it is necessary to reflect more deeply on the messianic character of the projects aimed at structuring the Brazilian art system initiated by Debret and further developed by Porto Alegre, as well as on the repercussions that romantic nationalism had on the latter. Certainly the sense of origin and redemption implicit in these projects was not foreign to modernism. We therefore see that the modernist principles of progress (updating) and national identity (nationalism) were already present in the Academy, as part its underlying foundation. The only difference, therefore, lay in the exchange of canons – the Academy's neoclassical reference was replaced, by the modernist movement, with postcubism.

The existing interpretations about the modernists' view of the Academy are still insufficient. A likely hypothesis is that the modernist's historical need for affirmation led them to an overly simplistic view, where they considered the Academy as a monolithic entity without considering its various phases and contradictions. The general rejection of 19th- and early 20th-century Brazilian art resulted in an overvaluation, including by the modernists, of colonial art, regarded as the repository of the most authentic values in our culture. However, the Academy that the modernists were fighting against was already in its final phase. The post-1882 work of various artists within the Academy standard reflects a process of renewal based on plein air painting, moving away from the neoclassicism and Brazilian historical themes that had characterized the previous period dominated by Victor Meirelles and Pedro Américo.[5]

Late 19th-century art shifted toward formal investigations that reflected a pre-impressionist sensibility. This involved a complex process when we consider that it unfolded within the Academy itself, thereby embodying all the ambiguities of the institution's conservatism. Castagneto is, undoubtedly, the first Brazilian artist to have established a connection with modern painting, developing an emotional communication with reality that reflected a romantic affiliation. But Visconti, for example, though hastily labeled an impressionist, never fully broke away from his structural ties to formal delineation and traditional representation. On the other hand, the artistic production of this period failed to internalize the relationship between art and industrial society that was increasingly being asserted as a cultural reality amidst Brazil's growing industrialization. Limited to a logic of embellishing industrial production, the Academy relegated this function to the decorative arts.

The modernists took postcubist rationalism as the answer to the interrelationship between art and industrial society. However, this was deemed an insufficient solution, as it merely reproduced the academic practice of alignment with an external model. Even Porto Alegre's project viewed nationalism as limited to thematic concerns or the incorporation of iconographic elements more closely identified with our culture. Modernism, in theory, approached this question in a more sophisticated way, understanding it as necessarily linked to the formulation of a language through a counter-acculturational relationship with postcubism. The anthropophagic synthesis was the most complete version of this project.

The solutions produced by modernism were, however, extremely limited. Anita Malfatti's expressionism was produced by a talent that could not transcend the boundaries established by her 1917 exhibition. The most programmatically driven body of work in modernism was that of Tarsila. However, her paintings maintain a persistent ambiguity between schematism and poetic force – a revealing tension evident in her somewhat didactic absorption of Léger's aesthetic solutions. This contradiction is also seen in Tarsila's understanding of alterity, sometimes absorbed constitutively as a structural element, but generally treated as an illustration of nationalist ideology. It is no coincidence that a painting like *O Urutu*, which is further removed from postcubism and shows surrealist influences, gains its expressive freedom by being less subject to formal rules and more strongly committed to subjectivity. Even so, she essentially

abandoned her pictorial investigations after 1933.

When modernism took a more social orientation in its second phase, this further reinforced the rhetorical nature of its nationalism, as evidenced by the work of Portinari, the movement's emblematic painter. Mário de Andrade's endorsement of Portinari positioned his self-critical discourse at the Brazilian Ministry of Foreign Affairs as a conservative solution to modernist contradictions. Portinari, a brilliant former student of the Escola Nacional de Belas Artes, was essentially the last of the academics. He revised and updated Porto Alegre's ideals in his work.

Throughout its various phases, modernism revealed a paradoxical tendency toward conservative modernization. In its struggle for artistic innovation, it ended up only apparently ushering Brazilian culture into modernity. Although appearances can be deceiving, in this case they at least served to generate a cultural exercise that led society to debate its symbolic values and energize its system for the production and circulation of art. The art of Anita and Tarsila reflects their struggle to achieve the modern, and yet they failed to stake a transformative position due to their lack of coherence and persistence. Guignard stands as the most authentic example of a productive process that revealed the struggle to understand modern painting. For his part, Goeldi, the only artist to truly achieve the modern, lacked any institutionalizing political power, due to his cultural isolation. Modernism therefore functioned as a kind of rite of passage for the effective realization of the modern in Brazilian art, which would emerge from the 1950s onward precisely as a reaction against modernism

1. See Yve-Alain Bois' article "Painting: The Task of Mourning" in *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990. In this article, the author identifies 1914 as a pivotal moment, for being the year of the Peau d'Ours auction and what he considers Duchamp's first true ready-made, the *Porte-bouteilles* (seeing that *Roue de bicyclette* from 1913 still retained an aesthetic component). Thus, 1914 marks the beginning of modern art's reassimilation by the market, spanning from impressionist paintings to Picasso and Matisse, while it also saw Duchamp's critical intervention.
2. Concerning Portinari, see my book *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
3. Concerning Guignard, see the article by Rodrigo Naves, "O Olhar Disperso – Notas sobre a Visualidade Brasileira," in *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, no. 3, PUC-Rio, June 1986, and the catalog *Guignard* published by the Divisão de Artes Plásticas of the Centro Cultural de São Paulo and Museu Lasar Segall, in 1992. Also see the catalog *A Modernidade em Guignard*, organized by Carlos Zilio, produced by the Specialization Course in the History of Art and Architecture in Brazil at Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), 1982.
4. Concerning Goeldi, see *Oswaldo Goeldi* (Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1981), coordinated by Carlos Zilio, as well as the dissertation by Sheila Cabo Geraldo for her master's degree in Social History of Culture at PUC-Rio, *Goeldi: Modernidade Extraviada*, to be published shortly.
5. The reference for this new orientation taken up by Academy is directly linked to the painter Georg Grimm, who arrived in Brazil most likely in 1878, and later served temporarily as a professor at the Imperial Academy of Fine Arts.

Originally published in FABRIS, Annateresa; CHIARELLI, Tadeu (eds.). *Modernity and Modernism in Brazil: A Critical Review*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. Available at: https://carloszilio.com/textos/1994-modernidade-e-modernismo.pdf. Retrieved on: February 7, 2025.

ESSAY

THE KITCHEN

(2012)

CARLOS ZILIO

I believe that the first time I saw *The Kitchen* (1948) was at the exhibition *Art of the Forties*, featuring works of art, architecture, and design from the 1940s, held at the Museum of Modern Art in New York (MoMA) in 1991.[1] From that point forward, this painting became a touchstone in my relationship with art. Its placement in the exhibition near Jackson Pollock's *Number 1A* (1948) and Barnett Newman's *Abraham* (1949) certainly heightened its impact on me, demonstrating how, in 1948/1949, Picasso had forged a powerful connection between distinct moments in art history. I consider this one of his most significant works – a claim that may raise eyebrows, given that it's an almost abstract painting from an artist working in an era like ours, which valorizes the production of images.[2]

The unique circumstances surrounding *The Kitchen* are well-known: Picasso painted it in November 1948, coinciding with the 30th anniversary of Guillaume Apollinaire's death and just one week after the poet's widow had asked him to revive the memorial project he had conceived in 1928, which the Apollinaire Committee had rejected as too radical. At the time, in 1948, Picasso had also recently returned from visiting the Nazi concentration camp at Auschwitz.

The linear quality of *The Kitchen* brings to mind the *Monument to Apollinaire*, though Picasso's exploration of linear construction actually began much earlier, in 1924, when he produced 40 drawings of constellations in which points were connected by a set of lines. Two pages of these works appeared in *La Révolution Surréaliste* in January 1925; 16 of them in woodcuts illustrated Balzac's *The Unknown Masterpiece*, published by Ambroise Vollard in 1931; and he also created lithographs for Pierre Reverdy's *Le Chant des Morts*. In 1928, two paintings – *The Studio* and *The Painter and His Model* – returned to these linear and geometric structures which echo in his drawings for four iron sculptures he would create in the autumn of 1928 and in 1929 with technical assistance from Julio González. Daniel-Henry Kahnweiler relates these works with drawings in space. Picasso offered two of these sculptures, along with their preparatory drawings, as models for the Apollinaire monument, which was intended to stand over three meters tall when completed.[3]

Although *The Kitchen* is not among Picasso's most popular or widely exhibited and known paintings, it has nevertheless been indispensable in studies of his work. Clement Greenberg, for instance, characterized it in a 1957 text as "Picasso's boldest and most abstract work."[4] Indeed, the painting pushes cubism's experimental elements to their limits, being organized through lines that give the composition a constructive framework. The scale of the canvas establishes a more direct relationship with the viewer. Because parts of the canvas are left visibly exposed, the painting reveals its own process of creation, where mistakes are productively incorporated into the work. Space emerges as a result of this process. The painting lacks a center; lines connecting various points traverse the surface, creating an internal dynamic that stops at the well-defined edges of the canvas. From these edges, the lines tend to return inward, emphasizing the composition's plane. Yet even as the surface is occupied, virtual planes open up, creating a more diffuse sense of space.

The color scheme is reduced almost entirely to black and white. Although Picasso

had explored this palette throughout his career, in *The Kitchen* its use is more closely tied to his series of war-related paintings, such as *Guernica* (1937) and *Charnel House* (1944/1945). In these works, the black and white no longer function as chiaroscuro or simply to enhance the relationship between planes and forms; rather, they convey the chromatic negativity of absence – of noncolor and nonlife. However, unlike those other two canvases, *The Kitchen* does not employ formal rhetoric designed to heighten a sense of the tragic. Instead, its austere linear composition points to a connection that intensifies the anguished questioning of reality. This is precisely where the painting holds a singular position within Picasso's oeuvre, departing from conventional solutions to establish itself in a different territory.

To produce this painting, Picasso used a large, white, empty room as his subject, in order to, in his words, "make a painting out of nothing."[5] This statement creates a link to Jean-Paul Sartre's text, "The Paintings of Giacometti," where he notes that "in each of his paintings, Alberto Giacometti takes us back to the moment of creation *ex nihilo*; each one revives the old metaphysical question: why is there something rather than nothing?"[6] This interpretation becomes plausible in light of Picasso's connection with the existentialists during the war, coupled with Pierre Daix's assertion that since the late 1920s he had been paying attention to Giacometti's work.

It is true, as Yve-Alain Bois states, that the creation of *The Kitchen* owes much to the large painted panels by Henri Matisse: *Oceania, The Sky* [*Océanie, le ciel*], 1946/1948, and also to Joan Miró.[7] Here we could also add Paul Klee (whom Picasso paid homage to by visiting Switzerland in 1937) who, even while working in small formats, would often organize the surface through a set of black lines that empowered the background.

It is important, however, to emphasize that in making *The Kitchen* Picasso directed all of his artistic and existential experience toward the apprehension of emptiness. This is what makes it unique in Picasso's oeuvre. In a painting where there seems to be an internal logic that would produce an expanding surface, what actually happens here is that the closure of the surface (which is Picasso's usual approach) acquires a very precise meaning analogous to Sartre's observation in his text about Giacometti: "the void must precede beings that populate it, and is immemorial if first enclosed between walls." To gain a more precise understanding of this experience, one need only compare this painting with a second version, called *The Kitchen II*, in which the space is filled with figures in such a way that, together with the gradation of planes, this strict sense of closure is dissolved. While the first painting proposes emptiness, the second contains an occupied space. The entire logic of *The Kitchen*, whereby the apparent white surface is filled with lines, generating internal tensions, consequently gains its dimension in another question that Sartre poses: "But what about the void? Would it not also be figured by the whiteness of the paper? Exactly: Giacometti rejects the both the inertia of matter and that of pure nothingness; the void is the distended, unfolded fullness; the fullness is the oriented void. The real flashes."[8]

By 1948, three years had passed since the war's end, allowing enough distance for awareness to grasp the terror. This feeling was experienced as a moral crisis in regard to European cultural tradition. Picasso himself embodied this tradition, and *The Kitchen* is charged with the anguish of the void with which this tradition was confronted. As a reference point in Picasso's oeuvre, the painting also takes on the meaning of an allegory of historical emptiness.

Viewed from another perspective – that of North American culture emerging from the global conflict as a leading player aware of its vitality – the moral crisis was something that should be experienced productively. This called for a critical examination of European artistic production and its historical impasse. Displayed close together at the MoMA exhibition, *The Kitchen*, *Abraham*, and *Number 1A* share the same scale. Moreover, the nearly abstract nature of Picasso's painting strengthens the visual connection among the three works. This visual relationship is thrown into question, however, as one perceives that these works convey a sense of the conflict between the tradition of painting and its critical conception. The strength of the grouping emerges from this tension.[9]

In 1940, Newman expressed the radical nature of the impasse with tradition by declaring that painting was dead and for five years he produced nothing. His view of Picasso's work was no less rigorous, as he considered that it was still tied to question of the nature of beauty. A similar reaction was evinced by Pollock, as pointed out by Lee Krasner, who recalled Pollock's outrage on an occasion when he saw a book about Picasso, exclaiming, "That guy hasn't lost a thing!" and also stated that he "greatly admired Picasso but also considered him a rival, wanting to surpass him."[10]

In *Abraham*, Newman continues the investigation he had been conducting, using symmetry as a reference for the relationship between the body and the perceptual field. In this canvas, the symmetry of the central axis is offset by another straight line parallel to it, defining a plane or a "zip," in Newman's terminology, which occupies one-sixth of the surface and is painted in a different shade of black from that which covers the rest of the surface. By creating this perceptual displacement, Newman spurs the viewer to shift position, challenging the perceptual status. The relationship between figure and ground is thus denied, along with the internal balance due to the contrast of chromatic values, and the gaze is no longer subject to the limits of the canvas. In this sense, *Abraham* is distanced from *The Kitchen* insofar as the latter maintains the dualisms of subject/object and figure/ground, and consequently their objective correlation with sensations, preserving a residual naturalism that diminishes the intensity of its scale. Whereas in *Abraham*, the perceptual experience demands a reconceptualizing of the relationship with painting based on the body, producing an awareness of a place.

Number 1A is highly representative of Pollock's style, employing the "drip" technique and enamel paint to create a complex chromatic network. The upper portion of the canvas bears several handprints. A superficial view might find similarities with *The Kitchen*, such as the portions of raw canvas, the apparently simplicity in execution, and the way the dripping technique stops at the edges of the painting, creating a delimitation, even though it is only a physical one. The handprints might mislead some viewers into attributing an idealized verticality to the work, favoring a relationship with the void analogous to that in Picasso's painting. This analysis would, however, overlook that Pollock laid this work horizontally while executing it, approaching it from every side. It is precisely in this relationship with the body – freed from cultural and historical repressions – that the painting gains its scale.[11]

Situated as a historical allegory of emptiness, *The Kitchen* produces a nothingness based on which the alternatives represented by *Number 1A* and *Abraham* operate. The production of these three works at a moment when civilization was marked by a sense of the tragic leads us to Edmund Burke's observation: "In face of the imminence of nothingness, something happens which announces that everything has not ended."[12]

---

1. There is a discrepancy between the list of works in the catalog and the photographs of the exhibition. The catalog lists three works by Picasso (the paintings *Woman Dressing Her Hair* and *Charnel House*, and an untitled print). All of these works appear in the photographs except *Charnel House*. Since *The Kitchen* is not listed in the catalog but appears in the photographs, it can be reasonably assumed that it was substituted for *Charnel House* while the exhibition was being installed.
2. *The Kitchen (La cuisine)*, Paris, November 9, 1948, oil on canvas, 175 × 250 cm, Zervos XV, 106, Museum of Modern Art, New York. *Abraham*, 1949, oil on canvas, 210,2 × 87,7 cm, Museum of Modern Art, New York. *Number 1A*, 1948, oil and enamel paint on canvas, 172.7 × 264.2 cm, Museum of Modern Art, New York.
3. Chronology organized by Jane Fluegel in *Pablo Picasso: a Retrospective*, edited by William Rubin (New York: MoMA, 1980). DAIX, Pierre. *La Vie de Peintre de Pablo Picasso*. Paris: Ed. Du Seuil, 1977. BOIS, Yve-Alain. *Matisse and Picasso*. Paris: Flammarion; Texas: Kimbell Art Museum, 1999. Information about *The Kitchen* is available on the MoMA website (*moma.org*). Kahnweiler's observation is cited in the previously cited works by Pierre Daix and Jane Fluegel.
4. GREENBERG, Clement. "Picasso at Seventy-Five." In: *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
5. Source: MoMA website about *The Kitchen* and the article "Turn," by Richard Shiff, in *Picasso Black and White*, edited by Carmen Giménez (New York: Guggenheim Museum, 2013). In the article, the quoted testimony is from Françoise Gilot, Picasso's companion at the time.
6. "Giacometti's Paintings," in *Alberto Giacometti: Texts by Jean-Paul Sartre*, organized by Célia Euvaldo (São Paulo: Martins Fontes, 2012).
7. BOIS, Yve-Alain. *Matisse and Picasso*. Paris: Flammarion; Texas: Kimbell Art Museum, 1999.
8. Ibid., op. cit. Sartre.
9. Jeffrey Weiss, in the article "Rothko's Unknown Space," in Mark Rothko (Washington: National Gallery of Art, 1998), points to a connection between the works of Giacometti and Rothko, also based on the concept of nothingness, through Sartre's texts about Giacometti and *Being and Nothingness*. Although two

of his paintings were featured in the *Art of the Forties* exhibition, Rothko does not figure in my memory of that exhibition, most likely because the works shown by him (a gouache from 1945 and a canvas from 1948) still represented a transition to his hallmark style.

10. Cited by Rosalind Krauss in *The Optical Unconscious* (Cambridge: The MIT Press, 1994) and by Daniel Abadie in "Pollock, de la figuration à la figure," in Jackson Pollock (Paris: Centre Georges Pompidou, 1982).
11. Concerning Newman, see particularly the articles by Yve-Alain Bois "Perceiving Newman," in *Painting as Model* (Cambridge: The MIT Press, 1990), and "Newman's Laterality," in *Reconsidering Barnett Newman*, edited by Melissa Ho (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2005). Concerning Pollock, see part 6 of *The Optical Unconscious*, op. cit.
12. BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1998.

Essay presented at the international seminar *Picasso: outros critérios* [Picasso: Other Criteria], organized by the Brazilian Art Research Group of the School of Communications and Arts at the University of São Paulo (ECA/USP) and the Centro Universitário Maria Antonia, November 26–30, 2012, held at the Teatro Aliança Francesa in São Paulo. Available online at: https://carloszilio.com/textos/2011_A_Cozinha.pdf.

TESTIMONIAL

CARLOS ZILIO: THE MANY WAYS TO PREVAIL

ILEANA PRADILLA CERON

> "[...] that for the awareness of the artist as an active human being, creative power and intelligence are not enough, the artist must be a social creator, not only of artworks, but also a modifier of consciousness [...]"
> Hélio Oiticica[1]

A brief analysis of Carlos Zilio's trajectory reveals that, at certain moments, he was undergoing a tension between his artistic practice and other political or institutional activities he was also engaged in. In the late 1960s, for example, after the enactment of Institutional Act No. 5 (AI-5), he chose to become an underground militant when he realized that art could not transform society. In the 1970s in Paris, he experienced the disillusionment of the utopias and rediscovered, in the painting of Paul Cézanne, a new meaning for making art. After nearly a decade of coordinating and teaching the postgraduate specialization course in art and architectural history in Brazil at PUC-Rio, which he had structured in 1981, he stepped away to dedicate more time to his studio work.

I first met Zilio in 1986 when, as a young performing arts student interested in enrolling in the art history course, I encountered him at PUC-Rio. The patient professor explained that it was a lato sensu postgraduate program, open to those with a university degree. That was not my case.

I believe that when he saw my curiosity as an opportunity to mentor a student, Zilio did not want to close the door. Instead, he made the rule more flexible, taking a chance and challenging me to pass the admission exams, which were, for me, quite demanding. He also made me promise to complete my undergraduate degree and present the pending diploma. At that moment, neither Zilio nor I could imagine the impact his gesture of trust would have on my life.

I entered the program in 1987, when the research projects on Alberto da Veiga Guignard and Oswaldo Goeldi – coordinated by Zilio, and which historically reframed the works of both artists – were still reverberating. And *Gávea* – the first university journal of art history in Brazil, also conceived by the professor – had just published its fourth issue.[2] Shortly after, in 1988, Zilio would leave his coordination and teaching activities in the program, but I managed to attend his classes in the history of modern art,[3] whose curriculum began with the establishment of the Imperial Academy of Fine Arts. I particularly remember Zilio's emphasis on the role of the artists who had come to Brazil as part of the French Artistic Mission, especially Jean Baptiste Debret, as strategists in constructing an institutional framework for artistic production in Brazil.[4]

For artists who began their careers after the 1964 civil-military coup in Brazil, including Zilio, making art required that one take up a political stand against the dictatorship while simultaneously developing new artistic languages opposed to all forms of academicism. It might have seemed strange, then, that this professor, being a contemporary artist himself, would reflect in his classes on the establishment of the Imperial Academy of Fine Arts. However, since constructing the institutional field of art was part of the political activism and mandate of Brazilian artists from the late 1960s onward, historicizing and understanding this formative process was fundamental.

Carlos Zilio played a role in several of the key initiatives carried out by artists

in the post-1964 period as part of their political and strategic positioning. He was one of the signatories of the "Declaração dos princípios básicos da vanguarda"[5] [Declaration of Basic Principles of the Avant-Garde] and participated in the exhibition *Nova Objetividade Brasileira* [New Brazilian Objectivity], organized by artists led by Hélio Oiticica, in 1967. In 1975, he joined the editorial team of the periodical *Malasartes*, conceived by visual artists and poets, self-described as "a magazine about the politics of the arts," that is, as a proposer of analyses and alternatives for the contemporary reality.[6]

The specialization course in art and architectural history in Brazil resulted, in part, from these propositions, especially from the formulation set forth by Ronaldo Brito in the article "Análise do circuito" [An Analysis of the Circuit], which opened the periodical's first issue, about the urgency of opening spaces that "could shelter theoretical production aimed at repositioning contemporary Brazilian and international art as an subject of discussion in our cultural environment."[7]

Even though the promotion of systematic historiographic thinking about art in Brazil – one capable of giving meaning to contemporary production – had been on the agenda since the 1970s, it was Zilio, in the 1980s, who undertook the challenging task of giving it concrete form.

Just as the program was beginning walk on its own in 1986, Zilio was already working on another project: structuring the master's program in social history of culture at PUC-Rio, incorporating art history as one of its research tracks. I encountered Zilio again in 1993 in this master's program, as his student in the history and modernity course. Generously sharing his inquiries as a painter with his students, Zilio seemed completely at home discussing with us the works of Cézanne, Matisse, Barnett Newman, and Robert Ryman. In one of his classes, before end of the course, the professor announced his departure from PUC-Rio, as he would be going to the School of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), where he planned to organize the graduate program in visual languages.[8]

At the time, I didn't understand why he had decided to leave the master's program, where there were so few art history professors, to work at a school rooted in academic tradition. But it was precisely in this setting that Zilio's sharp strategic sense recognized an opportunity to establish another institutional space, this time focused on qualifying artists in contemporary practices enriched by research, critical reflection, and theory.

The university as the ideal place the training of artists had already been discussed in the first issue of *Malasartes* magazine, specifically in José Resende's essay "Formação do artista no Brasil" [The Training of Artists in Brazil].[9] Once again, Carlos Zilio was responsible for materializing this new space for the education and professional development of visual artists. Zilio sees his path as a professor and institutional builder as an expression of micropolitical engagement. I agree with Paulo Sergio Duarte who, in a conversation with the artist, countered: "I don't think you were doing micropolitics. I think you were doing politics in its fullest sense."[10]

In his more than 40 years of work in university settings, Zilio was one of the key people responsible for establishing and expanding the field of reflection on art in Brazil and, without a doubt, that of contemporary artistic practices as well. His ethical commitment took shape and transformed the awareness of hundreds of students trained in the various spaces he conceived. In Zilio's case, the artistic drive to construct a body of work did not conflict with the drive of the politically engaged person, although they were materialized in different spaces. Actually, the opposite is true – I see his political and institutional work as an extension and multiplier of his artistic action.

---

1. OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. Rio de Janeiro: Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, 1967.
2. Zilio was the editor responsible for 12 of the 15 editions of *Gávea – Revista de História da Arte e Arquitetura*, published by the specialization course in history of art and architecture in Brazil of PUC-Rio between 1984 and 1997.
3. Fernando Cocchiarale replaced Zilio in this discipline, during the ongoing semester.
4. Years later, in 1997, Zilio would present a conference on the thought and work of Manuel de Araújo Porto Alegre, a student of Debret, at the helm of the Imperial Academy of Fine Arts, published under the title "As batalhas de Araújo Porto Alegre." See: ZILIO, Carlos. "As batalhas de Araújo Porto Alegre." ARS, [S. l.], v. 13, n. 26, pp. 92–103, 2015.
5. The "Declaração dos princípios básicos da vanguarda," dated January 1967, was signed by the artists Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy,

Raimundo Colares, Carlos Zilio, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino and Renato Landim, and by the critics Frederico Morais and Mário Barata.

6. The journal *Malasartes* had as editors the artists Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Rubens Gerchman, Carlos Vergara and Carlos Zilio, in addition to the poets Bernardo Vilhena and Ronaldo Brito, the latter also an art critic. At Zilio's invitation, Brito would later join the faculty of the specialization course in the history of art and architecture at PUC-Rio.
7. BRITO, Ronaldo. "Análise do circuito." Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, p. 6, Sept.–Nov. 1975.
8. This refers to the research line in visual languages established in 1996 in the master's program in art history at EBA/UFRJ. See: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/programa/historico.
9. RESENDE, José. "Formação do artista no Brasil." Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 24–25, Sept.–Nov. 1975.
10. COCCHIARALE, Fernando et al. Interview. In: VENÂNCIO FILHO, Paulo (ed.). Carlos Zilio. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 48.

ILEANA PRADILLA CERON was born in Bogotá, Colombia, and lives in Rio de Janeiro. She holds a BA in performing arts from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (Unirio), with a specialization in art and architectural history in Brazil, and an MA in social history of culture, both from PUC-Rio. She served as director of visual arts at the Municipal Institute of Art and Culture (Rioarte) and currently works as a researcher and curator. Since 2016, she has worked at Instituto Moreira Salles (IMS), where she is responsible for the photography research center. Her publications include *Kant: crítica e estética na modernidade* (Senac), *Coleção Palavra do artista* (Lacerda/CAHO), *Marc Ferrez: uma cronologia da vida e da obra* (IMS), *Galeria de artistas: Centro Empresarial Rio 1983-1990* (FGV), and *Stefania Bril: desobediência pelo afeto* (IMS).

TESTIMONIAL

BOLDNESS, ALWAYS BOLDNESS!

GUSTAVO SPERIDIÃO

In 2001, during an internship in the Brazilian Painting department at the Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), I came across the book *Carlos Zilio: arte e política 1966–1976* [Carlos Zilio: Art and Politics 1966–1976] (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996) in the library. Reading it profoundly impacted me, especially the interview section where, when asked about artists organizing to boycott the Bienal de São Paulo, Carlos Zilio responded that it was an ineffective form of struggle. When someone then asked what he would propose – would he take up arms? – he answered "Yes." That's when my deep admiration for this militant artist began.

At that time, I was a member of the Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados (PSTU) – a Trotskyist party that had formed by breaking away from the Partido dos Trabalhadores (PT). I was active in the Academic Center of the School of Fine Arts (EBA), and in the student government at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), and was seeking a radical response in the fight against capitalism. In this context, I saw Zilio as a powerful example, both in planning and in action.

The political situation at the start of this century was very different from today. I was living the dream of previous generations – democracy, freedom of expression, a former factory worker serving as the nation's president – and I could catch of a less oppressive future for Brazilians. Zilio had been part of that same student government, serving as vice president under Mário Prata. In 1976, the organization was renamed DCE Mário Prata, honoring the student who was chased down, tortured, and killed by the military dictatorship.

Twenty years ago, art education in Brazil and Rio de Janeiro was at a different level. There was EBA/UFRJ, the Arts Institute of the University of the State of Rio de Janeiro (Iart/UFRJ), the graduate program of Pontifícia Universidade Católica (PUC), and the Visual Arts School (EAV) of Parque Lage. It had all began decades earlier, when Zilio created the master's program in art history at PUC and assembled its first academic faculty. Some of his students were later my professors at UFRJ.

The clash between theory and practice is very important, and while it might seem resolved today, it isn't – this debate lies at the heart of humanity's struggle to understand and transform reality. As Marx pointed out in *Theses on Feuerbach* (1945), it's not enough to merely understand reality; we must act upon it. Real change comes only through action, not just by thinking about or interpreting the world. Ideas must become concrete.

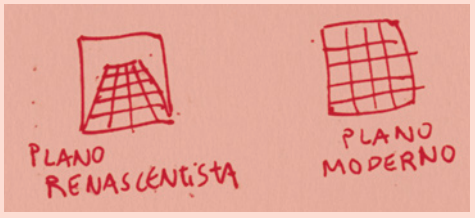
When I first came to EBA, I didn't know Zilio taught there. I had come from the art education program at UFRJ, which I left because I felt drawn to a more practical approach rather than theoretical learning. On my first day of painting class at EBA, Julio Sekiguchi asked the students to list their favorite artists, both foreign and Brazilian. On my list, I wrote Alberto da Veiga Guignard, Iberê Camargo, and Carlos Zilio. Without my knowledge, Julio mentioned this to Zilio, who happened to be looking for an assistant. I got the position. Before I knew it, I found myself at the doorstep of Brazilian art history, about to meet a master and become his friend.

On my first day as an assistant in the studio on Rua das Palmeiras in Rio, the place was buzzing with activity – benches and tram signals that had been part of Iberê's

studio furniture were being moved to another location. It was a historic scene.

When I started, the art world largely rejected art allied with political engagement, dismissively calling it propaganda. This, of course, went hand in hand with the financialization of the economy, aggressive speculation in the art market, and that questionable notion of "the end of history" after the Soviet Union's dissolution, symbolized by the fall of the Berlin Wall. Zilio's analyses at that time rejected the dominant ideas and took a strong stand against the triumph of neoliberalism and the widely promoted idea of capitalism as the definitive system. These insights were fundamental to my development. They were genuine studio lessons.

Even the "mere" organization of books on the shelf became a way of thinking about and systematizing styles, revealing volumes about his research method. As one example, he would place artists from different historical periods side by side, creating a dialogue between them. Another example came when he sketched this:



Drawing redone by Gustavo Speridião, inspired by one made by Carlos Zilio during a conversation in 2004

Drawing made by me, inspired by one created by Zilio around 2004 to explain how much time and how many avant-garde movements were necessary to build this perceptual framework of the world. My interest in what was then the "much-debated" pictorial plane really emerged there. While cleaning the studio, washing brushes, and preparing canvases, I watched his silent struggle with the plane, learning something that couldn't be acquired anywhere else.

Zilio's written work is also fundamental to my practice. Texts like "O nosso Mal(e)vitch" (1978), "O efeito Rothko" (2008), "Artista, formação do artista, arte moderna" (1998), "Com a cabeça nas nuvens" (1983), "No dorso do quadrúpede" (1982), and the book "A querela do Brasil" [The Brazil Quarrel] (Funarte, 1982) – perhaps one of the most significant works in Brazilian art history – are visibly present in my work.

His relationship with the creative process involved music, mainly jazz and Brazilian performers. The paint-stained fingerprints on the sound system were traces of this, and indeed, there is music within his planes. I also remember the Block paints and large volumes of them accumulating on the utility cart, and the plastic sheeting on the floor. That period as an assistant shaped how I organize my studio, from the transparent plastic on the floor to the way of storing canvases. This also influenced how I began to engage with the pictorial plane through my entire body rather than just my wrist.

But Zilio isn't one to dwell on technical minutiae or the inner workings of the painting process. What interests him as a theme is thought itself – the drama of human existence. Based on these meditations, the medium could be oil paint, silkscreen, silicone, a pair of flip-flops, a lunchbox, or an empty bottle and some nails.

For him, technique is just a vehicle – though this doesn't mean he isn't extremely rigorous, to the point of being deeply bothered by small details of a frame or stretcher. He pays great attention to the quality of paints and photographic prints. Once, I witnessed how long he spent reprinting the photograph *Identidade ignorada* [Ignored Identity] (1974). This work has a black background that requires a lot of attention, and he made countless proofs before he was satisfied.

But I should emphasize that matters like canvas preparation, proper storage of works, cataloging and documentation never led to debates about the medium. It was always ideas that drove the painting that we would talk about.

When I started in his studio in Botafogo, he was in his rapid circles phase – the curved movement, the body's dynamics in motion, and from there, the oil stick, the paper that spreads it, and the volume of paint that captures the gesture. But the canvas *O quadrado no plano social* [The Square in the Social Plane] (1975), and that entire phase, is perhaps what marked me most deeply: political and conceptual, with visual and poetic beauty.

Zilio always guided me without restricting my choices. He loved showing postcards with reproductions of paintings like deck of Dadaist cards. He would tell me what to visit in Brazilian, European, or New York museums.

On one occasion we went to William Kentridge's exhibition at the Instituto Moreira Salles (IMS), which sparked a conversation about the relevance of drawing in contemporary art. We talked a lot about

Henri Matisse and Pablo Picasso. These were remarkable moments. We would also talk about other artists, like Oswaldo Goeldi and Paul Cézanne. One day, I discovered a book about Jean-Honoré Fragonard on the shelf and thought it was odd – as up till then, I had considered him very frivolous. I mentioned this to Zilio and received a lesson about that moment of refined painting that concerned the end of the aristocratic class in Europe.

Zilio is deeply ironic. He has a refined and intelligent humor, in both his works and texts, as well as in daily life. He speaks little, but that little he says is charged with great intensity. I would call it Duchampian irony. Many of his phrases have greatly impacted me. During a studio conversation about the current stage of capitalism, he asked why I was involved in political struggle. At one point, he turned to me and shot out: "The only one who got free from the Industrial Revolution was the horse." This phrase perfectly captures the dialectical relationship between humanity and the machine; mechanization and automation of society which, if it has been liberating on the one hand, has also increased the exploitation of the workers by the bourgeoisie on the other. It also symbolizes the planet's collapse due to rampant militarization and ecological catastrophe.

When Rio de Janeiro council member Marielle Franco was assassinated in 2018, I wrote Zilio an email, expressing my horror at the direction politics was taking in Brazil. His response was: *Marighella, Marielle, quanto mar* [Marighella, Marielle, so much sea]. Just a few words, but they carry volumes of history. The phrase captures perfectly the sweep of Brazilian political struggle, from the Black diaspora across the Atlantic, through the years of dictatorship, until today.

I would be deeply moved while listening about the period of armed struggle, its untold stories, the pain inflicted by torture, and the internal conflicts born of suffering. The production of art while in prison. And later, his exile. As a young activist from a very different era, these conversations still echo in my mind today. There were also the letters exchanged with Mário Pedrosa. There were moments of disagreement, but always handled fraternally. One day, I was holding a book by Trotsky when Zilio quipped: "It was Stalin who won World War II." I replied: "The Soviet Union won World War II despite Stalin."

During my student movement period, Zilio would let me go to participate in demonstrations in Brasília. When I returned, we would debate about the artist's role in political struggle, the mass movement versus the role of the individual in history, and the difficulty an artist faces to be active in a political organization. Always with his razor-sharp irony, he commented: "Committees are for beginners, and why steer committees, that's something for cars."

At the beginning of my time as his assistant, I was creating *A barricada* [The Barricade] (2002) at Pamplonão (the collective studio of the painting course at EBA/UFRJ) and invited him to see the work. After carefully observing the work-sculpture-installation, he commented: "When a work has no idea, its merit might lie in the physical effort it demands."

In 1996, when then-President Fernando Henrique Cardoso (FHC) visited Zilio's exhibition *Arte e política 1966-1976* [Art and Politics 1966-1976] at the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro (MAM Rio) in 1996, he commented that the works made in prison exemplified the creativity of the Brazilian people, who create incredible things even in adversity. One day, I saw the photographs of FHC at MAM Rio torn up in the studio's trash bin.

Another time, I asked Zilio whether the works rejected by collectors and unsold to the bourgeoisie were the best ones. He simply replied "not necessarily."

That trait of honesty, so rare in the art world, is perhaps the most important thing for an art apprentice. Zilio never aimed to please. His comments were straightforward. When I presented my master's work *25 anos em frente ao porto. Nunca parti* [25 years in front of the port. I never left] (2006), he said: "This is at the level of a Fernando Pessoa." Classes with him never took place in any official or formal way. They were loose conversations, but loaded with refined knowledge and filled with good humor. Zilio taught in short, missile-like phrases, using haikus and aphorisms like "Boldness, always boldness!" à la Danton.

When I didn't pass on my first attempt to enter the Graduate Program in Visual Arts at UFRJ, he told me as we walked down the hallway at the EBA: "Going to university doesn't make anyone more or less of an artist. Sometimes, it even gets in the way."

Zilio served on my master's examination committee alongside Marisa Flórido, and when he read my dissertation, "How I Became Bipedal or the Political Problems of Being Bipedal" (2007), he made two observations: "You're managing to walk the bipedal path in reverse" and "The biped lacked intelligence." In 2013, when I participated in the *Imagine Brazil* exhibition in Oslo, Norway, during an international exchange, the curators asked me to name a Brazilian artist who had deeply influenced my

work. I chose Carlos Zilio, and it was incredible to participate in that traveling exhibition [Oslo, Lyon (France), Montreal (Canada), and São Paulo] alongside the master.

After my time as his assistant ended, I continued to visit his studio, and at each visit I am surprised by his work in spray paint, stencil, photographic prints, enamel paint, and oil. Watching him constantly experimenting.

I was born, grew up, and live in the area of Praça Mauá, one of the birthplaces of samba in Rio de Janeiro, and Zilio is passionate about this culture, having taught me a lot about the history of this musical genre. Here's an email he once sent me:

> About the plane/Nagôs and Guaiamuns/ cultural moment
>
> The thing started with Little Africa – everything else, including João Gilberto, followed from that. Picture the city without Presidente Vargas avenue in the first and second decades of the 20th century. Think of Praça Onze as a square, and then the web of alleyways in Cidade Nova and Saúde. Think of the matriarchy and the Bahian aunts, among whom the most illustrious, Tia Ciata, hosted gatherings where Pixinguinha, Sinhô, Donga and others marked their sambas with the accent of maxixe. Think of the boys who grew up around Pedra do Sal – João da Baiana, Caninha, Alfredinho do Flautim, Pendenga, Mete Bração, Zé Cabeleira and Bonitinho do Castelo – all under the wings of the Bahian matriarchs and the capoeira master who was not easy in the eternal battles between the Nagôs and Guaiamuns. It seems the sons of the Bahian Nagôs and residents of Pedra do Sal, Hilário Jovino and Tito Barozinho, would have brought samba from Bahia, in any case it was another samba, more for backyards than urban streets, less urban as Rio's scale already demanded. And this already has to do with Estácio and Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos and others. It's true that a bit further on, in Mangueira, a certain guy by the name of Cartola already lived there and, if I'm not mistaken, Paulo da Portela lived in Portela. As Noel would say, this is the crux of the problem.
>
> Best regards

GUSTAVO SPERIDIÃO is an artist. He was born in 1978 in Rio de Janeiro, where he lives and works. In the two decades of his career he has worked with painting, drawing, collage, installation, photography, and video, demonstrating interest not only in art historical discussions but also in critical commentary on social issues, everyday life, and contemporary culture. He has held exhibitions in Brazil and abroad, notably the solo shows *A Ausência* (Casa França-Brasil, RJ, 2024) and *Geometrie. Montage. Equilibrage. Photos et Videos* (Maison Europeene de La Photographie, Paris/France, 2013); and the group show *Imagine Brazil*, curated by Gunnar B. Kvaran, Thierry Raspail, and Hans Ulrich Obrist (Norway, France, Canada, and Brazil, between 2013 and 2015). He was Carlos Zilio's assistant between 2001 and 2006.

TESTIMONIAL

TO THE MASTER, WITH LOVE

BRUNO MIGUEL

PROLOGUE

I had always wanted to write about Carlos Zilio. But after many years as his student, assistant, and friend, I paradoxically found myself unable to do so. Our closeness created a peculiar kind of writer's block. I would make plans but never execute them. The fear of falling short of my mentor's expectations consistently hindered action. When invited to write for this catalog, I revisited old class notes, listened to recordings, and drafted outlines about the importance of Zilio's work as a professor in shaping a contemporary art circuit that emerged from academia. Everything was proceeding according to plan until I received his phone call, requesting that my text take a more personal turn – it should be a memoir of our shared experiences focusing on the memories of studio processes. According to him, only I could provide this perspective. I apologize to those who might feel this text talks too much about me when it should be focused solely on Zilio. But please understand that these are simply the honest recollections of a once-young artist who, with all humility and reverence, seeks through these words to demonstrate the importance of example, generosity, and subjectivity in learning relationships. Like a young fan entering a packed Maracanã hand-in-hand with Zico, my eyes will always sparkle with admiration and joy for having stood alongside an idol.

THE SCHOOL OF FINE ARTS

In the now-distant year of 2006, on an ordinary morning in the rectory building of the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), home to the Escola de Belas Artes (EBA), I had a fateful encounter. Picture me then: a student in colorful clothes, adorned with piercings, ear gauges, tattoos, and an assortment of accessories, stepping into the elevator to find myself face-to-face with the eternally discreet and introspective renowned professor Carlos Zilio. With all my characteristic eagerness – which over ten years as his assistant he would insist on calling anxiety – I introduced myself and rather presumptuously offered to be his studio assistant if he should ever need one. Years later, he confided that at that moment he had thought: "This presumptuous fellow is screwed if he thinks he'll ever be my assistant!"

Life has its own way of coming around full circle, my dear Carlos Zilio.

Our relationship had actually begun before that elevator episode, though he didn't know it yet. I had always taken pride in saying that during the six semesters of studio work in the painting course, I was invariably the first to arrive and the last to leave. This discipline and the sheer volume of my production caught the attention of the Painting VI professor, Carlos Zilio. Students typically produced four to six paintings per semester. In Painting I, I completed sixteen canvases, which led him to begin leaving written advice on pieces of masking tape stuck to my canvases, always signing "C.Z.". One of these notes particularly struck me: "Beware of excessive appeal." Since I wasn't willing to compromise on beauty, from that point forward I understood the importance of never abandoning the trilogy of guidelines in developing a work: what, why, and how to paint? Appeal could be a strategy for achieving greater intimacy with the viewer, but never the final objective. Those notes continued for several weeks until he discovered

I was saving and pasting his critiques on a white canvas to somehow transform them into and artwork. One morning, I arrived at the studio to find all the pieces of tape torn up and crumpled on the floor. That was not the time that our "collaboration" would come to be.

Some time later, I put together a set of new paintings – at least a dozen – and mounted a "small solo show" on the exit wall of the studio. Some works were hung, others were on the floor, leaning against the wall. I had to work within the space limitations while trying to take advantage of any time he might spend with me after his class hours. On two occasions, I was not able to stop him on his way out of Painting VI class. And so I dismantled everything and put it back in the Painting I room. On the third Friday of trying, it worked. I introduced myself, said I was the one he had been leaving "notes" for in the studio, and that I would love have a chat about my work. I asked if he could look at the works I had strategically placed in a space he would be forced to cross while leaving the Pamplonão – the nickname for UFRJ's painting studio. He halfway nodded yes and I walked alongside him. When we stopped in front of the works, he stood silent, observing, for about two minutes, until turning to me and elegantly said, "Think about that over there!", pointing to a crudely painted figure on the wall by some colleague. He patted my shoulder, said goodbye and left me there, stunned, not exactly understanding what he meant by that. A dozen of my paintings and he asks me to think about a dripping scribble on the wall. This mysterious chapter is my own version of *Dom Casmurro*. I was never sure if he was serious and I simply wasn't able to grasp the astuteness of his comment, or if he was simply giving me some other kind of lesson.

THE STUDIO ON RUA DAS PALMEIRAS

A little over a year after the Pampalonão episode, and a few months after our encounter in the elevator, Zilio found himself in genuine need of a new assistant. Gustavo Speridião could no longer continue and strongly recommended me for the position. Zilio always says he was convinced to take me on. I remain deeply grateful for that push, Speridião. The joy I felt at this opportunity was matched only by the tension of working with someone so important and, above all, so serious. On my first day of work, the very first task was simple yet symbolic: packing up the plates Zilio had painted while imprisoned. That was it. I must have given each one – and I'm not joking here – at least twenty layers of bubble wrap.

As time went on, things began to fall into a natural rhythm. The studio, perched in the penthouse of that charming "little building" on Rua das Palmeiras in Rio, became my regular meeting point with Zilio twice a week – sometimes Mondays and Wednesdays, other times Tuesdays and Thursdays. It was one of those buildings where the elevator goes to the top floor, but to reach the penthouse, we needed to go up one more flight of stairs. It's important to note that before it became Zilio's, that studio had previously belonged to Iberê Camargo, his former professor. This lineage was somewhat intimidating for a young painter like me. I saw it as my responsibility to get close to this picturesque universe, but it also gave me hope that I would somehow be able to follow in the footsteps of the masters. Upon arrival, I would change into my work clothes and discover what needed to be done that day. I did everything – from grocery shopping and buying materials at paint stores to picking up prescriptions from his doctor or washing dozens of paintbrushes for hours. Cleaning materials and tools, organizing the space, packing and storing artworks, taking care of archives and printed matter from his entire career – it was a practical education in regard to the daily studio routine of a professional artist.

In ten years, I never painted for Zilio. At most, I prepared the grounds for canvases, and even that wasn't something I did very often. It's worth noting that I can count on one hand the number of times I actually saw him paint. I'm not referring to small retouches, adjustments, or details. I mean painting itself. From the beginning, middle, and near-end of the canvas. He only painted when he was alone, or at least without an assistant present. I always imagined him embodying that clichéd tortured romantic painter who somehow "danced" in front of large-format canvases, confronting the plane with a sensitive aggressiveness. Gesturing with silent brushstrokes, between a sip of whiskey and a puff on she is cigar, to then sit in his Wassily armchair and, not satisfied, decide to repaint everything several times more, repeating the ritual deep into the night. I can almost hear the sound echoing on the asbestos rooftops of the Botafogo neighborhood.
That endless carousel of five discs in the CD player that was difficult to operate. Always jazz, it was a beautiful collection. Occasionally interspersed with João Donato or Cartola, and which, like everything in that studio – from the furniture to the objects – carried the unmistakable fingerprints of Carlos Zilio in oil paint or enamel. Always in the same colors: black, white, and sienna

earth (in the case of enamel, the latter was replaced by peach). But remember, all of this I imagined when would arrive at the studio and find the "crime scene." I repeat: I never actually saw him painting. I would arrive, and everything would already be finished. Completed canvases, and the studio all in a mess.

Since Zilio was always a gentleman – one of those absurdly polite people who make every effort not to invade others' space – he took great care of the property, which still belonged to Maria, Iberê's widow. He had me cover everything with transparent plastic, like a serial killer – from the long wooden plank flooring to the dark jacaranda shelves typical of 1960s furniture. Since he occasionally used spray paint, everything needed protection from the black or white mist that some trembling anteater might bring. I would arrive to find dozens of paintbrushes soaking in thinner, waiting to be cleaned, remnants of paint-covered pieces of newsprint used for masking, still with bits of tape, balls of cloth scraps and dirty rags scattered everywhere (like tumbleweeds in Western films), one glass here and another there with a forgotten inch of Zero Coke. My simple task was to wrap up all those meters of clear plastic with the mess inside and dispose of them, only to often repeat the same processes the next workday.

I confess that I miss many things from that time. The smell of that studio is an emotional, olfactory memory I'll carry forever. It's a mixture of cedar from the stretcher bars, the highest quality oil paint, and Cuban cigars. If they sold it as room fragrance, I'd never run out of it at home. And the paints... oh, what envy! Beyond the dozens of sealed tubes of Winsor & Newton and Van Goghs that adorned the shelves (which Zilio asked me to completely squeeze into large Tupperware containers to make them easier to use when painting), there were the Blocks. I loved to hear the story of this paint.

Iberê considered it the best paint in the world and started an import company just to bring it from Belgium to Brazil – exclusively for his own use. And when Zilio "inherited" his studio, he also inherited hundreds of tubes of black and white paint. He tells me that when receiving a visit from Mel Bochner or Luciano Fabro in his studio – I don't remember exactly which one, since "important" visits were routine – one of them asked if Zilio was very wealthy, given that the market value of those paints was literally a fortune. Look at us being able to take pride in our national artist showing off to an international art star! I still have a tube of each color that he gave me, I keep them locked away in the back of the cabinet in my studio, where they will remain as a memento of those happy times.

LIFE

In my final years there, Zilio repeatedly tried to send me away. He said that I no longer needed to be there – that I was already established, teaching at Parque Lage, that I had five assistants working in my own studio. For my part, I would have stayed much longer. I always understood that in my studio and in the classroom, as an artist and teacher, I was the one speaking. There, with him, I listened. I learned. I was close to someone I admired as both an artist and a person. He was the best boss I've ever had. Always ethical, he paid well, traveled frequently, and I got paid even when he was away. He gave me advice, books, and materials that I still use or keep in my studio to this day. Zilio became a great example for me. I am amused by how even today he gets embarrassed when, occasionally, during one of the regular phone calls he makes to check how things are going, I blurt out an "I love you, Doctor Carlos." But it's true. He is the kind of father figure that life in the arts gave me. I ended up mirroring much of what I experienced in that studio. Today I am an absurdly methodical person. It's his fault. The studio is the laboratory of freedom, but it requires method and discipline. I even started smoking cigars – a pleasure I don't earn enough to afford. I learned to say "Impressive" when an artist asks me what I think of their (bad) work. I can even root for Botafogo, just to see my master happy. As long as they're not playing against Flamengo, of course.

Zilio made me understand that a young artist's work will mature with effort, discipline, and patience. And it will therefore end up catching the attention of those who matter. Receiving critiques on pieces of tape stuck to a painting is a demonstration of affection. As he later told me, Iberê Camargo used to say that Guignard, his teacher, would leave written notes for his students because his cleft lip made it difficult for him to speak – he felt more comfortable leaving delicate messages on his disciples' works, sometimes with candies and small gifts. It's delightful to think that, despite knowing my small importance in this universe, at least in the events recounted in these stories, I was alongside the great artists. It was essential that I wanted to learn and didn't wait for opportunities to appear, but it was more important to know that things have their own time, and it's no use trying

to skip steps. Doors will open when we are ready. Sometimes with a little push at the right moment, like when Zilio suggested to Paulo Venâncio Filho that he take a look at my portfolio because, while still a student, I had recently returned with an honorable mention from the Bienal de La Paz (Bolivia). This opportunity led to an invitation to the exhibition *Nova arte nova* at the Banco do Brasil Cultural Center (CCBB), and from then on, my career took off. I began to believe that when Zilio told me, years earlier, to think about that crudely painted figure on the wall of Pampalonão, all this destiny was already mapped out. It wasn't necessary to force anything. It was just a matter of waiting while continuing to work. Zilio taught me that there is no better school for an artist than the studio.

As I wrote in the acknowledgments of my art degree thesis, I hope to one day be a great teacher. I hope that, like Zilio, I can help improve the medium, the system, the art circuit to be a more structured, plural, and welcoming environment for those who are developing, seeking their place in the sun.

One day, in my last year as his assistant, I asked if he regretted having left the arts behind to join the armed resistance against the dictatorship. Zilio took a deep breath, laid his cigar in the ashtray, thought for a few moments and replied: "I underestimated the power of art."

An artist is more than their work. Some, beyond the good stories, go down in history.

BRUNO MIGUEL is an artist, professor, and curator. He was born in 1981 in Rio de Janeiro, where he lives and works. He holds a degree in art education and painting from the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), and took numerous courses at the School of Visual Arts (EAV) at Parque Lage, including his participation in the *Aprofundamento* program in 2010. He has been a professor at EAV since 2011. As an artist, he has participated in solo and group exhibitions in Brazil and abroad since 2007, having presented shows in many countries including the United States, Germany, Portugal, Turkey, Peru, Bolivia, Colombia, Argentina, and Chile. His works figure in important institutional and private collections, in Brazil and abroad. Over the past years, he has been selected for various international artistic residencies. He has also served as a curator for solo and group exhibitions in London, Rio de Janeiro, and São Paulo. He was an assistant to Carlos Zilio between 2006 and 2016.

TESTIMONIAL

between something that structures and something that breaks that structure

VIJAI MAIA PATCHINEELAM

In mid-2013, I contacted artist Carlos Zilio to express my interest in filming his works *Equilíbrio I*, *II*, and *III* (1976) as they were being installed at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (MAM Rio). These works belong to the museum's permanent collection. At that time, I was developing a video as an artist-researcher affiliated with the Jan van Eyck Academy in the Netherlands. My video aimed to reflect on the sociopolitical engagement of artists and cultural workers, and to examine the implications of translating artistic and theoretical practices into political activism.

> The work consists of a set of wooden planks and saws. These are three pieces that form a unified whole and cannot be exhibited separately. [...] The origin of these works lies in an exhibition I held at MAM Rio in 1976 called *Atensão* (with an "s"), creating a neologism that merges *tensão* (tension) and *atenção* (attention). That exhibition featured construction materials like wood and stones. In short, the sort of material used a building materials for buildings and houses – bricks. It revolved around tensions, balances, and imbalances. This second work, *Equilíbrio I*, *II*, and *III*, also from 1976, which I created for the Paris Biennial later that year, emerged from *Atensão*. It focused primarily on the problem of balance and how this balance was achieved through the relationship between the wood and the saw. That is, between something that structures and something that breaks this structure so that it can maintain its balance.[1]

Years earlier, between 2008 and 2012, I had worked sporadically as an assistant to Zilio in his studio on Rua das Palmeiras in Rio de Janeiro. Initially, my tasks were focused on preparing the studio, maintaining the workspace, and purchasing materials. Gradually, drawing on my knowledge of design, I began to manage Zilio's website and handle tasks such as organizing and sending digital materials to curators, cataloging his works, and documenting his personal library.[2] It was through these documentation and archival tasks that I became more closely acquainted with this second phase of Zilio's career: his return to artistic practice after his political activism and exile in Paris.[3]

> This all has to do with two questions: on one hand, the profound feeling of experiencing this state of tension, balance and imbalance, ruptures, and situations that I lived through in my personal experience as a Brazilian in the 1960s and '70s, within Brazil's particular political context, but also within the cultural developments occurring alongside it. Although those were years of significant political obscurity, they were also years of intense cultural dynamism. In the field of visual arts particularly, despite a certain stagnation following the passage of Institutional Act No. 5 at the end of the 1960s – as also took place in every other area – by the 1970s, there was a kind of revival. My works are deeply engaged with that revival. Culturally and artistically, they connect to the concept of constructive art, which had been a Brazilian tradition since the 1950s with concrete and neo-concrete art, later coexisting with Minimal Art, but also with a certain reorganization of the art scene. [...]

On October 31, 2013, under the supervision of museologist Cátia Loredo, the installation of *Equilíbrio I*, *II*, and *III* at MAM Rio was recorded, with Zilio and installers Fábio Francisco de Paula and José Marcelo Peçanha. At the time, I was experimenting with the possibility of generating a script from another artwork, in other media and by another artist. The formal aspect of Zilio's work interested me as a reflection in relation to editing – the question of the cut as something that both disrupts and structures. Beyond the formal aspect and conceptual developments of his work, I was also interested in Zilio's activism through art; in his role behind the magazine *Malasartes* and this publication's contribution to a context of critical discussion about contemporary art; and in the development of higher education for artists in Rio de Janeiro and Brazil.

> This work of mine relates to this constructive dimension of Brazilian art, but this constructive sense had already taken on a dimension more connected to political restlessness and to establishing a link between art and politics at that moment. It is from this unity between the Brazilian political moment and a cultural response to it – rooted in this constructive tradition and genealogy, placing the constructive within the immediate, in direct confrontation with society – that these *Atensão* works emerged. Later, months afterward, I was in Paris, invited to the Paris Biennale, where I created and developed these works as a continuation of the relationship I had been developing previously and as a continuation of this feeling still deeply connected to Brazil.

In the work I was developing, the recording of the installation of *Equilíbrio I*, *II*, and *III* (1976) was treated as a prologue to questions discussed in the rest of the video, such as the imminent shift of European governments toward the far right, the growing wave of xenophobia, and the tightening of borders coupled with the deportation of undocumented immigrants who had fled from contexts of war. This retrospective look at a similar context served as a way to reflect on the present moment – learning from a generation of Brazilian artists and from how they employed art as a political tool, a generation in which Zilio played an important role and followed a unique trajectory.

1. The three quotations in this text are descriptions by Carlos Zilio himself concerning his works Equilíbrio I, II, and III (1976) for the video resistir ao passado, ignorar o futuro e a incapacidade de conter o presente [resisting the past, ignoring the future, and the inability to contain the present] (2015), by Vijai Maia Patchineelam, recorded at MAM Rio on October 31, 2013.
2. Furthermore, in 2011, I assisted in setting up the exhibition Carlos Zílio: paisagens 1974–1978 at Galeria Candido Portinari [State University of Rio de Janeiro (Uerj)].
3. VISCONTI, J. C.; SILEO, D. *Brasile: il coltello nella carne*. Milan: Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC), 2018.

VIJAI MAIA PATCHINEELAM Born in 1983 in Niterói (RJ), Patchineelam is an artist-researcher and educator with a PhD from the University of Antwerp and the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp (BE). He focuses his work on the dialogue between artists and art institutions. By foregrounding the artist's role as a worker, his research-guided practice experiments with and advocates for a more permanent role for these professionals, who become an integral part of the internal functioning of art institutions. She was an assistant to Carlos Zilio between 2008 and 2012.

EXPEDIENTE
Credits

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Editorial coordination
André Furtado
Carla Chagas
Kety Fernandes Nassar

CONSELHO EDITORIAL
Editorial board
Fernanda Lopes
Paulo Miyada

EDITORA
Editing
Fernanda Lopes
(terceirizada | outsourced)

ORGANIZAÇÃO DE CONTEÚDO
Content organization
Ana Carolina Pellegrini
Ayme Oliveira
Thaissa Lamha

PRODUÇÃO EDITORIAL
Editorial production
Luciana Araripe

SUPERVISÃO DE REVISÃO
Proofreading coordination
Tatiane Ivo

REVISÃO
Proofreading
Denise Yumi
Rachel Reis
(terceirizadas | both outsourced)

TRADUÇÃO
Translation
John Norman
(terceirizado | outsourced)

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Book design and layout
celso longo + daniel trench
(terceirizado | outsourced)

ASSISTENTE DE DESIGN
Design assistant
Bárbara Catta
Daniel Banin
(terceirizado | outsourced)

PRODUÇÃO GRÁFICA
Graphic production
Lilia Góes
(terceirizada | outsourced)

CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO
Conceived and produced by
Itaú Cultural

CURADORIA
Curated by
Paulo Miyada

PROJETO EXPOGRÁFICO
Exhibition design
UNA barbara e valentim

PROJETO DE ACESSIBILIDADE
Acessibility design
Equipe Itaú Cultural

FUNDAÇÃO ITAÚ

CONSELHO CURADOR
Board of Trustees

PRESIDÊNCIA
President
Alfredo Setubal

VICE-PRESIDÊNCIA
Vice Presidents
Ana Lúcia de Mattos Barreto Villela
Maria Alice Setubal

CONSELHO
Board
Candido Botelho Bracher
Claudia Politanski
Elizabeth Machado de Oliveira
Heitor Sant'anna Martins
Osvaldo do Nascimento
Priscila Fonseca da Cruz
Ricardo Manuel dos Santos Henriques
Rodolfo Villela Marino

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO
Foundation President
Eduardo Saron

COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL E ESTRATÉGICA
Institutional and Strategic Communication

GERÊNCIA
Manager
Ana de Fátima Sousa

COORDENAÇÃO DE ESTRATÉGIAS DIGITAIS E GESTÃO DE MARCA
Coordination of Digital Strategy and Brand Management
Renato Corch

EDIÇÃO DE FOTOGRAFIA
Photo editing
André Seiti
Letícia Vieira

REDES SOCIAIS
Social media
Daniele Cavalcante Oliveira
Jullyanna Salles

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL
Coordination of Institutional Communication
Alan Albuquerque

COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL
Institutional Communication
William Nunes

EVENTOS
Events
Caroline Campos
Gabriela Oliveira Morais de Araujo
Simoni Barbiellini

ITAÚ CULTURAL

SUPERINTENDÊNCIA
Superintendent
Jader Rosa

ARTES VISUAIS E ACERVOS
Visual Arts and Artwork Collection

GERÊNCIA
Manager
Sofia Fan

COORDENAÇÃO DE ARTES VISUAIS
Visual Arts Coordination
Juliano Ferreira

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Executive production
Ayme Oliveira
Thaissa Lamha

COORDENAÇÃO DE ACERVO
Artwork Collection Coordination
Edson Martins Cruz

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Executive production
Ana Carolina Pellegrini

CRIAÇÃO E PLATAFORMAS
Creative and Platforms

GERÊNCIA
Manager
André Furtado

COORDENAÇÃO DE CRIAÇÃO
Creative Coordination
Carla Chagas

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Production coordinator
Kety Fernandes Nassar

CAPTAÇÃO DE ÁUDIO
Audio capture
Ana Paula Fiorotto
Tomás Franco
(terceirizado | outsourced)

CAPTAÇÃO DE IMAGEM E EDIÇÃO
Image capture and editing
Murilo Alvesso
(terceirizado | outsourced)

EDIÇÃO E FINALIZAÇÃO DE ÁUDIO
Audio editing and post-production
Ana Paula Fiorotto

MOTION DESIGN
AutoMotion
(terceirizada | outsourced)

INTERPRETAÇÃO EM LIBRAS
Ponte Acessibilidade
(terceirizada | outsourced)

LEGENDAS
Alume Comunicação e Acessibilidade
(terceirizada | outsourced)

TRILHA SONORA
Morris (terceirizada | outsourced)

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL
Audiovisual production
Ricardo Tayra

EDIÇÃO E PRODUÇÃO DE CONTEÚDO
Content editing and production
Duanne Ribeiro
Juliana Ribeiro

PROJETO GRÁFICO E COMUNICAÇÃO VISUAL
Graphic design and visual communication
Caio Prat
Mily Mabe

PRODUÇÃO EDITORIAL
Editorial production
Luciana Araripe

PRODUÇÃO GRÁFICA
Graphic production
Lilia Góes (terceirizada | outsourced)

SUPERVISÃO DE REVISÃO DE TEXTO
Proofreading coordination
Tatiane Ivo

REVISÃO DE TEXTO
Proofreading
Denise Yumi
Rachel Reis
(terceirizadas | both outsourced)

TRADUÇÃO
Translation
John Norman (terceirizado | outsourced)

MEDIAÇÃO CULTURAL E RELACIONAMENTO
Cultural mediation and community engagement

GERÊNCIA
Manager
Tayná Menezes

COORDENAÇÃO
Coordination
Mayra Oi Saito

EQUIPE DE RELACIONAMENTO
Community Engagement team
Ana Beatriz Carvalho
Fabiano Hilario
Fefa Ferreira
Matheus Paz
Victor Soriano
Vinícius Magnun

EQUIPE DE MEDIAÇÃO CULTURAL
Cultural Mediation team
Bianca Martino
Edinho dos Santos
Edson Bismark
Joelson Oliveira
Julia Fernandes dos Santos
Matheus Maia
Maya de Paiva
Mônica Abreu Silva
Rafael de Oliveira
Vítor Luz da Cruz
Vitor Narumi

INFRAESTRUTURA E PRODUÇÃO
Production and infrastructure management

GERÊNCIA
Manager
Gilberto Labor

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES
Exhibition production coordination
Vinícius Ramos

PRODUÇÃO
Production
Carlos Eduardo Ferreira
Carmen Fajardo
Emily Cruz (estagiária | intern)
Érica Pedrosa
Iago Germano
Rodrigo Augusto das Neves (estagiário | intern)
Wanderley Bispo

PROJETO DE ILUMINAÇÃO
Lighting design
Fernanda Carvalho (terceirizada | outsourced)

CONSULTORIA JURÍDICA
Legal counsel

GERÊNCIA
Manager
Julia Baptista Rosas

COORDENAÇÃO
Coordination
Daniel Lourenço

ADVOGADO RESPONSÁVEL
Project lawyer
Matheus Matos da Paz

AGRADECIMENTOS
Acknowledgments

Ana Pigosso
Anita Schwartz Galeria de Arte
Cassia Bomeny Galeria de Arte
Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro (CCBB Rio)
Daniel Mansur
Galeria Raquel Arnaud
Humberto Pimentel
Jaime Acioli
Jaime Vilaseca
Max Olivete
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)
Paulo Rubens Fonseca
Renato Parada
Ronald Duarte
Sérgio Guerini
Thales Leite
Vicente de Mello

O ITAÚ CULTURAL (IC) E A CURADORIA AGRADECEM A TODOS OS FOTÓGRAFOS QUE CEDERAM IMAGENS E A TODOS OS ARTISTAS, SUCESSORES E COLECIONADORES QUE AUTORIZARAM A EXIBIÇÃO E EMPRESTARAM SUAS OBRAS PARA A EXPOSIÇÃO.

Itaú Cultural (IC) and the curators are grateful to all the photographers who granted images and to all the artists, successors and collectors who authorized the exhibition and loaned their works to it.

FORAM REALIZADOS TODOS OS ESFORÇOS PARA ENCONTRAR OS DETENTORES DOS DIREITOS AUTORAIS INCIDENTES SOBRE AS IMAGENS/OBRAS AQUI EXPOSTAS E PUBLICADAS, ALÉM DAS PESSOAS FOTOGRAFADAS. CASO ALGUÉM SE RECONHEÇA OU IDENTIFIQUE ALGUM REGISTRO DE SUA AUTORIA, SOLICITAMOS O CONTATO PELO *E-MAIL* ATENDIMENTO@ITAUCULTURAL.ORG.BR.

IC made every effort to find the holders of copyrights on the images/ artworks shown and published here, as well as the people appearing in photographs. If you identify some work of your authorship, please contact us by email: atendimento@itaucultural.org.br.

O IC INTEGRA A FUNDAÇÃO ITAÚ. SAIBA MAIS EM FUNDACAOITAU.ORG.BR.

IC is an integral part of the Itaú Foundation. Find out more at fundacaoitau.org.br.

CRÉDITO DAS IMAGENS
Image credits

Ana Pigosso / Itaú Cultural
páginas 138-151, 161, 210-211, 213, 224-249

Daniel Mansur
páginas 93, 98-103

Humberto Pimentel / Itaú Cultural
páginas 95, 109, 111, 112, 115-117, 120-121, 125, 129, 131, 132, 137, 160, 165, 168, 169, 172-173, 180-183, 189

Jaime Acioli
páginas 107, 133, 134, 175-177

Renato Parada
páginas 97, 106

Sérgio Guerini
página 119

Thales Leite / Itaú Cultural
páginas 1-20, 26, 32, 36, 40, 42, 48, 50, 52, 68, 105, 108, 110, 123, 152-159, 166, 167, 170, 171, 178-179, 184, 187, 191-199, 201-207, 209, 215-217

Vicente de Mello
página 131

CAPA / COVER
A PROPÓSITO DO UM / Concerning the one, 1982
Acrílica sobre tela / acrylic on canvas
Coleção / Collection Vanda Klabin

LEGENDA DAS PÁGINAS INICIAIS
CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1978
Lápis e hidrográfica sobre papel / pencil and felt-tip pen on paper
24,5 × 31,5 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1978
Lápis e hidrográfica sobre papel / pencil and felt-tip pen on paper
24,5 × 31,5 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1978
Lápis sobre papel / pencil on paper
24,5 × 31,5 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1977-1978
Esferográfica sobre papel / ballpoint pen on paper
24 × 32 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1977-1978
Lápis e esferográfica sobre papel / pencil and ballpoint pen on paper
24 × 32 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1984
Lápis sobre papel / pencil on paper
23,5 × 32,7 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1984
Lápis sobre papel / pencil on paper
Coleção do artista / Artist's Collection
23,5 × 32,7 cm
(fechado / closed)

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1982
Lápis sobre papel / pencil on paper
23,5 × 32,7 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1982
Lápis sobre papel / pencil on paper
24,5 × 31,5 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1978
Lápis sobre papel / pencil on paper
24,5 × 31,5 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

CADERNO DE ARTISTA / Artist's notebook, 1982
Lápis sobre papel / pencil on paper
23,5 × 32,7 cm
(fechado / closed)
Coleção do artista / Artist's Collection

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
FUNDAÇÃO ITAÚ | ITAÚ CULTURAL

CARLOS ZILIO: UMA RETROSPECTIVA DE 60 ANOS DE CRIAÇÃO – A QUERELA DO BRASIL / ORGANIZADO POR ITAÚ CULTURAL ; VÁRIOS AUTORES . - SÃO PAULO : ITAÚ CULTURAL , 2025.
IL.: 23,5 X 23,5 CM ; 300 P.

EDIÇÃO BILÍNGUE: PORTUGUÊS-INGLÊS
ISBN: 978-85-7979-187-1

1. ZILIO, CARLOS. 2. CRIAÇÃO ARTÍSTICA. 3. HISTÓRIA DA ARTE. 4. MUSEUS. 5. EDUCAÇÃO. I. INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. II. FUNDAÇÃO ITAÚ. III. TÍTULO.

CDD 750

BIBLIOTECÁRIO ANA LUISA CONSTANTINO DOS SANTOS CRB-8/10076

ISBN: 978-85-7979-187-1

fonte: Elza Variable
papéis: miolo em Munken Lynx Rough 120 g/m² e capa em Masterblank Lino 270 g/m²
impressão: Ipsis Gráfica e Editora
tiragem: mil exemplares
junho de 2025

