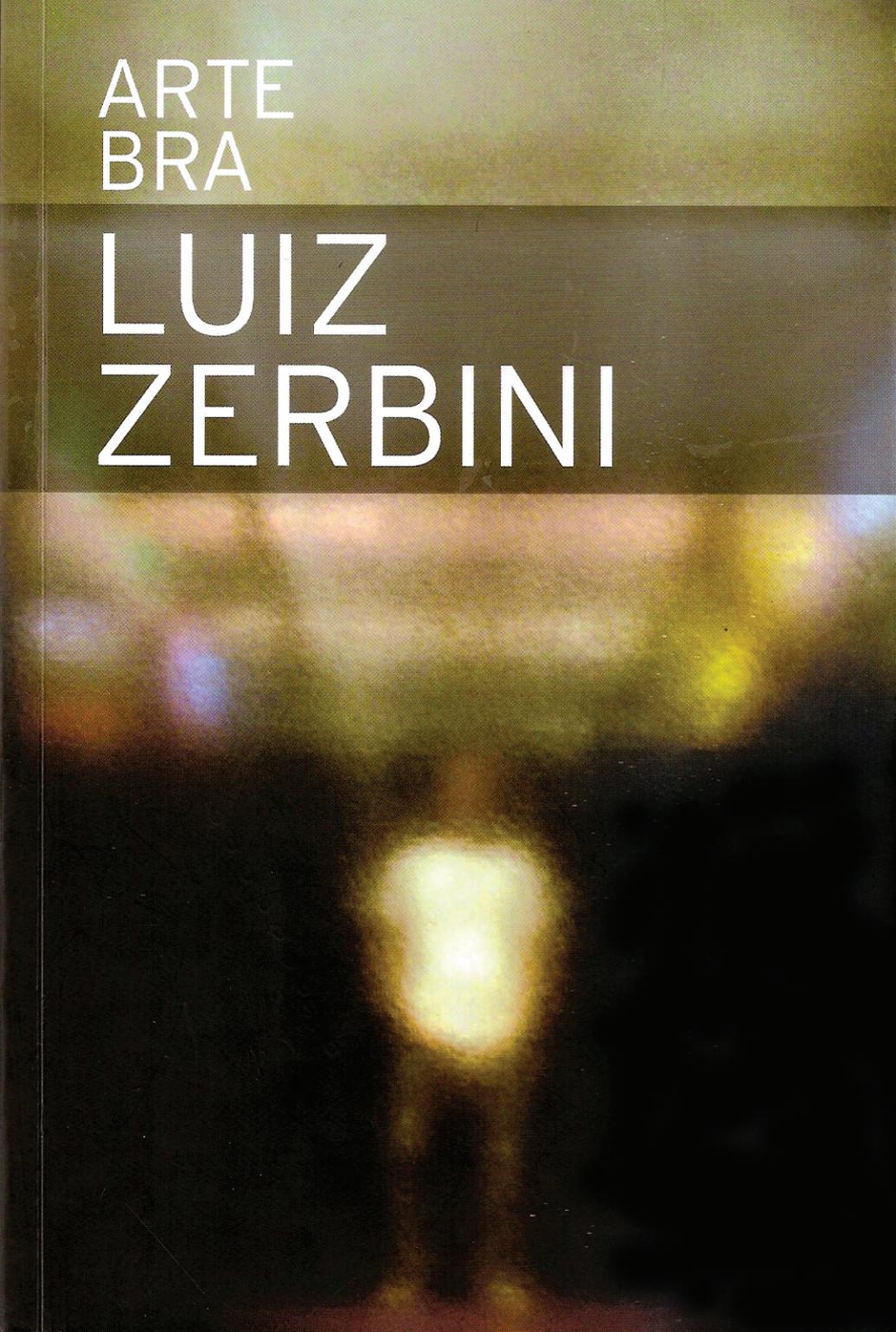


ARTE  
BRA

LUIZ  
ZERBINI



ARTE  
BRA  
LUIZ  
ZERBINI

ARTE  
BRA  
LUIZ  
ZERBINI

produção



apoio

Tecnopop



patrocínio



SECRETARIA  
DE CULTURA

SOMANDO FORÇAS



Este trabalho está licenciado por Creative Commons Atribuição -  
Uso Não Comercial - Vedada a Criação de Obras Derivadas 2.5 Brasil  
[This work is licensed under a Creative Commons Attribution -  
Noncommercial - No Derivative Works 2.5 Brasil]

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]

Luiza Mello | Automatica

DIREÇÃO DE ARTE [ART DIRECTION]

Rara Dias

PROJETO GRÁFICO [DESIGN]

Tecnopop

TRATAMENTO DE IMAGEM [IMAGE PROCESSING]

Fujocka

Ipsis

ESCANEAMENTO DE IMAGEM [IMAGE SCANNING]

Mariana Schincariol de Mello

PROJETO E PRODUÇÃO [PROJECT AND PRODUCTION]

Automatica

REVISÃO [PROOFREADING]

Duda Costa

VERSÃO [ENGLISH VERSION]

Renato Rezende

REVISÃO INGLÊS [ENGLISH PROOFREADING]

Daniel Horch

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

[TRANSCRIPTION OF THE INTERVIEW]

Cecília Kastrup

PRODUÇÃO GRÁFICA [GRAPHIC PRODUCER]

Sidnei Balbino

FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]

Anna Dantes P 173

Chelpa Ferro P 162

Eduardo Brandão P 156, 157

Eduardo Ortega P 26, 27, 28, 29, 30, 31, 50, 51, 113,

132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 148,

149, 166, 168, 169

Flavio Colker P 38, 66, 67

Gabriel Rodrigues dos Santos P 154

Guído Paterno Castello P 36, 37

Isabela Matheus P 163

João Bosco P 54, 55, 56, 86, 89

Júlio Callado P 6, 7, 8, 82, 104, 107, 108, 109, 110, 111,

118, 119, 123, 125, 126, 127, 145, 146, 147, 170, 171

Luiz Zerbini P 17, 24, 32, 78, 85, 90, 116, 117, 128, 135,

155, 159, 172, 174, 175, 176

Luiza Mello P 173

Marcio RM P 158

Marcos Vinicius P 64, 70

Paulo Jares P 12

Regina Casé P 93

Romulo Fialdini P 68, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 77

Vicente de Mello P 18, 20, 22, 40, 42, 45, 47, 48, 49,

58, 61, 63, 81, 112

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

L979

Luiz Zerbini / [Agnaldo Farias ; versão para o inglês Renato  
Rezende]. - Rio de Janeiro : Aeroplano, 2010.

il. - (ARTE BRA)

Textos em português e inglês

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7820-029-9

1. Zerbini, Luiz, 1959-. 2. Arte brasileira - Séc. XX. 3. Arte  
brasileira - Séc. XXI. I. Farias, Agnaldo, 1955-. II. Título. III. Série.

09-5551. CDD: 709.81  
CDU: 7.036(81)

23.10.09 30.10.09 015961

AEROPLANO EDITORA E CONSULTORIA LTDA  
Av. Ataulfo de Paiva, 658/sala 401 - Leblon  
22440-030 - Rio de Janeiro - RJ  
Tel.: (21) 2529-6974  
aeroplano@aeroplanoeditora.com.br  
www.aeroplano.com.br

9 APRESENTAÇÃO

10 PRESENTATION

**LUIZA MELLO**

13 ZERBINI FOR ALL

14 ZERBINI FOR ALL

**AGNALDO FARIAS**

65 IMPULSOS

68 IMPULSES

**HERMANO VIANNA**

79 A PERVERSIDADE DE ZERBINI

80 THE PERVERSITY OF ZERBINI

**SERGIO ROMAGNOLO**

83 ENTREVISTA

84 INTERVIEW

151 CRONOLOGIA

177 CHRONOLOGY

191 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

191 BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES





LUIZA MELLO

## APRESENTAÇÃO

P 6-7  
**HIGH DEFINITION**  
detalhe [DETAIL],  
2009  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS],  
250 x 394 cm

P 8  
**RUÍDO**, 2009  
[NOISE]  
resina de polímero,  
solvente orgânico,  
pigmento de  
alumínio e acrílica  
sobre tela [POLYMER  
RESIN, ORGANIC  
SOLVENT, ALUMINUM  
PIGMENT AND ACRYLIC  
PAINT ON CANVAS],  
250 x 180 cm

O quarto livro da Coleção ARTE BRA, precedido por Marcos Chaves, Raul Mourão e Lucia Koch, apresenta um panorama sobre a obra do artista Luiz Zerbini, que produz sistematicamente desde o final da década de 1970. Esta publicação proporcionou uma pesquisa sobre sua trajetória, realizada em diálogo constante com o artista, e resultou em uma combinação de textos críticos, cronologia, entrevista e imagens.

Zerbini é pintor por excelência, seu universo de atuação e interesse inclui a produção de esculturas, textos, instalações, vídeos, fotografias, ilustrações e composições sonoras. Incorpora ainda o uso da linguagem cinematográfica, a botânica, a tecnologia, o cotidiano, apresentando, em uma visão particular, a potência do mundo a quem estiver disposto a senti-la.

Ao mesmo tempo, desde 1995, atua no coletivo multimídia Chelpe Ferro, com os artistas Barrão e Sergio Mekler, criando esculturas e instalações sonoras, tecnológicas, em apresentações ao vivo, em galerias, museus e teatros do Brasil e do mundo.

“Zerbini for all”, texto de Agnaldo Farias, analisa diversas temáticas que perpassam a obra de Zerbini, para sintetizá-la como polimórfica, em forma e conteúdo. Um ecossistema formado pelo trinômio homem, objeto e paisagem. O artista representa imagens abstratas, geométricas e figurativas, inclusive em um mesmo trabalho, ao mesmo tempo. É o caso da exposição paisagemnaturezamorta-retrato, em 2008, no Centro Universitário Maria Antonia (SP), onde o posicionamento do visitante altera sua visão,

## PRESENTATION

LUIZA MELLO

The fourth book of the ARTE BRA Collection, preceded by Marcos Chaves, Raul Mourão and Lucia Koch, presents a panorama of the work of the artist Luiz Zerbini, who produces systematically since the end of the 1970's. This publication provides a research on his career, carried out in constant dialogue with the artist, and generated a collection of critical essays, chronology, interview and images.

Zerbini is a painter par excellence, while his universe of work and interest include the production of sculptures, texts, installations videos, photographs and sound compositions. It encompasses as well the use of cinematographic language, botanic, technology and daily life elements, presenting from a singular point of view the potency of the world to those willing to feel it.

At the same time, since 1995, he is a member of the multimedia collective Chelpe Ferro, along with the artists Barrão and Sergio Mekler, creating technological sound sculptures and installations in live presentations, galleries, museums and theater houses both in Brazil and abroad.

Zerbini for all, an essay by Agnaldo Farias, analyzes several themes that permeate Zerbini's work before synthesizing it as polymorphic in both form and content. An ecosystem formed by the trinomial man, object and landscape. The artist represents abstract, geometric and figurative images, often at once in a single work. This is the case of the 2008 exhibition landscapes till life portray at the Maria Antonia University Center in São Paulo, where the placement of the visitor alters his vision, allowing for the possibility of including his body in the field of painting, incorporating the strips of color of the environment created by the artist or capturing the image of his moving or still body on the surface of the canvas.

Hermano Vianna highlights the presence of two drives in Zerbini's painting, the first one concerning the

re-appropriation of already existing images in a new pictorial context and the second of seeing each thing as if for the first time. These contradictory forms of appropriation generate a non-linear movement of contrasts in which the achieved harmony does not hide its artificiality. In this way, Hermano states that Zerbini is a painter that at the same time says yes to the world of "mechanical reproduction" and to the "natural" world, to the world with "aura" and to the world "without aura".

The exhibition *Pedra Não é Gente, Ainda* (Stone Is Not People, Yet) held at the Camargo Vilaça Gallery in São Paulo, is object around which Sergio Romagnolo approaches a series of works called marbled. Romagnolo entitles his essay from what he calls the artist's perversity, who presents an easy and seductive painting that is at the same time challenging and conceptual. "At first glance Zerbini's painting looks solid as an iron wall, but soon later it reveals itself as a silk curtain and shows the emptiness that lies behind." Nevertheless, in these paintings that appear to be empty of meaning, we can find the greatest potency of contemporary art, the very conceptualization of what art is.

The researcher Anna Dantes, the gallery owner Alexandre Gabriel, the painter and professor Charles Watson and the coordinator of this collection, Luiza Mello, participate in the interview about his creative process. The chronology allows us a closer look at the development of artistic themes, professional encounters and personal adventures through time and exhibition venues.

The ARTE BRA Collection is available for download at the site [www.automatica.art.br](http://www.automatica.art.br), so that we could have a greater and more effective participation of all those interested in Brazilian contemporary art and in the present culture in our country.

podendo incluir ou não seu corpo no campo da pintura, incorporar as faixas de cor do ambiente criado pelo artista ou capturar a imagem do corpo fixo ou em movimento do visitante pela superfície da tela.

Hermano Vianna destaca a convivência de dois impulsos na pintura de Zerbini, o primeiro de reapropriar imagens já existentes em um novo contexto pictórico e o segundo de ver cada coisa como se fosse a primeira vez. Essas formas de apropriação contraditórias geram um movimento não linear, de contrastes, em que a harmonia criada não esconde sua artificialidade. Dessa maneira, Hermano afirma que Zerbini é "um pintor que ao mesmo tempo diz sim ao mundo da 'reprodução mecânica' e ao 'mundo natural', ao mundo 'com aura' e ao mundo 'sem aura'".

A exposição *Pedra Não É Gente, Ainda*, realizada pelo artista em 1999 na Galeria Camargo Vilaça (SP), é o eixo pelo qual Sergio Romagnolo aborda uma série de trabalhos denominada marmorizados. Romagnolo intitula o seu texto a partir do que define como perversidade do artista, que apresenta uma pintura fácil e sedutora e ao mesmo tempo questionadora e conceitual. "A pintura de Zerbini num primeiro momento aparece sólida como uma parede de ferro e num segundo momento se levanta como se fosse uma cortina de seda e mostra por trás o vazio". No entanto, nas pinturas aparentemente vazias de significado podemos encontrar o que há de mais potente na arte contemporânea, a própria conceituação do que é arte.

Da entrevista sobre seu processo criativo, participaram a pesquisadora Anna Dantes, o galerista Alexandre Gabriel, o pintor e professor Charles Watson e a coordenadora da coleção, Luiza Mello. A cronologia permite-nos uma aproximação do desenvolvimento de temáticas artísticas, encontros profissionais e aventuras pessoais ao longo do tempo e de espaços expositivos.

A coleção ARTE BRA estará disponível para download no site [www.automatica.art.br](http://www.automatica.art.br), para que possamos ter uma maior e mais efetiva participação de todos os interessados na arte contemporânea brasileira e na cultura do presente em nosso país.



AGNALDO FARIAS

# ZERBINI FOR ALL

AGNALDO FARIAS é curador e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP).

Na capa do seu livro *Rasura*, uma espécie de sùmula do pensamento plàstico-filosófico de Luiz Zerbini, que ele levou anos tentando encontrar quem quisesse publicar porque o livro, um dos mais importantes documentos que um artista brasileiro produziu sobre seu próprio trabalho, um material simultaneamente esclarecedor e misterioso, não tem texto sobre sua obra, não segue ordem cronológica, não tem sequer uma biografia ajudando a entender quem é o artista, de onde ele veio, onde estudou, principais exposições etc., pois na capa do *Rasura*, Zerbini aparece em uma fotografia em preto e branco, visto de lado e da cintura para cima, com camisa branca e com o rosto semienterrado em uma parede igualmente branca. Além disso, só algumas sombras, resultado da iluminação feita para a foto, de seu corpo contra a parede, na verdade um fundo infinito, o grande recurso dos estúdios fotográficos para a criação de toda sorte de espaço, muito a calhar para o artista, autor de uma obra polimórfica.

A imagem da capa do *Rasura* pode ser compreendida como um convite ao leitor para acompanhar o artista em sua menção, avançar nas páginas seguintes. Folheando-o, vai-se atravessando uma coleção surpreendente de imagens, imagens de sua autoria – pinturas, desenhos, aquarelas, esculturas, fotografias e projetos e mais projetos, alguns bem acabados, outros apenas esboçados – e de autoria de outros artistas: pinturas de Toulouse-Lautrec, Guignard, Rubens e Francis Bacon, mural de Diego Rivera, relevo de Gaudí, esculturas de Katsura Funakoshi, Bill Woodrow, fotografia de uma índia Cadvel de autoria de

P 12  
Capa do livro  
*Rasura* [COVER OF  
THE BOOK RASURA],  
Cosac Naify,  
São Paulo, 2006

## ZERBINI FOR ALL

AGNALDO FARIAS

On the cover of his book *Rasura* (*Erasure*) – a kind of synopsis of Luiz Zerbini’s visual-philosophic thought, which he spent years trying to find someone to publish, because the book, one of the most important documents that a Brazilian artist has ever produced on his own work, a simultaneously clarifying and mysterious material, the book has no text about his work, does not follow a chronological order, and does not have any biography helping to understand who the artist is, where he came from, where he studied, his main exhibitions etc. Zerbini appears in a black and white photograph, seen in profile, from his waist up, wearing a white shirt, with his face semi-submerged into an equally white wall. In addition to this, only a few shadows resulting from the illumination of the photo are cast from his body onto the wall, which is actually an infinite background, the great resource of the photographic studies for the creation of all types of space, and very handy for the artist, who is the author of a polymorphic work.

The cover image of *Rasura* could be understood as an invitation to the reader to accompany the artist and to advance in the pages that follow. Flipping through it, one begins to traverse a surprising collection of images, images which he authored – paintings, drawings, watercolors, sculptures, photographs, and projects and more projects, some finished, others only sketched – and others authored by other artists. There are paintings by Toulouse-Lautrec, Guignard, Rubens and Francis Bacon, a mural by Diego Rivera, a relief by Gaudí, sculptures by Katsura Funakoshi,

Bill Woodrow, a photography of a Cadiueu woman by Claude Lévi-Strauss, three women by Irving Penn, from the permanent collection at MASP when it was all still exhibited on glass easels, according to the original project by Lina Bo Bardi. And there are even other images of jewels, clothes, and an unending and heterogenous list of objects, all memorabilia belonging to him and his friends, which is the foundation of his daily life and his work.

Here, a curiosity and a generous admiration for images are revealed, as well as a compulsion worthy of a contemporary Aby Warburg or an Andy Warhol, a collector of everything that fell into his hands, from notes to projects and left-overs, but above all, images. We look through it for a while, and later return to the cover. It is truly impossible not to close the book; it is a work that is consulted in pieces, that one sees and abandons to later open again, soon after or days later. It is an excessive and fascinating book, pregnant with images and suggestions. It is a legitimate night-stand book, to be seen frequently and read (it has a few texts, it’s true, some in fragments, some apocryphal, some personal, but all excellent). It is not only a book, but a trunk of memories that, although it does not belong to us, is replete with familiar things. It is a book to be thought of as a vast object, similar to the *Livro de areia* (*The Book of Sand*), the infinite book, without beginning or end, theme of a well-known narrative by Jorge Luis Borges, also present in the book with another excerpt, which is equally intriguing. Well, when one knows more about the book, one is able to become better familiarized with it;

AGNALDO FARIAS is curator and professor at the Scholl of Architecture and Urbanismo of the University of São Paulo (USP).

Claude Lévi-Strauss, de três mulheres por Irving Penn, do acervo do MASP quando ainda era exposto nos cavaletes de vidro, segundo o projeto original de Lina Bo Bardi. E outras imagens ainda: desfile de uma escola de samba na Marquês de Sapucaí, capas de discos, joias, roupas e um rol interminável e heterogêneo de objetos, toda uma memorabilia dele e de seus amigos, base de seu cotidiano e de sua obra.

Revela-se aí uma curiosidade e uma admiração generosas por imagens, e também uma compulsão digna de um Aby Warburg contemporâneo ou de um Andy Warhol, entesourador de tudo o que lhe caía nas mãos, de bilhetes a projetos e restos de comida, mas sobretudo imagens. A gente vai vendo e depois de um tanto se volta à capa. É mesmo impossível não fechar o livro; trata-se de uma obra que se consulta aos bocados, que se vê e se abandona para depois se abrir novamente, em seguida ou dias depois. Um livro excessivo e fascinante, grávido de imagens e sugestões. Um legítimo livro de cabeceira, a ser frequentemente visto e lido (tem alguns textos, poucos, é verdade, alguns em fragmentos, alguns apócrifos, alguns pessoais, todos ótimos). Não é apenas um livro, mas um baú que, embora não nos pertença, é repleto de coisas familiares. Um livro pensado como objeto vasto, aparentado com o *Livro de areia*, o livro infinito, sem começo e sem fim, tema de uma conhecida narrativa de Jorge Luis Borges, também presente no livro por meio de um outro excerto, igualmente intrigante. Pois bem, depois de saber-se mais do livro, familiarizar-se com ele, a volta à imagem da capa leva-nos a concluí-la como tradução do projeto poético do artista: meter a cara no mundo, vencer a distância que o separa dele, com a mesma acuidade e disciplina, embora sem o mesmo desejo de objetividade, dos pintores engajados nas viagens filosóficas, os pintores de raiz naturalista defensores da divisa “eu observo e represento”, em uma tradição aberta pelo naturalista padovano Domenico Vandelli e que deságua em artistas como Margareth Mee, todos admirados por Luiz Zerbini. Como eles, Zerbini tem interesse diferenciado pela natureza, seus detalhes mais discretos, mas diferenciando-se radicalmente ao interpretá-la, chegando a

returning to the cover image leads us to conclude that it is a translation of the artist's poetic project, which is to submerge one's face into the world, overcome the distance that separates one from it. He does this with the same acuity and discipline, but without the same desire for objectivity, of the painters who engaged in philosophical travels, the painters with naturalist roots who defended the axiom "I observe and represent," in a tradition initiated by Domenico Vandelli from Padua and full-fledged in artists such as Margareth Mee, all quite admired by Luiz Zerbini. Like them, Zerbini has a differentiated interest in nature, his details are more discrete, but radically unique when interpreting nature, even placing himself in the middle of it, mimetized, as shown in his surprising *Eu paisagem (I Landscape)* (1998). His eventual withdrawals and distance, characteristic to a botanical artist, are resources with which to continually advance further.

Not even the material of art escapes from this voracious taste for nature, as is made clear by the sculptural portrait - could it be a self-portrait, modelled from his own body? - *Carta ao rei (Letter to the King)*, 2000, made in marble powder, the respectable Portuguese marble and resin, with two skulls without lower jaws, each one placed over one of the shoulders of the headless torso, digging their teeth into it. This is an enigmatic image of a headless body, definitively free from the control of the mind; reduced to flesh, modelled as a supernatural white cadaver or ghost attacked by two skulls, recurring figures in the still lifes of all times, signs of the implacable passage of time, of evanescent life. It is an image rooted in the known historical episode of the devouring of Bishop Sardinha by the extremely ferocious Caetés people, Indians located in the northeastern

coastline at the time of Brazil's discovery. A page of Brazilian past celebrated later by Oswald de Andrade in the quality as the first manifestation of the Brazilian anthropophagic spirit, besides the demonstration of arguable taste regarding how devoted the Caetés were to the priest, since the cowards, as Hans Staden has stated, didn't deserve to be devoured.

This sensual relationship with the world, enunciated so as to reiterate the inseparability of one from the other, besides the hundreds of landscapes and representations of the elements of nature, from stones to bromelias, estreliceas, and cannonball trees, abundant in Rio de Janeiro, a city wedged into the Brazilian Atlantic rainforest, where the artist lives, a regular visitor of the neighboring Botanical Gardens in Rio, was lapidarily established in his *A ilha (The Island)* (1995), a self-portrait in which he is standing on a beach, framed as if in a 3x4 photo, and is placed facing the observer and with his back to the sea. The view of the sea, however, contains an artifice similar to that of Magritte's work; instead of being seen interrupted by his body, it proceeds, deformed by the convexness of his modern mirrored glasses. The landscape and the portrait are fused.

The portrait and, within it, the self-portrait, was consecrated by Rembrandt and Van Gogh, to recall two artists responsible for the elevation of this pictorial subgenre to a higher status. It is an instance of self-recognition, a perception of the self, and an interrogation about the meaning of existence. As such, it makes use of the vertical format as a subtle way to ratify its correspondence with whoever is before it. A vertical plane reverberates the verticality of the observer. The landscape on the other hand recalls the relationship man

P 17  
**CARTA AO REI,**  
 2000  
 [LETTER TO THE KING]  
 resina, pó de  
 mármore e tinta  
 acrílica [RESIN,  
 MARBLE POWDER  
 AND ACRYLIC PAINT],  
 55 x 48 x 30 cm

se colocar no meio dela, mimetizado, como testemunha seu surpreendente *Eu paisagem* (1998). Seus eventuais recuos e distanciamentos, próprios a um artista botânico, são recursos para poder avançar mais e mais.

Desse gosto voraz pela natureza não escapa nem o material da arte, como deixa claro o retrato - será um autorretrato, modelado de seu próprio corpo? - escultórico (*Carta ao rei*, 2000), realizado em pó de mármore, o respeitável mármore português e resina, com duas caveiras sem as mandíbulas inferiores, cada uma delas colocada sobre um ombro de um tronco sem cabeça, neles cravando seus incisivos.





P 18  
**A ILHA**, 1995  
[THE ISLAND]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS],  
180 x 80 cm

Imagem enigmática essa de um corpo acéfalo, desamarado em definitivo do controle da mente; reduzido à carne, plasmado em um branco sobrenatural, cadáver ou fantasma, atacado por duas caveiras, figuras recorrentes nas naturezas-mortas de todos os tempos, signos da passagem implacável do tempo, da vida evanescente. Imagem com raízes no conhecido episódio histórico do devoramento do Bispo Sardinha pelos ferocíssimos Caetés, índios fixados nas bandas do Nordeste por ocasião do descobrimento. Página do nosso passado celebrizada posteriormente por Oswald de Andrade na qualidade de primeira manifestação do nosso espírito antropofágico, além de demonstração de gosto discutível do respeito que os Caetés devotavam ao padre, haja vista os covardes, Hans Staden que o diga, não merecerem ser devorados.

Essa relação sensual com o mundo, enunciada de modo a reiterar a indissociabilidade entre um e outro, afora as centenas de paisagens e representações de elementos da natureza, de pedras a bromélias e estrelíceas e abricós de macacos, de presença abundante no Rio de Janeiro, cidade fincada em plena mata atlântica, onde vive o artista, visitante contumaz do Jardim Botânico carioca, seu vizinho de quarteirão, foi lapidarmente estabelecida em sua *A ilha* (1995), autorretrato em que ele, de pé em uma praia, enquadrado como em uma foto 3x4, coloca-se de frente para o observador e de costas para o mar. A visão do mar, contudo, em um artifício de ressonâncias magritteanas, ao invés de ser interrompida pelo seu corpo, prossegue, deformada pela convexidade de seus modernos óculos espelhados. Paisagem e retrato se fundem.

O retrato e, dentro dele, o autorretrato, tal como foi consagrado por Rembrandt e Van Gogh, para ficar em dois artistas responsáveis pela elevação desse subgênero pictórico a um estrato superior, é instância de autoconhecimento, percepção de si mesmo, interrogação sobre o significado da existência. Como tal, vale-se do formato vertical como modo sutil de ratificar sua correspondência com quem se coloca diante dele. Um plano vertical reverbera a verticalidade do observador. Já a paisagem remonta à relação que o homem mantém com a linha do horizonte, daí os pintores

maintains with the horizon line, which painters preferred on rectangular formats, wider than they were high. Keep in mind that man, this moving and fragile verticality, is measured with the landscape. He is placed in relationship to it, the source of his fears and the sensation of unravelling. The painters from the 17<sup>th</sup> Century on knew how to give magnitude to this problem, treated with even greater importance by the romantics of the 19<sup>th</sup> Century, such as Caspar David Friedrich and his torn visions of nature, presented as an insurmountable territory to man, a

place gifted with inexcrutable laws, field of the vast and the sublime, inciter of the acute conscience of the finitude, smallness and impotence of humanity.

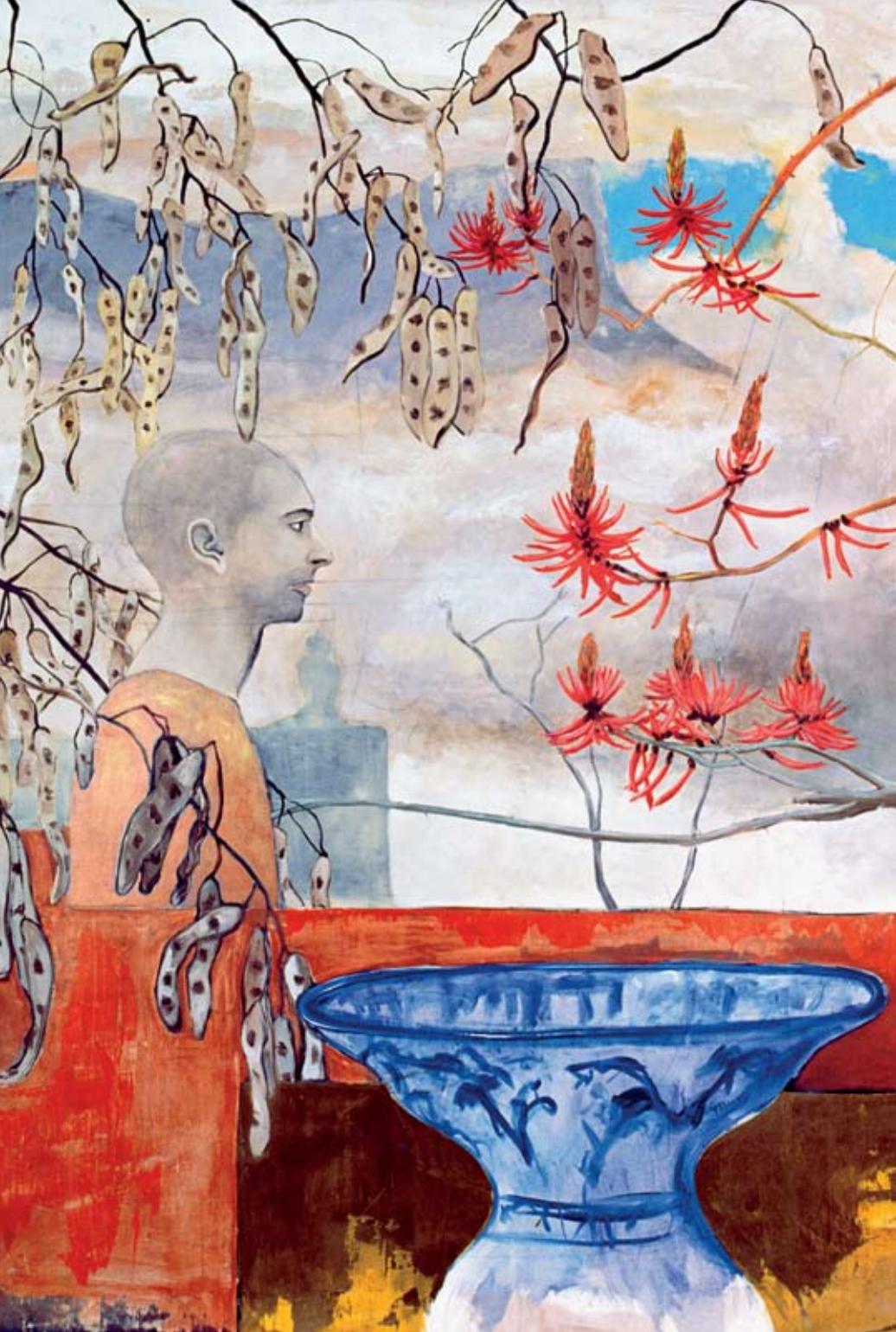
Luiz Zerbini, a man of the passage of the 20<sup>th</sup> Century to the 21<sup>st</sup> Century, a veteran surfer, one of those who at some point in life, some time around 1976, when he was still in high-school, with the incomprehensible blessing ("I don't know how he allowed it") of his father, moved with a friend to Laguna in Santa Catarina, a beach area renowned for its "big waves." As such, he sees the problem from another more



P 20  
**ABAJUR**, 1997  
[NIGHTLIGHT]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS],  
110 x 90 cm

preferirem-na por meio de formatos retangulares, mais largos do que altos. Tenha-se em mente que o homem, essa verticalidade frágil e movente, mede-se com a paisagem, coloca-se em relação a ela, fonte de seus temores, da sensação de esgarçamento. Os pintores do século XVII em diante souberam dar magnitude ao problema, tratado em chave ainda mais superior pelos românticos do século XIX, como Caspar David Friedrich e suas visões desacorçoantes da natureza, apresentada como o território irreduzível ao humano, lugar dotado de leis inescrutáveis, campo do vasto e do sublime, gerador da aguda consciência da finitude, pequenez e impotência humanas.

Luiz Zerbini, homem da passagem do século XX para o XXI, antigo surfista de carteira, desses que em uma certa altura da vida, lá por volta de 1976, quando ainda estava no colegial, sob o beneplácito incompreensível ("Não entendo como ele deixou") do pai, mudou-se com um amigo para Laguna, em Santa Catarina, estância praieira renomada por suas "altas ondas", vê o problema sob uma outra ótica, mais apaziguada, e longe das idealizações ardentes de certos profetas da ecologia, alguns deles ocupados em encher os outros de culpa pela situação alarmante do planeta. *A ilha* o traz vestido com a roupa emborrachada preta típica dos atletas das ondas, apropriada para o enfrentamento das temperaturas mais frias. A sua é uma vestimenta um tanto surrada, como denuncia o remendo vermelho na altura do seu antebraço direito, prova de sua vivência. O surfista, como se sabe, é um esteta. O mar não tem transcendência, é apenas o mar – "o mar é tudo, cara!". A contemplação do vaivém das ondas é um exercício que se esgota em si mesmo. Acima de tudo, interessa-lhe "corrê-las", são a matéria-prima de seu prazer e de uma vida mais saudável. Porém, há uma nota que destoava dessa atmosfera amena, dessa que pode passar por comunhão superficial entre homem e meio: a supressão de seus olhos, pedra de toque de qualquer retrato, centro da expressão, alvo imediato do olhar de quem se coloca diante de qualquer retrato, de quem se coloca diante de qualquer pessoa. Zerbini olha-nos, mas não nos vemos nesse olhar porque seus olhos então ocul-tos; rompe-se a transitividade que nos faria cúmplice um do



P 22  
Sem título, 1996  
[UNTITLED]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
180 x 140 cm

outro: o contemplado no olho de quem contempla e vice-versa. E, repentinamente, o título *A ilha* ganha outras margens, com o artista, conquanto tão perto, inacessível. Com mar por detrás e diante de si, ilhado, portanto. Mais: o horizonte marítimo, quando passa pelos olhos do artista, suspende-se em um arco que curva em direção à sua testa ampla. As feições são sérias. Zerbini é sempre sério, mesmo quando ri e faz rir, como se verá adiante.

Luiz Zerbini é um artista cuja obra exala sensualidade, responsável por uma produção copiosa, pontuada por obras que são declarações de amor, à sua família, aos amigos, aos objetos, extensões de si e dos outros, identificação que se estende às frutas maduras, às árvores e pedras, às paisagens exuberantes frequentadas e admiradas desde sempre. Sua obra discrepa da maior parte de seus contemporâneos, no geral mais evidentemente sérios, sisudos, atormentados, e, quando fazem rir, querem fazer rir, premeditação que conduz ao esvaziamento. Talvez por isso ela venha escapando do olhar de parte da crítica, com apreço pelos tais artistas sérios, sisudos, atormentados, ou por aqueles mais afinados com os ventos do *mainstream*, ligados no que está na moda. No Brasil, tem-se muita desconfiança do prazer e do humor. Um fenômeno de resto justificável. Depois de décadas sendo identificado como o país do café, futebol e carnaval, depois de os programas de divulgação cultural, no rastro de Carmem Miranda, exibirem nossas mulatas à exaustão, em uma publicidade cujo efeito dúbio se traduziu no intenso comércio sexual de adolescentes em curso nas nossas cidades, o artista brasileiro passou a recusar com veemência essa identificação, por pejorativa. O humor ficou confinado às letras de samba e à crônica, um gênero literário supostamente menor, mas transformado em boa arte por gente como João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga e Luiz Fernando Veríssimo. Mas esse fenômeno não chegou às artes plásticas, à exceção de Flávio de Carvalho e Nelson Leirner, ampla e duradouramente marginalizados. Houve, como bem se sabe, um grande impulso nessa direção, e ele coincide com a entrada em cena da geração de Zerbini, a conhecida Geração 80, saudada como um estandarte



peaceful perspective, far from the ardent idealizations of certain prophets of ecology, some of whom are busy filling others with guilt for the alarming situation of the planet. *The Island* shows him dressed in a typical wet suit of the athletes of the waves, adopted to confront colder temperatures. His is a somewhat worn garment, revealed through the red patch near his right forearm, the proof of his survival. The surfer, as everyone knows, is an aesthete. The sea cannot be transcended - "The sea is everything, man!" The contemplation of the come and go of the waves is an exercise that is exhausted in itself. Above all else, he is interested in "running them"; they are the raw materials of his pleasure and a healthier life. However, there

is a dissonant note that distorts this serene atmosphere, which could pass for a superficial communion between man and environment, which is: the suppression of his eyes, the pebble in the shoe of any portrait or anyone who comes before any person. Zerbini looks at us, but we do not see ourselves in this gaze because his eyes are hidden. The transitivity that would make each of us an accomplice to the other is broken: the one contemplated is in the eye of the one contemplating and vice-versa. And suddenly, the title, *The Island* receives other margins, as does the artist, who despite his closeness is inaccessible. The sea is in the background and before him, meanwhile, he is stranded. There is more: the marine horizon, when passing through

do prazer. No entanto, em alguns momentos, essa defesa foi demasiado descuidada, sem assinalar o valor intelectual dessa produção, do quanto essa alegria, no caso do nosso artista, dava-se por meio de uma sensibilidade e habilidade únicas, aliada a uma visão de mundo e de seu lugar nele, sem paralelo entre seus colegas. Enfim, uma competência voltada para questões clássicas – paisagem, natureza-morta, retrato –, mas a partir de situações e motivos reconhecidamente comuns ou muito visitados, como os eletrodomésticos que nos rodeiam e as paisagens cariocas, tudo isso vazado em linguagem de extração naturalista. Em um tempo em que a investigação é imediatamente confundida com instalações multimídias, trabalhos relacionais, produções teóricas, a produção pessoal de Luiz Zerbini, ou seja, deixando-se de lado sua atuação febril como membro do Chelipa Ferro, um coletivo além de qualquer definição, é, para mentes desavisadas, um anacronismo.

*A ilha* demonstra a validade de uma crença assumida lá no começo, quando contava entre 14 e 15 anos e era aluno do pintor Van Acker, responsável pelos primeiros fundamentos técnicos: a pintura, e o trabalho de arte como um todo, "deve vir de fora... deve receber de fora e não o contrário". E se, em 1995, essa ideia seguia forte, em 2008 ela adquire uma amplitude maior, quase um corte no que vinha fazendo, um desses raros, raríssimos resultados mercedores de serem saudados como acontecimento novo. Sob o título *paisagemnaturezamortaretrato*, Luiz Zerbini realizou em 2008, no Centro Universitário Maria Antonia (CEUMA), em São Paulo, uma grande instalação pictórica, na qual os visitantes, na condição de coisa "que vem de fora", transformavam-se nas pinturas. Para tanto, o artista recobriu de preto toda a sala expositiva, paredes e tetos, aplicando calculadamente cores vivas no conjunto de vigas e pilares desalinhados, responsáveis por aquele ambiente, no tocante à exposição de obras de arte, curiosamente sua função primordial, uma equação de solução complexa. Sobre as paredes, vinham as "pinturas reflexivas", recobertas com esmalte preto altamente reflexivo, nos formatos relativos aos gêneros: horizontal para a paisagem, vertical para o retrato, mais próximo ao quadrado e de menor tamanho para a natureza-morta.

P 24, 26-32  
**PAISAGEMNATURE-  
 ZAMORTARETRATO  
 (AS COLUNAS  
 CAÍRAM DO CÉU),  
 2008**  
 [LANDSCAPESTILLLIFE-  
 PORTRAY (THE COLUMNS  
 FELL FROM THE SKY)]  
*site specific*  
 Centro Universitário  
 Maria Antonia,  
 São Paulo









the eyes of the artist, is suspended in an arch that curves in the direction of his full forehead. The features are serious. Zerbini is always serious, even when he laughs or makes one laugh, as we will see further on.

Luiz Zerbini is an artist whose work exhales sensuality, responsible for a copious production, punctuated by works that are declarations of love to his family, his friends, objects,

extensions of himself and of others, identification that is extended to the ripe fruit of trees and stones, to exuberant landscapes always visited and admired. His work dissents from the majority of his contemporaries, who in general are evidently more serious, circumspect, tormented, and when they make one laugh, they mean to do it, a premeditation that leads to emptiness. Perhaps this is why he has escaped

O dado especular das pinturas faziam-nas registrar em suas superfícies quaisquer acontecimentos exteriores, das cores estampadas nos magros planos verticais e horizontais das vigas e pilares aos visitantes que se viam baçamente reproduzidos como silhuetas multicores esmaecidas. O termo "reflexivo" carrega uma fértil ambiguidade: as pinturas sendo simultaneamente um pensamento sobre a pintura. A ambiguidade estende-se à sua natureza, o fato de serem a um só tempo **abstratas**, quando o ângulo de visão do visitante não inclui nem seu corpo nem o corpo de ninguém no campo da pintura e elas ostentam somente a cor preta meticulosamente aplicada, **abstratas, geométricas**, quando enquadram as faixas de cor das nervuras das lages e das colunas, e **figurativas**, quando a imagem do corpo fixo ou em movimento do visitante é capturada pela superfície da tela. Como a garantir a recepção da complexidade do trabalho, o artista posicionou no chão, em frente ao retrato, uma caveira, a lembrança da vacuidade da vida.

Há um quê de experiência cinematográfica nessa relação entre corpo e pintura, nessa experiência imersiva pontuada pela presença das telas fixadas nas paredes, armadilhas de captura dos corpos. Com *paisagemnaturezamortaretrato*, Luiz Zerbini abre em definitivo uma nova perspectiva em seu trabalho, de lastro conceitual mais evidente. Depois de trinta anos cuidando de representar a partir da observação criteriosa do mundo, não se cansando de alertar aos seus assistentes sobre a inadequação de se pintar a partir de fotos sob pena de o resultado sair plano, artificial, o artista encontrou um meio imprevisto de capturar o mundo. Ainda que o mundo venha sob a forma de manchas, pois, afinal, as representações, mesmo as realistas, ao suprimirem o tempo e o movimento, não são igualmente limitadas?

A abertura de Luiz Zerbini para o mundo, para a representação direta das coisas, caminho para o qual ele estava especialmente dotado, colocou-o em uma rota singular. Seu talento inato, sua tendência ao virtuosismo chegou a atrapalhá-lo. Afinal, na altura em que sua carreira começava a deslançar, o interesse recaía sobre

the gaze of critics who appreciate such serious, circumspect, tormented artists or of those more in tune with the mainstream, aware of what is in fashion. In Brazil, there is very little confidence in pleasure and humor, which is a quite justifiable phenomenon. After decades of being identified as the country of coffee, soccer and carnival, after programs of cultural advertising, on the trail of Carmen Miranda, have exhibited Afro-Brazilian women to exhaustion in publicity whose dubious effect has been translated into the intense sexual commerce of adolescents currently taking place in Brazilian cities, Brazilian artists came to vehemently refuse this identification for being negative. Humor was confined to samba lyrics and short newspaper columns, a literary genre supposedly inferior, but transformed into a respected art by people such as João do Rio, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga and Luiz Fernando Veríssimo. But this phenomenon has not been manifest in the fine arts, with the exception of Flávio de Carvalho and Nelson Leirner, who were widely marginalized for a long time. There was, as is known, a great impulse in this direction, and it coincides with the period that Zerbini's generation entered the scene, the well-known 80's generation, greeted with the banner of pleasure. Meanwhile, at moments this argument neglected, without distinguishing the intellectual value of this production, how much this happiness, in the case of our artist, occurred through a unique sensibility and unique skills, allied to a view of the world and his place in it without parallel among his contemporaries. Finally, a competence that tends to classic questions - landscape, still life, portraiture - but in situations and motifs recognizably mundane or frequently seen, such as the electric appliances that surround us and

landscapes of Rio, all this funneled into a language of naturalist extraction. At a time when (artistic) investigation is immediately confused with multimedia installations, relational works, and theoretical production, the individual production of Luiz Zerbini, in other words, excluding his feverish work as a member of Chelva Ferro, a group beyond any definition, is an anachronism for unattentive minds.

*The Island* demonstrates the validity of a belief acquired at the very start, when he was 14 or 15 years old and a student of the painter Van Acker, who was responsible for his first technical foundations: painting, and the work of art as a whole, "should come from outside... you should receive it from without and not the contrary." And if, in 1995, this idea continued strongly, in 2008 it has acquired greater amplitude, as almost a division in what he had been doing, one of these very rare results deserving of being greeted as a new event. With the title *paisagemnaturezamortaretrato (landscapestillifeportrait)*, in 2008 Luiz Zerbini created a large pictorial installation at the University Center Maria Antonia (CEUMA) in São Paulo, in which visitors, in the condition of something that "comes from outside," were transposed into the paintings. To achieve this, the artist covered the whole exhibition hall with black paint, including the walls and ceilings, applying calculated bright colors to the group of unaligned beams and columns responsible for that environment, in regard to the exhibition of artwork curiously its primary function, an equation with a complex solution. On the walls came the "reflexive paintings," covered in highly reflective black oil paint, in those formats relative to their genres: horizontal for landscape, vertical for portraiture, closer to squares and smaller for the still life.

*a bad painting, a fatura e a imagética tosca de artistas como Penck, Basquiat e Kippenberg.* Quando Rubem Breitman, sócio de João Sattamini na galeria Subdistrito, em São Paulo, ironicamente propôs "Vejam como sou habilidoso", como título de sua exposição individual em 1988, colocou o dedo na ferida. Foi exatamente esse talento o responsável pela crise quando do seu ingresso no curso de artes plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), entre 1978 e 1981, sob a tutela de professores como Nelson Leirner, Julio Plaza e Regina Silveira, todos sem interesse pela pintura. A coisa só voltou a funcionar quando entrou em contato com seus futuros colegas da faculdade, Leda Catunda, Sergio Romagnolo e Ciro Cozzolino, cujos grafites lhe interessaram muito. Embora interrompida por algumas viagens, a passagem pela FAAP teve bons momentos, como quando conheceu Dudi Maia Rosa e passou a ter aulas de aquarela com ele na Áster, um centro de estudos criado por Julio Plaza, Regina Siveira, Donato Ferrari e Walter Zanini, que funcionava no bairro do Pacaembu. Lá também fez o contato com Leonilson, de curtíssima passagem pela instituição, companheiro na fuga para as aulas de Nelson Leirner, o mestre de quem reteve o ensinamento: "o trabalho [uma obra de arte] não acaba nunca". Leonilson, até então enfiado na moda e na publicidade, entrevistou nos trabalhos do amigo a possibilidade de ele próprio virar artista. Por sua vez, a qualidade e a desenvoltura dos desenhos de observação do colega, sem muita bagagem artística, levaram Zerbini a questionar os seus, a seu ver travados pelo peso de uma formação específica. Com Leo, ele dividiria o ateliê no Jardim da Previdência, bairro situado na zona sudoeste de São Paulo, e depois faria viagens à praia de Maresias.

A amizade e o trabalho em conjunto com Leonilson tiveram sua parcela de responsabilidade em mudanças importantes na vida do artista, como o contato com a trupe teatral carioca Asdrubal Trouxe o Trombone, de grande impacto na cena cultural paulistana. Perambulando nos Jardins, nas imediações da Bela Cintra com a Estados Unidos, os dois esbarraram com Evandro e Patricia, duas das celebridades da trupe, que os convidaram para



The spectacular element of the paintings allowed them to register any exterior event, from the colors printed on the thin vertical and horizontal planes of the beams and columns to the visitors who could see themselves faintly reproduced like ghostly multicolor silhouettes. The term “reflexive” carries a fertile ambiguity: the paintings are simultaneously a way of thinking about painting. The ambiguity is extended to its nature, the fact that they are all at once **abstract**, when the angle of the visitor’s view does not include either their own body or any other body in the field of the painting and they display only the black color meticulously applied, **abstract, geometric**, when they frame the strips of colors of the framework of the ceilings and the columns, and **figurative** when the static or kinetic image of the body of the visitor is captured on the surface of the canvas. As if to guarantee the reception of the work’s complexity, Zerbini positioned a skull

on the floor in front of the portrait as a reminder of the vanity of life.

There is something of a cinematographic experience in the relationship between the body and painting in the immersive experience marked by the presence of the canvases fixed on the walls, traps that capture the bodies. With *landscapestilllifeportrait*, Luiz Zerbini definitively opens a new perspective in his work with a more evident conceptual base. After thirty years of carefully representing, from heightened criteria, observation of the world, he does not tire of alerting his assistants about the inadequacy of painting from pictures because of the risk that the result will turn out flat and artificial. Zerbini found an unexpected way to capture the world. Even though the world comes in the form of stains, since representations, although realistic, by suppressing time and movement, are they not equally limited in the end?

The openness of Luiz Zerbini to the world and to a direct representation of

P 36-37  
**BRASIL COLÔNIA**,  
 1993  
 [BRAZIL COLONY]  
 técnica mista sobre  
 tela (MIXED TECHNIQUE  
 ON CANVAS),  
 200 x 700 cm

grafitar o cenário de *Aquela coisa toda*. Além de trabalho, a encomenda gerou o casamento com Regina Casé, estrela do grupo, em última análise responsável por sua mudança de São Paulo para o Rio de Janeiro.

#### OM AMOR PELOS AMIGOS, PELOS OBJETOS, PELA PAISAGEM

“Eu sempre tentei ver as artes todas com os olhos dos leigos. Os movimentos sempre estão ligados a um universo muito teórico, erudito, que sempre esteve voltado para sua história, sempre foi muito restrito; isso nunca me interessou. [...] A história da arte é divertida, mas existe um diálogo emocional com a pessoa que vê meu trabalho que me interessa mais. Seria útil se isso acontecesse sempre, facilitaria o entendimento. O Arnaldo Antunes disse, uma vez, alguma coisa parecida com fazer poesia com conteúdo para as massas e que isso era possível através do rock. Seria ótimo que isso acontecesse em todos os níveis. Acho que é o sonho de todo artista, dá a sensação de que se pode mudar alguma coisa.” (Numa noite fria. Conversa com Sergio Romagnolo. Subdistrito, 1988).



things, a path in which he is especially gifted, places him on a unique route. His innate talent and his tendency to virtuosity has even been a hinderance to him. After all, when his career began to take off, interest was focused on *bad painting*, on the unpolished and rough imaginary of artists such as Penck, Basquiat, and Kippenberg. When Rubem Breitman, the partner of João Sattimini of the Subdistrito gallery in São Paulo, ironically proposed “Look How Skilled I Am” as the title of his individual exhibition in 1988, he dug his finger into the wound. It was exactly this talent that was responsible for the crisis when he began his fine arts course at the Armando Alvares Penteado Foundation (FAAP) between 1978 and 1981, under the tutelage of professors such as Nelson Leirner, Julio Plaza and Regina Silveira, all without the slightest interest in painting. His style only began

to work when he entered into contact with his future art school colleagues, Leda Catunda, Sergio Romagnolo and Ciro Cozzolino, whose graffiti was very interesting to him. Although interrupted by a few trips, his passage through FAAP had some good moments, for example when he met Dudi Maia Rosa and later took watercolor classes with him at Aster, a study center created by Julio Plaza, Regina Silveira, Donato Ferrari and Walter Zanini that operated in the Pacaembu neighborhood. There he also had contact with Leonilson, during his very short passage through the institution, a companion in escapes to the classes of Nelson Leirner, the master whose teaching he retained: “the work [a work of art] is never finished.” Leonilson, until then working with fashion and advertising, saw in the work of his friend the possibility of becoming an artist himself. In turn,

A grande movimentação artística em torno da pintura ocorrida no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1980, com epicentro na Escola de Artes Visuais do Parque Laje (EAV), afetou diretamente a vida de Zerbini, muito embora ele, artista formado, não tenha frequentado seus cursos e sua rotina efervescente, até porque ganhava a vida com a elaboração de cenários. Mas sua produção chamou a atenção dentro e fora da EAV, a ponto de ser convidado para a famosa mostra *Como vai você, Geração 80?* (1984), com a curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Maeger, e no ano seguinte, após começar a trabalhar com Thomas Cohn, o *marchand* que abriu as portas para grande parte desse grupo, a realizar sua primeira individual na galeria Subdistrito, em São Paulo.

*Os Embaixadores do Oriente no Brasil*, tela de 1989, com as alentadas dimensões de 200 x 285 cm, uma das protagonistas da coletiva – Fabio Cardoso, Leonilson, Daniel Senise, Luiz Zerbini – organizada no MASP pelo curador João Pedrosa, em 1989, importante para o reconhecimento da geração, demonstra os elementos intrincados postos em cena por Luiz Zerbini. O título e a composição organizada a partir de duas figuras posicionadas atrás de uma grande mesa de vidro, sentadas cada uma de um lado, nem diante de nós nem diante uma da outra, mas com os troncos e olhares cruzando-se diagonalmente, faz referência a duas obras clássicas – a pintura de Holbein *Os embaixadores*, de 1553, e o retrato de Paul Leclerc feito por seu amigo Toulouse-Lautrec (páginas 153 e 155 de *Rasura*) – e também a uma propaganda de banco. De Toulouse-Lautrec, Zerbini extraiu a posição de Leclerc para duplicá-la espelhadamente, de modo que seus embaixadores não se olhem nos rostos. Enquanto, na tela de Holbein, os objetos, uma espécie de *wunderkammer* (gabinete de curiosidades) da ciência, estão entre os dois homens, na de Zerbini eles estão dispostos sobre a mesa, logo no primeiro plano, entre os homens e ao lado deles. Ainda entre os dois homens, de costas para eles, de frente para a paisagem exuberante e caótica oferecida pela parede de vidro do edifício onde estão, vê-se um homem envergando um casacão vermelho escuro. A rigor, a pintura reúne três

P 38  
**OS EMBAIXADORES DO ORIENTE NO BRASIL**, 1989  
 [THE AMBASSADORS FROM THE EAST IN BRAZIL]  
 acrílica sobre tela [ACRYLIC ON CANVAS], 200 x 285 cm

the quality and development in the observational drawings of his colleague, with little artistic baggage, led Zerbini to question his own, which in his opinion seemed stagnant from the weight of a specific education. With Leo, he would share the studio at Jardim Previdência, a neighborhood situated in the Southeast Zone of São Paulo, and then later travel to the beach of Maresias.

His friendship and work together with Leonilson have their share of responsibility for important changes in Zerbini's life, for example the contact with a theatrical company from Rio, Asdrúbal Trouxe o Trombone, which had a strong impact on the cultural scene in São Paulo. Walking about in the Jardins neighborhood, close to Rua Bela Cintra and Rua dos Estados Unidos, the two bumped into Evandro and Patricia, two of the troop's famous members, who invited them to produce the set for *Aquela coisa toda (That Whole Thing)* in graffiti. In addition to this work, the commission led to his marriage to Regina Casé, the star of the group, which was in a final analysis responsible for his move from São Paulo to Rio de Janeiro.

#### LOVE OF FRIENDS, OBJECTS AND LANDSCAPE

"I have always tried to see all the arts with the eyes of a layman. The movements are always so connected to a very theoretical, erudite universe that has always been biased toward its history and was always very restricted; this never interested me. [...] Art history is fun, but there is an emotional dialogue with the person who sees my work that interests me more. It would be useful if this always happened, it would facilitate understanding. Arnaldo Antunes once said something similar about making poetry with content for the masses and that this was possible through rock music. It would be great if this were to happen on all levels. I think it is the dream of every artist. It gives you the sensation that you can change something." (On a cold night. Conversation with Sergio Romagnolo. Subdistrito, 1988.)

The great artistic movement around painting that occurred in Rio de Janeiro in the early 1980's, whose epicenter was the Parque Lage School of Visual Arts (EAV), directly affected

P 40

#### O HAMLET CONTEMPORÂNEO NÃO SEGURA A CAVEIRINHA NÃO, 1994

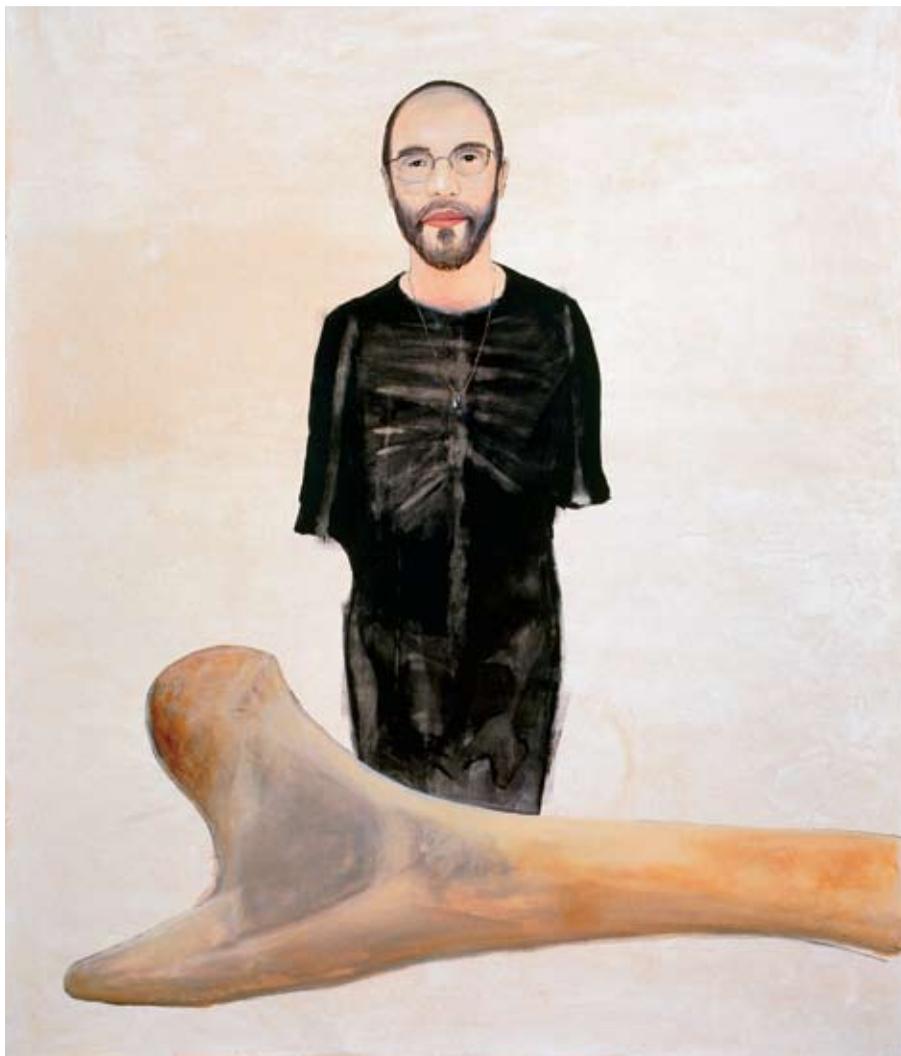
[CONTEMPORARY HAMLET DOESN'T HOLD THE LITTLE SKULL] acrílica sobre tela [ACRYLIC ON CANVAS], 195,5 x 622 cm

gêneros simultaneamente: natureza-morta, retrato e paisagem. Como se viu a partir da mostra do CEUMA, uma sobreposição de gêneros de há muito alvo do artista. O homem situado no vértice do seu interesse por si mesmo, no interesse pela matéria, natural ou transformada, de frutas a objetos, e, por fim, no interesse pelo mundo, na paisagem que escorre até onde a vista alcança.

Enquanto em Holbein o globo terrestre é apresentado em duas versões, uma sobre a mesa em que os homens apoiam os cotovelos e outra, mais portátil, em uma prateleira logo abaixo, Zerbini coloca o globo em primeiríssimo plano, cortado em dois, como a montanha de pedra vista ao fundo, interrompida por um arranha-céu, a bem dizer uma versão do edifício-sede Banco do Estado de São Paulo, símbolo da sua cidade natal. Aliás, a paisagem que ele nos mostra é uma versão da barafunda estilística do nosso país, síntese de motivos cariocas e paulistanos, das palmeiras imperiais e do morro do Pão de Açúcar, aos prédios ecléticos e modernos, entre as luzes da cidade encarapitadas ao pé dos morros. Reflexos e transparências concorrem para a balbúrdia visual, para as massas dramáticas de cores, os torvelinhos voluptuosos de linhas e formas momentaneamente condensadas na roupa do embaixador da direita, repicando nas grossas cortinas laterais, como as cortinas de um grande cenário, levando-nos a pensar na ornamentação, sob a forma de padrões, arranjos de feições intrincadas, sejam elas geométricas ou extraídas da natureza, como o resultado da embaixada desses senhores. A transparência obtida pela mesa de vidro faz a paisagem externa entrar invertida pelo ambiente, suprimindo a diferença entre o dentro e o fora. O artista apresenta-nos homens do Oriente entre nós, instalados em um espaço formado pela interpenetração virtual e concreta da cultura com a natureza, dos reflexos com as imagens, da mistura dos tempos expressa nas roupas desencontradas e na diversidade estilística, quase disparatada dos prédios.

*O Hamlet contemporâneo não segura a caveirinha não*, painel monumental de 195 x 622 cm, realizado em 1994, inspirado na frase críptica do carioca Fausto Fawcett, figura popular na cena cultural do Rio de Janeiro,





P 42  
**ANGELO**, 1995  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS],  
240 x 190 cm

ele mesmo retratado na obra, constitui-se na mais ambiciosa e bem-sucedida mescla entre os gêneros natureza-morta, retrato e paisagem. Desenrolando-se da esquerda para a direita, obedecendo ao sentido de leitura habitual, a imagem progride da vista desbordada da paisagem carioca, da cadeia de montanhas, céu e mar ao fundo, tratada em variações delicadas e transparentes de verdes e azuis, contrapostas ao casario baixo chegando até o primeiro plano, na varanda de um apartamento demarcado por seu guarda-corpo de alumínio, ladrilhos e lâmpadas, e onde pendem graciosas e arrítmicas vagens secas amarronzadas, engalanadas por lindas flores vermelhas e amarelas de forma semelhante a campânulas. A imagem segue pela sala envidraçada, onde um grupo de pessoas organizadas em um círculo de cadeiras parece meditar sobre um tema, como um daqueles silêncios repentinos que abrem clareiras nos encontros, para terminar em um plano vertical, uma parede de azulejos geométricos com motivos azuis, vermelhos, laranjas e brancos, em cuja extremidade inferior há uma pequena abertura retangular, uma janela emoldurando uma mulher lendo uma revista, tendo ao seu lado, no batente, ao alcance de sua mão esquerda, uma caneca. Os mais de seis metros de largura da tela impõem ao observador um deslocamento do olhar próximo a uma tomada cinematográfica, um longo plano-sequência com seu princípio em um espaço profundo e arremate em um plano chapado.

A pintura de Luiz Zerbini joga simultaneamente com a simulação de profundidade perseguida pelos pintores do Renascimento e com a pintura de superfície, fundada em padrões ornamentais, típica de várias culturas orientais. E como ponto de união entre essas duas concepções, da pintura assumida como representação do mundo para lugar de produção do visível, Luiz Zerbini representa-se a si mesmo: é ele próprio no exato ponto médio da imagem, apoiado em uma janela com metade do corpo para fora, coincidindo com o ponto de fuga da varanda, contemplando a paisagem enquanto seus amigos confabulam em circunlóquio acerca de, a julgar pelo título, Hamlet.

Tomando a paisagem como mote, quais são as variações possíveis? Segundo Luiz Zerbini, isso pode ir muito longe.

Zerbini's life, although he was already a college graduate and never attended its courses and its effervescent routine, and he already earned a living with set design. But his production called attention from within and outside the EAV, so much so that he was invited to participate in the famous exhibition *Como vai você, Geração 80?* (*How Are You, 80's Generation?*) (1984), curated by Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal and Sandra Maeger, and the following year, after beginning to work with Thomas Cohn, the art dealer who opened doors for a large part of this group, to hold his first individual exhibition at the Subdistrito gallery in São Paulo.

The work *Embaixadores do Oriente no Brasil* (*Embassadors from the East in Brazil*), a canvas from 1989, with the substantial dimensions of 200 x 285 cm, one of the centerpieces of the group exhibition - Fabio Cardoso, Leonilson, Daniel Senise, Luiz Zerbini - organized at MASP by the curator João Pedrosa in 1989 and important for the recognition of this generation, demonstrates the intricate elements that Luiz Zerbini introduced. The title and composition originated in figures positioned behind a large glass table, seated one beside the other, neither in front of us, nor facing each other, but with their torsos and gazes crossing diagonally, making a reference to two classic works - the painting by Holbein (*The Ambassadors*) from 1553 and the portrait of Paul Leclerc made by his friend Toulouse-Latrec (pages 153 and 155 of *Rasura*) - and also to a bank advertisement. From Toulouse-Latrec, Zerbini extracted a position of Leclerc to duplicate it in a mirrored image, in such a way that his ambassadors do not look directly at each other. Meanwhile, in the Holbein canvas, the objects, a type of *wunderkammer* (cabinet of curiosities) of science, are between

the two men. In the canvas by Zerbini, they are displayed on the table, in the foreground, between the men and next to them. Also between the two men, with his back to them, facing the exuberant and chaotic landscape offered by the glass wall of the building where they are, a man is seen curving over in a dark red overcoat. The painting simultaneously unites three genres, still life, portraiture, and landscape. As was seen ever since the CEUMA exhibition, the superimposition of genres has been a goal of the artist for some time. Man placed in the vertex of his interest in himself, the interest in natural or transformed material, from fruits to objects, and finally the interest in the world, in the landscape that unfolds as far as the eye can see.

While in Holbein, the terrestrial globe is presented in two versions, one over a table on which the men rest their elbows, and the other, more portable, on a shelf close below, Zerbini places the globe on the foremost plane, cleaved in two, like a stone mountain seen front to back, and interrupted by a skyscraper, which could be said to be a version of the headquarters building of the Banespa São Paulo State Bank, symbol of his home town. In fact, the landscape that he shows is a stylistic hodgepodge of Brazil, a synthesis of Rio and São Paulo motifs, from the imperial palms and the peak of the Sugarloaf to eclectic and modern buildings, among the city lights set high in the foothills. Reflections and transparencies compete in the visual din with dramatic masses of color, the voluptuous whirlwinds with lines and forms momentarily condensed in the clothes of the ambassador to the right, piercing again the thick lateral curtains, like the curtains of a great stage set, leading us to think about ornamentation, the form of patterns, and arrangements of indistinct features, whether they are



Para começar, a sala ou qualquer um dos ambientes da casa onde moramos e trabalhamos, nossa paisagem mais cara e próxima, aquela na qual nos enfiamos e moldamos de acordo com nossos gostos, um convívio íntimo que a impregna de nós tanto quanto nós nos impregnamos dela. Nessa vertente, são especialmente saborosos os retratos dos amigos, a série composta por *Barrão* (1995), *Angelo* (1995), *Festa* (1995), *Madame* (Beatriz Milhazes) *Cadavel* (1995), o majestoso políptico *Barra 7* (1995), além do autorretrato *A ilha*, já comentado. Mas se em *A ilha* a tensão se concentra exclusivamente na relação entre os óculos e o mar, objeto espelho da paisagem, todos os outros retratos devem sua força à multidão de objetos que cercam o retratado, responsáveis pela amplitude de sua dimensão psicológica. Antes de passar a ele, convém assinalar que, além de seu autorretrato, também o do seu amigo, o artista Angelo Venosa, destaca-se pelo despojamento. No tronco translúcido, vestido de preto, de Venosa, entrevê-se a representação borrada da estrutura óssea, das costelas à bacia e fêmures, passando pela espinha dorsal, tudo em diálogo com um osso, um único osso visto em primeiro plano, referência a um fragmento das conhecidas esculturas desse artista.

P 45  
**MADAME CADVEL,**  
 1995  
 acrílica sobre tela  
 (ACRYLIC ON CANVAS),  
 200 x 277 cm

geometric or extracted from nature, as a result of the embassy of these gentlemen. The transparency obtained by the glass table makes the external landscape enter invertedly through the environment, extinguishing the distinction between inside and outside. The artist presents us with men from the Orient among us, set in a space formed by the virtual and concrete interpenetration of culture with nature, by reflections of the images, and by the mixture of times expressed in the unmatched clothes and in the stylistic, almost absurd diversity of the buildings.

*O Hamlet contemporâneo não segura a caveirinha não* (*The Contemporary Hamlet Doesn't Hold the Skull*), a monumental mural of 195 x 622 cm made in 1994, inspired by a cryptic phrase of Fausto Fawcett, a popular figure in the cultural scene of Rio de Janeiro, himself portrayed in the work, is the most ambitious and successful mixture between the genres still life, portraiture and landscape. Unfurling from left to right, obeying the habitual direction of reading, the image progresses from the overflowing landscape of Rio, from the mountain range, sky and sea in the background, treated in delicate and transparent variations of greens and blues, contrasting with the low residential neighborhood in the foreground, the veranda of an apartment delineated by its aluminum hand-rail, tiles and lightbulbs, where gracious and arhythmic dried brownish beans hang, embellished with lovely red and yellow flowers that are similar to bellflowers. The image continues through the glass living room, where a group of people organized in a circle of chairs seems to meditate on a theme, as in one of those sudden silences that occur in meetings, to end on a vertical plane, a wall of geometric tiles with blue, red, orange, and white motifs, in whose inferior extremity

there is a small rectangular opening, a window framing a woman reading a magazine, and on the windowsill within reach of her left hand, a mug. The other six meters of the width of the canvas impose the displacement of a close gaze to a cinematographic feeling in the observer; it is a wide shot with its beginning in a deep space and its end on a flattened plane.

Luiz Zerbini's painting plays simultaneously with the simulation of depth pursued by painters of the Renaissance and with painting the surface, founded in ornamental patterns, typical of various Eastern cultures. And as a meeting point between these two concepts, from painting assumed as representation of the world to a place of the production of the viewable, Luiz Zerbini represents himself. He is the figure at the exact midpoint of the image, leaning on a window ledge with half his body hanging out, coinciding with the vanishing point of the veranda, contemplating the landscape while his friends exchange ideas in a circuit of words about, judging from the title, Hamlet.

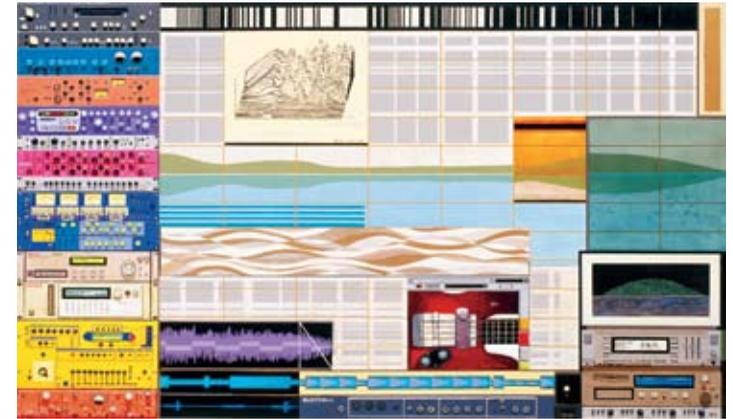
Taking landscape as a motto, how many variations are possible? According to Luiz Zerbini, they could go on forever. To begin with, the living room or any one of the environments where we live or work, our closest and dearest landscape, that which we occupy and mold according to our liking, an intimate co-existence that impregnates us as much as we impregnate it. In this sense, portraits of friends are especially tasty; the series that consists of *Barrão* (1995), *Angelo* (1995), *Festa* (Party) (1995), *Madame* (Beatriz Milhazes) *Caduvei* (1995), the majestic tryptich *Barra 7* (*Bar 7*) (1995), besides the self-portrait *The Island*, which has already been mentioned. But if in *The Island* tension is concentrated exclusively in the relationship between the glasses



P 47  
**BARRÃO**, 1995  
 acrílica sobre tela  
 [ACRYLIC ON CANVAS],  
 200 x 326 cm

Nos outros retratos, o resultado é obtido pelo alinhavo de partes distintas, desenhos, pinturas e fotos de objetos articulados com a imagem do retratado, tanto em *close*, como acontece com o retrato de Bia Milhazes, quanto inscrito em um ambiente, como, por exemplo, instalado em uma poltrona. Nesses casos, como acontece em *Barrão*, depreende-se a morosidade do processo, sua natureza de mosaico montado lentamente, pelo ajuste das partes diversas entre si – o que tem a ver o cartão-postal de um Buda com uma furadeira com um jogo de pedais de guitarra com uma raquete de tênis com uma lata de WD40 com um tubo de televisão? –, que se vão chegando, se encaixando, sem a tranquilidade de uma sintaxe prévia, até orbitarem com certa tranquilidade, semelhante à atmosfera controlada produzida por um ar-condicionado especialmente ruidoso, em torno do perfil afável de *Barrão*, torcedor do Fluminense, refestelado em uma bergère forrada com um tecido de oncinha.

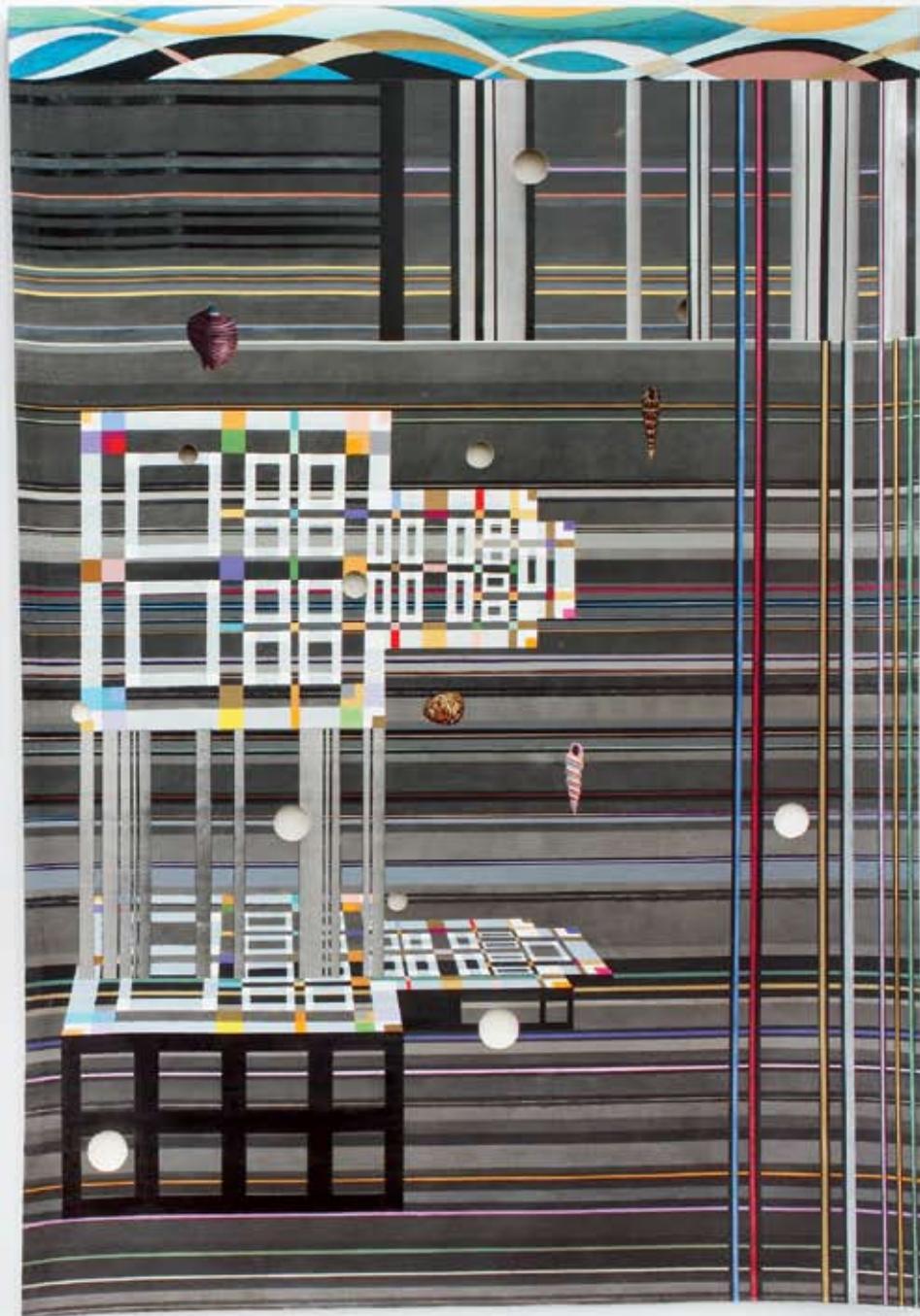
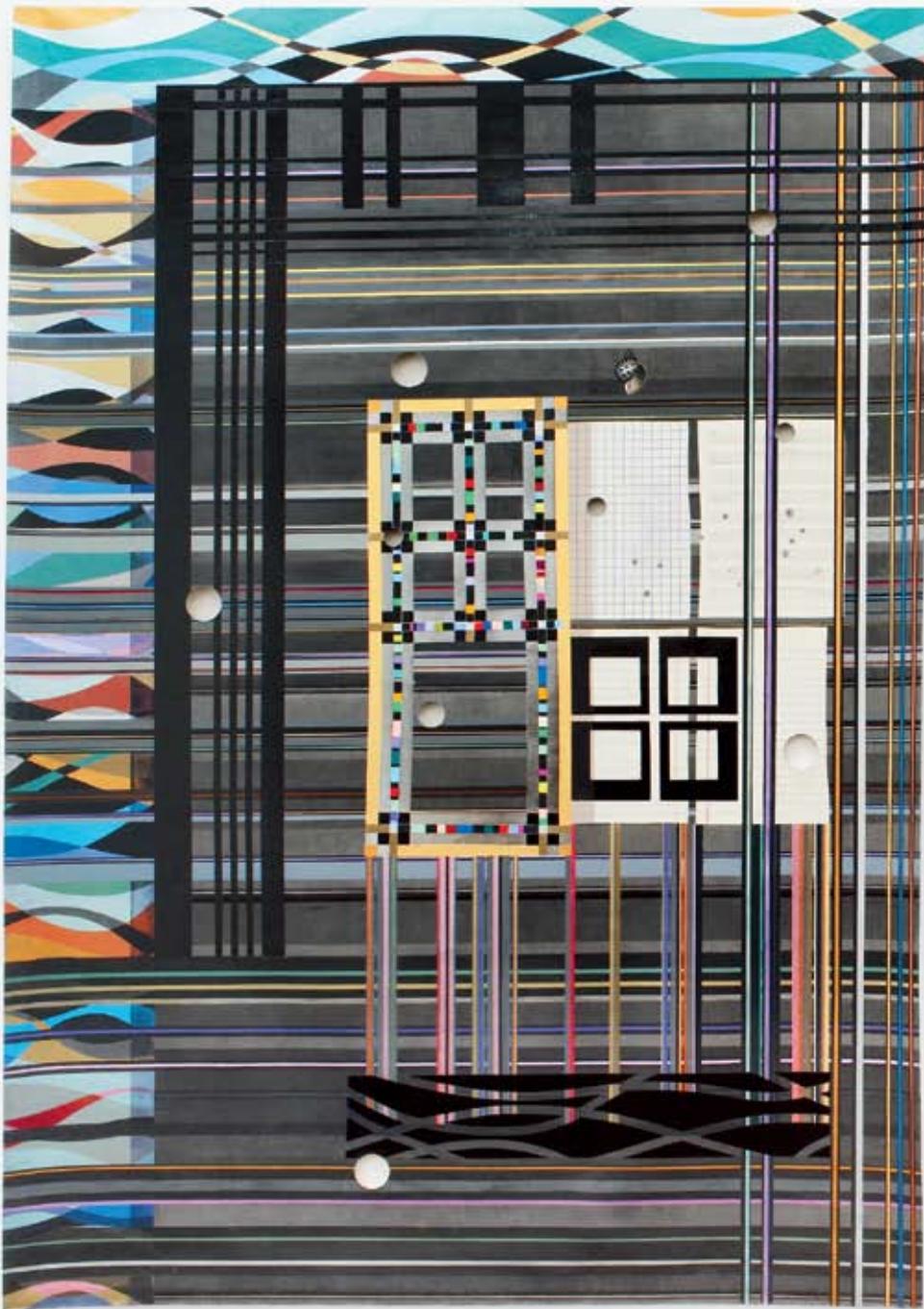
Nesse conjunto de retratos, sobressai a ideia paulatinamente subjacente à obra de Luiz Zerbini, segundo a qual os objetos, de eletrodomésticos até as fotografias e



etiquetas que por algum motivo colecionamos, nos explicam até mais do que isso: o conjunto deles, ininterruptamente constituído por meio de um *work in progress* que só cessa com a nossa morte, forma uma modalidade particular de paisagem, um ecossistema feito à nossa imagem e semelhança. Segundo essa lógica, homem, objeto e paisagem formam um trinômio, em que cada termo equivale ao outro. Qualquer um é capaz de compreender que algo da pessoa Beatriz Milhazes repercute na sua exuberante obra pictórica, mas talvez seja menos evidente a proposta de Zerbini: a obra de Milhazes ilumina e é iluminada pela foto de Maria Callas na capa do vinil em que ela interpreta a *Madame Butterfly*, e até mesmo com a feição irrepreensível dos coleópteros, besouros e joaninhas, verdadeiros broches coloridos, com o desenho escandido e simétrico de suas antenas e patas. Isso sem contar os arabescos, os torneios lineares, as volutas e rendas tomados de empréstimo da tradição, venha ela da história da arte, da glória do nosso passado barroco ou do ofício afanoso das mulheres à beira das praias nordestinas, trabalhando com as técnicas próprias aos bilros, filés e labirintos.

P 48-49  
**PAISAGEM**  
**DIGITAL**, 2002  
[DIGITAL LANDSCAPE]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS],  
145 x 245 cm

O artista propõe essa identidade entre homem e paisagem, natureza-morta e homem, natureza-morta e paisagem, por meio de elaborações ousadas e originais, como em *Paisagem digital*, uma construção chapada obtida



and the sea, the mirrored object in the landscape, all the other portraits owe their strength to the multitude of objects that surround the portrait, which is responsible for the amplitude of their psychological dimension. Before continuing with this theme, it is worth mentioning that, besides his self-portrait, the one of his friend, Angelo Venosa, is also prominent for its unpretentiousness. In Venosa's translucent torso, dressed in black, one manages to see the blurred representation of the bone structure, from the ribs to the pelvis and thigh bones, passing through the spine, all in dialogue with a bone, a single bone seen in the foreground, reference to a fragment of known sculptures by this artist.

In other portraits, the result is obtained by aligning the distinct parts, drawings, paintings and photos of objects articulated with the image of the portrait, both in close up, as occurs with the portrait of Bia Milhazes, and when inscribed in an environment,

for example, set in an armchair. In these cases, as occurs in *Barrão*, the morosity of the process is deduced. Its mosaic nature slowly assembled, by the adjustment of the diverse different parts - what does a postcard of a Buddha have to do with a drill, with a set of guitar pedals, with a tennis racket, with a can of WD40, with a television tube? - which start coming together, making sense, without the tranquility of a previous syntax, until they orbit in a certain tranquility, similar to the controlled atmosphere produced by an especially noisy air-conditioner, around the affable profile of *Barrão*, a fan of the Fluminense soccer team, leaning back into a bergère armchair covered in jaguar print fabric.

In this group of portraits, the gradually subjacent idea emerges in the work of Luiz Zerbini, according to which the objects, from electric appliances to the photographs and labels that for some reason we collect, explain to us even more than this: this



P 50-51  
**CAIÇARA**, 2008  
 [COASTLINE INHABITANT]  
 diptico [DIPTYCH]  
 tinta acrílica, tinta  
 esmalte, resina de  
 polímero e pigmento  
 de alumínio sobre  
 tela [ACRYLIC PAINT,  
 ENAMEL PAINT, POLYMER  
 RESIN AND ALUMINUM  
 PIGMENT ON CANVAS]  
 277 x 286 cm

P 52  
 Sem título, 1993  
 [UNTITLED]  
 aquarela sobre papel  
 [WATERCOLOR  
 ON PAPER]  
 30 x 60 cm

pelo empilhamento de amplificadores, pré-amplificadores, CD players, todos com sua gama variada de botões, VUs, osciloscópios, painéis digitais, *dials*, entradas de *plugs*, leitores de curvas de frequências, as linhas senoidais com sinuosidades variantes, de acordo com os ataques, *sustains* e *decays* dos sons, tudo isso multicolorido e em confusão com uma grelha de linhas verticais e horizontais, com insinuações de paisagens verdadeiras, naturais, com linha de horizonte, azuis claros aquáticos e planos estirados e sinuosos, semelhantes a colinas suaves elevando-se depois da praia. E se o som não é um atributo da pintura, uma parede de equipamentos sonoros é. Recupera-se pela identificação dos objetos um dos aspectos essenciais de qualquer ambiente, fundamental para todos aqueles iniciados musicalmente na passagem dos anos 1960 para a década seguinte, na esteira dos Beatles Rolling Stones Led Zeppelin e Jimi Hendrix; Frank Zappa Edgar Varèse e Karlheinz Stockhausen; Novos Baianos Jackson do Pandeiro João Gilberto e Caetano Veloso: os sons naturais, a música tonal e atonal, as melodias cantaroladas e assobiadas, a música da fala, os ruídos urbanos – todos os sons.

A paisagem de todos aqueles crescidos nas grandes cidades também é composta pela pequena parede de equipamentos eletrônicos, capas de discos – vinis e, em seguida, CDs. Essa relação com o som em geral e a música em particular, cruzada com as artes plásticas, levou Luiz Zerbini a formar com *Barrão* e Serginho Mekler o Chelpe Ferro, um agrupamento plugado em tudo, como ilustra a capa de um de seus CDs, hoje peça de coleção. Mas não será o caso de tratar aqui dessa formidável contribuição para a complexidade e adensamento do nosso meio. Interessante antes sublinhar a original e consistente releitura da natureza-morta, um motivo ancestral cujas raízes imediatas remontam aos pintores holandeses da metade do século XVII, atualizada por Zerbini a partir de frutas e plantas, chegando aos objetos da era eletrônica, com destaque para aqueles ligados à música, à difusão e produção do som.

Esse caminho tomou impulso com a longa série de naturezas-mortas de grandes proporções, realizadas em tinta acrílica sobre tela, em solução diluída, à maneira de





group, uninterruptedly constituted by means of a work in progress that only ceases with our death, forms a singular modality of landscape, an ecosystem made according to our image and similarity. According to this logic, man, object, and landscape form a trinomen, in which each term is equal to the other. Anyone is capable of understanding that something of the person Beatriz Milhazes echos in her exuberant pictorial work, but perhaps Zerbini's proposal is less obvious: the work of Milhazes illuminates and is illuminated by the facial drawing of the Caduveos, a similar effect to that of the photo of Maria Callas on the cover of the album in which she interprets Madame Butterfly, and even with the irrepressible features of the scarab, beetle and ladybug, truly colorful brooches, with the minute and symmetrical drawings of their antennas and legs. This is without mentioning

the arabesques, the linear contours, the volutes and lace borrowed from tradition, whether it from art history, the glory of our Baroque past or the tiresome work of the women at the edge of the beaches of northeastern Brazil, working with their own techniques on lacework pillows, filet crochet, and chantilly lace.

The artist proposes such identity between man and landscape, still life and landscape, through daring and original elaborations, as in *Paisagem digital (Digital Landscape)*, a flat construction obtained by the piling of amplifiers, pre-amps, CD players, all with their range of buttons, VU meters, oscilloscopes, digital panels, dials, plug inputs, curve frequency readers, sine waves with variations of curves, according to the rising, sustaining and falling of sound, all this multicolored and in confusion with a grid of vertical and horizontal lines with insinuations

aquarelas. A exposição individual ocorrida na Galeria Camargo Vilaça, em agosto de 1993, trazia um conjunto delas, parte realizada em aquarelas sobre papel, em formato 30 x 60 cm, e outras de grande formato, possibilitadas pelo uso da tinta acrílica. A subversão do formato, o uso das grandes dimensões para natureza-morta, para objetos pequenos, como a cesta de caquis e caju representados em uma tela de 180 x 220 cm, cria relações imprevistas. Frutas e objetos, transpostos para a tela e papel com dimensões semelhantes, próximas ao real, trazem o olhar para perto, pedem a inclinação do corpo em sua direção, convocam uma apreensão mais íntima, capaz de acariciar sua superfície, desvelando suas peculiaridades, a variação de tons, as comissuras e reentrâncias sutis. Fazem valer o significado contido no termo em inglês *still life* ou no holandês *stilleven*, de vida silenciosa; algo, um objeto, aparentemente estático, mas carregado de movimento, como o apodrecimento inevitável das frutas, o envelhecimento e morte expressos em caveiras, signo maior desse drama da existência.

Os objetos chamam-nos como se sussurrassem seus segredos, especialmente se feitos em aquarela, material suscetível, volátil, que desliza rápido pela topografia do papel, fazendo com que percebamos seus acidentes. O pincel aquarelado é um instrumento veloz, poucos gestos fazem desabrochar a imagem que ele, como uma antena sensível, captou na luz. Ampliados, desmesurados, os objetos fazem-nos recuar até caberem em nosso cone de visão, avançam para os domínios do retrato, criam um corpo a corpo conosco. Um desafio que amplifica o mistério que trazem embutidos.

Essa pesquisa sobre a natureza-morta irá confluír para uma de suas séries mais intrigantes, datada do final da década de 1990, toda ela realizada a partir da técnica de marmorização. A julgar pela sequência de páginas do *Rasura*, onde ela aparece, seu surgimento, em coerência com toda sua produção acerca do trinômio natureza-morta, retrato e paisagem, chega na esteira do *Eu paisagem*, tela na qual a observação dos dados da natureza atinge seu paroxismo, talvez o ponto alto da pegada barroca do

P 54-55  
Sem título, 1993  
[UNTITLED]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
180 x 270 cm

P 56  
Sem título, 1993  
[UNTITLED]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
174 x 270 cm



P 58

**EU PAISAGEM,**  
1998

[I LANDSCAPE]

detalhe [DETAIL]

acrílica sobre tela

[ACRYLIC ON CANVAS]

295 x 280 cm

artista, tamanha a variedade, proliferação e aglutinação de texturas, formas, cores, uma apoteose vegetal entre cortina, véu e gruta, derramando-se, encobrendo, provocando a progressiva submersão de uma arquitetura, adivinhada por fragmentos, pela geometria de tijolos assentados, por paredes em ângulos, por uma pequena piscina ou tanque, por uma mesa sob a qual, inclinada, uma figura humana de costas, recoberta dos pés à cabeça com uma textura semelhante à de uma "costela de adão", tendo em lugar da cabeça uma bromélia em plena florescência, serve-se dos potes e tigelas depositados sobre ela. No meio dessa concentração de vida, de bromélias, brotos de bambu e mandacarus, jaboticabas, sapucaias com suas sementes voadoras, sibipirunas azuis, helicônias, paus-negros e taboas, strelitzias e palmeiras, mais caixas de som, holofotes, uma inverossímil cabeça com capacete, tudo isso minuciosamente representado, resultado de uma observação prodigiosamente atenta – "Pra pintar uma planta você tem que se transformar numa planta" –; no meio disso tudo, à meia altura e à esquerda da tela, deitado, desponta o perfil da cabeça do artista, apenas ela, com a cor terra alaranjada que Gauguin emprestava aos seus homens e mulheres, com a boca encoberta por uma folhagem vermelha, submerso em matizes cromáticos aquecidos.

Essa comunhão entre retrato, natureza-morta e paisagem teria soluções igualmente exuberantes nesse mesmo ano de 1998. *Se eu tivesse uma guitarra* e *O sanfoneiro* pertencem ao mesmo veio, ao mesmo jardim cultivado por Luiz Zerbini. Com essa sequência de telas, ele atinge o diálogo emocional com o espectador, desde sempre perseguido. É sintomático que *O sanfoneiro* seja uma clara homenagem a Luiz Gonzaga, proximidade que ele deixa evidente ao colocar em seu livro, lado a lado, a tela com a capa do vinil *Forrobodó cigano*, do grande músico sertanejo. Sob o fundo alaranjado, a capa nos traz, à maneira mesma de Zerbini, o gibão e o chapéu de couro apoiado em uma sanfona deitada, compondo o formato do corpo de uma pessoa. Também aqui o homem se definindo por seus instrumentos. E não um homem qualquer, mas aquele que honrou a raiz do forró, o *for all* dos gringos, referindo-se

of true and natural landscapes with the horizon line, aquatic light blue and planes stretched and sinuous, similar to rolling hills rising from the beach. And if sound is not an attribute of painting, a wall full of sound equipment is. The identification of the objects recovers one of the essential aspects of any environment, which is fundamental to all those musically initiated during the passage from the 1960's through the following decade, on the treadmill of the Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, and Jimi Hendrix; Frank Zappa, Edgar Varèse, and Karlheinz Stockhausen; Novos Baianos, Jackson do Pandeiro, João Gilberto, and Caetano Veloso: the natural sound, tonal and atonal music, wandering and whistled melodies, music of lyrics, urban noises - all sounds.

The landscape of all those raised in large cities is also composed by the small wall of electronic equipment, album covers - vinyl records, then later CDs. This relationship with sound in general and music in particular crossed with fine arts led Luiz Zerbini to form Chelpe Ferro with Barrão and Serginho Mekler. Chelpe Ferro is a group plugged into everything, as illustrated on the cover of one of their CDs, which today is a collector's item. But here there will be no expounding on their formidable contribution to the complexity and popular growth of our environment. First we must underline the original and consistent reinterpretation of the still life, an ancestral motif whose immediate roots recall the Dutch painters from the middle of the 17<sup>th</sup> Century, updated by Zerbini from fruits and plants to arrive at the objects of the electronic era, giving prominence to those related to music and the diffusion and production of sound.

This path gained strength with the long series of large-scale still lifes, created in acrylic paint on canvas in a diluted solution in the style of

watercolor. The individual exhibition that occurred at the Camargo Vilaça Gallery in August 1993 brought a group of those works, partly produced in watercolor on paper in the 30 x 60 cm format, and partly in large format, made possible by the use of acrylic paint. The subversion of the format, the use of large dimensions for still lifes with small objects, such as the basket of persimmons and cashews represented on a 180 x 220 cm canvas, creates unexpected accomplishments. Fruits and objects transposed to the canvas and paper with similar dimensions, close to the real, bring the eye closer, invite the inclination of the body in its direction, and call for a more intimate understanding, capable of caressing its surface, unveiling its peculiarities, the variation of tones, the subtle commissures and re-entrances. They do justice to the meaning contained in the English term still life or in the Dutch *stilleven*, from silent life; something, an apparently static object, but charged with movement, like the inevitable putrefaction of the fruit, the aging and death expressed in skulls, a greater sign of this existential drama. The objects call to us as if they were whispering their secrets, especially if made in watercolor, a susceptible, volatile material, which quickly spreads across the topography of the paper, enabling us to perceive its accidents. The watercolor brush is a rapid instrument, few gestures cause the unfoldment of the image that he, with a sensitive antenna, captured in light. Amplified, unmeasured, the objects cause us to withdraw until they fit into our cone of vision; they advance to the dominions of the portrait and create a visceral connection with us. It is a challenge that expands the mystery they bring incorporated in themselves.

This research on the still life will flow into one of his most intriguing

P 61

**SE EU TIVESSE UMA**

**GUITARRA, 1998**

[IF I HAD AN ELECTRIC GUITAR]

acrílica sobre tela

[ACRYLIC ON CANVAS]

190 x 186 cm



series, dating from the late 1990's, which he made entirely by employing marbling technique. To judge by the sequence of pages in *Rasura*, where it appears, its emergence, in coherence with all of his production surrounding the trinomen still life, portrait and landscape, it arrives on the treadmill of *I Landscape*, a painting in which the observation of the gifts of nature reaches its peak, perhaps the high point of the Zerbini's Baroque tendency, with such great variety, proliferation and agglutination of textures, forms, colors, a vegetal apotheosis between the curtain, the veil and the cove, being spilled, covering, provoking the progressive submersion of an architecture foreseen by fragments, by the geometry of set bricks, by walls in angles, by a small pool or tank, by a table over which a human figure is seen from the back inclined and completely covered from head to toe with a texture similar to that of one of "Adam's ribs," and in the head's place there is a bromelia in full bloom, and the figure serves himself from the pots and bowls placed before him. In the middle of this concentration of life, of bromelias, bamboo shoots and saguaros, jaboticabas, monkey pots with their flying seeds, blue false Brazilwood, lobster-claws, African blackwoods and bulrushes, strelitzias, and palms, more loudspeakers, searchlights, an unrealistic head with a helmet, all this minutely represented, the result of a prodigiously attentive observation - "To paint a plant you have to be transformed into the plant" - in the middle of all this, at about the middle and to the left of the canvas, lying down, emerges the profile of the artist's head in the color orange with which Gauguin painted his men and women, with mouth covered by a red leaf, submerged in chromatic and warm hues.

This communion between portrait, still life and landscape would have

equally exuberant solutions in the year 1998. *Se eu tivesse uma guitarra* (*If I had a Guitar*) and *O sanfoneiro* (*The Accordion Player*) belong to the same vein, to the same garden cultivated by Luiz Zerbini. With this sequence of canvases, he reaches the emotional dialogue with the spectator that he has always pursued. It is symptomatic that *The Accordion Player* is clearly in honor of Luiz Gonzaga, a proximity that he makes clear in his book with the cover of the record *Forrobojó cigano* by this great *sertanejo* musician, side by side with his work. On top of the orange background, the cover offers us, in Zerbini's unique manner, the leather jerkin and the leather hat resting on an accordion lying on its side, composing the format of a human body. Here the man is defined by his instruments. And it is not any man, but the one who honored the roots of *forró*, the "for all" of the gringos, referring to people from elsewhere who performed for the locals. The man who responded to the worry of Gilberto Gil, concerned with the banalization of his music due to its excessive widespread success, by explaining that he made music "to be played on the radio," the theme of a popular song by the same name, composed by Gil after this conversation, proof of the lesson learned. And wasn't exactly this that Zerbini said when he quoted Arnaldo Antunes defending rock as a vehicle for poetry for the masses? Isn't this Zerbini's dream, defended like the dream of the artist in general - "the sensation that one can change something" - if the irradiation of poetry could occur on all levels? It is precisely in this point that the exuberance of his work resides, the desire to offer to all, almost by impregnation, the potency of the world - with a loud stereo, capable of demolishing walls, regardless of how thick or indifferent they may be.

P 63

**SANFONEIRO**, 1998  
[ACCORDION PLAYER]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
190 x 190 cm

ao povo de fora da casa, tocando para o povo. O homem que respondeu à apreensão de Gilberto Gil, preocupado com a banalização de sua música pela divulgação em excesso, explicando que ele fazia música "pra tocar no rádio", tema de uma música/sucesso do mesmo nome, composta por Gil depois dessa conversa, prova da lição aprendida. E não é isso o que diz Zerbini quando cita Arnaldo Antunes defendendo o rock como veículo de poesia para as massas? Não é esse o sonho de Zerbini, defendido como o sonho do artista em geral - "a sensação de que se pode mudar alguma coisa" -, se a irradiação da poesia acontecesse em todos os níveis? É justamente neste ponto que reside a exuberância de sua obra, a vontade de levar a todos, quase por impregnação, a potência do mundo. Como um som alto, capaz de vencer as paredes, por mais espessas e indiferentes que sejam.



HERMANO VIANNA

# IMPULSOS

Este texto foi publicado na edição 18 da revista *Arte Internacional*, do Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colômbia, 1994.

HERMANO VIANNA  
é antropólogo.

A arte de Luiz Zerbini é produto de dois impulsos aparentemente contraditórios. O primeiro impulso, comum à maioria dos pintores de sua geração – dos neoexpressionistas aos neominimalistas –, busca a reapropriação de imagens “pré-fabricadas” (por outros pintores, por fotografias, por redes de televisão etc.), colocando-as em novo contexto pictórico. O segundo impulso, mais raro no panorama artístico atual, é produto de uma vontade toda-poderosa de ver cada coisa como se fosse a primeira vez, sendo cada quadro o resultado desse processo contínuo de estranhamento/acolhimento da realidade.

Os dois impulsos poderiam dar origem a uma arte esquizofrênica. De um lado, estaria a procura, tantas vezes criticada como ingênua, de um “contato imediato” com o real; do outro, a constatação da impossibilidade desse imediatismo e o retrabalhar, justamente, com qualquer mediação, tornando explícita sua condição mediadora. Nada contra a “esquizo-arte”, mas esse rótulo não tem nenhum poder explicativo no caso de Luiz Zerbini. Seu trabalho pode ser pensado, com maior “rentabilidade” crítica, como a tentativa desesperada (mas sem qualquer dramaticidade) de conciliar os dois impulsos inconciliáveis, inventando uma espécie de utopia tropicalista ou atingindo aquilo que Paul Ricoeur um dia apelidou de “segunda ingenuidade”, a única ingenuidade possível quando se é resolutamente e inevitavelmente moderno.

P 64  
**A PISCINA**, 1984  
[THE SWIMMING POOL]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
210 x 390 cm



## IMPULSES

HERMANO VIANNA

This text was published in the 18th edition of the magazine *Arte Internacional*, of the Museum of Modern Art of Bogotá, Colombia, 1994.

Luiz Zerbini's art is the product of two apparently contradictory impulses. The first impulse, common to most painters of his generation - from the neo-expressionists to the neo-minimalists - seeks the reappropriation of "ready-made" images (by other painters, photographers, TV networks, etc) placing them in a new pictorial context. The second impulse, more rare in today's artistic panorama, is the product of a powerful wish to see each thing as if for the first time, each canvas being the result of this ongoing process of reality distancing/welcoming.

The two impulses could originate a schizophrenic art. On one hand there would be the search - often criticized as naïve - of an "immediate contact" with reality; and on the other, the realization of the impossibility of such immediate contact and the return to the work, precisely, with any mediation, making explicit its mediated condition. Nothing against "schizo-art", but this label has no explicative power in the case of Luiz Zerbini. His work can be considered, with higher critical profit, as a desperate (although with no drama) attempt to conciliate the two irreconcilable impulses, inventing a kind of tropicalist utopia or reaching that which Paul Ricoeur one day called by a "second naiveté", the only possible naiveté when one is resolutely and inevitably modern.

Luiz Zerbini employs several strategies in order to reach these artistic/utopic goals. One of his most evident tactics is to give an equal treatment to the "ready-made" image (that which already is a copy of other

images) and to the image that before modernity one could classify as "first grade" (especially landscapes). More than that, this treatment does not wish to be neuter: to paint would be a way to approve the image, even the most banal copy, even the most naïve illusion of perspective. In this sense, Luiz Zerbini presents himself above all as a more-than-pop painter, a painter that at the same time says yes to the world of "mechanical reproduction" and to the "natural" world, to the world

HERMANO VIANNA  
is an anthropologist.

P 66-67

**ALFAMA**, 1989  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
180 x 280 cm

P 68-69

**POP PARTY**, 1990  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
160 x 320 cm

Luiz Zerbini utiliza várias estratégias para atingir esses objetivos artísticos/utópicos. Uma de suas táticas mais evidentes é dar um tratamento igualitário à imagem "pré-fabricada" (aquela que já é cópia de outras imagens) e à imagem que antes da modernidade poderia ser classificada como de "primeiro grau" (principalmente as paisagens). Mais do que isso, esse tratamento não quer ser neutro: pintar seria uma maneira de aprovar a imagem, mesmo a cópia mais banal, mesmo a ilusão mais ingênua de perspectiva. Nesse sentido, Luiz Zerbini mostra-se antes de tudo como um pintor mais-do-que-pop, um pintor que ao mesmo tempo diz sim ao mundo da "reprodução mecânica" e ao mundo "natural", ao mundo "com aura" e ao mundo "sem aura". Tudo passa a conviver por conta de uma harmonia que não esconde sua artificialidade no mesmo quadro.



with "aura" and to the world "without aura". Everything lives together due to a harmony that does not hide its artificiality in the same canvas.

The history of Luiz Zerbini's painting is a non-linear movement between these extremes. From the "urban" landscapes to the "baroque-like" of the Portuguese vessels (and of the Bahian set of houses serving as background to a McDonald's carnival truck), including those gigantic still lifes that underlined and amplified elements that could be in other of his paintings. All these canvases can be considered as collages (a characteristic emphasized by the work *Brazil Colony*, retroactively illuminating Luiz Zerbini's painting, so its relevance and perhaps surprise for some inattentive observers) of distinct images (whether "copied" or "authenticated"). A special collage, that, taking the post-cubist subversion as already consolidated, can experience more daring/"cordial" paths such as the

non-declared fusion of styles and the anti-separatist mingle of a sampler of images.

More important than this procedure (and its greater or smaller level of explanation) is a kind of nominalism, which Gilberto Freyre said to be the most striking characteristic of Latin-American art, which turns it possible and pop. A nominalism exercised not only before the "things of the world". A nominalism that doesn't hide its connections to an attitude of religious devotion before any image. Each image as unique (in spite of reproducible or already "weary" by reproduction): and for this very reason able to wonder eyes already used to a post-natural world, no longer the world that fascinated Ramon Lullio. A world of contrast, of "image saturation", of "overload" of information: Luiz Zerbini shows that this is a beautiful (even if it doesn't believe in beauty) world. It is simple: Luiz Zerbini's art is so massively baroque that it turns into zen.

P 70  
**CACHORRO AZUL,**  
1984  
[BLUE DOG]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
150 x 250 cm

P 71  
Sem título, 1987  
[UNTITLED]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
190 x 225 cm



A história da pintura de Luiz Zerbini é um movimento não linear entre esses extremos. Das paisagens "urbanas" ao "barroquismo" das caravelas portuguesas (e do casario baiano servindo como pano de fundo para a passagem de um trio elétrico McDonald's), passando por aquelas naturezas-mortas gigantescas que destacavam e amplificavam elementos que podiam estar em outras de suas pinturas. Todos esses quadros podem ser analisados como colagens (característica que o trabalho *Brasil Colônia* vem enfatizar, iluminando retroativamente a pintura de Luiz Zerbini, daí sua importância e talvez surpresa para alguns observadores inatentos) de imagens díspares ("copiadas" ou "autenticadas"). Uma colagem especial, que, tomando como já consolidada a subversão pós-cubista, pode experimentar caminhos mais ousados/"cordiais" como a fusão não declarada de estilos e a mestiçagem antisseparatista de um sampler de imagens.



P 72

**A TRAGÉDIA É UM ACÚMULO DE MAL ENTENDIDOS**, 1989

[TRAGEDY IS AN ACCUMULATION OF MISUNDERSTANDINGS]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
230 x 320 cm

P 74-75

**VISTA AÉREA**, 1985

[AERIAL VIEW]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
210 x 275 cm

P 76-77

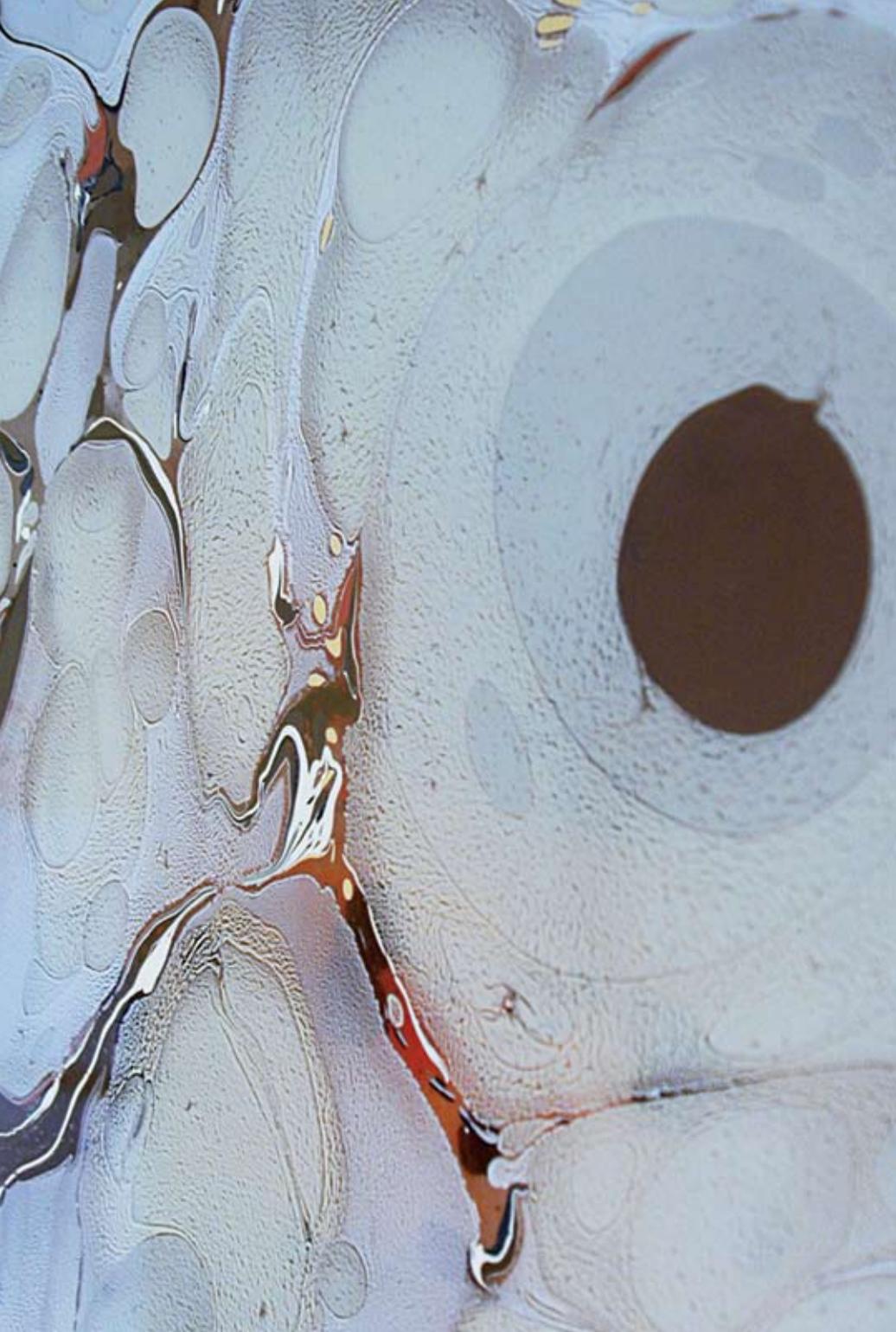
**A MENINA E O PERU**, 1988

[THE GIRL AND THE TURKEY]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
166 x 244 cm

Mais importante que esse procedimento (e o seu maior ou menor grau de explicação) é uma espécie de nominalismo, que Gilberto Freyre já disse ser a característica mais marcante da arte latino-americana, que o torna possível e pop. Um nominalismo que é exercitado não apenas diante das "coisas do mundo". Um nominalismo que não esconde suas conexões com uma atitude de devoção religiosa diante de qualquer imagem. Cada imagem como única (apesar de reproduzível ou já "desgastada" pela reprodução): por isso mesmo capaz de maravilhar olhos já acostumados com um mundo pós-natural, não mais o mundo que maravilhava Ramon Lullio. Um mundo de contraste, da "saturação das imagens" do "overload" de informações: Luiz Zerbini mostra que esse é um belo (mesmo descrente da beleza) mundo. É simples: a arte de Luiz Zerbini é tão saturadamente barroca que chega a ser zen.







SERGIO ROMAGNOLO

# A PERVERSIDADE DE ZERBINI

Este texto foi produzido por ocasião da exposição *Pedra Não É Gente, Ainda*, realizada na Galeria Fortes Vilaça, em 1999.

SERGIO ROMAGNOLO é artista plástico.

Em seus trabalhos mais recentes, Zerbini coloca-nos sua grande perversidade. Quando se chega à exposição, veem-se grandes telas cheias de detalhes, muito bem pintadas. À primeira vista estas pinturas nos enchem os olhos e, desta forma, ingenuamente nos colocamos diante delas sem conflitos e com a certeza de que a pintura contemporânea reencontrou o seu caminho de beleza e destreza manual. Mas de repente descobrimos que suas pinturas são resultado de uma técnica simples de marmorização, em que se coloca a tela por cima de um líquido aquoso, com outros elementos pigmentados de base oleosa, de modo a formarem uma sopa psicodélica que é fixada à tela quando esta é levantada.

Agora é que começa o jogo proposto por Zerbini: poderia uma pintura tão exuberante ser apenas um resultado de uma operação tão simples? Poderia. Então seria isto arte? Seria. O público não iniciado acredita que a pintura se faz de destreza manual misturada à procura da beleza imediata. Zerbini oferece a ilusão desta mistura, para logo após retirar todo o chão que fundamenta esta ideia, deixando o espectador só, sem saber o que fazer. O que sobra é, aparentemente, uma pintura vazia de significado e poética. Mas deste vazio surge o que há de mais potente na arte contemporânea, ou seja, a própria conceituação da arte. Zerbini dá e tira, e deixa no lugar a questão fundamental e central do que é a arte e até onde ela vai.

P 78  
Preparação de água e tinta para a série *Marmorizados*  
[WATER PREPARATION FOR THE MARBLED SERIES]

## THE PERVERSITY OF ZERBINI

SERGIO ROMAGNOLO

This text was produced on the occasion of the exhibition *Stone is Not People Yet*, held at Fortes Vilaça Gallery, 1999.

In his most recent works, Zerbini presents to us his great perversity. When you enter the exhibition, you see well-painted, large canvases, full of details. At first glance these paintings fill our eyes and, in this way, naively we stand before them without conflicts, sure that contemporary painting once again found its path of beauty and manual ability. But suddenly we notice that his paintings are the result of a simple marbling technique, in which the canvas is placed above a watery liquid with other pigmented elements of an oily basis, so to form a kind of psychedelic soup that is fixed to the canvas once it is lifted.

Here starts the game proposed by Zerbini: could such exuberant painting be purely the result of such simple operation? It could. And so, is it art? It is. The non-initiated public believes that painting is the result of manual ability plus the search for immediate beauty. Zerbini offers the illusion of such a combination, only to take away the ground that supports this idea, leaving the spectator alone, not knowing what to do. Apparently, what is left is a painting, empty of meaning and poetics.

But from this emptiness emerges that which is most potent in contemporary art, that is, the very conceptualization of art. Zerbini gives and takes, and leaves in its place the fundamental question of what art is and how far it goes.

At first glance Zerbini's painting looks as solid as an iron wall, but soon after it reveals itself to be a silk curtain that shows the emptiness that lies behind. Zerbini's perversity consists of giving and taking, in being at once popular and conceptual painting. This exhibition summarizes the mechanics of art today: it appears to be easy and seductive, but soon it attacks the spectator, bringing the poison of questioning and auto-conceptualization. Zerbini has no doubts about his painting. If there is any doubt, it is the spectator's. Truly speaking, these paintings work like a mirror: if the one who looks wants to see a virtuoso painter, this is possible, but if the one who looks wants to see an artist able to articulate his conceptual web, this is also possible.

SERGIO ROMAGNOLO  
is an artist.



P 81  
Vista da exposição  
*Pedra Não É Gente*,  
*Ainda*, 1999  
[VIEW OF THE  
EXHIBITION *STONE IS  
NOT PEOPLE YET*]  
Galeria Camargo  
Vilaça, São Paulo

A pintura de Zerbini num primeiro momento aparece sólida como uma parede de ferro e num segundo momento se levanta como se fosse uma cortina de seda e mostra por trás o vazio. A perversidade de Zerbini consiste em dar e retirar, em ser pintura popular e pintura conceitual. Esta exposição resume a mecânica da arte atual: ela se mostra fácil e sedutora, e em outro momento dá o bote, trazendo o veneno do questionamento e da autoconceitualização. Zerbini não tem dúvidas do que sua pintura é. Se existe alguma dúvida, está nas mãos do observador. A bem da verdade, estas pinturas funcionam como um espelho: se quem olha quer ver um pintor virtuoso, esta visão é possível, mas, se quem olha quer ver um artista que consegue armar sua teia conceitual e nos prender nela, também será bem-sucedido.



# ENTREVISTA

Rio de Janeiro, 28/09/2009.  
Ateliê Luiz Zerbini, Gávea.  
ENTREVISTADORES Alexandre Gabriel,  
Anna Dantes, Charles Watson  
e Luiza Mello

**LUIZ ZERBINI** Quando eu comecei, é isso?

**ALEXANDRE GABRIEL** Não, o que o motivou ou quando é que você viu que ia virar artista, ou quando você descobriu que já era?

**LUIZ ZERBINI** O primeiro quadro que eu fiz e gostei foi em 1978, uma das poucas datas que eu me lembro. Eu assinei, era um caminhão. Esse foi o primeiro quadro a óleo, que devia ter 60 x 60 cm.

**ALEXANDRE GABRIEL** Como era esse quadro, você lembra?

**LUIZ ZERBINI** Lembro, era uma vista daquela pracinha do pôr do sol lá de São Paulo, da USP, ali de cima, um lugar onde a gente ia para ver o pôr do sol e podia ver a cidade universitária lá embaixo.

**ALEXANDRE GABRIEL** Foi uma paisagem.

**LUIZ ZERBINI** É, uma paisagem noturna da cidade, e tinha um caminhão vermelho escuro, com uma camba amarela e uns cachorros

em volta. E, lá no fundo, o estádio de futebol com as luzes acesas. Já tinha um monte de elementos estranhos, mas que passavam a fazer um sentido. Foi quando percebi que não estava copiando nada, antes eu ficava copiando pinturas de livros, paisagens impressionistas...

**CHARLES WATSON** Desenhos técnicos *as well*, também?

**LUIZ ZERBINI** Sim.

**CHARLES WATSON** Porque sempre nos quadros tem aqueles momentos... Sabe aquela vontade que dá de pintar uma maçã? Aí você não consegue pensar mais em nada. Você tinha isso na pintura durante bastante tempo, não é? Pequenos detalhes.

**LUIZ ZERBINI** Eu era bom observador e tinha facilidade para pintar.

**CHARLES WATSON** E você se sentiu obrigado, em algum momento, a ter que controlar esse lado e pensar mais nas questões que envolvem uma pintura contemporânea?

P 82  
**FIGURA SENTADA,**  
2009/2010  
[SEATED FIGURE]  
Instalação  
[INSTALLATION]  
Casa de Cultura  
Laura Alvim

## INTERVIEW

Rio de Janeiro, September 28<sup>th</sup>, 2009

Luiz Zerbini's Studio, Gávea.

Interviewers: Alexandre Gabriel, Anna Dantes, Charles Watson and Luiza Mello.

**LUIZ ZERBINI** When I started, that's it?

**ALEXANDRE GABRIEL** No, what motivated you or when did you realize that you were going to be an artist, or when did you find out that you were one?

**LUIZ ZERBINI** The first painting I did that I liked was in 1978, one of the few dates I remember. I signed it. It was a truck. This was my first oil canvas; its size was about 60 x 60 cm.

**ALEXANDRE GABRIEL** How was this canvas, do you remember?

**LUIZ ZERBINI** Yes. It was a view of that small sunset park in São Paulo, at USP [University of São Paulo], from above, a place where we went to watch the sunset and from where we could see the whole campus down below.

**ALEXANDRE GABRIEL** It was a landscape.

**LUIZ ZERBINI** Yes, a nocturnal landscape of the city; with a dark red truck, with a yellow back and some dogs around it. And, in the background, a soccer stadium with lights on. It already had a lot of strange elements, but they made sense. This was when I noticed I wasn't copying anything, because before I used to copy paintings from books, Impressionist landscapes...

**CHARLES WATSON** Technical drawings as well?

**LUIZ ZERBINI** Yes.

**CHARLES WATSON** Because in the canvases there are these moments... Do you know that drive to paint an apple? You can't think of anything else. You had this in your painting for a long time, didn't you? Small details.

**LUIZ ZERBINI** I was a good observer and painting came easily to me.

**CHARLES WATSON** Did you at some point feel compelled to control this side and to deeply consider the issues involving contemporary painting?

**LUIZ ZERBINI** Yes, of course.

**CHARLES WATSON** And how was that?

**LUIZ ZERBINI** I've always heard that my paintings were quite seductive, and that wasn't exactly what I was hoping for, it caused an interpretative misunderstanding. I forced myself to search for differences.

**CHARLES WATSON** But it ended up effortless; up to the present day, this struggle ended up being part of a lot of what you do.

**LUIZ ZERBINI** Yes, I think so. It's because it was before all that I had some insights. I would be walking down the street and at times I felt I could understand the whole world in an instant; and I started to think it was related to how I observed things. I looked at something – anything – and had the feeling I understood that thing



**LUIZ ZERBINI** Tive, claro.

**CHARLES WATSON** E como foi isso?

**LUIZ ZERBINI** Sempre ouvi que minhas pinturas eram muito sedutoras, e isso não era exatamente o que eu estava esperando delas, causava um erro de interpretação. Eu me obriguei a tentar procurar diferenças.

**CHARLES WATSON** Mas acabou sendo fácil, essa briguinha acabou fazendo parte até hoje de muita coisa que você faz.

**LUIZ ZERBINI** É, acho que sim. É porque foi anterior a isso tudo... Eu tinha uns *insights*. Eu estava na rua e às vezes achava que entendia o mundo inteiro num instante, e comecei a achar que tinha uma relação com a maneira como eu observava as coisas. Eu olhava uma coisa qualquer e tinha a sensação de que entendia aquilo profundamente. Era disso que eu gostava, mas não sabia muito bem o que era. Eu gostava de ir pro centro da cidade de São Paulo no domingo, quando a cidade estava vazia, e ficar andando, entrar nas

P 85  
Sem título, 1978  
[UNTITLED]  
óleo sobre madeira  
[OIL ON WOOD]  
60 x 60 cm



P 86  
 ÍNDIA, 1994  
 [INDIAN]  
 acrílica sobre tela  
 [ACRYLIC ON CANVAS]  
 200 x 305 cm

profoundly. I liked that, but I didn't know exactly what it was. I liked to go to São Paulo's downtown on Sundays, when the city was empty, and walk around, enter the small streets. I had a quite weird spatial sensation, a quite radical sense of direction, each time I turned a corner, I felt the change in relation to my previous position, parallel or perpendicular to all things that before were beside me, buildings, streets, you know? As if I were a GPS, and at times this sensation was very strong... I felt this in relation to the sun, to the Earth, to the moon. At the end of the day, when light fell in a diagonal, shining only on some parts of the buildings, I almost had vertigo. I felt where the sun was, I felt its movement in relation to the Earth, and kept walking in the cold shadow of a building that was, at that moment, a huge vertical volume that cut the straight

rays of light. Then I entered the light and felt right on my face the warmth of those rays that came from a giant ball of fire that slowly descended to the other side of the planet. Then I thought about the difference of the color orange, about the atmosphere's effect on the color of sunlight, about the tangential straight line of light scraping the surface of the Earth and about the humid vapor filtering the light, originating that orangey color that warmed up the side of the buildings. Then... I was a tormented boy.

**CHARLES WATSON** Was your habit of drawing and painting part of a kind of celebration of all this or did you do it already in a disciplined way?

**LUIZ ZERBINI** No. I was about fourteen; and talking to my painting teacher, José Antônio Van Acker, I told him

ruazinhas. Eu tinha uma sensação espacial muito estranha, um senso de direção muito radical, eu sentia, cada vez que eu virava pra um lado, numa esquina, eu percebia a mudança em relação à minha posição anterior, paralela ou perpendicular a todas as coisas que estavam ao meu lado antes, prédios, ruas, sabe? Como se eu fosse um GPS, e isso às vezes era muito forte... Eu sentia isso em relação ao sol, à Terra e à lua. No final do dia, quando a luz ficava meio em diagonal, e ia batendo só em uns pedaços dos prédios, eu tinha quase vertigem. Sentia onde o sol estava, sentia o movimento dele em relação à Terra e seguia caminhando pela sombra fria de um prédio que era, naquele momento, um imenso volume vertical que cortava os raios retos de luz. Depois saía para a luz e sentia na cara o calor daqueles raios que vinham de uma bola gigante de fogo que descia devagar para o outro lado da Terra. Então, eu pensava na diferença da cor laranja, no efeito da atmosfera na cor da luz do sol, na tangente reta da luz raspando na superfície da Terra e no vapor úmido filtrando a luz que dava aquela cor alaranjada que esquentava a lateral dos prédios. Então... Eu era um garoto atormentado.

**CHARLES WATSON** Seu hábito de desenhar e de pintar fazia parte de uma espécie de celebração disso ou você já fazia de uma maneira disciplinada?

**LUIZ ZERBINI** Não. Eu devia ter uns quatorze anos, e conversando com meu professor de pintura, José Antônio Van Acker, contei essas histórias e ele falou que eu tinha esses *insights* porque eu era artista. Fiquei surpreso e, ao mesmo tempo, acreditei na hora. Fazia sentido. Foi aí que mudou. Eu fiquei realmente ligado a esse cara. Ele era um colorista, figurativo e em alguns momentos até surrealista. Ele pintava muito bem, pintava a óleo, e me ensinou muita coisa. Fiz alguns anos de aula com ele e comecei a tentar fazer uma tradução, pra pintura, do que seriam esses *insights* que eu tinha. Eu achei que era isso, que a função do meu trabalho, o que eu queria com o meu trabalho é que quando a pessoa olhasse para uma pintura sentisse aquilo que eu sentia quando estava andando na rua, entendeu? Eu queria ser capaz de fazer com que as pessoas tivessem aqueles *insights* olhando para uma pintura. Me dediquei a isso, achei que o caminho era a simultaneidade, a sincronicidade e o detalhe. Eu era bombardeado por uma quantidade muito grande de informações e não tinha capacidade de suportar, digerir aquelas informações todas, o que me deixava em um estado alterado, meio alucinado. Era como se fosse um efeito químico colateral.

**ALEXANDRE GABRIEL** Mas no sentido de unidade, tem uma espécie de revelação, em que você junta informação visual com as outras informações.

these things and he said that I had such insights because I was an artist. I was surprised and, at the same time, I believed it right away. It made sense. A change happened then. I really became close to this guy. He was a colorist, a figurativist and at times even a Surrealist. He painted very well, oil paintings, and he taught me a lot. I studied under him for a few years and started to try to translate into painting those insights I had. I thought that was it, that was the task of my work, the thing that I wanted to accomplish with my work was to make people feel, when looking at a painting, what I felt when walking down the street, do you understand? I wanted to be able to make people have those insights when looking at a painting. I devoted myself to it, and I believed that the way was simultaneity, synchronicity and detail. I was being bombarded by a huge quantity of information and I wasn't able to hold and process it all, which led me into a kind of altered, a bit of a hallucinated state. As if it were a collateral chemical effect.

ALEXANDRE GABRIEL But there is a kind of revelation, in which you unite visual information with other information.

LUIZ ZERBINI **Yes, through images I tried to reach something beyond, or prior to - I don't know - painting itself. I kept trying to do this for quite a long time. Those are the paintings you saw there with several elements, full of details, tiny things and so forth. After a while, I found out that this had nothing to do with painting. When I entered college, I understood that anyone could have insights, that they didn't make me an artist. But it was already a bit too late; the thing I knew how to do was paint. In college, I suffered a crisis, because what I did had no value whatsoever, there was no figurative painter**

**there, never mind one who painted quasi-surrealist themes in oil. It was hard. I had never visited a biennial, I knew nothing. That which interested me in art, in painting, didn't exactly belong to the universe of painting. They were scenes of a narrative that, in a way, seemed closer to other languages, like literature, for instance. On the other hand, I had no option but to keep trying, now without the inner conviction that I was an artist. It took me a long time to understand this.**

CHARLES WATSON When did you start to articulate the idea that you were indeed an artist? What happened when you moved to Rio?

LUIZ ZERBINI **As soon as I moved to Rio, things started to go well for me in São Paulo. The Thomas Cohn gallery gave me a space in Rua da Passagem, in Botafogo, Rio de Janeiro, but my first solo exhibition in a commercial gallery took place at the Subdistrito Comercial de Arte, in São Paulo, owned by João Satamini and Rubem Breitman.**

ANNA DANTES I don't exactly have a question, but an observation related to your biography, since it has to do with your work seen from the perspective of a timeline. It's about the publishing of your book *Rasura* [*Erasure*], and I think this is what you do in your paintings and in your whole work. You talked about literature and I really think that what you paint has a lot to do with what you write. You speak about something, and then you say that it's not only that thing, but that thing plus another thing and so forth. You did that in *Poem Letter Answer* for Waly Salomão – you present your idea and keep dissecting it, at times negating it and at times reconstructing it: “[...] it's not only what is seen, it's what is heard”. At some point, you have an opulence of images and information,

P 89  
**ABRICÓ DE MACACÓ DE**  
 1994  
 [CANNONBALL TREE]  
 acrílica sobre tela  
 [ACRYLIC ON CANVAS]  
 180 x 300 cm



LUIZ ZERBINI **É, eu tentava por meio de imagens atingir uma coisa que estava além, ou aquém, não sei, da própria pintura. Fiquei tentando fazer isso durante muito tempo. São aquelas pinturas que vocês viram ali com vários elementos, cheias de detalhes, de coisinhas e tal. Depois de um tempo, descobri que isso não tinha nada a ver com pintura. Quando entrei na faculdade, foi que eu vi que não era porque eu era artista, que qualquer pessoa poderia ter insights. Mas, já era um pouco tarde, pintar era o que eu sabia fazer. Eu tive uma crise quando entrei na faculdade, porque o que eu fazia não tinha valor nenhum, não existia nenhum pintor figurativo, ainda mais que pintasse a óleo temas quase surrealistas, foi**

**difícil. Eu nunca tinha ido a uma Bienal na vida, não sabia nada. O que me interessava na arte, na pintura, não era exatamente do universo da pintura. Eram cenas com uma narrativa que, de certa forma, parecia estar mais próxima de uma outra linguagem, como a literatura. Por outro lado, não tinha outra saída senão continuar tentando, agora sem a certeza anterior de que eu era um artista. Demorei muito pra entender isso.**

CHARLES WATSON E em que momento você começa a articular a ideia de que é de fato artista? O que aconteceu quando você veio pro Rio?

LUIZ ZERBINI **Quando eu me mudei pro Rio, as coisas começaram a dar certo pra mim em São Paulo.**



P 90  
Vista da  
exposição  
Coletiva, 1988  
[VIEW OF COLETIVA  
EXHIBITION]  
Subdistrito  
Comercial de Arte,  
São Paulo

**A galeria do Thomas Cohn me cedeu um espaço na Rua da Passagem em Botafogo, no Rio de Janeiro, mas minha primeira individual em uma galeria comercial aconteceu no Subdistrito Comercial de Arte, em São Paulo, que era do João Satamini e do Rubem Breitman.**

**ANNA DANTES** Eu não tenho exatamente uma pergunta, e sim uma observação que tem a ver com sua biografia, pois tem a ver com sua obra estendida na linha do tempo. É a partir da edição de seu livro *Rasura*, e acho que é o que você faz nas pinturas e em todo o seu trabalho. Você falou de literatura e realmente acho que o que você pinta tem muito a ver com o que você escreve. Você fala sobre alguma coisa, em seguida diz que não é só aquela coisa e sim ela e mais outra e daí por diante. Você fez isso na Carta poema resposta para o Waly Salomão - você apresenta sua ideia e segue dissecando, às vezes a nega e às vezes a reconstrói: "[...] não é só o que se vê, é o que se ouve". Em algum momento, você tem uma opulência de imagens e informações, manifestações, talvez sejam esses grandes *insights*, e em outros momentos é como se os desmembrasse. Separa o processo da mesma forma que constrói seus textos. A partir de uma ideia constituída, você se aproxima do detalhe, a boca do Waly e o que sai da boca do Waly... Um *frame* em câmera lenta captado e dilatado. Seria legal você falar um pouco disso, sua biografia a partir desses movimentos.

**LUIZ ZERBINI** Do processo, você quer dizer?

**LUIZA MELLO** A partir do que a Anna falou, lembrei de quando o Luiz me apresentou a ideia do livro *Rasura*, falando da imagem do acervo do MASP que abre o livro, daquele sistema expositivo que a Lina Bo Bardi criou, onde os trabalhos ficavam expostos em vidros pelos quais você via tudo ao mesmo tempo. E ele falava um pouco da relação dessa visão do acervo do MASP com a memória dele. As coisas estão sempre misturadas, juntas, e, ao mesmo tempo, elas fazem sentido e não fazem sentido algum.

**ANNA DANTES** Elas todas se explicam, mas, quando ele opta por uma explicação dentro do próprio trabalho, ele cria certos enigmas. Se olharmos para sua obra, percebemos que ela é uma coisa só, é íntegra, mas contém seus próprios fragmentos (ou enigmas) em forma de autocomentários. Embora ele (o Luiz) seja a chave do próprio enigma, ou a obra reunida seja esta chave, estes fragmentos podem apresentá-lo por vezes de forma frágil, pois são sutis e delicados. São *frames* dilatados... Mas eu não consigo formular uma pergunta objetiva.

**LUIZ ZERBINI** Mas ficou bom. Ficou claro. O nome do livro é *Rasura*, porque as coisas acontecem no erro.

**ALEXANDRE GABRIEL** Colocando isso em uma perspectiva dentro da sua carreira, o fazer aos poucos é uma

manifestations, perhaps these are great insights, and elsewhere it's as if you dismembered them. You separate the process in the same way that you build your texts. Departing from a given idea, you approach the detail, Waly's mouth and what comes out of Waly's mouth... A captured and dilated frame in slow motion. It would be nice if you talked a bit about that, about your biography in relation to these movements.

**LUIZ ZERBINI** Do you mean, about the process?

**LUIZA MELLO** Listening to what Anna has said, I remembered when Luiz presented me with the idea of the book *Rasura*, speaking about that image of MASP's collection, which opens the book, about that exhibition system created by Lina Bo Bardi, in which the paintings were shown in glass through which you could see the whole collection at the same time. And he talked about the relation between this vision of MASP's collection and his memory. Things are always mixed together, and at the same time, they make sense and they make no sense at all.

**ANNA DANTES** They are self-explanatory, but, when he opts for an explanation within the work, he creates certain enigmas. If you look at his work, we notice that it's a single piece, whole, but it contains its own fragments (or enigmas) in the form of self-commentaries. Although he (Luiz) is the key to his own enigma, or his collected work is a key, these fragments may present him at times in a fragile way, since they are subtle and delicate. They are dilated frames... But I can't formulate an objective question.

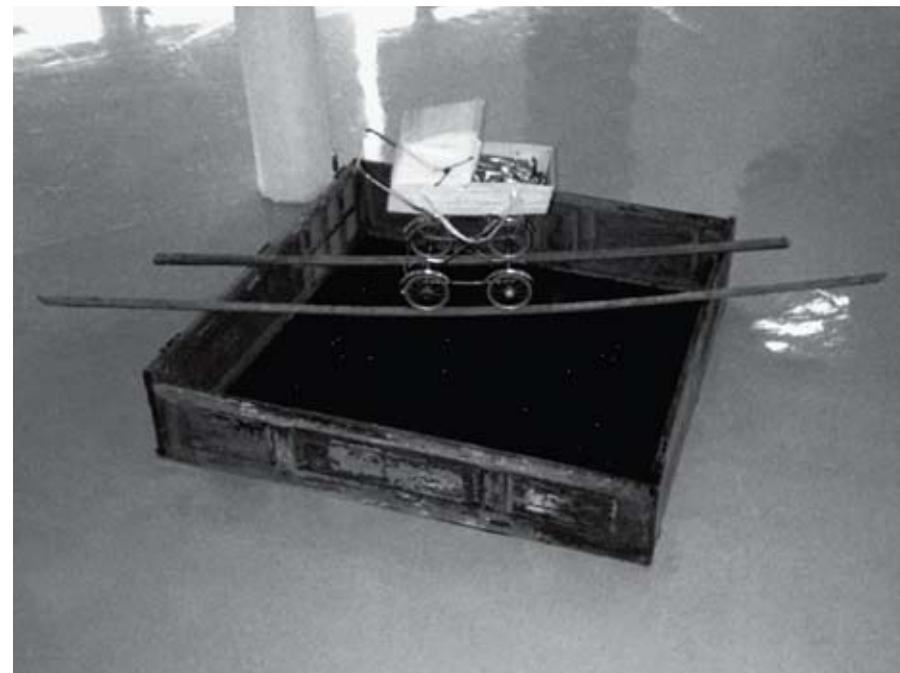
**LUIZ ZERBINI** But this is good. It is clear. The name of the book is *Rasura*, because things happen in error.

**ALEXANDRE GABRIEL** Placing this in perspective with your career, making things slowly is something that appears both in your painting and in the whole of your work.

**LUIZ ZERBINI** The whole process is quite mysterious. Everything looks like metaphors; explanations, commentaries, texts, all these help me; it's as if I were discovering them, from the very beginning it was like that. That story of time, when I remembered another image kept in a drawer. I've already told you this, haven't I? I was doing a drawing and I remembered a water-color I made and kept to use some day, in some other work. Years later, when I was doing a drawing, I remembered it. I found the image and, while looking at it, I noticed that the paper was a bit yellowish. The image in itself wasn't really worth keeping, but I was reminded of it for some reason, and I thought: why did I remember this image now? I made some calculations and figured out the image had been kept in that drawer for about twenty years. I was surprised by how fresh the image was in my memory and by the fact it had emerged in my mind at that time. This happens a lot, it's as if time has stopped, time is suspended in the work. I try to enter this state by walking here and there, I start doing a painting and suddenly, from nowhere, mysteriously... When I write it's the same. I don't know how to write, I've never learned how to write properly, but in the same way that painting just happens... I'm surprised by what I do, you know, there is an estrangement. I look at something and can't believe I was the one who did it.

**CHARLES WATSON** Recently I read an interview with David Bowie in which he said that painting was very important for him in order to understand what he's

P 93  
**BABY**, 1986  
 Instalação  
 [INSTALLATION]  
 porta de madeira,  
 carrinho de bebê,  
 pintura acrílica sobre  
 feltro e madeira  
 [WOODEN DOOR,  
 STROLLER, ACRYLIC  
 PAINTING ON FELT  
 AND WOOD]  
 Exposição  
 [EXHIBITION] Nova  
 Dimensão do Objeto,  
 MAC-USP



coisa que aparece tanto na pintura como no conjunto da sua obra.

**LUIZ ZERBINI** O processo todo é muito misterioso. Tudo parece metáfora, são explicações, comentários, os textos, isso vai me ajudando, é como se eu estivesse descobrindo aquilo, desde o começo foi assim. Aquela história do tempo, de eu lembrar de uma outra imagem que estava guardada numa gaveta. Eu já contei isso, não? Eu estava fazendo um desenho e lembrei de uma aquarela que eu tinha feito e guardado para aproveitar um dia, em algum outro trabalho. Anos depois, quando estava fazendo um desenho, lembrei dela. Achei a

imagem e, enquanto olhava para ela, reparei o papel meio amarelado. A imagem em si não significava nada demais para ter sido guardada, mas eu lembrei dela por algum motivo e pensei: por que eu fui lembrar dessa imagem agora? Fiz uns cálculos e descobri que ela estava guardada havia vinte anos numa gaveta. Eu fiquei muito surpreso de como aquela imagem estava tão fresca na minha memória e por que ela tinha vindo à minha cabeça naquela hora. Isso acontece muito, é como se o tempo ficasse parado, o tempo fica em suspenso no trabalho. Fico tentando entrar nesse estado andando pra lá e pra cá, começo

Desde que a pintura morreu...

(Nunca concordei com quem defende a sua sobrevivência. Acho que é porque nunca gostei da pintura de quem eu vi dizer que não acredita na sua morte.

Simpatizo com a ideia dela estar morta.

Acho lindo que ela também morra e não tenho intenção nenhuma de fazê-la renascer.)

... Eu não deixei de pensar nela em nenhum único instante.

Essa conversa não tem a menor graça, é desinteressante para todo mundo, mas é engraçado saber que o que me toma tanto tempo é causa perdida, e pensar que o calafrio súbito, o arrepio que, na casa dos meus avós, creditava-se à passagem rente da morte entre os vivos, pode ser somente uma pintura passando entre cegos.

Luiz Zerbini

**fazendo uma pintura e do nada, de repente, misteriosamente...**

**É igual quando eu escrevo.**

**Eu não sei escrever, nunca aprendi a escrever direito, mas do mesmo jeito que, às vezes, baixa a pintura, eu fico surpreso com o que eu faço, sabe, tem um estranhamento. Eu olho para aquilo e duvido que fui eu quem fiz.**

**CHARLES WATSON** Eu vi uma entrevista recentemente do David Bowie em que ele dizia que pintar é muito importante para ele entender o que ele está cantando. Porque pintar e escrever ocupam neurologicamente áreas diferentes do cérebro, palavras e linguagem acontecem em duas áreas, enquanto o processo majoritariamente usado na área da pintura ocorre todo aqui atrás, principalmente do lado direito. Então, de certa maneira, são áreas diferentes onde talvez seja mais fácil ver o que a gente não via, você está entendendo? O ato de escrever pra você tem um papel de esclarecer coisas sobre a pintura nesse sentido, e vice-versa?

**LUIZ ZERBINI** **Eu não sei se é propriamente esclarecer. Pensado bem, eu não sei se esclarece ou se acrescenta mais alguma coisa.**

**ALEXANDRE GABRIEL** Formaliza o problema de alguma forma.

**LUIZ ZERBINI** **É.**

**CHARLES WATSON** Você falou em surpresa, e surpresa acontece com

uma coisa que a gente não viu antes ou que não esperava, que não fez parte do plano.

**LUIZ ZERBINI** **Estou falando em relação à maneira como foi feito, de onde veio. Não se planeja pintura, você pode até planejar, mas não acontece como se planejou.**

**ANNA DANTES** Você acha que o fato de você trazer sua discussão para o trabalho é a forma como você o traz para o mundo contemporâneo?

**LUIZ ZERBINI** **Eu não sei se é para o mundo contemporâneo, mas para tentar entender.**

**ALEXANDRE GABRIEL** Uma das formas que você encontrou é não dar pesos diferentes a partes diferentes da produção. Cada detalhe tem a sua importância, o siri não é menos importante que a flor e ao mesmo tempo você produz pinturas figurativas, cheias de detalhes, e outras pretas, monocromáticas, vazias, não existe uma hierarquia.

**LUIZA MELLO** E você sempre escreveu?

**LUIZ ZERBINI** **Não. Eu nunca escrevi, sempre me achei péssimo para escrever. Isso aconteceu recentemente e me deixou animado. Fui entrevistado por uma mulher de São Paulo, que tinha como tese na USP escrever um livro sobre homens. Eu dei a entrevista e, quando ela mandou para eu ler, achei horrível e não quis que ela publicasse. Aí o Waly Salomão, que também participou, me ligou**

singing. Because painting and writing occupy different neurological areas of the brain, words and language happen in two areas, while the process mostly used in the area of painting takes place all here in back, mainly on the right side. So, in a certain way, they are different areas, in which perhaps it's easier to see that which we didn't see, do you understand? Does the act of writing for you, in this sense, have the function of clarifying things about painting, and vice-versa?

**LUIZ ZERBINI** I don't know if it exactly clarifies something. I'm not sure if it clarifies or if it adds something else.

**ALEXANDRE GABRIEL** It somehow formalizes the problem.

**LUIZ ZERBINI** Yes.

**CHARLES WATSON** You talked about surprise, and surprise happens when there is something we haven't seen before or is unexpected, not part of a plan.

**LUIZ ZERBINI** I'm referring to the way how it was made, where it came from. You can't plan a painting; actually you can plan it, but it doesn't come out as planned.

**ANNA DANTES** Do you think that bringing your questions into your work is the way you bring them to the contemporary world?

**LUIZ ZERBINI** I'm not sure if it's to the contemporary world, but it's an attempt to understand.

**ALEXANDRE GABRIEL** One of the ways you found is not to give different weights to different parts of the production. Every detail is important, a crab is no less important than a flower and at the same time you produce figurative paintings,

full of details, and also monochromatic ones, black, empty; there is no hierarchy.

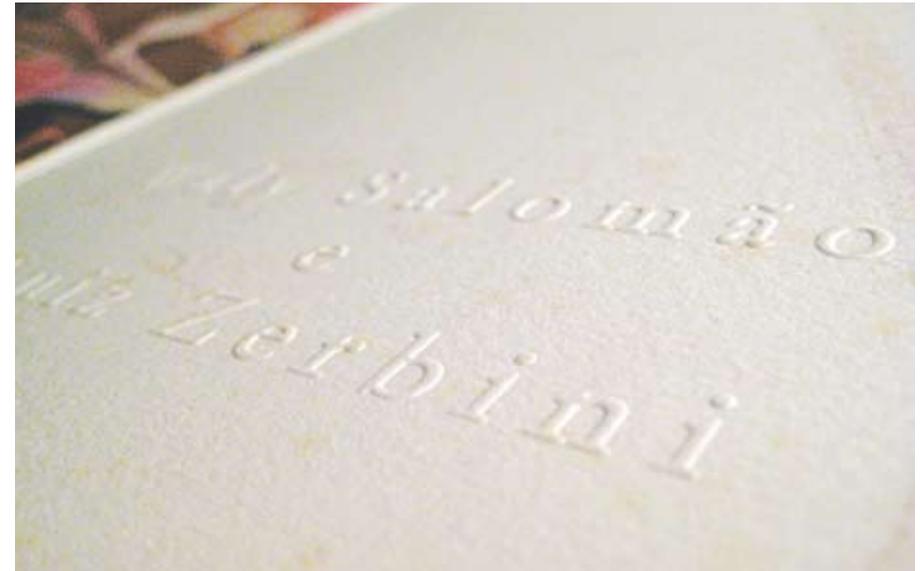
**LUIZA MELLO** Did you always write?

**LUIZ ZERBINI** No. I never wrote, I've always thought of myself as an awful writer. This happened recently and made me quite excited. I was interviewed by a woman from São Paulo whose PhD thesis at USP was to write a book about men. I did the interview, and when she sent it to me to read, I found it horrible and didn't want to allow her to publish it. Then Waly Salomão, who also was part of the project, called me up and said: but, Zerbini, why not? What did you say that was so terrible? Send it to me, I want to read it! The next day, he called me again saying [imitating Waly's voice]: "Zerbini, I loved what you said, I want to be your friend". After that, whenever he came by here, in his way to the Botanical Garden, he dropped something in my mailbox, and so we became friends. A few months later we met at the row of cannonball trees and, laughing, he put in my hands a piece of paper and said: "Look, read it later, think about it and make a drawing". And he went away, laughing. I opened it and it was a poem. I looked at it and thought, "How can I illustrate a poem?" I nailed it to the wall and kept looking at it. Every day I read it but wasn't able to do anything, nothing at all. After about three months, when I saw I couldn't really do it, I decided to write him a letter, apologizing and saying why I wasn't going to illustrate his poem. Then the letter turned out fine, I started talking about painting, at the end the text was also about painting, about all this we are talking about now. I sent it to him, quite ashamed. So he showed the letter to Anna, who also liked it and it was published. I decided to do the

P 97-103  
Livro *A Vida É Paródia da Arte*, de Waly Salomão e Luiz Zerbini [BOOK *A VIDA É PARÓDIA DA ARTE*, BY WALY SALOMÃO AND LUIZ ZERBINI] Selo Dois Irmãos, uma associação do [AN ASSOCIATION BETWEEN] Garcia e Rodrigues e Dantes Editora, Rio de Janeiro, 2002

e disse: mas, Zerbini, por que não? O que foi que você disse de tão horrível assim? Me mande essa entrevista que eu quero ler! No dia seguinte, ele me liga e diz [imitando Waly]: "Zerbini, eu adorei tudo o que você disse, eu quero ficar seu amigo". Depois disso, ele passava aqui, que era caminho para o Jardim Botânico, jogava alguma coisa na minha caixa de correio, e assim ficamos amigos. Uns meses depois, a gente se encontrou na aleia do abricó de macaco e ele botou na minha mão assim rindo um papel amassado e falou: "olha, depois você vê, pensa aí e faz um desenho". E saiu rindo. Eu abri e era uma poesia. Eu olhei praquela poesia e pensei: "como

é que eu vou fazer uma ilustração pra uma poesia?". Eu prequei a poesia na parede e fiquei olhando. Todo dia eu lia e não conseguia fazer nada, não conseguia de jeito nenhum. Depois de três meses, quando eu vi que não ia conseguir, resolvi escrever uma carta pra ele me desculpendo e dizendo porque que eu não ia ilustrar. Aí a carta foi ficando boa, comecei a falar de pintura, no fundo o texto era também sobre pintura, sobre isso tudo o que a gente está falando. Mandei pra ele morrendo de vergonha. Aí ele mostrou a carta pra Anna, que também gostou e a gente publicou. Eu resolvi fazer as capas do livro e pinte as trezentas capas à mão.





**A VIDA É PARÓDIA DA ARTE**  
**WALY SALOMÃO**

**Areia**  
**Pedra**  
**Ancinho feito de madeira**  
**Jardins de Kioto**

**Alucinado pelo destemor**  
**De morrer antes**  
**De ver diagramado este poema**  
**Ou eu trago Horácio pra cá**  
**Pra Macaé-de-Cima**  
**Ou é imperativo trai-lo**  
**E ao preceito latino de coisa alguma admirar**

**Sapo**  
**Vaga-lume**  
**Urutau**  
**Estrela**

**Nestes ermos cravar as tendas de Omar**

**Ler poesia como se mirasse uma flor de lótus**  
**Em botão**  
**Entreabrindo-se**  
**Aberta**

**Anacreonte**  
**Fragmentos de Safo**  
**Hinos de Hölderlin**  
**Odes de Reis**  
**El jardín de senderos que se bifurcan**  
**Jardim de Epicuro**  
**Éden**

CARTA POEMA RESPOSTA  
LUIZ ZERBINI

Agulhas imantadas &  
Frutas frescas para a vida diária  
&  
O desejo  
— a mente lateja —  
&  
O desejo  
É o vento ventania  
Vento — desfalcado de carnes, de coração —  
Latindo na mata  
Gemendo nas árvores e nos cipós e nas raízes &  
Perfume noturno que atíça esporão  
& acicate & açucenas &  
Travo rascante da palavra acicate  
Amalgamado ao olor da palavra açucena  
&  
Flores das trombetas  
Alucinógenas &  
Beber jurema  
É É juremê! É É juremá!  
A flecha caiu serena  
No meio deste gongá,  
Jurema!  
& inda por cima  
Os raios desgrenhados do sol  
&  
Pombagiras peixes vivazes  
Frutas de cores encarnadas  
& que arda  
Arda a razão atenazada  
Arda!!!

Meu querido Waly

Consigo imaginar uma pessoa  
Qualquer pessoa  
Fazendo qualquer coisa  
A mais absurda  
Quando essa coisa sai da sua boca

Li e re-li o seu poema  
E quanto mais lia, mais imagens vinham à minha cabeça  
Lembrei de você dizendo que fizesse um desenho rápido  
Coisa que me imaginei fazendo  
quando isso saiu da sua boca no jardim botânico

Descobri que apenas um desenho não seria suficiente  
Que meu poder de síntese não poderia  
ou deveria ser usado nesse caso

A vida é paródia da arte

Resolvi fazer um desenho para cada «estrofe»  
Depois um desenho para cada linha e  
Depois um desenho para cada palavra  
E aí muitos desenhos para cada palavra

Primeiro a areia

Vou pintar a areia  
Vou pintar todos os grãos de areia  
De todos os tipos de areia  
E todas as conchas e suas cores  
Vou pintar a transformação de um caracol em areia  
Vou pintar a idade da terra

E os mares

Vou pintar os mares  
Vou pintar o Vermelho, o Negro e o do Japão

E insetos, muitos insetos  
Muitas sementes  
Muitas flores  
E fungos

Ou então não

um ancinho  
vou pintar só um ancinho  
Não, vou achar um ancinho já pintado  
Um ancinho, encostado numa árvore  
Num pé de pitanga plantado na areia branca  
Com insetos, sementes, frutos e fungos

No shopping da Siqueira Campos,  
num sebo, eu acho isso mole

É bom que não seja feito por mim, eles não entenderiam

Vou precisar de uns pedaços do seu cabelo  
Uns cachos pretos,  
Os brancos não  
Os pretos

Preciso de uns pedaços de umas pessoas  
De uns amigos seus  
Uns cachos de pessoas,  
umas penas

E a sua voz,  
Vou precisar de música

Vou precisar do volume da sua voz  
E da sua boca torta

Vou imitar uma mosca  
Eu sei fazer isso bem,  
Aprendi com o Gabriel

Vou imitar um beija-flor tentando  
atravessar uma porta de vidro  
Aprendi vendo  
Vou precisar de um blindex

Tudo que eu fiz até hoje e mais o que eu vou fazer  
Parece estar contido no que você escreveu

Continuo tentando, olhando para esse papel  
pendurado na parede  
Vou fazer isso rápido como você disse

Pensei que talvez um de nós pudesse morrer  
Isola!  
Antes de ver esse projeto concluído  
Por isso escrevi

Perdoe a ousadia

Sei que é café ruim  
Mas é de coração

Do seu amigo Luiz  
Rio de Janeiro, 23 de setembro de 2001



P 104  
Ilustração para o livro [ILLUSTRATION FOR THE BOOK] *Alice no País das Maravilhas*, Lewis Carroll, Cosac Naify, São Paulo, 2009

P 107-111  
Vista da Instalação **OBSERVAÇÃO E REFLEXÃO** [VIEW OF THE INSTALLATION OBSERVATION AND REFLECTION] exposição [EXHIBITION] *O Gabinete de Curiosidades de Domenico Vandelli* [THE CABINET OF CURIOSITIES OF DOMENICO VANDELLI], Museu do Meio Ambiente, Rio de Janeiro, 2008

**ALEXANDRE GABRIEL** Tem algum exemplo que tenha sido o contrário, em que você fez uma imagem a partir de um tema, uma imagem ou texto?

**LUIZ ZERBINI** **Eu adoro trabalhar com temas, são desafios, no caso do [Gabinete de Curiosidades de Domenico] Vandelli, foi assim e nas ilustrações para a nova tradução do livro *Alice no País das Maravilhas*, do Lewis Carroll, também. Eu me envolvi de uma maneira tão intensa quanto com as minhas pinturas.**

**LUIZA MELLO** Você pensou na *Minha última pintura* depois de pintar ou você pintou pensando nela como sua última pintura?

**LUIZ ZERBINI** **Fui pensando enquanto fazia. Pensei nela como uma pintura definitiva.**

**ALEXANDRE GABRIEL** Que resolvesse esse assunto.

**LUIZA MELLO** Que nunca mais tivesse que ficar pensando em pintura.

**LUIZ ZERBINI** **É, que eu não precisasse mais ficar pensando nisso, se ela é figurativa, se ela é contemporânea, como é que é a representação. Uma coisa que unificasse tudo e ponto final, agora eu vou pensar em outra coisa. Eu sempre quis fazer isso, o meu momento máquina.**

**ANNA DANTES** Você acha que sempre fica dialogando com o universo da

arte contemporânea e vendo como você está inserido nela? Você fica nessa discussão no próprio trabalho?

**LUIZ ZERBINI** **Fico. O trabalho dialoga o tempo todo com o que está acontecendo em volta dele, com os trabalhos de outros artistas, o motor externo.**

**ALEXANDRE GABRIEL** Nesse sentido, concordo com Hermano (Vianna) quando ele fala no final do texto que seu trabalho é zen, é uma atitude zen querer que algo encerre todas as coisas.

**LUIZ ZERBINI** **Vocês assistiram a *Kung Fu Panda*? Sabe aquela hora depois deles passarem o filme todo lutando para saber o grande segredo supremo da vida, que estava escrito no pergaminho sagrado que era guardado pelos samurais do imperador? O *Kung Fu Panda* abre o pergaminho e não tem nada escrito, ele só vê a cara dele refletida no papel prata. Eu chorei nessa hora. Era um pergaminho reflexivo.**

**CHARLES WATSON** Em uma colocação atribuída a Nelson Rodrigues, uma jornalista ou alguém fala para ele: "Seu Nelson, o senhor escreve pensando na plateia?". E ele responde: "Plateia? Oitenta mulheres gordas comendo pipoca? Eu escrevo pra Shakespeare!". Ou seja, quem está olhando sobre seu ombro enquanto está pintando?

**LUIZ ZERBINI** **Eu acho que essa pessoa que está olhando por cima do meu**

Rio de Janeiro, 16 de julho de 2008

Venho colecionando, durante anos, pequenos objetos, fotos, textos e lembranças, meu arquivo pessoal, onde tudo o que eu faço tem origem.

As peças desse acervo têm importância individual e, principalmente, nas relações e comparações possíveis entre elas.

Nesta sala, além dos objetos escolhidos, estão expostas suas relações, na intenção de conseguir levar além do que se vê nela exposto as questões da representação das coisas do mundo, assunto que me interessa e aproxima daqueles que fizeram as primeiras viagens filosóficas ao Brasil.

Por dar grande importância às cores das coisas ainda vivas, e me deparando com a incapacidade de alquimia moderna em mantê-las nas coisas sem vida, guardei em vidros as cores vivas da natureza, usando a ilusão e a sugestão como recurso.

Luiz Zerbini









P 112  
**PAISAGEM DIGITAL**, 2003  
 [DIGITAL LANDSCAPE]  
 detalhe [DETAIL]  
 acrílica sobre tela  
 [ACRYLIC ON CANVAS]  
 145 x 245 cm

P 113  
 Sem título, 2008  
 [UNTITLED]  
 resina de polímero,  
 solvente orgânico,  
 pigmento de  
 alumínio e tinta  
 acrílica e esmalte  
 sobre tela  
 [POLYMER RESIN,  
 ORGANIC SOLVENT,  
 ALUMINUM PIGMENT  
 AND ACRYLIC PAINT AND  
 ENAMEL ON CANVAS]  
 200 x 300 cm

ombro é o meu pai, mas não tenho nada contra mulheres gordas comendo pipoca, até simpatizo com elas. Sabe aquilo que a Luiza falou do MASP, de poder ver todos os quadros ao mesmo tempo? Então, aquilo ali é fundamental, não é uma pessoa que está olhando, é meio uma entidade... O tempo... Sei lá. Eu só não digo que é Deus porque eu não acredito em Deus.

**ALEXANDRE GABRIEL** E as paisagens digitais?

**LUIZ ZERBINI** As paisagens digitais também têm a ver com o MASP. Com a ideia de janelas que vão se abrindo dentro do quadro. A mesma linguagem usada na disposição do acervo é usada nos computadores. Janelas que podem ser vistas simultaneamente. Por outro lado, os gráficos e *plug-ins* dos programas digitais de edição

de música são sempre lindos, são réplicas dos equipamentos, são paisagens em movimento. Olhando para o monitor durante a edição, enquanto as linhas que representam visualmente o som corriam na tela, eu me via num barco na baía de Angra dos Reis voltando pra casa no final de tarde com o sol se pondo. Via montanhas, ondas, planícies.

**LUIZA MELLO** E desenho que não cabia na folha?

**LUIZ ZERBINI** É que eu não consigo enquadrar o desenho no papel quando estou desenhando olhando para uma paisagem. O papel nunca é suficiente. É como se eu não considerasse o papel, o que é um absurdo, não é? Algumas vezes eu começo a fazer um desenho e o papel acaba, chego à borda e tenho que emendar uma outra folha

**covers for the book and hand painted all three hundred copies.**

ALEXANDRE GABRIEL Do you have an opposite example, in which you produced an image from a theme, an image or a text?

LUIZ ZERBINI **I love to work with themes, they are challenging, in the case of the [Cabinet of Curiosities of Domenico] Vandelli, it was like that, and also in the illustrations for the new translation of Lewis Carroll's book Alice's Adventures in Wonderland. I became involved as intensely as with my paintings.**

LUIZA MELLO Did you think of *My Last Painting* after painting it or did you paint it thinking of it as your last painting?

LUIZ ZERBINI **I was thinking while doing it. I thought of it as a definitive painting.**

ALEXANDRE GABRIEL To end the subject.

LUIZA MELLO Never to think about painting again.

LUIZ ZERBINI **Yes, so as not to think about if it's figurative, if it's contemporary, or how representation takes place. Something to unify the whole thing and that's it, now I will think of something else. I've always wanted to do this, my mechanical moment.**

ANNA DANTES Do you always dialogue with the universe of contemporary art, checking how inserted in it you are? Do you keep discussing this in your own work?

LUIZ ZERBINI **Yes. My work dialogues all the time with what is happening around it and with the works of other artists, the external motor.**

ALEXANDRE GABRIEL In this sense, I agree with Hermano (Vianna) when he says that

your work is Zen, it's a Zen attitude to want something to encompass all things.

LUIZ ZERBINI **Did you see Kung Fu Panda? Do you remember that moment after they have spent the whole movie fighting to know the great supreme secret of life, which was written in the sacred scroll kept by the emperor's samurais? Kung Fu Panda opens the scroll and there is nothing written in it, he only sees his face reflected on the silver paper. At this moment, I cried. It was a reflective scroll.**

CHARLES WATSON In a quote attributed to Nelson Rodrigues, a journalist or someone said to him, "Mr. Nelson, when you write do you think of the audience?" And he answered, "Audience? Eighty fat women eating popcorn? I write for Shakespeare!" In other words, who is looking over your shoulder when you're painting?

LUIZ ZERBINI **I think that this person looking over my shoulder is my father, but I have nothing against fat women eating popcorn, on the contrary, I have sympathy for them. Do you know what Luiza said about MASP, of being able to see all canvases at the same time? So, that is fundamental, it's not a person who is looking, it's a kind of entity... Time... I don't know. I don't say it's God because I don't believe in God.**

ALEXANDRE GABRIEL And what about digital landscapes?

LUIZ ZERBINI **The digital landscapes also have a lot to do with MASP, with the idea of windows opening up within the canvas. The same language used in the placement of the collection is employed by computers; windows that can be seen simultaneously. On the other hand, the graphics and plug-ins**

com fita crepe e continuo para o lado. Aí sigo desenhando pra cima e de novo o papel acaba, e eu tenho que emendar outra folha. E aquilo que era pra ser um desenho simples vira um negócio enorme. E pensando nisso percebi que meu desenho não está na superfície do papel. E que existe um enigma: não caber em uma única folha. É que o assunto não cabia ali. Aque-la história de a paisagem ser uma janela pro mundo era como se eu tivesse que enfiar a cabeça dentro da janela pra poder olhar para os lados, porque o limite da janela não era suficiente. Sempre tive dificuldades com margens, limites e não caber no papel foi uma revelação de que isso acontecia assim. Isso também explica eu gostar de telas grandes. A tentativa de colocar quem está olhando na mesma escala do que está pintado, de um pra um. Pensar sobre isso tudo me levou a fazer o oposto propositadamente em 1992. Não era mais a quantidade de informações que causava esse estranhamento; fazer uma pintura muito rápida e simples podia causar o mesmo efeito. Foi a época em que eu fiz as aquarelas grandes que começava e acabava no mesmo dia. Eram como se fossem gestos puros, que me levaram a fazer mais tarde, em 1999, a série dos marmorizados, em que era só mergulhar a tela numa piscina de tinta e, quando tirava, a pintura estava pronta, ou não: ou jogava fora, ou era só colocar no chassi. Essa variação foi acontecendo durante o tempo inteiro. Eram ondas

de síntese muito simples, minimalista, e o oposto disso é que era uma profusão de coisas.

ALEXANDRE GABRIEL Falando da mesma coisa.

LUIZ ZERBINI **A sensação que eu tinha era como se fossem fases que vinham em ondas.**

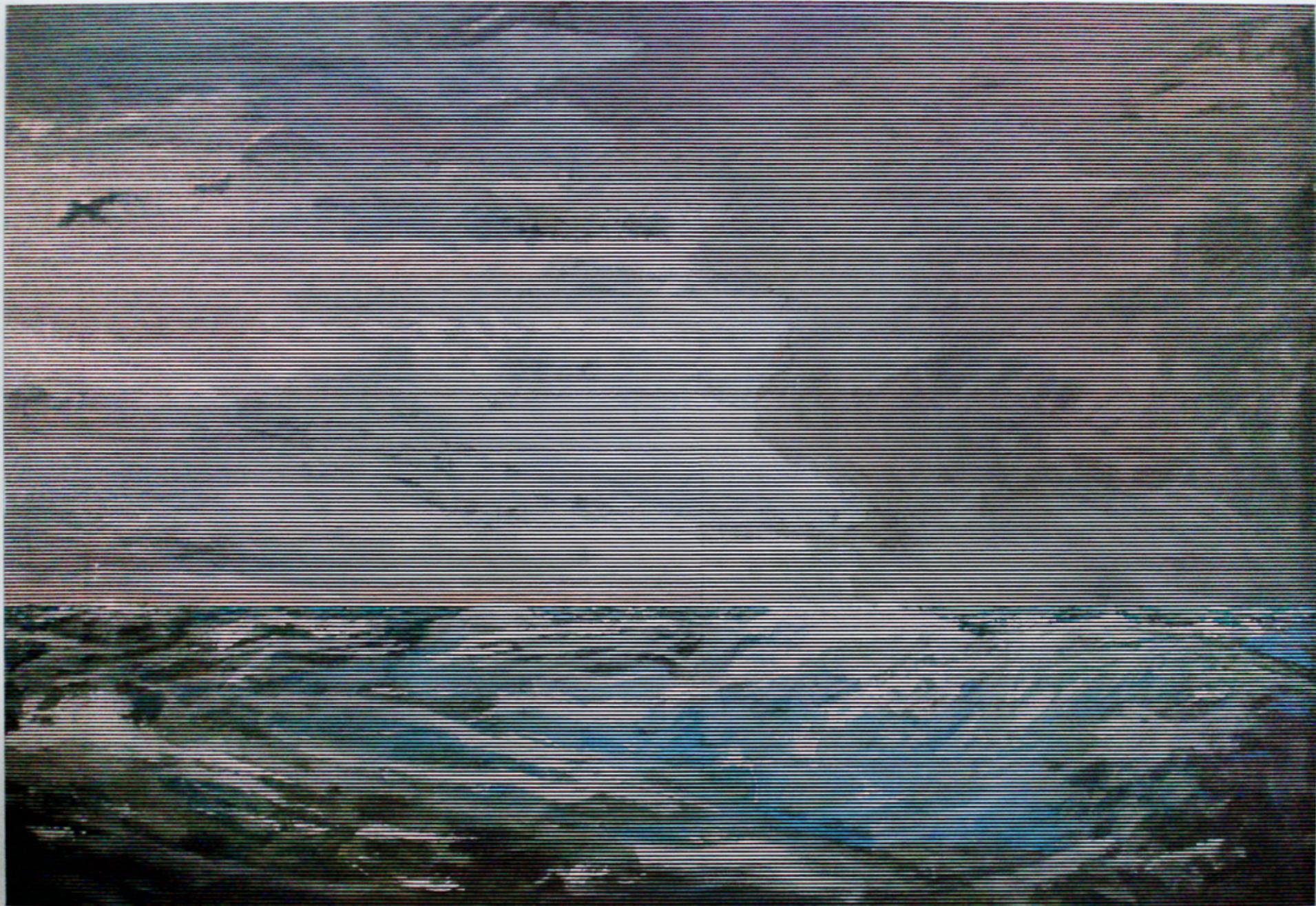
LUIZA MELLO O fato de você ter começado a escrever depois talvez tenha um pouco a ver com essa história de não caber no papel, você não acha? Porque o texto sobre sua última pintura complementa a pintura, faz parte dela.

LUIZ ZERBINI **Sim, faz. Eu queria ter escrito o texto atrás da pintura, queria que ele fizesse parte da pintura, mas não achei essa uma solução boa. Eu devia ter escrito na parede da galeria. Eu já pensei várias vezes em escrever atrás das pinturas o nome de todas as pessoas, todo mundo que passou pela minha cabeça enquanto estava fazendo a pintura. São sempre muitos, é como ouvir o que cada um vê no que você fez. É louco. Enquanto um vê Olafur Eliasson e Hélio Oiticica, o outro vê Antonio Peticov e Eduardo Sued.**

CHARLES WATSON Você parece ter conseguido se redefinir constantemente ao longo da sua carreira, apesar de alguns temas recorrentes. Isso tem sido uma preocupação ou fruto natural de uma pessoa curiosa que tem que ir atrás das coisas?

P 116-119  
Sem título (TURNER  
À RIO), 2008  
[TURNER IN RIO]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
180 x 250 cm





of digital programs for editing music are always beautiful, replicas of equipments, moving landscapes. Looking at the monitor during edition, while the lines that visually represent the sound run through the screen, I saw myself in a boat in the Bay of Angra dos Reis, coming home at the end of the day while the sun sets. I saw mountains, waves, plateaus.

LUIZA MELLO And you couldn't fit the drawing on the sheet of paper...

LUIZ ZERBINI I'm unable to keep drawing to a single piece of paper when I'm drawing looking at a landscape. The paper is never enough. It's as if I don't consider the paper, which is absurd, isn't it? Sometimes I start to do a drawing and the paper ends; I arrive at the margin and have to add another piece with tape, so I can continue to the side. Then I go on drawing up and again the paper ends, and I have to add another piece of paper. And what was meant to be a simple drawing becomes something huge. And thinking about this I noticed that my drawings don't take place on the paper's surface. And that there is an enigma: not to fit in a single piece of paper. The theme didn't fit there. That story of landscape being a window to the world was like I had to put my head inside the window in order to look around, because the frame of the window was not enough. I always had difficulties with margins and limits, and not to fit on a piece of paper was a revelation about this. This also explains my fondness for large canvases. The attempt to place who is looking on the same scale as what is painted, one to one. To think about all this led me to purposely try the opposite in 1992. It was no longer the volume of information that caused an estrangement; producing a swift and simple painting could

cause the same effect. It was when I made the large watercolors that were started and finished the same day. They were like pure gestures, which later, in 1999, led me to produce the marbled series, when all I needed to do was dip the canvas in a pool of paint and, when I took it out, the painting was ready, or not: either I threw it away or framed it. Such variations were taking place the whole time. They were waves of a quite simple, minimalist synthesis, and the opposite of that was a profusion of things.

ALEXANDRE GABRIEL Talking of the same thing.

LUIZ ZERBINI My sensation was that they were phases coming in waves.

LUIZA MELLO The fact that you began to write later perhaps is somehow related to that story of not fitting in a single piece of paper, don't you think? Because the text about your last painting complements the painting, is part of it.

LUIZ ZERBINI Yes, it is. I wanted to write the text behind the painting, I wanted it to be part of the painting, but I didn't think this a good solution. I should have written it on the gallery's wall. I've already thought of writing in the back of the paintings the names of everyone, of all people I thought of while doing the painting. There are always many, it's like hearing what each one sees in that which you do. It's crazy. While one sees Olafur Eliasson and Hélio Oiticica, another sees Antonio Peticov and Eduardo Sued.

CHARLES WATSON You seem to have been able to constantly redefine yourself throughout your career, in spite of some recurrent themes. Was this a concern or the natural result of a curious person who must chase after things?

LUIZ ZERBINI **É fruto natural. Ao mesmo tempo, estou ligado no que acontece ao meu lado. Correr riscos é bom, mas tem o lado ruim, tem consequências.**

CHARLES WATSON Tipo...

LUIZ ZERBINI **Às vezes, eu fico sem dinheiro.**

CHARLES WATSON Essa questão é interessante, porque todo artista sonha em poder vender seu quadro para pagar o aluguel. Você estar em um constante estado de curiosidade é justamente o que o levou aonde você chegou. As galerias e, eventualmente, um público minimamente esclarizado sobre o trabalho estão familiarizados com ele, apesar de muita gente esperar algo parecido com a última coisa que você mostrou, querendo ouvir a mesma música de 25 anos atrás. Você consegue se lançar com um mínimo de confiança no escuro? Ou você fica com medo?

LUIZ ZERBINI **Eu me lanço diariamente no escuro. Ao mesmo tempo, sempre que a coisa aperta, eu acabo dando um jeito. Há muitos anos atrás, fui ao ateliê do [Joseph] Beuys. Eu estava em Niemburg na casa de um amigo quando vi no jornal uma cena de confronto: ele com estudantes em frente a uma fila de policiais armados de escudos e cassetetes. Esse meu amigo tinha visto uma palestra dele. Eu comentei que gostaria de falar com ele e esse amigo me deu o telefone. No dia seguinte, liguei e o próprio Beuys atendeu, eu falei**

que era um artista brasileiro, que estava indo para Dusseldorf, que queria encontrar com ele e mostrar meus trabalhos. Aí ele respondeu: "quando você chegar em Dusseldorf, liga de novo". Eu fui, num frio, cheguei num hotelzinho na beira do rio e liguei. Ele atendeu de novo e eu falei: "sou eu, o brasileiro, tô aqui, como é que eu chego aí?". Aí ele ficou meio desconfiado: "Você é de onde mesmo?". Eu respondi: "Do Brasil". E ele: "O que você está fazendo aqui?". Aí ficou fazendo umas perguntas, até que, então, falou: "Vem, atravessa o rio". Eu atravessei e logo do outro lado do rio tinha uma casa. Toquei a campainha, o cara abriu a porta com aquela roupa de Joseph Beuys, aquele colete com o chapéu, camisa branca de manga comprida e calça. Cara, eu fiquei chapado, não acreditei... Por que eu estou falando disso, hein?

ANNA DANTES Continua.

LUIZ ZERBINI **Aí eu entrei, falei que era artista plástico e queria mostrar uns trabalhos. Ele passou o olho nos trabalhos muito rápido e me devolveu, e perguntou se eu ia ficar na Alemanha. Eu falei que não, aí perguntei quando é que ele ia ao Brasil e ele disse: "Eu nunca vou ao Brasil. Tenho muita coisa pra fazer aqui". Eu falei que estava procurando alguma coisa pra fazer, se ele podia me ajudar, aí ele falou pra eu voltar pro Brasil o mais rápido possível. Falou que não havia mais nada para se fazer na Alemanha, nem na Europa.**

LUIZ ZERBINI **It's a natural result. At the same time, I'm connected to what happens around me. It's good to take risks, but there is also a negative side to it, and consequences.**

CHARLES WATSON Such as...

LUIZ ZERBINI **At times, I run out of money.**

CHARLES WATSON This is a quite interesting topic, because every artist dreams of being able to sell his paintings in order to pay the rent. However, your constant state of curiosity brought you to where you are today. The galleries and, eventually, a public minimally aware of your work have become familiar with it, despite the fact that many people expect something similar to the last thing you exhibited, wanting to hear the same music of 25 years ago. Do you throw yourself into the unknown with a minimum of confidence? Or do you experience fear?

LUIZ ZERBINI **I throw myself daily into the unknown. At the same time, when things get rough, I find a way. Many years ago, I visited [Joseph] Beuys in his studio. I was in Niemburg visiting a friend when I saw a scene of confrontation in the newspaper: he and some students before a line of armed policemen. This friend of mine had been in one of his talks. I commented I'd love to talk to him, and my friend gave me his phone number. I called in the next day, and Beuys himself answered it. I told him I was a Brazilian artist, that I was going to Düsseldorf, and that I wanted to meet him and show him my work. So he answered: "Call me again when you get to Düsseldorf". I went, it was very cold, and I reached a small hotel on the banks of the river, and called him again. "It's me, the Brazilian, I'm here, how do I get there?" So he got a bit suspicious. "Where are**

**you from again?" I said, "From Brazil". "What are you doing here?" So he asked me some questions, and finally said, "Come then, just cross the river". I crossed it and his house was just on the other side. I rang the bell and a guy opened it with that Joseph Beuys attire, that waistcoat with a hat, a long-sleeve white shirt and pants. I felt stoned; I couldn't believe my eyes... But why am I telling this?**

ANNA DANTES Go on.

LUIZ ZERBINI **So I went in, I said that I was an artist and that I wanted to show him some of my work. He glanced at my works very fast and handed them back to me, and asked if I was going to remain in Germany. I said no, and asked when he was going to Brazil. He said: "I'll never go to Brazil; I have too much to do here". So I said I was looking for something to do, if he could help me. So he told me to return to Brazil as fast as possible. He said there was nothing to be done in Germany or in Europe.**

CHARLES WATSON When was that?

LUIZ ZERBINI **I'm not good with dates. It was in 1982, could it be? So he told me to return to Brazil, and I did. While I was there, he remained behind a large wooden table, quite German, quite large, answering phone calls. There was nothing in the studio, only a felt suit hanging on the wall. Soon after, someone came in with a drum cymbal, with a cross painted on it, inside a box, and put it next to him. He asked: "Where it will go?", and signed the cymbal. So he turned to me and said, "I need money to finance my projects." Now I remember why I'm telling this story! Joseph Beuys signed a multiple before my eyes, turned to me and said he needed to make money. I'll**

P 123  
Detalhe da instalação  
*Observação e Reflexão* [DETAIL OF THE INSTALLATION OBSERVATION AND REFLECTION] exposição [EXHIBITION]  
O Gabinete de Curiosidades de Domenico Vandelli [THE CABINET OF CURIOSITIES OF DOMENICO VANDELLI], Museu do Meio Ambiente, Rio de Janeiro, 2008



CHARLES WATSON Quando foi isso?

LUIZ ZERBINI **Eu sou ruim de data, foi em 1982, pode ser? Então, aí ele falou pra eu voltar ao Brasil. E eu voltei. Enquanto eu estava lá, ele ficou atrás de uma mesa dessas de madeira enorme, de escritório, alemã, daquelas grandonas, atendendo telefonemas. Não tinha nada no ateliê, só um terno de feltro pendurado numa parede. Dali a pouco, entrou um cara com um prato daqueles de bateria, que tem aquela cruz pintada, dentro de uma caixa, e botou do lado dele. Ele perguntou: "Pra onde é isso?". E assinou o prato. Ele virou pra mim e disse: "Eu preciso de di-**

**nheiro pra financiar os meus projetos". Lembrei porque eu estou contando essa história toda! Joseph Beuys assinou um múltiplo na minha frente, virou pra mim e disse que precisava fazer dinheiro. Isso nunca vai sair da minha cabeça. Quando eu tenho necessidade de fazer um dinheiro, eu faço, sabe? Eu me concentro e faço.**

ALEXANDRE GABRIEL Outro dia, em uma conversa, você me falou: "O lance é que eu nunca consegui que dinheiro fosse uma motivação". E eu achei isso maravilhoso.

LUIZ ZERBINI **É verdade, dinheiro não é o que me motiva, mas você sabe que na década de 1980 eu tinha o maior orgulho de vender. Eu me achava um cara incrível que vendia tudo, mas eu só vendia tudo porque era muito barato. Vender não tem nada a ver com a qualidade do trabalho.**

LUIZA MELLO E seu interesse pela filosofia?

LUIZ ZERBINI **Há uns anos atrás, dentro daquele ciclo de debates organizados pelo Antonio Cicero e pelo Waly Salomão em São Paulo, assisti a uma palestra de um físico alemão em que ele falava sobre a criação do universo, da matéria, essas coisas. Ele falava em alemão e eu com o fone, ouvindo a tradução. Tudo era muito poético, ele dizia que os homens e as estrelas eram feitos da mesma matéria. Em um determinado momento, eu tirei o fone e passei**

never forget this. When I need to make money, I do. I concentrate and do it.

ALEXANDRE GABRIEL Another day, during a conversation, you said: "The thing is that I was never able to make money a motivation". And I thought this was wonderful.

LUIZ ZERBINI **It's true, I'm not motivated by money, but, you know, in the 1980's I was very proud of selling. I thought highly of myself because I was able to sell everything, but I only sold because it was cheap. Sales have nothing to do with the quality of the work.**

LUIZA MELLO And what about your interest in philosophy?

LUIZ ZERBINI **A few years ago, in a cycle of debates organized by Antonio Cicero and Waly Salomão in São Paulo, I attended a talk by a German physicist in which he talked about the creation of the universe and of matter, these things. He spoke in German, and I wore headphones for the translation. The whole thing was quite poetical; he said that men and the stars were made of the same matter. In a given moment, I took the headphones out and started to listen in German without understanding it. His talk was functioning as music for me at that moment. Even without making sense, a text can be inspiring, it can function as music. I know nothing of philosophy, but listening to someone talking about philosophy helps me think. I think this is a result all the time I spent doing the book *Rasura*, creating relations between texts and images. For this reason, the Vandelli exhibition held at the Botanical Garden, which is now at Inhotim, was important: there are many interconnected subjects, many texts, the issues of representa-**

**tion, of the history of Brazil and of painting, when artists were scientists and travelers, etc. Besides the name: "philosophical journeys".**

CHARLES WATSON I would like to talk about the logic of your painting. What determines the use of metallic paint, for instance? Does it come from a perception or it is a strictly pictorial decision in which you need metallic?

LUIZ ZERBINI **It's both. In nature, the Ipê tree is silvery when light falls on it. I painted it metallic since it appears metallic in nature. And what happens? It only works in areas when light appears in the painted landscape. There are zones of light and shade, where the light could be metallic but not the shade, which is opaque. The light of the scene is the departing point; after that any criteria is valid, so long as a supposed balance is respected.**

CHARLES WATSON It's strange, because it doesn't look metallic. The quality of the leaf is so opaque that the metallic paint is reflected in your retina.

LUIZ ZERBINI **Metallic paint changes color, this is a problem. How are you going to paint with a paint that changes color? You define a color and place it beside another, but when light falls on it, it changes completely. You have to consider this change. You can't rely on what you see. For this reason, I'm guided by areas of light and shade, more than by colors. Opaque and brilliant colors. I couldn't put a dark metallic color here. Because, being metallic, when light falls on it, it shines and turns light, it reflects light. There would be no contrast.**

CHARLES WATSON Are you able to give up something you love in a painting in order not to sacrifice the whole painting?

P 125-128  
HIGH DEFINITION,  
2009  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
250 x 394 cm







P 128  
Ateliê do artista  
[ARTIST STUDIO]

a ouvir em alemão sem entender o que ele dizia. Naquele instante, o que ele falava funcionava como música pra mim. Mesmo sem fazer sentido, o texto pode ser inspirador, pode funcionar como uma música. Eu não entendo nada de filosofia, mas ouvir alguém falando sobre filosofia me ajuda a pensar. Acho que isso é decorrência do longo tempo que eu passei fazendo o livro *Rasura*, criando relações entre textos e imagens. Por isso que essa exposição do Vandelli que a gente fez no Jardim Botânico e que agora está no Inhotim foi importante: são muitos assuntos interligados, muitos textos, as questões da representação, da história do Brasil e da pintura, quando os artistas eram cientistas e viajantes etc. Fora o nome: “viagens filosóficas”.

**CHARLES WATSON** Gostaria de falar sobre a lógica da sua pintura. O que determina o uso da tinta metálica, por exemplo? Isso vem de uma percepção ou é uma decisão estritamente pictórica em que você precisa do metálico?

**LUIZ ZERBINI** É a mistura dos dois. Essa planta embaúba, na natureza, é prateada quando a luz bate. Pinte de metálico por ela aparecer metálica na natureza. E o que acontece? Ela só funciona em áreas onde a luz na paisagem pintada aparece. São zonas de claro e escuro, onde os claros poderiam ser metálicos e os escuros não, as sombras opacas. O ponto de partida é a luz da cena; depois, qual-

quer critério é válido, respeitando um suposto equilíbrio.

**CHARLES WATSON** É estranho, porque não parece que é metálico. É tão opaca a qualidade da folha que a tinta metálica reflete na retina.

**LUIZ ZERBINI** A tinta metálica muda de cor, isso é um problema. Como é que você vai pintar com uma tinta que muda de cor? Você define uma cor e coloca do lado de outra, mas quando a luz bate ela muda completamente. Você tem que considerar essa mudança. Não se pode confiar no que se está vendo. Por isso, o que me guia são as áreas de luz e sombra, mais do que as cores. Cores opacas e brilhantes. Eu não podia colocar aqui uma cor escura metálica. Porque, mesmo sendo escura, por ser metálica, quando a luz bate, ela brilha e fica clara, ela também reflete a luz. Não daria contraste.

**CHARLES WATSON** E você consegue abrir mão de alguma coisa que você adora na pintura para não sacrificar o quadro inteiro?

**LUIZ ZERBINI** Eu abro mão de tudo.

**CHARLES WATSON** Você tem coragem.

**LUIZ ZERBINI** Não dá para ser pintor se não tiver coragem, porque você abre mão o tempo inteiro de coisas que gosta porque sente a necessidade de ir além, e pra isso acontecer você tem que arriscar. Você para e fala: “Será?”. Porque você pode estragar o quadro,

LUIZ ZERBINI I can give up anything.

CHARLES WATSON You're courageous.

LUIZ ZERBINI You can't be a painter if you have no courage, because the whole time you give up something you like because you feel the need to go beyond, and for that you must take risks. You stop and think, "Really?" Because you can ruin the painting, you can lose it. There is no way back. With time, you start to believe that you can. There is no painting of mine that at a certain point I didn't think I had ruined. I thought that with time, after a few years, with more experience, this would pass, but no. Even today I suffer from it, it's a daily exercise of courage. I had some very good conversations with Rodrigo [Torres], my assistant. Many things here were painted by him, and the greatest difficulty was to insert them in the painting. I don't think that what he paints must look like what I paint, but it must be part of the painting. Often, the model he looked at was reproduced from the position of his glance, and it couldn't fit the landscape. His painting remained on the surface, on the canvas, and not inside the landscape. It was as if it were glued on, taped on, and that was not due to a lack of ability.

ANNA DANTES Did you make this when looking at the plant?

LUIZ ZERBINI No, I did it without looking. And Rodrigo asked, "How did you do it without looking?" I said, "I've done this a lot, I have the whole thing in my head, I know how it is. You're looking at it the way it is, but it is this way only from a point of view, it can't fit the canvas in the way you're seeing it. It must be as if it had to be born inside the canvas". I told him, "You have to see: if you made the leaf of a plant and

if it came this way, to where it would go after? It's not where you want it to go. It's where it would go. And so it goes to some unexpected places, because it may want to grow and erase something you like. The plant wanted to go this way. And if it wanted it, you must allow it, right? In order to paint a plant, you must be transformed into a plant". It was funny, he laughed. Crazy conversations. That same week, Tiago [Carneiro da Cunha] stopped by the studio to see what I was working on and said he didn't like it when it was possible to notice that some element of the painting was taken from a photograph. So, I asked, "But where do you see this?" And he pointed to the trunk of a palm which had been entirely painted from memory. At night, at home, I thought about my conversations with Rodrigo and about these things that happened in the studio. And, thinking about an answer to give Tiago, I concluded that, when you look at something, you must forget what it is, and, at the same time, you must see inside the thing. To understand its molecular structure, its material. It's necessary to have kryptonite in your regard. This has nothing to do with hyper-realism, because it is not limited to the canvas. It has to do with how you understand things, nature, everything.

P 132-133, 135  
MINHA ÚLTIMA  
PINTURA, 2007  
[MY LAST PAINTING]  
resina de polímero,  
solvente orgânico,  
pigmento de  
alumínio e acrílica  
sobre tela [POLYMER  
RESIN, ORGANIC  
SOLVENT, ALUMINUM  
PIGMENT AND ACRYLIC  
PAINT ON CANVAS]  
270 x 420 cm

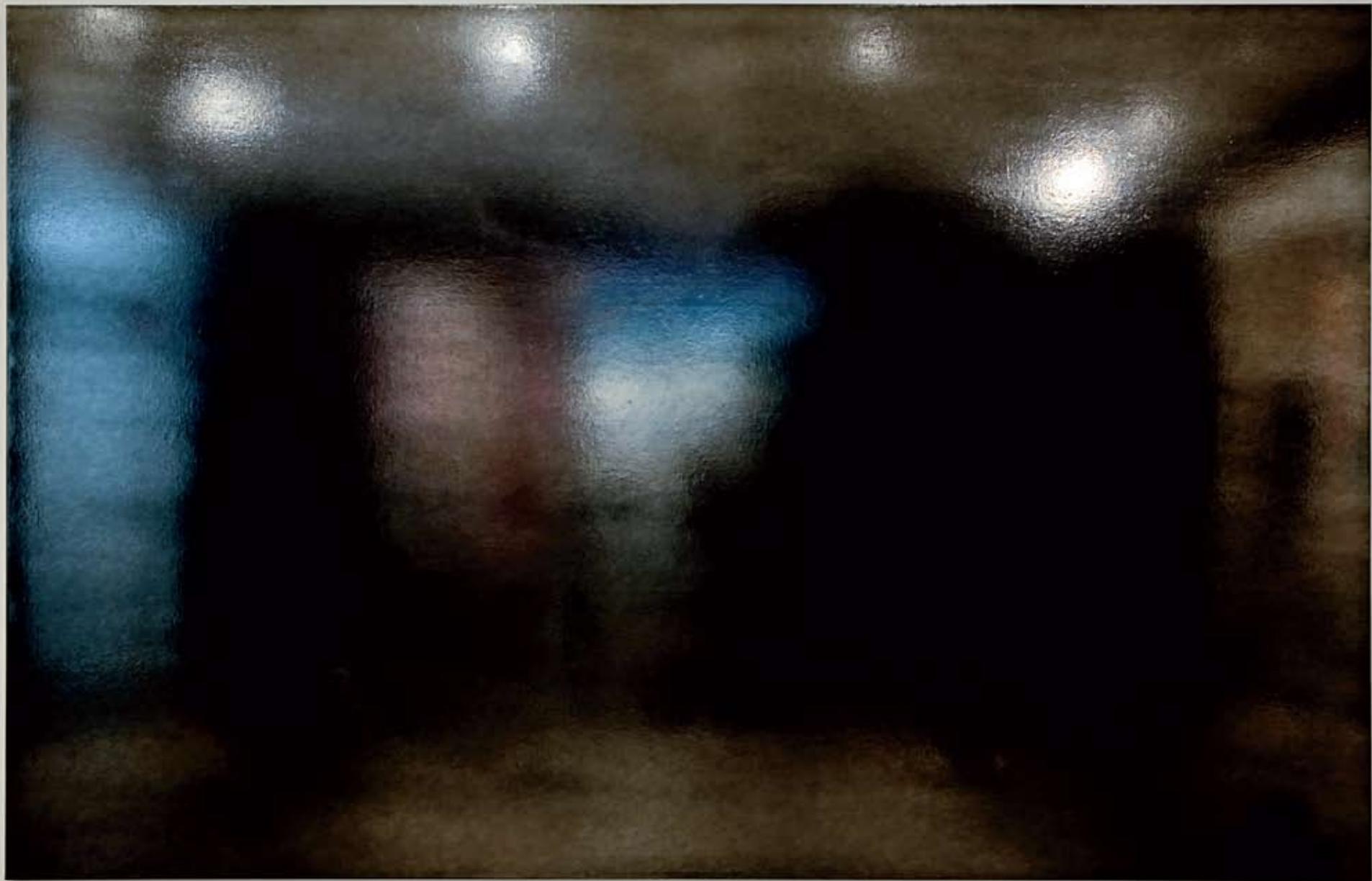
P 134  
Texto *Minha última  
pintura*, Luiz  
Zerbini, 2007  
[TEXT MY LAST  
PAINTING]

you can give up anything. E não tem volta. Com o tempo, você vai acreditando que pode. Não tem nenhum quadro meu que em algum momento eu não tenha achado que eu o tivesse destruído. Eu pensava que, com os anos, com a experiência, isso ia passar, mas não. Ainda passo por esse sofrimento até hoje, é um exercício de coragem diário. Eu tive umas conversas muito boas com o Rodrigo [Torres], meu assistente. Várias coisas aqui foram pintadas por ele, e a maior dificuldade era fazer com que essas coisas parecessem inseridas na pintura. Não acho que o que ele pintou tem que parecer com o que eu pinto, mas tem que fazer parte da minha pintura. Muitas vezes, o modelo que ele olhava era reproduzido na posição do olhar dele e não se inseria na paisagem. A pintura dele ficava na superfície, na tela, e não na paisagem. Era como se tivesse sido colado, aplicado por cima, e não era por falta de habilidade.

ANNA DANTES Essa você fez olhando para a planta?

LUIZ ZERBINI Não, eu fiz sem olhar. E o Rodrigo perguntou: "Como é que você fez sem olhar?". Eu disse: "Eu já fiz isso muito, eu tenho esse negócio na cabeça, eu sei como ela é. Você está olhando como ela é, mas ela é assim desse ponto de vista, ela não pode estar no quadro do jeito que você está vendo. Ela tem que estar como se tivesse que nascer dentro do quadro". Eu falava pra ele: "Você

tem que ver: se você fez a folha de uma planta e se ela veio por aqui, pra onde ela iria depois? Não é pra onde você quer que ela vá. É pra onde a planta iria. E aí isso vai fazendo ela ir pra uns lugares inesperados, porque ela pode querer crescer e apagar alguma coisa que você tinha gostado. A planta quis ir pra lá. E, se ela quis, você é obrigado a deixar, né? Pra pintar uma planta, você tem que se transformar numa planta". Era engraçado, ele ria. As conversas eram loucas. Nessa mesma semana, o Tiago [Carneiro da Cunha] apareceu no ateliê pra ver os trabalhos e falou que o que ele não gostava na pintura era quando dava pra notar que tinha sido tirada de alguma fotografia. Então, eu perguntei: "Mas onde você está vendo isso?". E ele apontou para o tronco de uma palmeira que tinha sido feito todo de memória. À noite, quando eu ia pra casa, ficava pensando nas conversas com o Rodrigo e nessas coisas que aconteciam no ateliê. E, pensando em uma resposta pro Tiago, cheguei à conclusão de que, quando se olha para uma coisa, você tem que esquecer o que ela é e, ao mesmo tempo, enxergar o interior dessa coisa. Entender a sua estrutura molecular, do que ela é feita. É preciso ter criptonita no olhar. Isso não tem nada a ver com hiper-realismo, porque não se limita à tela. Isso tem a ver com como você entende o mundo, a natureza, tudo.



Chama-se "minha última pintura".

O nome é tirado da ideia de que o último trabalho de um artista é muitas vezes revelador, como, por exemplo, o último do Iberê, que pintou aquelas três figuras num fundo azul claro, coisa que ele nunca havia feito, e que acabou tornando esse fato algo extraordinário.

No meu caso, resolvi adiantar "minha última pintura", conseguir prevê-la, talvez, para poder discuti-la.

Ela é pura filosofia.

É uma pintura abstrata, figurativa e conceitual ao mesmo tempo.

É a minha resposta à dificuldade que sempre tive de encarar o trabalho duro e solitário de um pintor. Me recuso a concordar que é preciso sofrer.

É uma ideia genial que alguém provavelmente já teve.

É uma pintura besta.

É o melhor trabalho do Waltercio.

É o trabalho que ele não fez.

É um Velásquez. As minhas meninas.

Ela é o que você quer que ela seja.

Ela é silenciosa, poética e reflexiva.

Ela transforma eu em você.

Ela mede 270 x 420 cm.

Minha "obra-prima".

Ela é interdisciplinar e contraditória

Ela é cinema e teatro

É a cena e o cenário

Ela é pintura em movimento

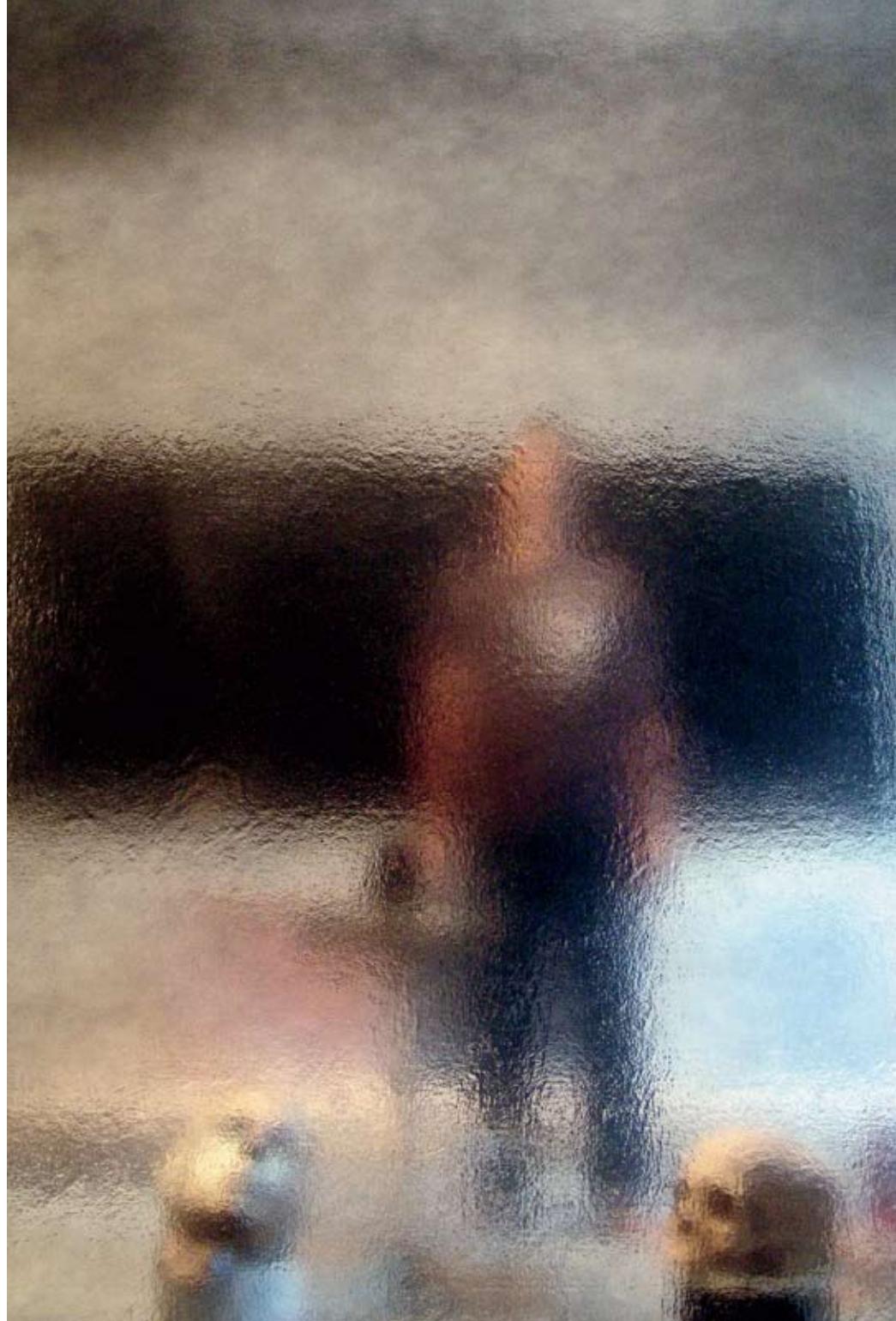
Ela descansa os olhos

Ela é a prova de que o azul vem do preto e não o contrário

É sutil, imperceptível

Eu consegui,

desculpem-me, mas é incontestável.











Dominique de Segonzan  
Portrait  
3

Bismundgraff  
Mujeres en publico  
4

François Desnoyer  
et la Peur de l'Inconnu  
5

Heinz de Winterquist  
Heinz  
6

Paul Segret  
El mundo de los Pequeños  
7

Henri Cartier  
Bismundgraff  
8

Maximilian Lauer  
et son atelier  
9

Paul Segret  
Les femmes seules  
13

Pierre Bismund  
El primer paso  
14

Pierre Bismund  
Homenaje a Salvador de Goyan  
15

Vallardi  
El amor Escarpado  
16

Pierre Laprade  
El final  
17

John Cavallin  
Mujeres solas en pais  
18

Marcelo Yamada  
Los temas  
19

Van Dongen  
La mujer Pequeña  
23

Jean Puy  
El la casa  
21

André Derain  
Mujeres de los cerros  
25

Matisse  
Cena interior tipo  
26

Matisse  
La mañana del promedio tipo  
27

Matisse  
La mesa interior  
28

Matisse  
El tipo  
29

Albert Marquet  
El mundo de Francia  
31

Bisquit  
Composicion del tipo  
34

Bisquit  
Mujer en primer  
35

Bisquit  
El tipo  
36

Albert Chateau  
Composicion  
37

Louis Marinon  
Mujeres solas en interior  
38

Madaleno  
El tipo  
39

Edis  
Composicion de un tipo  
43

Fernand Léger  
Composicion con dos tipos  
44

Fernand Léger  
Los tipos  
45

Robert Delaunay  
El mundo de los temas  
46

Stjepan Lauer  
El mundo del tipo  
47

Louis Veris  
Un tipo  
48

Camille Dardot  
Mujeres en la mesa de trabajo  
49

Raymond Lapanoff  
Mujer en primer  
53

Jacques Dougnere  
Mujeres en primer  
54

Mauri Goussier  
Mujeres en primer  
55

Bisquit de La Fontaine  
Mujeres solas  
56

Daly  
Mujeres en el trabajo  
57

Daly  
Mujeres en primer  
58

Artista  
El tipo  
59

Osain Sanchez  
El mundo  
63

Charles W. Smith  
Mujeres  
64

André Krichbaum  
Los temas  
65

Bisquit  
Homenaje a Juan Gualberto  
66

Yves Beyer  
Los temas de Francia  
67

Felix Vallentin  
El tipo  
68

Bernard Bader  
El tema  
69

Pierre  
El mundo  
73

Pierre  
Composicion con dos tipos  
74

Pierre  
El tema  
75

Pierre  
El tema  
76

Franca Perchia  
El mundo  
77

Maximilian Lauer  
Composicion  
78

Bisquit  
El tipo  
79

Albert Marquet  
El mundo de Francia  
82

Pierre Bismund  
Mujeres solas  
84

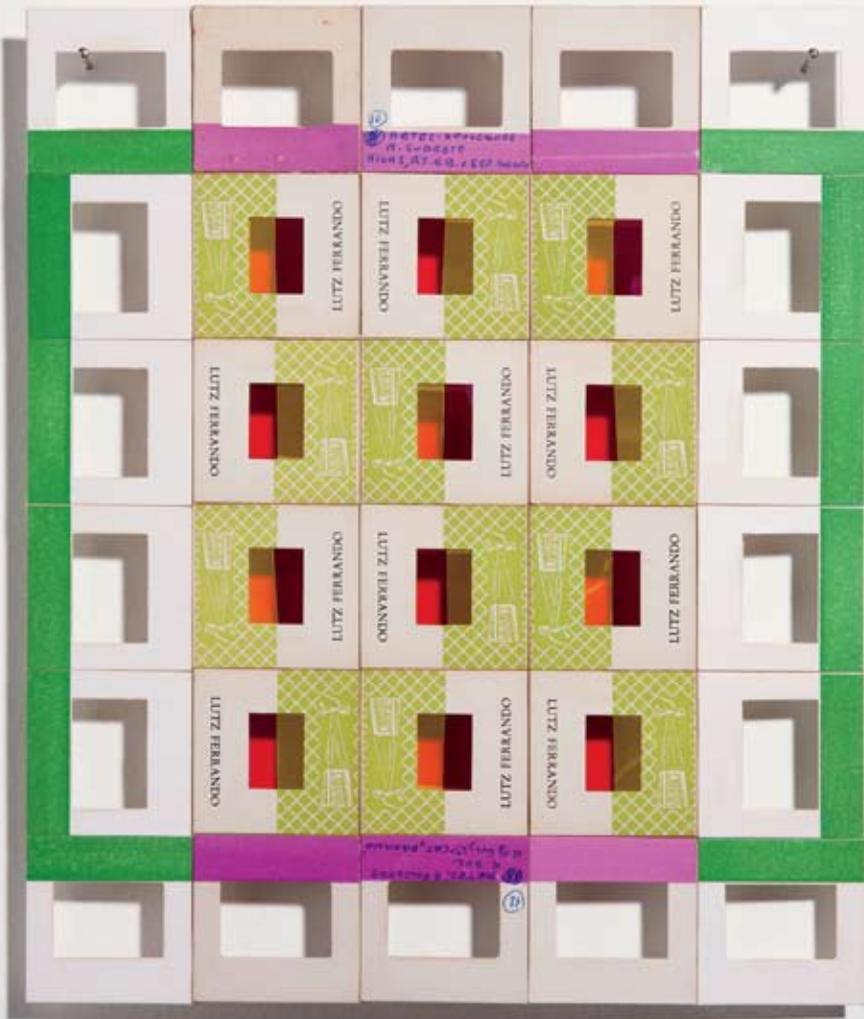
Marcelo Yamada  
El tema  
85

Luis Gualberto  
Mujeres solas en primer  
86

Juan Cartier  
El tema  
87

Maximilian Lauer  
Composicion  
88

Vera de Silva  
El tema  
89



P 136-137  
Sem título, 2009  
[UNTITLED]  
resina de polímero,  
solvente orgânico,  
pigmento de alumínio,  
tinta acrílica e tinta  
esmalte sobre tela  
[POLYMER RESIN, ORGANIC  
SOLVENT, ALUMINUM  
PIGMENT AND ACRYLIC  
PAINT ON CANVAS]  
150 x 250 cm

P 139, 142-143, 144, 145  
Sem título, 2009  
[UNTITLED]  
moldura de slide e  
gelatina colorida [SLIDE  
FRAME AND COLORED GEL]  
42 x 35 cm  
50 x 50 cm (detalhe)  
30 x 25 cm  
42 x 35 cm

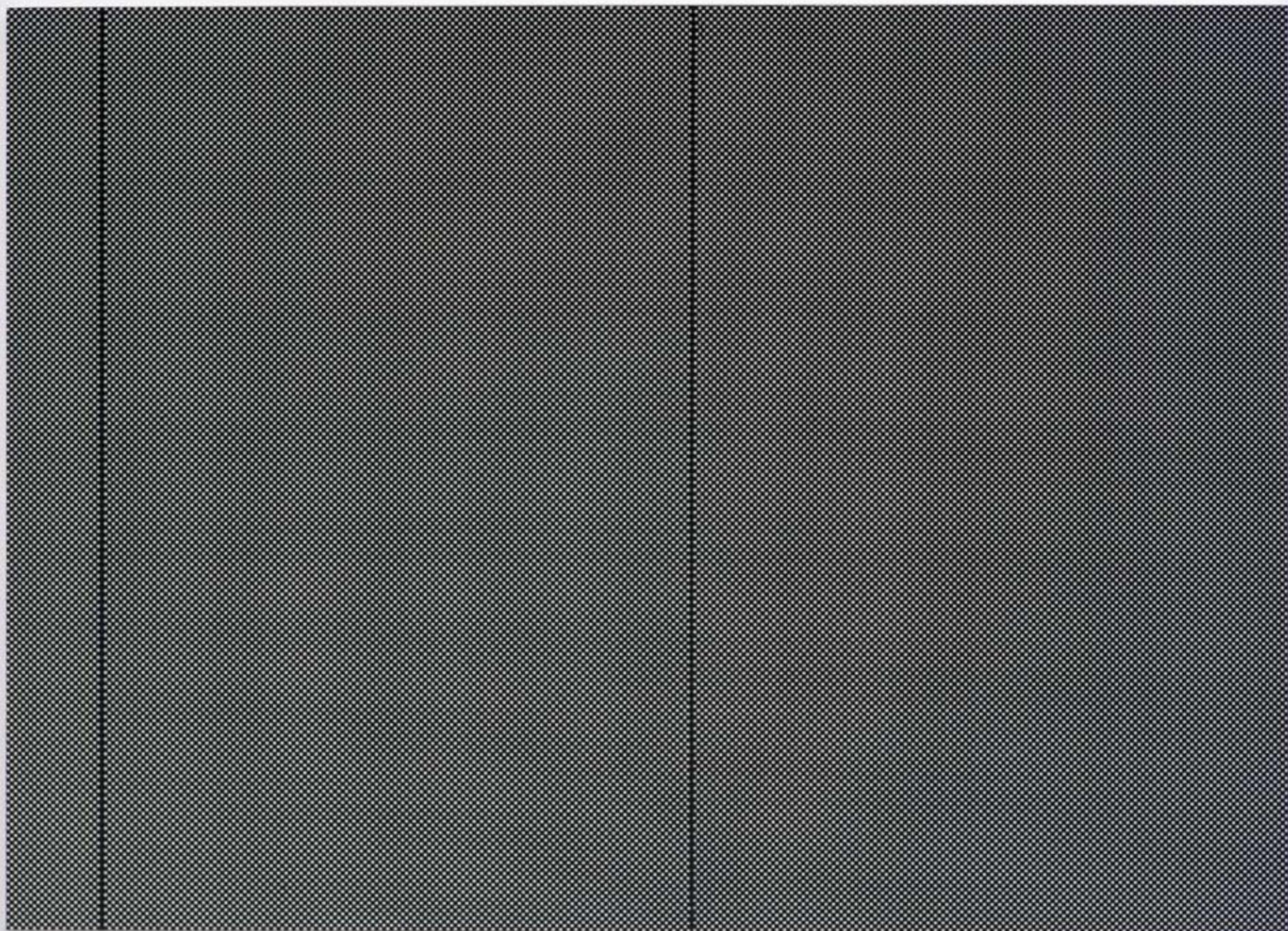
P 138, 140, 141  
Sem título, 2009  
[UNTITLED]  
moldura de slide  
[SLIDE FRAME]  
35 x 28 cm  
30 x 25 cm  
30 x 25 cm

P 146-147  
**REFLEXIVA**  
**RETICULAR**, 2009  
[REFLEXIVE RETICULAR]  
resina de polímero,  
solvente orgânico,  
pigmento de alumínio,  
tinta acrílica e tinta  
esmalte sobre tela  
[POLYMER RESIN, ORGANIC  
SOLVENT, ALUMINUM  
PIGMENT AND ACRYLIC PAINT  
AND ENAMEL ON CANVAS]  
180 x 250 cm

P 148-149  
Sem título, 2009  
[UNTITLED]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
180 x 250 cm







# CRONOLOGIA

ORGANIZADA POR DÉBORA MONNERAT, LUIZ ZERBINI E LUIZA MELLO



DÉBORA MONNERAT é produtora cultural e especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil, pela PUC-Rio.

**1959**

Nasce em São Paulo.

**1973**

Começa a ter aulas de pintura com José Antônio Van Acker e de fotografia com Carlos Moreira.

Nos finais de semana, viaja para Massaguaçu, litoral de São Paulo. Lá, conhece o artista plástico Dudi Maia Rosa, Gilda e João Voght.

P 150

Sem título, 1978

[UNTITLED]  
nanquim e buril  
sobre diapositivo  
[INDIA INK AND  
ENGRAVING NEEDLE  
ON DISPOSITIVE]  
35 mm

P 151

Luiz Zerbini e [and]  
José Antônio Van  
Acker, São Paulo,  
1988

**O ENFORCADOR  
DE LOURAS**

(a partir de filme  
homônimo de  
Julio Bressane)  
[THE HANGING OF  
BLONDES (FROM A  
HOMONYMOUS MOVIE  
BY JULIO BRESSANE)],  
1978  
carvão sobre papel  
[CHARCOAL ON PAPER]  
30 x 40 cm

**1975**

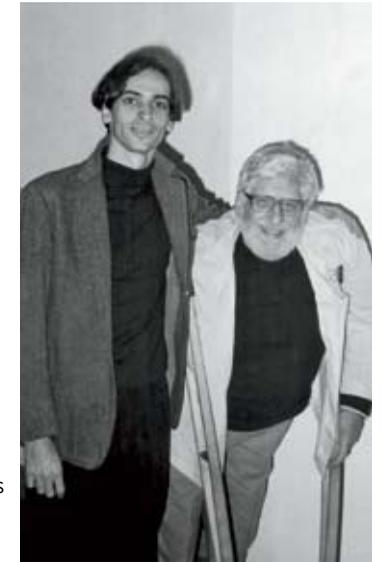
Viaja para Laguna, Santa Catarina, onde mora por um ano. Durante este período, surfa em Imbituba, Farol de Santa Marta e Praia da Guarda do Embaú, que se tornam paisagens recorrentes em sua obra até hoje.

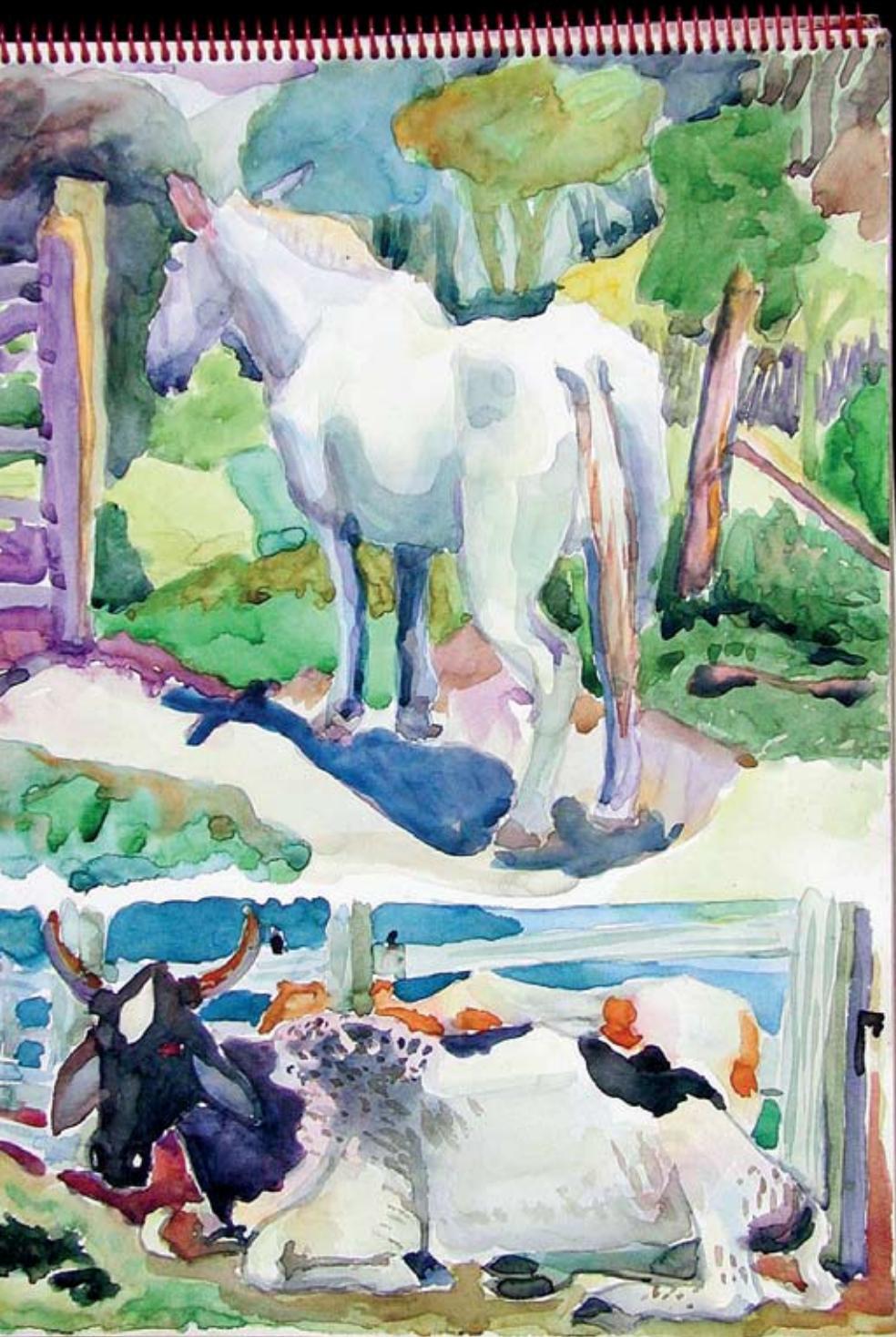
**1978**

Ingressa no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo. Neste período, tem síndrome de pânico. Conhece o artista plástico Leonilson, de quem fica amigo. Tem aulas com os artistas plásticos Julio Plaza, então diretor da FAAP, Donato Chiarelli, Nelson Leirner e Regina Silveira.

Passa a frequentar as bibliotecas do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu Lasar Segall, Museu

de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e Museu da Imagem e do Som, onde assiste a *Matou a família e foi ao cinema*, de Julio Bressane, na Mostra Cinema Novo.





P 152  
Sem título, 1983  
[UNTITLED]  
aquarela  
sobre papel  
[WATERCOLOR  
ON PAPER]  
40 x 30 cm

P 153  
Luiz Zerbini  
pintando no pasto,  
Fazenda do Bonito  
[LUIZ ZERBINI  
PAINTING IN THE  
PASTURE, BONITO  
FARM], Serra da  
Bocaina, Rio de  
Janeiro, 1983

Casa na praia de  
[BEACH HOUSE IN]  
Laguna, Santa  
Catarina, 1975

## 1979

Neste ano, Julio Plaza funda o Centro de Artes Visuais Aster, em São Paulo, com Donato Ferrari, Regina Silveira e o crítico de arte Walter Zanini. Zerbini matricula-se na escola e frequenta o curso de aquarela ministrado por Dudi Maia Rosa na mesma turma da artista plástica Jac Leirner e de Leonilson. Com este último, passa a dividir um ateliê no bairro da Previdência. De noite, estuda na FAAP. Permanece na Aster por cerca de dois anos.

## 1980

Zerbini e Leonilson realizam a primeira exposição individual de ambos, apresentando aquarelas e desenhos na Galeria do Teatro Lira Paulistana, em São Paulo. No teatro, são apresentados shows de Itamar Assumpção e performances de Arnaldo Antunes e Go, entre outros.

## 1981

Em São Paulo, Zerbini e Leonilson conhecem os atores Evandro Mesquita e Patrícia Travassos, integrantes do grupo teatral Asdrúbal



Trouxe o Trombone. Ao saber que os dois são artistas plásticos, Mesquita convida-os para desenhar o cenário da peça *Aquela coisa toda*, cuja estreia ocorreria no Teatro Cailda Becker. Sobre este encontro, constam relatos de Zerbini e de Mesquita no livro sobre o grupo, de autoria da escritora e pesquisadora Heloisa Buarque de Hollanda. Sobre o cenário, Mesquita comenta:

“O fundo do teatro era preto, as paredes eram pretas, não tinha cenário. O Hamilton então pediu que eles desenhassem os meios de transporte, trem, caminhão, cavalo, carroça, e deixamos eles lá porque tínhamos que distribuir filipetas. Quando a gente voltou, às oito horas, o palco tinha virado uma capela sistina”.

Zerbini torna-se amigo dos integrantes do Asdrúbal, do qual também fazem parte, neste momento, os atores Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna e Regina Casé, além do diretor Hamilton Vaz Pereira.

Neste ano, tranca a faculdade pela segunda vez e viaja para a Praia da Guarda do Embaú, Santa Catarina, onde permanece por quatro meses. Depois, retorna a São Paulo às aulas na FAAP.





P 154  
Luiz Zerbini em  
San Andre de  
Tuxtla, México,  
recuperando-se  
da cirurgia,  
[LUIZ ZERBINI IN SAN  
ANDRE DE TUXTLA,  
MÉXICO, RECOVERING  
FROM SURGERY],  
1982

P 155  
Vista da exposição  
[VIEW OF THE  
EXHIBITION],  
Subdistrito  
Comercial de  
Arte, São Paulo,  
Brasil, 1988

## 1982

Abandona o curso da FAAP faltando um semestre para o seu término. Mora, durante cerca de três meses, em Madri, Espanha, participando de uma residência na Casa do Brasil. Realiza exposição individual na galeria da instituição, na qual apresenta desenhos, fotografias e pinturas. Em Madri, tem o primeiro contato com as obras dos artistas plásticos Joseph Beuys e Blink Palermo. Neste período, viaja para Portugal, Espanha, França e segue sozinho para Niemburg, no interior da Alemanha.

Em seguida, viaja a Dusseldorf, para encontrar Joseph Beuys, que o aconselha a voltar ao Brasil. Segue viagem de volta ao Brasil, passando pelo México para ver os murais de Diego Rivera, no Palácio Nacional da Cidade do México. Inicialmente, a volta incluía passagens pela América Central, Guianas, Amazônia e Rio

São Francisco, mas um acidente o faz retornar ao Brasil, antes do previsto. Sobre este episódio, Zerbini conta:

“Eu e o Gabriel pegamos um ôni-bus para o interior do sul do México em direção à Península de Yucatã. O ponto final era no meio do nada, onde havia só uma pequena venda; fomos procurar um lugar para dormir. Deixei o Gabriel tomando conta das nossas coisas, nadei até o outro lado de um rio e segui por uma trilha em direção a uma aldeia que aparecia no mapa. Depois de uns quinze minutos de caminhada pela trilha, pisei em alguma coisa que entrou no meu pé e caí. Imediatamente, anoiteceu e me vi sozinho, sem poder andar. Um índio que passou por mim a cavalo me aconselhou a queimar com pólvora e seguiu viagem. Depois de mais um tempo sozinho, orientado pela luz da lua cheia que iluminava a trilha de areia branca, segui pulando em uma

perna só até o lugar onde o Gabriel estava na outra margem do rio”.

No dia seguinte, Zerbini é levado até a cidade mais próxima e, após uma operação malsucedida, na Cruz Hoja de San Andre de Tuxtla, e uma semana de cama em um hotel da cidade, ele chega ao Brasil, onde é imediatamente internado e operado para extração do espinho de um cacto alucinógeno da sola do pé.

## 1983

Conhece os artistas Leda Catunda, Sergio Romagnolo, Ciro Cozzolino e o fotógrafo Eduardo Brandão. Passa a frequentar o ateliê deles e volta a pintar, agora em grandes formatos.

O Asdrúbal estreia a peça *A ferra da Terra*, no Teatro SESC Pompeia, São Paulo. Zerbini atua e faz parte do grupo de criação da cenografia e de objetos de cena. O espetáculo fica em cartaz durante esse ano e parte do seguinte, com temporadas em São Paulo e no Rio Janeiro,

sendo apresentado, também, em várias cidades do Brasil.

Muda-se para o Rio de Janeiro. Participa, com Regina Casé, de algumas leituras de novelas radiofônicas de autoria do escritor e compositor Fausto Fawcett, que acontecem no Mistura Fina. Neste ano, conhece o artista plástico Barrão e o editor de cinema e videomaker Sergio Mekler, com os quais desenvolverá parcerias em muitos trabalhos nos anos seguintes.

## 1984

Em março, ocorre a última apresentação da peça *A ferra da Terra*, no Teatro da Paz, Belém, e é também a última apresentação do Asdrúbal.

Em julho, a exposição *Como Vai Você, Geração 80?* é inaugurada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-Parque Lage), Rio de Janeiro. Organizada por Marcus de Lontra Costa, crítico de arte e diretor da instituição, e por Paulo



Roberto Leal, artista plástico, a exposição reúne trabalhos de 123 artistas, entre eles Zerbini.

### 1985

Monta ateliê na Rua da Passagem, Rio de Janeiro, em um espaço cedido pelo galerista Thomas Cohn.

Participa de mostras coletivas e realiza, em novembro, a sua primeira exposição individual em São Paulo, no Subdistrito Comercial de Arte. Sobre as obras expostas, o artista plástico Marco Veloso escreve artigo na revista *Galeria* (n. 27), no qual declara:

“Essas telas fazem mais do que representar paisagens. Estão mais próximas do confim. O comum de um duplo pertencimento, ao artista e à natureza. Os vasos, os terraços, as plantas, os pássaros... De um lado, o que vai da Terra em direção ao céu (o chão, o relevo, as nuvens, os pássaros, o azul, melhor, o branco, quase o azul). De outro, a pesquisa e a busca da técnica adequada, o avesso da arte, os obstáculos, os pequenos defeitos e a superação possível de tudo isso”.

Nesse ano, realiza a cenografia da peça *Olhos ardentes*, dirigida por Hamilton Vaz Pereira, no Rio de Janeiro.

### 1986

Participa como ator das gravações do filme *O cinema falado*, que tem roteiro e direção do cantor e compositor Caetano Veloso.

Viaja ao México, onde participa da mostra *El Escrete Volador*, em Guadalajara, que integra a programação de eventos realizados na cidade pela equipe do Circo Voador,

durante a Copa do Mundo. A mostra apresenta obras de Zerbini e dos artistas plásticos André Costa, Barão, Daniel Senise, Leda Catunda, Leonilson, Luiz Pizarro, Ricardo Basbaum e Sergio Romagnolo.

Participa da exposição *A Nova Dimensão do Objeto*, com curadoria da crítica de arte Aracy do Amaral, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Ganha o Prêmio Referência Especial na votação popular promovida pela Associação de Artistas Plásticos Profissionais do Rio, com a obra *A piscina*, por ocasião do VII Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

### 1987

Participa da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, que tem curadoria da crítica de arte Sheila Leirner, apresentando a instalação *Tempestade em copo d'água* e duas telas de grandes formatos, entre elas *A tragédia é um acúmulo de mal-entendidos*.



P 156  
Cartaz da XIX  
Bienal de São Paulo  
[POSTER OF THE 19TH  
SÃO PAULO BIENNIAL]

P 157  
Vista da instalação  
**TEMPESTADE EM  
COPO D'ÁGUA**,  
XIX Bienal de São  
Paulo [VIEW OF THE  
INSTALLATION TEMPEST  
IN A CUP OF WATER, 19TH  
SÃO PAULO BIENNIAL],  
1987

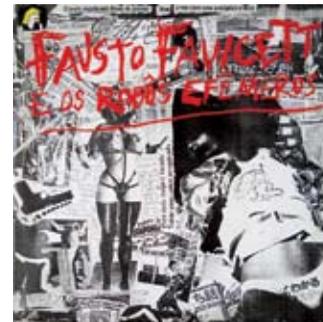




P 158  
Vista da instalação  
**NU DESCEU A  
ESCADA** [VIEW OF  
THE INSTALLATION  
NAKED COMING DOWN  
THE STAIRS], Projeto  
Arqueus, Fundação  
Progresso, 1990

P 159  
Capa do disco  
[COVER OF THE CD]  
*Fausto Fawcett e os  
Robôs Efêmeros*,  
1987

Vista do cenário da  
peça [VIEW OF THE  
SCENARIO OF THE PLAY]  
*Nadja Zulpério*,  
1987



Ainda nesse ano, em parceria com Barrão, cria a capa do disco *Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros*, o primeiro do compositor.

### 1988

Em maio, inaugura a exposição Coletiva na Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo, onde apresenta telas, ampliações fotográficas com intervenções e esculturas.

Em julho, a mostra é inaugurada na EAV-Parque Lage, Rio de Janeiro, tornando-se a sua primeira individual na cidade.

Realiza, em parceria com o artista plástico Guto Lacaz, o cenário da primeira montagem da peça *Nadja Zulpério*, escrita e dirigida por Hamilton Vaz Pereira e encenada por Regina Casé. A peça estreia em outubro, no Aeroanta, São Paulo, e fica por alguns meses em cartaz.

A reestrea ocorre no ano seguinte, com Zerbini sendo responsável pela cenografia do espetáculo, que se mantém em cartaz durante os próximos cinco anos, sendo apresentado em várias cidades do Brasil.

### 1989

Zerbini, Daniel Senise, Fabio Cardoso e Leonilson inauguram exposição coletiva no Museu de Arte de São Paulo (MASP), que tem curadoria do jornalista e colecionador João Pedrosa.

Nesse ano, também participa da exposição Canale, Fonseca, Milhazes, Pizarro, Zerbini, no Museu Municipal de Arte de Curitiba, Paraná, que, posteriormente, é apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e na Funarte, Rio de Janeiro.

Nasce sua primeira filha, Benedita Casé Zerbini.

### 1990

Viaja para Colônia, Alemanha, para participar da feira de arte da cidade, sendo representado pela Subdistrito Comercial de Arte.

### 1991

Participa de mostra coletiva no Liljevalchs Konsthall, Estocolmo, Suécia.



Em junho, realiza exposição individual na Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo, na qual apresenta trabalhos novos que têm como tema o cotidiano em sua casa. Zerbini pinta paisagens e naturezas-mortas de grandes dimensões, utilizando tinta acrílica diluída, o que confere às telas a aparência de aquarela. Nesse mês, também participa da mostra Mito y Magia en América: Los Ochenta, que marca a inauguração do Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.

A mostra BR/80 - Pintura Brasil Década 80 é inaugurada na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, com curadoria do crítico de arte Frederico Moraes. A exposição apresenta obras de Zerbini e dos artistas plásticos Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cristina Canale, Daniel Senise, Jorge Duarte, Jorge Guinle e Victor Arruda.

### 1992

Inaugura, em maio, uma exposição na galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

Realiza, em parceria com Barrão, o cenário e direção de arte do show Santa Clara Poltergeist, de Fausto Fawcett, apresentado na Magnetoscópio, Rio de Janeiro.

Participa da mostra As Artes do Poder, no Paço Imperial, Rio de Janeiro. Zerbini e os artistas Alexandre da Costa, Barrão, Caetano de Almeida, Marcos André e Miguel Rio Branco criam obras especialmente para um dos módulos da mostra.

Em setembro, ocorre o 9º Festival Internacional Videobrasil, realizado no SESC Pompeia, São Paulo,



com curadoria geral de Solange Farkas. Zerbini é um dos artistas convidados pela curadora Rosely Nakagawa a participar da mostra Impulsos Eletrônicos. No festival, também é apresentada a performance *Santa Clara Poltergeist*.

Participa de exposições coletivas na Annina Nosey Gallery, Nova Iorque, EUA, no Centro Cultural São Paulo, na Subdistrito Comercial de Arte, e da mostra Eco Arte, no MAM-RJ.

Apresenta, a convite de Marcello Dantas, a instalação *Acelera Deus*, realizada em parceria com Barrão, no Museu da República, Rio de Janeiro.

P 160

Frames do vídeo do show (FRAMES OF THE SHOW) *Santa Clara Poltergeist*, 1992

### 1993

Participa, com Adriana Varejão, Edgar de Souza e Leda Catunda, da mostra Río a Río: Cuatro Artistas Brasileños de la Galería Thomas Cohn, realizada na Galería OMR, Cidade do México. O crítico de arte Paulo Herkenhoff escreve texto para o catálogo da exposição.

Realiza exposição individual na Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, na qual apresenta 23 obras. O catálogo da mostra apresenta o texto "Do êxtase do olhar à memória das sensações: simulacro e emoção", do crítico de arte Marcio Doctors, no qual ele escreve:

"Luiz Zerbini não é um pintor de paisagens ou de naturezas-mortas. É um artista da memória das sensações. Usa a memória como unidade mínima a partir da qual plasticamente reconstrói o universo das emoções. É como se a memória fosse uma partícula atômica, que cada um de nós traz dentro de si, e que contém o todo das sensações. Só que não é mais possível acionar a emoção de maneira direta. É preciso produzir deslocamentos (técnicas de despistamento) para, ao enganar os sentidos, ativar a memória e preservar a emoção".

Participa da mostra Brasil Hoy, na Valenzuela & Klenner Galeria, Bogotá, Colômbia. É um dos seis artistas convidados a realizar a curadoria da mostra Guignard: A Escolha do Artista, no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Participa da exposição O Papel do Rio, no Paço Imperial, Rio de Janeiro. No mês seguinte, participa da mostra Between Urban

and Nature - Brazilian Art Today, no Fujita Vente Museum, Tóquio, Japão.

Em dezembro, a mostra Brazil - Images of the 80's & 90's, que inaugura no Art Museum of the Americas, em Washington, D.C., EUA, apresenta a obra *O Hamlet contemporâneo não segura a caveirinha não*, de autoria do artista, que faz parte da coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. No ano seguinte, em abril, a mostra é apresentada no MAM-RJ.

### 1994

O texto "Os impulsos de Luiz Zerbini", do antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna, é publicado na edição 18 da revista *Arte Internacional*, do Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colômbia.

Participa da mostra Bienal Brasil Século XX, promovida pela 22ª Bienal Internacional de São Paulo, no prédio da Fundação Bienal. O artista apresenta obras no núcleo A Atualidade (1980 aos Nossos Dias), que tem curadoria do crítico de arte Agnaldo Farias. Inaugura mostra individual na galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

Participa da mostra The Exchange Show: Twelve Painters from San Francisco and Rio de Janeiro, no Yerba Buena Center of Arts, Califórnia, EUA. A exposição também apresenta obras dos artistas plásticos Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cristina Canale e Victor Arruda, além de seis artistas norte-americanos. Em outubro, a mostra é inaugurada no MAM-RJ.

Neste ano, também apresenta obras na mostra *Marinhas Marinhas*, na Galeria Nara Roesler, São Paulo.

#### 1995

Inaugura exposição individual no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.

Apresenta exposição, durante uma semana, no projeto Summer Fling, realizado na Basilico Fine Arts, Nova Iorque, EUA. A obra *O Hamlet contemporâneo não segura a caveirinha* não é apresentada na exposição *Anos 80: O Palco da Diversidade*, que expõe obras da coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, na Galeria de Arte do Sesi, São Paulo.

Zerbini inaugura exposição individual na Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, onde apresenta sete pinturas que retratam alguns de seus amigos: Sergio Mekler e os artistas plásticos Angelo Venosa, Barrão e Beatriz Milhazes. Também são expostas a tela *A ilha*, em que o

próprio artista é retratado, e *Electric Ladyland*, que apresenta a capa do disco homônimo de Jimi Hendrix.

O poeta Chacal, organizador do CEP 20.000 - Centro de Experimentação Poética, convida Barrão, Zerbini e Sergio Mekler para se apresentarem como uma banda. Tem início assim o grupo Chelpe Ferro, que é integrado, em seguida, pelo produtor musical Chico Neves. Deste primeiro show, no Rio de Janeiro, também participam o artista plástico André Costa e mais dez guitarristas convidados.

Ainda nesse ano, Zerbini recebe o Prêmio de Melhor Pintor do Ano, referente às obras expostas na mostra realizada na Galeria Camargo Vilaça. A premiação é promovida pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA).

#### 1996

Realiza exposição individual no Paço Imperial, Rio de Janeiro, e



P 162  
Chelpe Ferro  
(André Costa,  
Barrão, Sergio  
Mekler e [AND]  
Luiz Zerbini)  
ateliê [STUDIO]  
Luiz Zerbini, Rio  
de Janeiro, 1995

P 163  
Show **O GABINETE  
DE CHICO**, Chelpe  
Ferro, XII Festival  
Internacional de  
Arte Eletrônica  
Videobrasil, SESC  
Vila Mariana,  
São Paulo

participa da V Bienal Internacional de Cuenca, Equador.

Tem obras de sua autoria apresentadas em exposição coletiva na Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, e nas mostras *Arte Contemporânea Brasileira* na Coleção João Sattamini, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, e *Novas Aquisições - Coleção Gilberto Chateaubriand*, no MAM-RJ.

#### 1997

Em fevereiro, participa da mostra *Siete Artistas Brasileños*, na La Galería, Quito, Equador, que apresenta as obras de artistas brasileiros que participaram da V Bienal Internacional de Cuenca.

O grupo Chelpe Ferro apresenta a sua primeira exposição individual, no Paço Imperial, Rio de Janeiro. Na inauguração, ocorre o lançamento do primeiro CD do grupo.

Realiza exposição individual no Museu Tambo Quirquincho, La Paz, a convite da Embaixada do Brasil na

Bolívia. Em novembro, é lançado o CD *Livro*, de Caetano Veloso. A capa e a embalagem do CD apresentam pinturas de Zerbini. O artista também assina o projeto gráfico em parceria com Barrão e a designer Fernanda Villa-Lobos.

Participa de exposições coletivas no Tepper Takayama Fine Arts, Boston, EUA, e no Museu de Arte Contemporâneo de Monterrey, México.

#### 1998

Inaugura duas exposições individuais com retratos de amigos, no Paço Imperial e na Galeria Ana Maria Niemeyer, Rio de Janeiro.

Tem obra de sua autoria exposta na mostra *Der Brasilianische Blick / Um Olhar Brasileiro - Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ*, apresentada no Haus der Kulturen der Welt, Berlim, e, em seguida, no Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, e no Kunstmuseum Heidenheim, Alemanha.

Realiza, com o Chelipa Ferro, a performance *O gabinete de Chico*, no XII Festival Videobrasil Internacional de Arte Eletrônica, SESC Vila Mariana, São Paulo. Nesta apresentação, o Chelipa é acompanhado dos músicos Carlos Laufer, Dado Villa-Lobos, Kassin e do artista plástico Joshua Callaghan.

O Chelipa apresenta-se ainda na festa Quinta dos Infernos, organizada por Carlos Laufer, Chacal, a DJ Gabriela Varanda, Fausto Fawcett, o guitarrista Mimi Lessa e o designer e ilustrador Marcus Wagner, na Galeria Alaska, Rio de Janeiro. O grupo também cria a trilha sonora do vídeo *Carlos Nader*, que tem direção e fotografia do próprio Carlos Nader, e recebe prêmio no 4º MTV Video Music Brasil pelo uso de linguagem inovadora com o clipe *Rabo Rato* dirigido por Carlos Nader e Fábio Soares, em parceria com o Chelipa.

### 1999

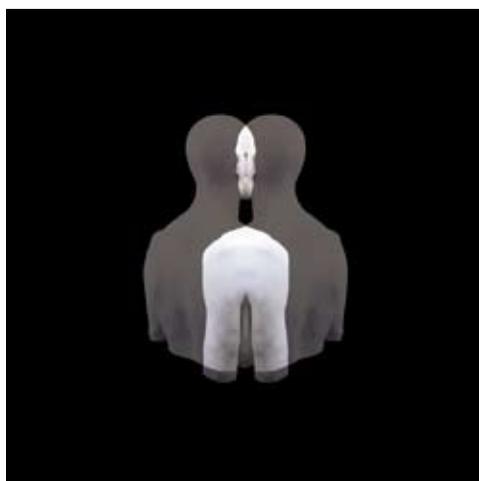
Inaugura a exposição *Pedra Não É Gente Ainda*, na Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, na qual apresenta pinturas inéditas em que utiliza a técnica chinesa de marmorização.

Em novembro, é inaugurada a II Bienal do Mercosul, Porto Alegre, na qual Zerbini apresenta a escultura *idbi* e as fotografias *Orelha*, *Nenê* e *Chupeta*.

### 2000

Realiza exposição individual que inaugura a galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. No catálogo, é publicado o texto "Luiz Zerbini: imagens da imagem", de autoria do crítico de arte

Fernando Cocchiarale, que escreve: "Há, portanto, nestes trabalhos de Luiz Zerbini, uma profícua celebração da aparência e de suas transmutações no universo da imagem. Nos auto-retratos, do molde ao busto, das fotos à sua manipulação pelo computador, entre meios convencionais ou tecnológicos e os títulos deliberadamente estranhos,



P 164

**ORIGEM C**, 2000

[ORIGIN C]

fotografia

[PHOTOGRAPH]

100 x 100 cm

**ORELHA**, 2000

[EAR]

fotografia

[PHOTOGRAPH]

120 x 120 cm

desliza uma identidade em trânsito. A insistente descaracterização de sua própria imagem, ao ponto de neutralizar a verossimilhança entre as fotos digitais e o modelo inicial, criando objetos que evocam novos títulos (*Orelha*, *Chupeta* e *Nenê*, entre outros), revela a identidade fragmentária de um sujeito-artista que só se totaliza no exercício do próprio trabalho".

Zerbini participa da Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500, no prédio da Fundação Bienal, São Paulo, e da exposição *Novas Aquisições 1998-2000*, no MAM-RJ, que apresenta a obra *Barrão*, de sua autoria.

O artista inaugura exposição individual na Galeria de Arte Marina Potrich, Goiânia, na qual apresenta trabalhos realizados com a técnica de marmorização chinesa. No folder da mostra, é publicado o texto "A perversidade de Zerbini", de autoria de Sergio Romagnolo.

Realiza, com o Chelipa Ferro, o show *A Garagem do Gabinete de Chico*, na inauguração do Espaço AGORA/CAPACETE, criado pelos artistas plásticos Eduardo Coimbra, Helmut Batista, Raul Mourão e Ricardo Basbaum, na Lapa, Rio de Janeiro.

Participa da VII Bienal de Havana, Cuba, cujo tema é *Mais Perto Um do Outro*.

### 2001

Realiza exposição individual na Galerie J. Rabouan Mousson, Paris, França.

Com o Chelipa, realiza os shows de abertura do evento multimídia

*Free Zone*, que tem curadoria de Chacal e de Raul Mourão, nas cidades do Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre e São Paulo. Também fazem o show de inauguração da mostra *Panorama da Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), e o show *Adoração do Bezerro*, no Cine Odeon, Rio de Janeiro.

### 2002

Participa da mostra *Paralela*, organizada pelas galerias Brito Cimino, Casa Triângulo, Fortes Vilaça e Luisa Strina, em um galpão na cidade de São Paulo. O Chelipa Ferro participa da 25ª Bienal de São Paulo, na qual realiza a performance *Autobang* durante a inauguração da mostra. O grupo também participa da exposição *Love's House*, no hotel de mesmo nome, no Rio de Janeiro.

Tem obras expostas na mostra *Caminhos do Contemporâneo - 1952-2002*, no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Em setembro, Zerbini e o Chelipa Ferro participam da mostra *poT*, que integra a segunda edição da Liverpool Biennial of Contemporary Art, Inglaterra. No mês seguinte, o artista inaugura individual na Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, na qual apresenta pinturas, entre elas a tela *Eu e Mini no universo, sob os efeitos narcóticos do amor*.

Zerbini é convidado, pelo poeta Waly Salomão, a criar um desenho para o poema "A vida é paródia da arte". O artista escreve uma carta poema em resposta ao pedido do poeta, na qual descreve o desenho que fará para a poesia do amigo.



Ambos os textos integram uma publicação com tiragem de 300 exemplares, que têm capas pintadas por Zerbini. O lançamento ocorre em novembro, na Dantes Livraria, Rio de Janeiro.

### 2003

Zerbini participa da exposição 2080, no MAM-SP, com curadoria do crítico de arte Felipe Chaimovich.

É publicado artigo do crítico de arte Adriano Pedrosa na revista *Frieze: Contemporary Art and Culture*, no qual ele escreve sobre a exposição realizada por Zerbini na Galeria Fortes Vilaça, no ano anterior.

O artista participa da coletiva ArteFoto, com curadoria da crítica de

arte Ligia Canongia, no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília. A mostra integra o evento Foto Arte 2003.

O Chelipa Ferro inaugura a exposição HUM, no MAM-RJ. No mês seguinte, Zerbini participa da mostra A Nova Geometria, com curadoria de Adriano Pedrosa, realizada na Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, e o Chelipa expõe na VIII Bienal de Havana, Cuba.

Também realiza, com o Chelipa Ferro, o show Som, na Fundação Progresso, Rio de Janeiro, e as trilhas sonoras do documentário *És tu, Brasil*, dirigido por Murilo Salles; e participa do show-palestra Hamlet Contemporâneo, Crônica de um Mundo aos Pedacos, de Fausto Fawcett, na Dantes Livraria, Rio de Janeiro.

P 166  
Vista da exposição  
[VIEW OF THE  
EXHIBITION],  
Galeria Fortes  
Vilaça, 2002

### 2004

Tem obras de sua autoria expostas em duas mostras no Rio de Janeiro: Onde Está Você, Geração 80?, no Centro Cultural Banco do Brasil, e Arte Contemporânea Brasileira nas Coleções do Rio, no MAM-RJ. Esta última tem curadoria de Fernando Cocchiarale e do artista plástico, produtor e professor Franz Manata.

Participa da exposição Natureza Morta, na Galeria de Arte do SESI, São Paulo, com curadoria da jornalista, escritora e professora Kátia Canton. A mostra é realizada junto com a exposição Still Life, que apresenta obras de artistas britânicos e tem curadoria de Ann Gallagher. A partir de novembro, as duas exposições são apresentadas no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC).

O Chelipa Ferro participa da 26ª Bienal de São Paulo, apresentando a instalação *Nadabrahma*. No mesmo mês, Zerbini expõe obras, individualmente e com o Chelipa Ferro, na mostra Paralela, que tem concepção e curadoria do crítico de arte Moacir dos Anjos.

Em outubro, Zerbini inaugura exposição na galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. A crítica de arte Ligia Canongia escreve texto sobre a mostra, em que declara:

“No fundo, a obra recente de Luiz Zerbini não destoa de fato da produção inicial de sua carreira, e continua sintonizada com as questões da arquitetura e da paisagem. Se, no começo, o artista figurava situações reconhecíveis desses temas, agora opera com maior

sofisticação, tendo como coordenadas a vertical e a horizontal, e criando, a partir delas, questões óticas mais perspicazes. Da mesma forma, podemos dizer que, apesar das matérias frias e do comportamento retilíneo das construções atuais, nossa percepção ainda passa pelo filtro sensorial, o mesmo exigido pelas superfícies pictóricas anteriores. Só que agora, ao invés da turbulência imediata da tinta e das figuras, as sensações são mediadas por um espaço reflexivo, em síntese madura, que se entrega no silêncio”.

Sobre a exposição, o crítico de arte Luiz Camillo Osorio escreve o texto “Vitalidade sobre a paisagem”, publicado no Segundo Caderno do jornal *O Globo*, no qual declara:

“Os cinco trabalhos expostos na galeria, que, com alguma liberdade frente às convenções acadêmicas, podemos chamar de pinturas, lidam com a paisagem carioca. Ou melhor, lidam com a experiência da paisagem e sua vocação contemplativa, uma vez que se trata de uma paisagem alinhada ao horizonte aberto que acompanha a cidade e a praia. Mas se trata de uma paisagem inserida na cidade, é uma praia que está colada ao asfalto, ao trânsito, ao barulho, à vida cosmopolita. Isso interfere na paisagem, na experiência dela e no modo como é tratada pelo artista. Os vários tipos de material utilizados, como a luz, o acrílico, o vidro, o metal, a madeira, e mais as tintas, dão aos trabalhos uma vitalidade particular, exigindo do espectador um olhar mais ágil do que o comum. [...]



P 168  
**AZUL E ROSA**, 2005  
 [BLUE AND PINK]  
 díptico [DYPTCH]  
 acrílica sobre tela  
 [ACRYLIC ON CANVAS]  
 200 x 200 cm

P 169  
**PAISAGEM INÚTIL**,  
 2005  
 [WORTHLESS LAND-  
 SCAPE]  
 acrílica sobre tela e  
 madeira [ACRYLIC ON  
 CANVAS AND WOOD]  
 220 x 165 cm

Falar da experiência e não da paisagem em si implica em retirarmos qualquer teor temático destas obras e sublinhar uma preocupação em transformá-la, a paisagem, em forma plástica. Ela não é representada na tela, mas vivida enquanto pintura, sentida através de uma outra materialidade e assim reinventada como sensação”.

## 2005

Zerbini apresenta-se com o Chelpe Ferro no The MaerzMusik Festival 2005, no Haus der Berliner Festspiele, Berlim, Alemanha. No mês seguinte, o Chelpe Ferro realiza a exposição Estabilidade Provisória,

que integra o Projeto Respiração, com curadoria de Marcio Doctors, na Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro.

Tem obra de sua autoria apresentada na mostra Novas Aquisições - Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM-RJ.

No mês de junho, é inaugurada a 51ª Bienal de Veneza, Itália, da qual o Chelpe Ferro e o artista Caio Reisewitz participam como representantes do Brasil.

Em agosto, Zerbini realiza exposição individual no Espaço Maria Bonita, São Paulo, com curadoria de Evangelina Seiler.

Cria o troféu do 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica



Videobrasil, realizado, em setembro, no SESC Pompeia, São Paulo. A peça inspira-se na obra *Atlântico*. O Chelpa Ferro apresenta show nesta edição do festival e inaugura exposição individual, no mesmo mês, na Galeria Vermelho, São Paulo.

Zerbini participa da exposição *Erótica - Os Sentidos na Arte*, com curadoria do crítico de arte Tadeu Chiarelli. Em fevereiro do ano seguinte, a exposição é apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Realiza exposição individual na Galeria Filomena Soares, Lisboa, Portugal.

Nasce sua segunda filha, Rita Kerti Zerbini.

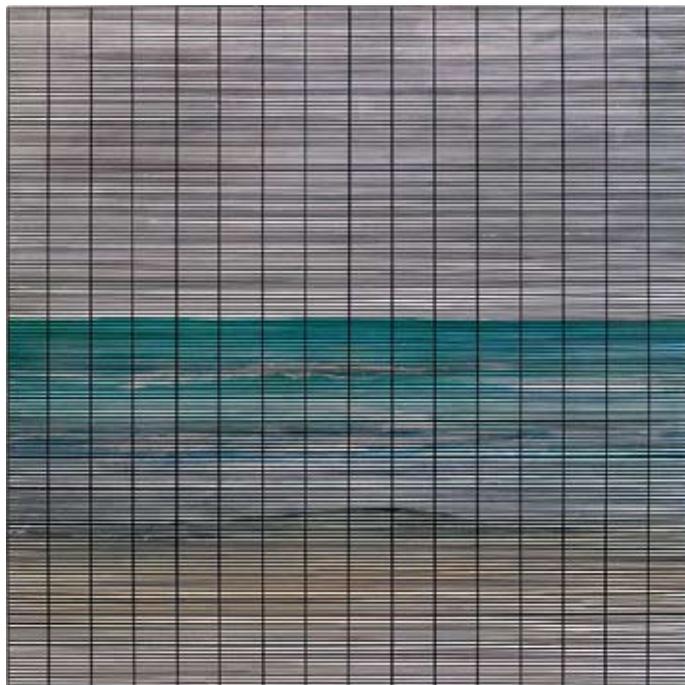
## 2006

É inaugurada a mostra *Do Corpo à Paisagem*, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, que reúne exposições individuais de Zerbini e dos artistas plásticos Marcos Paulo Rolla e Rafael Assef, com curadoria de Agnaldo Farias.

Em setembro, o artista lança na EAV-Parque Lage, Rio de Janeiro, o livro *Rasura*, publicado pela editora Cosac Naify.

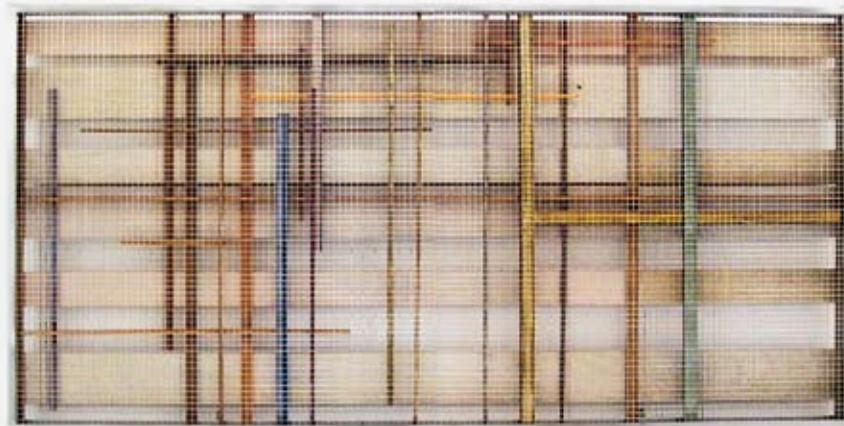
Sobre a ideia do livro, Zerbini escreve:

"[...] estava trabalhando num estudo para uma tela grande, quando lembrei de uma imagem, uma aquarela que eu tinha feito e guardado. Fui procurá-la em uma



P 170  
**VENEZIANA**, 2005  
[VENETIAN CURTAIN]  
acrílica sobre tela  
[ACRYLIC ON CANVAS]  
160 x 160 cm

P 171  
**VAZADO 1**, 2005  
[HOLLOWED 1]  
acrílica sobre  
madeira e alumínio  
[ACRYLIC ON WOOD  
AND ALUMINUM]  
122 x 242 cm



gaveta pra ver se poderia aproveitá-la no desenho. Olhando para o papel tentando entender porque lembrei daquela imagem, percebi que o papel estava amarelado e com fungos. Aquele desenho devia estar guardado há bastante tempo. Vinte anos foi o resultado da conta. Aquele desenho estava guardado numa gaveta há 20 anos e, quando precisei, ele apareceu como se tivesse sido feito no dia anterior. Como ele poderia estar tão vivo na minha memória, que é ruim, por tanto tempo? Tinha nas mãos uma prova de que o tempo é relativo, que na memória tudo é presente. O passado e o futuro. O tempo não é linear. Lembrei do MASP, o primeiro museu em que entrei na vida. O acervo do MASP era exposto sobre painéis verticais de vidro transparente numa imensa sala onde se via simultaneamente um século de história da arte de uma só vez. Sinto

uma identificação profunda com essa maneira de entender o tempo. Essa ficou sendo a primeira imagem do livro, o acervo do MASP (como foi idealizado por Lina Bo Bardi), a introdução do assunto principal do livro, o tempo.

Voltei então à gaveta e vi que tinha guardado durante muitos anos imagens, pequenos textos e anotações, e que havia um sentido muito claro nessas escolhas, embora subjetivo. Era possível visualizar o raciocínio usado na composição das pinturas pela relação entre as imagens arquivadas. Achei que ali estava de maneira compreensível um método de criação que daria o livro que eu gostaria de fazer. Levei a ideia para o Charles Cosac, que inaugurava a editora e quase dez anos depois consegui finalizar o projeto e publicá-lo.

Fazendo o livro, eu tive a oportunidade de repensar toda



a minha obra. A ideia recorrente de relacionar, criar diálogos entre imagens, que já era uma constante nas minhas exposições desde os anos 80, ficou clara para mim dali em diante”.

Participa da mostra Paralela 2006, com curadoria da crítica de arte Vitória Daniela Bousso, que ocorre concomitantemente à 26ª Bienal de São Paulo. No mesmo mês, participa, com o Chelipa Ferro, das mostras Geração da Virada, 10+1: Os Anos Recentes da Arte Brasileira, com curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, e do CEP 20.000, Rio de Janeiro. O grupo também tem obra de sua autoria apresentada na mostra MAM na Oca, realizada pelo MAM-SP, na Oca - Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, Parque do Ibirapuera, São Paulo.

O Chelipa apresenta a mostra Jungle Jam, na FACT (Foundation for Art and Creative Technology), Liverpool, Inglaterra.

## 2007

Zerbini inaugura a exposição Trepanações e Outros Artíficos, na

Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, na qual apresenta seis obras, entre elas a tela *Minha última pintura*. No mês seguinte, participa da mostra 80 / 90 - Modernos, Pós-Modernos Etc, com curadoria de Agnaldo Farias, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

O Chelipa Ferro participa das mostras Bienal de São Paulo-Valência, Valência, Espanha; Comunismo da Forma: Som + Imagem + Tempo - A Estratégia do Vídeo Musical, na Galeria Vermelho, São Paulo; e Contraditório / Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Realiza a exposição On Off Poltergeist, na Meskalito Gallery, Londres, Inglaterra.

## 2008

O Chelipa Ferro participa do Netmage 08, Internacional Live-media Festival, Bologna, Itália, e inaugura a exposição Jungle Jam na Caixa Cultural, Rio de Janeiro. Em julho, a mostra é inaugurada no MAM-Bahia, onde começa a ser gravado o documentário sobre o grupo, dirigido por Carlos Nader, e que fará parte do Videobrasil Coleção de Autores.

P 172  
Vista da exposição Do Corpo à Paisagem [VIEW OF THE EXHIBITION FROM BODY TO LANDSCAPE], Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2006

P 173  
Vista da exposição O Gabinete de Curiosidades de Domenico Vandelli [VIEW OF THE EXHIBITION THE CABINET OF CURIOSITIES OF DOMENICO VANDELLI], Inhotim, Minas Gerais, 2009

O Chelipa Ferro inaugura a mostra Jardim Elétrico, na Galeria Vermelho, São Paulo. No mês seguinte, Zerbini apresenta as instalações *Observação e Reflexão* na mostra O Gabinete de Curiosidades de Domenico Vandelli, que tem curadoria da editora Anna Paula Martins e marca a inauguração do Museu do Meio Ambiente, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Expõe as obras *Reflexão e Untitled (Turner a Rio)* na mostra Seja Marginal, Seja Herói, na Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, França.

Realiza a exposição Paisagem-naturezamortaretrato, no Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo. Sobre a exposição, Luiz Zerbini comenta:

“As colunas caíram do céu. É nessa exposição onde pela primeira vez a pintura bidimensional ganha o espaço e passa a ser um ambiente com caráter instalativo apoiado na curiosa arquitetura, com sua parede curva e suas intrigantes colunas de sustentação.

Foi onde eu usei a ideia da pintura reflexiva, que tem a capacidade

de refletir o mundo. Nas pinturas reflexivas você tem o mundo refletido, ali era como se você estivesse dentro da pintura”.

O Chelipa Ferro inaugura a exposição Acusma, no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

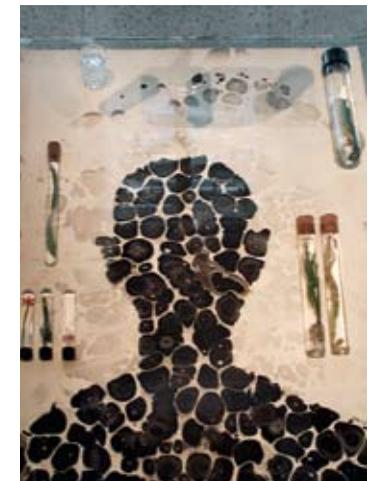
## 2009

O Chelipa Ferro apresenta, a convite de Ivo Mesquita, a instalação *Totoro*, no Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e inaugura exposição individual na Galeria Progetti, Rio de Janeiro.

Zerbini é convidado pela Editora Cosac Naify para ilustrar o livro *Alice no país das maravilhas*, com tradução de Nicolau Sevcenko.

Participa da primeira itinerância da exposição O Gabinete de Curiosidades de Domenico Vandelli, no Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais; da coletiva Sertão Contemporâneo, com curadoria de Marcelo Campos, na Caixa Cultural Salvador, Bahia; e de individual na Galeria Laura Alvim, Rio de Janeiro, a convite da curadora Ligia Canongia.

Nasce sua terceira filha, Violeta Kerti Zerbini.







**DÉBORA MONNERAT** is a cultural producer and specialist in History of Art and Architecture in Brazil, for PUC-Rio.

P 174-176  
Vista da exposição  
Trepanações  
e outros Artíficos  
[VIEW OF THE  
EXHIBITION  
TREPANATIONS AND  
OTHER ARTIFICES],  
Galeria Fortes Vilaça,  
São Paulo, 2007

## CHRONOLOGY

ORGANIZED BY DÉBORA MONNERAT,  
LUIZ ZERBINI AND LUIZA MELLO

### 1959

Born in São Paulo.

### 1973

Takes painting classes with José Antônio Van Acker and photography classes with Carlos Moreira.

On the weekends, he travels to Massaguaçu, on the coastline of the State of São Paulo. There he meets the artists Dudi Maia Rosa, Gilda and João Voght.

### 1975

Travels to Laguna, in Santa Catarina State, where he lives for a year. During this period, he surfs in Imbituba, Farol de Santa Marta and Praia da Guarda do Embaú, which are recurrent landscapes in his works to the present day.

### 1978

Enrolls in the course of Fine Arts of the Armando Álvares Penteado Foundation (FAAP), in São Paulo. Suffers from panic attacks. Meets the artist Leonilson, with whom he becomes friends. Takes classes with the artists Julio Plaza, at the time FAAP's director, Donato Chiarelli, Nelson Leirner and Regina Silveira.

Spends time in the libraries of the Museum of Art of São Paulo (MASP), the Lasar Segall Museum, the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo and of the Museum of Image and Sound, where he watches Julio Bressane's film *I Killed My Family and Went to the Movies*, during the Cinema Novo Exhibit.

### 1979

Along with Donato Ferrari, Regina Silveira and the art critic Walter Zanini, Julio Plaza founds the Aster Center of Visual Arts, in São Paulo. Zerbini enrolls at the school and attends the watercolor course offered by Dudi Maia Rosa, along with classmates Jac Leirner and Leonilson, with whom he shares a studio in the neighborhood of Previdência. At night, he studies at FAAP. He attends courses at Aster for about two years.

### 1980

Zerbini and Leonilson share their first two-person exhibition, showing watercolors and drawings at the gallery of the Lira Paulistana Theater, in São Paulo. The theater offers shows by Itamar Assumpção and performances by Arnaldo Antunes and Go, among others.

### 1981

In São Paulo, Zerbini and Leonilson meet the actors Evandro Mesquita and Patrícia Travassos, members of the theatrical company Asdrúbal Trouxe o Trombone. Learning that both are artists, Mesquita invites them to create the set for the play *That Whole Thing*, scheduled to debut at the Cacilda Becker Theater. Zerbini and Mesquita talked about this meeting in a book about the company, written by the researcher Heloisa Buarque de Hollanda. About the set, Mesquita comments:

"The back of the theater was black, the walls were black, there was no scenery. Hamilton asked them to make

drawings of the modes of transport, train, truck, horse, chariot, and we left them there because we had to distribute our fliers. When we came back, at 8pm, the stage had been turned into a Sistine chapel”.

Zerbini becomes friends with the members of Asdrúbal, who at the time included the actors Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna and Regina Casé, besides the director Hamilton Vaz Pereira.

This year he interrupts his college studies for the second time and travels to Praia da Guarda do Embaú, in Santa Catarina, and remains there for four months. Afterwards he returns to São Paulo and resumes his studies at FAAP.

## 1982

He abandons the course at FAAP a few months before he would receive his degree. For about three months he lives in Madrid, Spain, taking part of a residency at Casa do Brasil, where he has a solo exhibition, showing drawings, photographs and paintings. In Madrid, he encounters for the first time the works of the artists Joseph Beuys and Blink Palermo. During this period he travels through Portugal, Spain and France, and goes alone to Niemburg, in the German countryside.

Soon after he goes to Düsseldorf, in order to meet Joseph Beuys, who advises him to return to Brazil. He decides to visit Mexico, in his way back, in order to see Diego Rivera's murals at Mexico City's National Palace. Originally, the return trip included Central America, the Guianas, the Amazon and the São Francisco River, but an accident cut the trip short. Zerbini says about this incident:

“Gabriel and I took a bus to the southern Mexican countryside, toward the Yucatan Peninsula. The last stop was in the middle of nowhere, with just a single shop. We went looking for a place to sleep. I left Gabriel taking care

of our things, swan across a river and followed a trail toward a village that was on the map. After about fifteen minutes walking, I stepped onto something that entered my foot and I fell. Immediately, night fell and I found myself alone, unable to walk. An Indian who came by on a horse advised me to burn it with gunpowder and kept going. After some time alone, guided by the white light of the full moon that lit the white sand path, I kept jumping with a single leg until I reached the place where Gabriel was waiting for me on the other shore of the river”.

The next day, Zerbini is taken to the nearest city and, after an unsuccessful surgery at the Red Cross of San Andre of Tuxtla, and a week in bed in a hotel in the city, he arrives in Brazil, where he is immediately hospitalized and operated to extract a thorn of a hallucinogenic cactus from his foot.

## 1983

He meets the artists Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Ciro Cozzolino and the photographer Eduardo Brandão. He frequently visits their studios and resumes painting, now in large formats.

The group Asdrúbal debuts the play *The Joy of Earth*, at SESC Pompeia, São Paulo. Zerbini acts and is part of the group that creates the set and the objects on stage. The show continues for the whole year and part of the next one, in São Paulo and Rio de Janeiro, and in several other Brazilian cities as well.

Zerbini moves to Rio de Janeiro. With Regina Case, he participates in some radiophonic readings authored by the writer and composer Fausto Fawcett, that take place at Mistura Fina. In this year, he meets the artist Barrão and the movie editor and video artist Sergio Mekler, with whom he would develop partnerships in many works during the following years.

## 1984

In March, the last presentation of the play *The Joy of Earth* takes place at the Theater Paz, in Belém, and this is also the last presentation of Asdrúbal. In July the exhibition How Are You, Generation 80? opens at the School of Visual Arts of Parque Lage (EAV-Parque Lage), Rio de Janeiro. Organized by the art critic and Parque Lage director Marcus de Lontra Costa and by the artist Paulo Roberto Leal, the exhibition includes works by 123 artists, Zerbini among them.

## 1985

Sets up a studio on Rua da Passagem, Rio de Janeiro, in a space offered by the art dealer Thomas Cohn.

Participates in group shows and, in November, holds his first solo exhibition in São Paulo, at the Subdistrito Comercial de Arte. About the works shown, the artist Marco Veloso writes an article for the magazine *Galeria* (n. 27), stating:

“These canvases do more than represent landscapes. They near the limit. The common ground of a double belonging, to the artist and to nature. The vases, the terraces, the plants, the birds... On one side, that which goes from the Earth toward the sky (the ground, the relief, the clouds, the birds, the blue, or more accurately the white, almost blue). On the other side, the research and the search for the appropriate technique, the contrary of art, the obstacles, the small defects and the possible overcoming of all of them”.

Creates the set for the play *Ardent Eyes*, directed by Hamilton Vaz Pereira, in Rio de Janeiro.

## 1986

Acts in the film *Spoken Cinema*, written and directed by the singer and composer Caetano Veloso.

Travels to Mexico, where he is part of the exhibition *El Escrete Volador*, in Guadalajara, part of the events

organized in the city by the Circo Voador's company during the World Cup. The exhibition shows works by Zerbini and the artists André Costa, Barrão, Daniel Senise, Leda Catunda, Leonilson, Luiz Pizarro, Ricardo Basbaum and Sergio Romagnolo.

Participates in the exhibition *The New Dimension of the Object*, curated by the art critic Aracy do Amaral, at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo.

Receives the Special Reference Prize, attributed by popular vote, sponsored by the Association of Professional Visual Artists of Rio de Janeiro, for the work *The Swimming-pool*, exhibited at the 7<sup>th</sup> National Salon of Visual Arts, held at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM-RJ).

## 1987

Participates in the 19<sup>th</sup> International Biennial of São Paulo, which is curated by the art critic Sheila Leirner, presenting the installation *Storm in a Teacup* and two large canvases, including *Tragedy is a Gathering of Misunderstandings*.

In partnership with Barrão, creates the cover of Fausto Fawcett's first LP, *Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros*.

## 1988

In May, he inaugurates the exhibition *Collective* at the Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo, with paintings, photographic interventions and sculptures.

In July, the exhibition travels to the EAV-Parque Lage, Rio de Janeiro, where it becomes his first solo exhibition in that city.

In partnership with the visual artist Guto Lacaz, he creates the set for the debut of the play *Nardja Zulpério*, written and directed by Hamilton Vaz Pereira and staged by Regina Casé. The play remains for a few months at Aeroanta, São Paulo, and resumes the following year, with Zerbini responsible

for the set, touring for five years through various cities in Brazil.

#### 1989

Zerbini, Daniel Senise, Fabio Cardoso and Leonilson inaugurate a group exhibition at the Museum of Art of São Paulo (MASP), curated by the journalist and art collector João Pedrosa.

Also participates in the exhibition Canale, Fonseca, Milhazes, Pizarro, Zerbini, at the Municipal Museum of Curitiba, Paraná, which later travels to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP) and to Funarte, Rio de Janeiro.

His first daughter, Benedita Casé Zerbini, is born.

#### 1990

Travels to Köln, Germany, to participate in the city's art fair, where he is represented by the Subdistrito Comercial de Arte.

#### 1991

Takes part in a group show at the Liljevalchs Konsthall, Stockholm, Sweden.

In June, inaugurates a solo exhibition at the Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo, in which he displays new works having as their theme daily life in his house. Zerbini paints large size still lifes and landscapes, employing diluted acrylic paint, which gives the paintings the feeling of watercolors. In this month he also participates in the exhibition Myth and Magic in America: the Eighties, which inaugurates the Museum of Contemporary Art of Monterrey, Mexico.

The exhibition BR/80 - Painting Brazil Decade 80 is inaugurated at Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, curated by the art critic Frederico Moraes. The exhibition shows works by Zerbini and the artists Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cristina Canale, Daniel Senise, Jorge Duarte, Jorge Guinle and Victor Arruda.

#### 1992

In May, Zerbini inaugurates an exhibition at the Thomas Cohn Contemporary Art Gallery, Rio de Janeiro.

In partnership with Barrão, creates the scenery and is the art director of Fausto Fawcett's show Santa Clara Poltergeist, at Magnetoscópio, Rio de Janeiro.

Participates in the exhibition The Arts of Power, at Paço Imperial, Rio de Janeiro. Zerbini and the artists Alexandre da Costa, Barrão, Caetano de Almeida, Marcos André and Miguel Rio Branco create works specifically for one of the modules of the exhibition.

The 9<sup>th</sup> International Festival Videobrasil takes place in September, at SESC Pompeia, São Paulo, with general coordination by Solange Farkas. Zerbini is one of the artists invited by the curator Rosely Nakagawa to participate in the show Electronic Impulses. The performance *Santa Clara Poltergeist* is also shown during the festival.

Participates in group exhibitions at the Annina Nosey Gallery, New York, USA, at the São Paulo Cultural Center, at the Subdistrito Comercial de Arte, and in the exhibition Eco Arte, at MAM-RJ.

Invited by Marcello Dantas, presents, in partnership with Barrão, the installation *Faster, God* at the Museum of the Republic, Rio de Janeiro.

#### 1993

Along with Adriana Varejão, Edgar de Souza and Leda Catunda, participates in the exhibition Rio to Rio: Four Brazilian Artists from the Thomas Cohn Gallery, held at OMR Gallery, Mexico City. The art critic Paulo Herkenhoff writes the text for the exhibition's catalog.

Solo exhibition at the Camargo Vilaça Gallery, São Paulo, with 23 works. The exhibition's catalog presents the essay "From the ecstasy of the regard to the memory of sensations: simulacra and emotion", by the art critic

Marcio Doctors, in which he writes:

"Luiz Zerbini is not a painter of landscapes or still lifes. He is an artist of the memory of sensations. He employs memory as a minimum unity from which he plastically reconstructs the universe of emotions. As if memory were an atomic particle, which each one of us carries inside, and which contains the totality of sensations. But it's no longer possible to activate emotion in a direct way. It's necessary to produce displacements (baffling techniques) in order to, while tricking the senses, activate memory and preserve emotion".

Participates in the exhibition Brasil Hoy, at Valenzuela & Klenner Gallery, Bogotá, Colombia. Is one of the six artists invited to curate the exhibition Guignard: The Choice of the Artist, at Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Participates in the exhibition The Role of Rio, at Paço Imperial, Rio de Janeiro. In the following month, is part of the exhibition Between Urban and Nature - Brazilian Art Today, at the Fujita Vente Museum, Tokyo, Japan.

In December, the exhibition Brazil - Images of the 80's & 90's, which inaugurates the Art Museum of the Americas, in Washington, D.C., USA, displays Zerbini's work *The Contemporary Hamlet does not Hold a Skull*, which is part of the collection Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ. In April of the following year the exhibition is shown at MAM-RJ.

#### 1994

The article "The Impulses of Luiz Zerbini", written by the anthropologist and musical researcher Hermano Vianna, is published in the 18<sup>th</sup> edition of the magazine *Arte Internacional*, of the Museum of Modern Art of Bogotá, Colombia.

Participates in the exhibition Biennial Brazil 20<sup>th</sup> Century, promoted by the 22<sup>nd</sup> International São Paulo Biennial, in the building of the Biennial

Foundation. The artist presents works in the nucleus Actuality (from 1980 to present days), curated by the art critic Agnaldo Farias. Inaugurates a solo exhibition at the Thomas Cohn Contemporary Art Gallery, in Rio de Janeiro.

Participates in the exhibition The Exchange Show: Twelve Painters from San Francisco and Rio de Janeiro, at the Yerba Buena Center for the Arts, California, USA. The exhibition also displays works by the artists Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cristina Canale and Victor Arruda, besides six U.S. artists. In October, the exhibition is inaugurated at MAM-RJ.

Also this year he shows works in the exhibition Seascapes Seascapes, at the Nara Roesler Gallery, São Paulo.

#### 1995

Inaugurates a solo exhibition at the Museum of Modern Art of Bahia, Salvador.

Presents a week-long exhibition during the project Summer Fling, held at Basílico Fine Arts, New York, USA. *His work The Contemporary Hamlet does not Hold a Skull* is shown in the exhibition The 1980s: The Stage of Diversity, showing works from the collection Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, at the Arte do SESI Gallery, São Paulo.

Zerbini inaugurates a solo exhibition at the Camargo Vilaça Gallery, São Paulo, where he presents seven paintings portraying some of his friends: Sergio Mekler and the artists Angelo Venosa, Barrão and Beatriz Milhazes. Also in the exhibition are the paintings *The Island*, in which the artist himself is portrayed, and *Electric Ladyland*, displaying the cover of the homonymous LP by Jimi Hendrix.

The poet Chacal, organizer of the event CEP 20.000 - Center for Poetic Experimentation, invites Barrão, Zerbini and Sergio Mekler to play as a band.

The group Chelipa Ferro is born, soon also including the musical producer Chico Neves. In this first show, in Rio de Janeiro, the artist André Costa and ten specially invited guitarists also take part.

Also this year Zerbini received the prize Best Painter of the Year, for works exhibited at the Camargo Vilaça Gallery. The prize is given by the Association of Art Critics of São Paulo (APCA).

#### 1996

Solo exhibition at Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Participates in the 5<sup>th</sup> International Biennial of Cuenca, Ecuador.

Some of his works are part of a group exhibition at the Camargo Vilaça Gallery, São Paulo and are in the shows Brazilian Contemporary Art - João Sattamini Collection, at the Museum of Contemporary Art of Niterói, and New Acquisitions - Gilberto Chateaubriand Collection, at MAM-RJ.

#### 1997

In February, participates in the exhibition Seven Brazilian Artists, at La Galería, Quito, Ecuador, which presents works of Brazilian artists in the 5<sup>th</sup> International Biennial of Cuenca.

The group Chelipa Ferro holds its first solo exhibition, at Paço Imperial, Rio de Janeiro, and releases their first CD.

Solo exhibition at the Tambo Quirquincho Museum, La Paz, sponsored by the Brazilian embassy in Bolivia. In November, Caetano Veloso releases the CD *Livro*, which includes paintings by Zerbini. The artist is also responsible for the CD's graphic project, in partnership with Barrão and the designer Fernanda Villa-Lobos.

Participates in group exhibitions at Tepper Takayama Fine Arts, Boston, USA, and at the Museum of Contemporary Art of Monterrey, Mexico.

#### 1998

Inaugurates two solo exhibitions with portraits of friends, at Paço Imperial and at the Ana Maria Niemeyer Gallery, Rio de Janeiro.

One of his works is shown in the Der Brasilianische Blick / The Brazilian Regard - Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ Collection, at the Haus der Kulturen der Welt, Berlin, and, soon after, at the Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, and at the Kunstmuseum Heidenheim, Germany.

With Chelipa Ferro he creates the performance *Chico's Cabinet* for the 12<sup>th</sup> Videobrasil International Festival of Electronic Art, SESC Vila Mariana, São Paulo. In this presentation, Chelipa is accompanied by the musicians Carlos Laufer, Dado Villa-Lobos and Kassin, and by the artist Joshua Callaghan.

Chelipa also performs in the festival Quinta dos Infernos, organized by Carlos Laufer, Chacal, the DJ Gabriela Varanda, Fausto Fawcett, the guitarist Mimi Lessa and the designer and illustrator Marcus Wagner, at Galeria Alaska, Rio de Janeiro. The band also creates the soundtrack for the video *Carlos Nader*, photographed and directed by Carlos Nader himself, and receives a prize in the 4th MTV Video Music Brasil Awards for the use of innovative language in the video *Rabo Rato* directed by Carlos Nader and Fábio Soares, in partnership with Chelipa.

#### 1999

Inaugurates the exhibition Stone Is Not People Yet at the Camargo Vilaça Gallery, São Paulo, in which he presents new paintings employing a Chinese marbling technique.

The 2nd Mercosul Biennial is inaugurated in November, in Porto Alegre, and Zerbini participates with the sculpture *idbi* and the photographs *Orelha*, *Nenê* and *Chupeta*.

#### 2000

Solo exhibition inaugurating Laura Marsiaj Contemporary Art, in Rio de Janeiro. The catalog includes the text "Luiz Zerbini: Images of Image", by the art critic Fernando Cocchiarale, who writes:

"Therefore there is, in these works by Luiz Zerbini, a beneficial celebration of appearance and its transmutations in the universe of image. In the self-portraits, from the cast to the bust, from the photos to their computerized manipulation, among conventional or technological mediums and deliberately odd titles, a moving identity glides. The insistent de-characterization of his own image, to the extent of neutralizing the similitude between the digital photos and the initial model, creating objects invoking new titles (Orelha, Chupeta and Nenê, among others), reveals the fragmentary identity of an artist-subject that finds himself whole in the exercise of his own work".

Zerbini participates in the Rediscovery Exhibition - Brazil + 500, in the building to the Biennial Foundation, São Paulo, and in the exhibition New Acquisitions 1998-2000, at MAM-RJ, presenting the work *Barrão*.

The artist inaugurates a solo exhibition at the Marina Potrich Art Gallery, in Goiânia, in which he presents works made with Chinese marbling technique. The exhibition's documentation features the text "The Perversity of Zerbini", written by Sergio Romagnolo.

With Chelipa Ferro, Zerbini offers the show The Garage of Chico's Cabinet for the inauguration of the Space AGORA/CAPACETE, created by the visual artists Eduardo Coimbra, Helmut Batista, Raul Mourão and Ricardo Basbaum, in the neighborhood of Lapa, Rio de Janeiro.

Participates in the 7<sup>th</sup> Biennial of Havana, Cuba, where the theme is Closer to One Another.

#### 2001

Solo exhibition at the J. Rabouan Mous-ion Gallery, Paris, France.

With Chelipa, plays at the opening shows of the multimedia event Free Zone, organized by Chacal and Raul Mourão, in the cities of Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre and São Paulo. They also play at the show inaugurating the Panorama of Brazilian Art, at the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM-SP), and the show Adoração do Bezerro, at Cine Odeon, Rio de Janeiro.

#### 2002

Participates in the exhibition Paralela, organized by the galleries Brito Cimino, Casa Triângulo, Fortes Vilaça and Luisa Strina, in a warehouse in the city of São Paulo. Chelipa Ferro participates in the 25<sup>th</sup> Biennial of São Paulo, with the performance *Autobang* during the Biennial's inauguration. The group also participates in the exhibition Love's House, in the hotel Love's House, Rio de Janeiro.

His works are included in the exhibition Contemporary Paths - 1952-2002, at Paço Imperial, Rio de Janeiro.

In September, Zerbini and Chelipa Ferro take part of the exhibition poT, part of the second edition of the Liverpool Biennial of Contemporary Art, England. In the following month, Zerbini inaugurates a solo exhibition at Fortes Vilaça Gallery, in São Paulo, in which he displays paintings, among them *Mini and I in the Universe, under the Narcotic Effects of Love*.

Zerbini is invited by the poet Waly Salomão to create a drawing for the poem "Life is a Parody of Art". The artist writes a poem-letter answering the poet's request, describing the drawing he will create for his friend's poem. Both texts are published in a 300-copy edition with both covers painted by Zerbini. The launch takes place in November, at Dantes Livraria, Rio de Janeiro.

### 2003

Zerbini participates in the exhibition 2080, at MAM-SP, curated by the art critic Felipe Chaimovich.

An article by the art critic Adriano Pedrosa is published in the magazine *Frieze: Contemporary Art and Culture*, reviewing Zerbini's last exhibition at the Fortes Vilaça Gallery.

Zerbini takes part of the group exhibition ArteFoto, curated by the art critic Ligia Canongia, at the Bank of Brazil Cultural Center, Brasília. The exhibition is part of the event Photo Art 2003.

Chelipa Ferro inaugurates the exhibition HUM, at MAM-RJ. In the following month, Zerbini participates in the exhibition The New Geometry, curated by Adriano Pedrosa, at the Fortes Vilaça Gallery, São Paulo, and Chelipa exhibits at the 8<sup>th</sup> Biennial of Havana, Cuba.

Also with Chelipa Ferro, creates the show Som, at Fundação Progresso, Rio de Janeiro, and the soundtrack of the documentary *You, Brasil*, directed by Murilo Salles; and he participates in Fausto Fawcett's talk-show Contemporary Hamlet, Chronicle of a World in Pieces, at Dantes Livraria, Rio de Janeiro.

### 2004

Some of Zerbini's works are exhibited in two exhibitions in Rio de Janeiro: Where's yours, Generation 80? at the Bank of Brazil Cultural Center, and Brazilian Contemporary Art in Rio de Janeiro's Collections, at MAM-RJ. The latter is curated by Fernando Cocchiarale and the artist, producer and professor Franz Manata.

Participates in the exhibition Still Life, at the Arte do SESI Gallery, São Paulo, curated by the journalist, writer and professor Kátia Canton. The exhibition takes place at the same time as one curated by Ann Gallagher

showing British artists. In November, both Still Life exhibitions are shown at the Museum of Contemporary Art of Niterói (MAC).

Chelipa Ferro participates in the 26<sup>th</sup> Biennial of São Paulo with the installation *Nadabrahma*. In the same month, Zerbini shows works, both individually and with Chelipa Ferro, at Paralela, an exhibition conceived and curated by the art critic Moacir dos Anjos.

In October, Zerbini inaugurates an exhibition at the Laura Marsiaj Contemporary Art Gallery, in Rio de Janeiro. The art critic Ligia Canongia writes an essay about the exhibition, in which she states:

"Really, Luiz Zerbini's recent work is in alignment with the initial production of his career, and is still in sync with issues of architecture and landscape. If in the beginning the artist portrayed recognizable localizations of these themes, now he operates with a greater sophistication, employing vertical and horizontal coordinates, and creating, from them, keener optical situations. In the same way, we can say that despite the cold matters and rectilinear behavior of his current constructions, our perception still traverses a sensorial filter - as demanded by his previous pictorial surfaces. The difference is that now, instead of the immediate turbulence of figures and paint, sensations are mediated by a reflexive space, in a mature synthesis, offered into silence".

The art critic Luiz Camillo Osorio writes the article "Vitality On the Landscape", published in the newspaper *O Globo*, in which he says:

"The five works in exhibition at the gallery, which, using academic conventions freely, we could call paintings, deal with Rio de Janeiro's landscape. Or, more accurately, they deal with the experience of landscape and its contemplative vocation, since

they are about a landscape in alignment to the open horizon that follows the city and the beach. But it's a landscape inserted in the city, a beach next to the asphalt, the traffic, the noise, the cosmopolitan life. This interferes in the landscape, in its existence and in the way it is treated by the artist. The several types of materials employed, such as light, acrylic, glass, metal, wood and paint, grant to the works a special vitality, demanding from the spectator a regard more agile than he or she is used to. [...]

To speak of the experience and not of the landscape in itself implies removing any thematic content from these works and highlight a concern in transforming landscape into a plastic form. It is not represented in the canvas, but experienced as painting, felt through another materiality and thus reinvented as sensation".

### 2005

With Chelipa Ferro, Zerbini presents a show in The MaerzMusik Festival 2005, at the Haus der Berliner Festspiele, Berlin, Germany. The following month, Chelipa Ferro presents the exhibition Provisory Stability, which is part of the Respiration Project, curated by Marcio Doctors, at the Eva Klabin Foundation, Rio de Janeiro.

One of his works is part of the exhibition New Acquisitions - Gilberto Chateaubriand Collection, at MAM-RJ.

In June, the 51<sup>st</sup> Biennial of Venice, Italy, is inaugurated, and Brazil is represented by Chelipa Ferro and the artist Caio Reisewitz.

In August, Zerbini has a solo exhibition at the Maria Bonita Space, São Paulo, curated by Evangelina Seiler.

Zerbini creates the trophy for the 15<sup>th</sup> Videobrasil International Festival of Electronic Art, which takes place in September, at SESC Pompeia, São Paulo. The piece is inspired by his work *Atlantic*. Chelipa Ferro presents a

show in this edition of the festival and inaugurates a solo exhibition, the same month, at Galeria Vermelho, São Paulo.

Zerbini participates in the exhibition Erotica - The Senses in Art, curated by the art critic Tadeu Chiarelli. In February of the following year, the exhibition is shown at the Bank of Brazil Cultural Center of Rio de Janeiro.

Solo exhibition at the Filomena Soares Gallery, Lisbon, Portugal.

His second daughter, Rita Kerti Zerbini, is born.

### 2006

The exhibition From Body to Landscape is inaugurated at the Tomie Ohtake Institute, São Paulo, curated by Agnaldo Farias, bringing together solo exhibitions by Zerbini and the artists Marcos Paulo Rolla and Rafael Asséf, curated by Agnaldo Farias.

In September, Zerbini launches, at EAV-Parque Lage, Rio de Janeiro, the book *Rasura*, published by Cosac Naify.

About book's concept, Zerbini writes:

"[...] I was working on a study for a large canvas, when I remembered an image, a watercolor I had made and put away. I went looking for it in a drawer, to see if I could use it in the drawing. Looking at the paper, trying to understand why I was reminded of that image, I noticed the paper was yellowish and plagued with fungus. That drawing was there for quite a while. Twenty years, to be exact. But when I needed it, it emerged as if I had done it the day before. How could it be so alive in my memory - which is not good - for so long? I had in my hands a proof that time is relative, that in memory it's always present. Both past and future. Time is not linear. I remembered MASP, the first museum I ever visited in my life. MASP's collection is exhibited in vertical glass panels in a large hall where one could simultaneously see

a century of art history at once. I feel deeply identified with this way of understanding time. This was the first image of the book, MASP's collection (as idealized by Lina Bo Bardi), the introduction to the book's main theme, time.

I returned to the drawer and saw that I had kept during many years images, small texts and annotations, and that there was a very clear although subjective sense in these choices. It was possible to visualize the rationale used in the composition of the paintings by the relation among the archived images. I thought that, in a comprehensible way, I had there a method of creation that could originate the book I wanted to do. I brought the idea to Charles Cosac, who was inaugurating his publishing house, and almost ten years later I was able to finalize the project and publish it.

Doing the book, I had the opportunity to rethink my whole work. The recurrent idea of relating, of creating dialogues among images, which was already a constant in my exhibitions since the 1980's, became clear for me from then on."

Participates in the exhibition Parallel 2006, curated by the art critic Vitória Daniela Bousso, which happens parallel to the 26<sup>th</sup> Biennial of São Paulo. In the following month, with Chelpe Ferro, takes part in the exhibitions Turning Point Generation, 10+1: Recent Years of Brazilian Art, curated by Agnaldo Farias and Moacir dos Anjos, at the Tomie Ohtake Institute, São Paulo, and in the exhibition CEP 20.000, Rio de Janeiro. Chelpe Ferro also has a work exhibited in a show promoted by MAM-SP, at Oca - the Lucas Nogueira Garcez Pavillion, Ibirapuera Park, São Paulo.

Chelpe presents the exhibition Jungle Jam, at FACT (Foundation for Art and Creative Technology), Liverpool, England.

## 2007

Zerbini inaugurates the exhibition Other Artifices, at the Fortes Vilaça Gallery, São Paulo, in which he presents six works, including the painting *My Last Painting*. In the following month, takes part in the exhibition 80 / 90 - Modern, Post-Modern Etc, curated by Agnaldo Farias, at the Tomie Ohtake Institute, São Paulo.

Chelpe Ferro participates in the exhibitions São Paulo-Valencia Biennial, Valencia, Spain; Communism of Form: Sound + Image + Time - The Strategy of Musical Video, at Galeria Vermelho, São Paulo; and Contradictory / Panorama of Brazilian Art, at the Museum of Modern Art of São Paulo. Presents the exhibition On Off Poltergeist, at Meskalito Gallery, London, England.

## 2008

Chelpe Ferro participates in Netmage 08, International Live-media Festival, Bologna, Italy, and inaugurates the exhibition Jungle Jam at Caixa Cultural, Rio de Janeiro. In July, the exhibition is inaugurated at MAM-Bahia, where a documentary about the group begins to be produced, directed by Carlos Nader, as part of the Videobrasil Collection of Authors.

Chelpe Ferro inaugurates the exhibition Electric Garden, at Galeria Vermelho, São Paulo. In the following month, Zerbini presents the installations *Observation* and *Reflection* in the exhibition The Cabinet of Curiosities of Domenico Vandelli, curated by the publisher Anna Paula Martins, and that marks the inauguration of the Environment Museum, at Rio de Janeiro's Botanical Garden.

Exhibits the works *Reflection* and *Untitled (Turner a Rio)* in the show Be Marginal, Be a Hero, at the Georges-Philippe & Nathalie Vallois Gallery, Paris, France.

Holds the exhibition Landscapestilllifeportray, at the

Maria Antonia University Center, São Paulo. About this exhibition, Zerbini comments:

"The columns were gifts from heaven. In this exhibition, for the first time the bi-dimensional painting gains space and becomes an installation-like environment supported by the odd architecture, with its curvy walls and intriguing supporting columns.

Here I employed the idea of a reflective painting, which is able to reflect the world in its totality. In a reflective painting you have the world reflected in it; it was as if you are inside the painting".

Chelpe Ferro inaugurates the exhibition Acusma, at the Museum of Art of Pampulha, Belo Horizonte.

## 2009

Invited by Ivo Mesquita, Chelpe Ferro presents the installation *Totoro*, at the Octagonal Gallery in the São Paulo State Pinacoteca, and he inaugurates a solo exhibition at the Progetti Gallery, Rio de Janeiro.

Zerbini is invited by the publishing house Cosac Naify to illustrate the book *Alice's Adventures in Wonderland*, translated by Nicolau Sevcenko.

Participates in the first traveling tour of the exhibition The Cabinet of Curiosities of Domenico Vandelli, at Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais; in the group exhibition Contemporary Backlands, curated by Marcelo Campos, at Caixa Cultural Salvador, Bahia; and he holds a solo exhibition at Laura Alvim Gallery, Rio de Janeiro, at the invitation of the curator Ligia Canongia.

His third daughter, Violeta Kerti Zerbini, is born.

P 94

## SINCE PAINTING DIED

LUIZ ZERBINI

Since painting died...

(I never agreed with those who argue for its survival. I think it's because I never liked the paintings of those I heard saying that they didn't believe in its death. I like the idea that it's dead. I think it is beautiful that it too dies and I have no intention of resuscitating it.)

... I've never stopped thinking of it a single instant.

This conversation is quite boring, it's not interesting to anyone, but it's funny to know that that which takes so much of my time is a lost cause, and to think that the sudden chill, the shiver, that in my grandparents' house was believed to be caused by the near presence of death among the living, might be a painting passing among the blind.

P 99-103

## LIFE IS A PARODY OF ART

WALY SALOMÃO AND LUIZ ZERBINI

LIFE IS A PARODY OF ART

Waly Salomão

Sand  
Stone  
Wooden rake  
Kyoto gardens

Wild by fearlessness  
Of dying before  
Seeing this poem on a page  
Either I bring Horace here  
To Macaé-de-Cima  
Or I must betray him

And the Latin precept of admiring  
nothing  
Frog  
Firefly  
*Urutau*<sup>1</sup>  
Star

In these deserted lands to set up  
Omar's tents

To read poetry as if looking at a lotus  
flower  
Bud  
Opening up  
Opened  
Anacreon  
Fragments of Sappho  
Hölderlin's hymns  
Odes of Kings  
The garden of forking paths  
Epicure's garden  
Eden

Magnetized needles &  
Fresh fruits for daily life  
&  
the desire  
- the mind throbs -  
&  
the desire  
It's the wild wind  
Wind - opening flesh, of hearts -  
Barking in the woods  
Moaning in the trees and in the vines and  
in the roots &  
Nocturnal perfume that entices *esporão*<sup>2</sup>  
& *acicate*<sup>3</sup> & *açucenas*<sup>4</sup>  
Harsh bitterness of the word *açucena*  
&  
Flowers of the hallucinogenic  
*Trombeta* flower &  
To drink jurema  
Ê Ê juremê! Ê Ê jurema!  
The arrow fell serene  
In the middle of this *gongá*,<sup>5</sup>  
Jurema!  
& and on top of all  
The sun's uncombed rays  
&

*Pombagiras*<sup>6</sup> lively fish  
Fruits of incarnate colors  
& and burn  
Burn the troubled reason  
Burn!!!

MY DEAR WALY

I'm able to imagine a person  
Any person  
Doing anything  
However absurd  
When such a thing exits your mouth  
I read and re-read your poem  
And the more I read, the more images  
popped up in my mind  
I remember you telling me to do a quick  
drawing  
Which I thought of doing when such a  
thing exists your mouth in the Botanical  
Garden  
I found out a single drawing wouldn't be  
enough  
That my power of synthesis couldn't or  
shouldn't be used in this case  
Life is a parody of art  
I decided to make a drawing for each  
"stanza"  
Then a drawing for every line and  
Then a drawing for each word  
And so many drawings for each word  
First the sand  
I'll paint the sand  
I'll paint all grains of sand  
Of all types of sand  
And all shells and their colors  
I'll paint the transformation of a snail  
into sand  
I'll paint the age of the Earth  
And the seas  
I'll paint the seas  
I'll paint the Red, the Black and the sea  
of Japan

1 A nocturnal bird.  
2 Spur-like appendage  
of a corolla.  
3 One-pointed spur.  
4 White lilies.  
5 Altar, in Afro-Brazilian  
religions.  
6 Entities of Afro-  
Brazilian religions.

And insects, many insects  
Many seeds  
Many flowers  
And funguses

Or maybe not

A rake  
I'll paint only a rake  
No, I'll find an already painted rake  
A rake leaning against a tree  
On a *pitanga* tree planted in the white sand  
With insects, seeds, fruits and funguses  
In Siqueira Campos' shopping mall, in a  
used books shop, I would easily find it

It's good it's not done by me, they  
wouldn't understand it  
I'll need pieces of your hair  
Some black curls  
Not the white ones  
The black

I need some pieces from some people  
Some of your friends  
Some pieces of hair from people  
Some curls

And your voice  
I'll need music  
I'll need the volume of your voice  
And your twisted mouth

I'll imitate a fly  
I know how to do it well  
I learned it from Gabriel

I'll imitate a hummingbird trying to go  
through a glass door  
I learned by watching it  
I'll need reinforced glass

Everything I did until today plus what I  
will do  
Seems to be contained in what you wrote

I'm still trying, looking at this paper hang-  
ing on the wall  
I'll do it fast, as you said

I thought one of us could die  
Forget it!  
Before seeing this project finished  
For this reason I wrote

Forgive my boldness  
I know it is bad coffee  
But it comes from the heart

From your friend Luiz  
Rio de Janeiro, September 23<sup>rd</sup> 2001

P 106

LUIZ ZERBINI

Rio de Janeiro, July 16<sup>th</sup> 2008

During years I've been collecting small  
objects, photos, texts and souvenirs - my  
personal archive, from which everything  
I do is originated. The pieces of this  
archive are individually relevant and,  
above all, gain greater relevance in the  
possible relations and comparisons  
among them.

In this exhibition we have, besides  
chosen objects, their relations, with the  
intention to convey - beyond what we  
see in exhibition - the issues related to  
the representation of things of the world,  
a subject that interests me and nears  
me to those who carried out the first  
philosophical voyages to Brazil.

Because the colors of living things is  
of great importance to me, a facing the  
inability of modern alchemy in keeping  
them in inanimate objects, I kept the  
living colors of nature inside glasses,  
employing illusion and suggestion as  
resources.

## MY LAST PAINTING

LUIZ ZERBINI

It is called “my last painting”.

The title comes from the idea that the last work of an artist is often revealing, like, for instance, Iberê Camargo’s last piece, with those three figures against a light blue background, something he had never done before, and that ended up transforming this fact into something extraordinary.

In my case, I decided to advance “my last painting”, I was able to foresee it, perhaps to be able to discuss it.

It is pure philosophy.  
It’s at once an abstract, figurative and conceptual painting.

It’s my answer to my ongoing difficulty in facing the hard and solitary work of a painter. I refuse to agree that it’s necessary to suffer.  
It’s a brilliant idea that probably someone else had before.  
It’s a silly painting.  
It’s Waltercio’s best work.  
The work he hasn’t done.  
It’s a Velásquez. My “meninas.”  
It’s whatever you want it to be.  
It’s silent, poetical and reflexive.  
It transforms me in you.  
It measures 270 x 420 cm.  
My “masterpiece”

It’s interdisciplinary and contradictory  
It’s cinema and theater  
It’s scene and scenery  
It’s painting in movement  
It rests the eyes  
It’s the proof that blue comes from black and not the other way around  
It’s subtle and imperceptible  
I’ve done it,  
Sorry, it’s incontestable.

PRINCIPAIS COLEÇÕES  
INSTITUCIONAIS E PRIVADAS  
DAS OBRAS REPRODUZIDAS  
NESTA PUBLICAÇÃO

MAIN PRIVATE AND INSTITUTIONAL  
COLLECTIONS OF THE WORKS REPRODUCED  
IN THIS PUBLICATION

Alexandre Negrão, São Paulo

Charles Cosac, São Paulo

Edgar Moura, Rio de Janeiro

Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro

Gilberto Gil, Rio de Janeiro

João Sattamini, Rio de Janeiro

Marcelo Secaf, São Paulo

Marco Coimbra, Belo Horizonte

Mariano Marcondes Ferraz, Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna, São Paulo

Patricia Cisneros, Caracas, Venezuela

Patricia Viotti e [AND] Washington Olivetto,  
São Paulo

Paula Toller e [AND] Lui Farias, Rio de Janeiro

Paulo Vieira, Rio de Janeiro

Renata Ometto, São Paulo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS  
BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Livros, catálogos e fôlderes de exposições  
selecionados [SELECT BOOKS, EXHIBITION  
CATALOGS AND BROCHURES]

BRASIL Hoy. Bogotá, Valenzuela e Klenner  
Galeria, ago./set. 1993.

CANONGIA, Ligia. *Ruído*. Rio de Janeiro: Galeria  
Laura Alvin, 2010.

CAMPOS, Marcelo (org.) *Sertão Contemporâneo*.  
Salvador: Caixa Cultural, 2009.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte brasileira contem-  
porânea, um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia  
Roesler Edições de Arte, 2008.

GABRIEL, Alexandre; MORAES, Marcia. *Galeria  
Fortes Vilaça*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó,  
2008.

LUIZ Zerbini. São Paulo: Subdistrito, 1985.

\_\_\_\_\_. Entrevista com [INTERVIEW WITH] Sergio  
Romagnolo. São Paulo: Subdistrito Comercial  
de Arte, 1988.

\_\_\_\_\_. Texto [TEXT] Marcio Doctors. São Paulo:  
Galeria Camargo Vilaça, 1993.

\_\_\_\_\_. Texto [TEXT] Marco César Meira  
Naslousky. La Paz: Museo Tambo Quirquincho,  
1997.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Villa  
Maurina, 1999.

\_\_\_\_\_. Texto [TEXT] Fernando Cocchiarale. Rio  
de Janeiro: Galeria Laura Marsiaj, 2000.

NATUREZA morta. São Paulo: MAC USP/SESI,  
2004.

VIVA Brasil (Konst fran Brasilien). Estocolmo,  
Kulturhuset Liljevalchs, abr.-jun. 1991.

ZERBINI, Luiz. *Rasura* [Luiz Zerbini. São Paulo:  
Cosac Naify, 2006.

Artigos e resenhas selecionados [SELECTED  
ARTICLES AND REVIEWS]

AMADO, Miguel. Luiz Zerbini, Fortes Vilaça,  
São Paulo [REVIEW]. *Arte al Dia*, Jul. 2007.

\_\_\_\_\_. Luiz Zerbini - Galeria Fortes Vilaça  
[REVIEW]. *Art Forum*, set. 2007.

BARCELOS, Peter. Luiz Zerbini expõe nova série  
em São Paulo. *Jornal do Brasil*, 18 abr. 2007.

BRAVO! São Paulo, abr. 2007. p. 110-114. [Ilustra-  
ção de crônicas diversas].

CANTON, Kátia. O som da pintura. *Bravo!*, jan. 2005.

CYPRIANO, Fabio. Boa seleção resulta na melhor  
mostra sobre a geração 80. *Folha de S. Paulo*,  
5 jun. 2007. Ilustrada.

GIOIA, Mario. Zerbini resume trajetória em  
mostra. *Folha de S. Paulo*, 14 abr. 2007. Ilustrada.

LOPES, Fernanda. Quem tem medo dela? *Bravo!*,  
abr. 2007.

MOLINA, Camila. Territórios do corpo e da  
paisagem. *O Estado de S. Paulo*, 19 jun. 2006.  
Caderno 2.

\_\_\_\_\_. Quando o artista faz sua última pintura.  
*O Estado de S. Paulo*, 24 abr. 2007. Caderno 2.

NOGUCHI, Philippe. Paisagem imperfeita. Defeitos  
especiais. *Jornal do Brasil*, 28 nov. 2009.  
Caderno B, p. B4.

PEDROSA, Adriano. Luiz Zerbini [REVIEW]. *Frieze*,  
n. 74, abr. 2003. p. 91.

RAMOS, Renata. A volta de uma turma da pesada.  
*Jornal do Brasil*, 12 jan. 2008. Caderno B, p. E4.

VELASCO, Suzana. A pintura ruidosa de Zerbini.  
*O Globo*, 2 dez. 2009. Segundo Caderno.

**CAPA**

[COVER]

**PAISAGEMNATURE-  
ZAMORTARETRATO  
(AS COLUNAS  
CAÍRAM DO CÉU),  
2008**[LANDSCAPESTILLLIFE-  
PORTRAY (THE COLUMNS

FELL FROM THE SKY)]

detalhe [DETAIL]

*site specific*

Centro Universitário

Maria Antônia,

São Paulo

**AGRADECIMENTOS**

ACKNOWLEDGEMENTS

Alice Casé

Aginaldo Farias

Alexandre Gabriel

Anna Dantes

Barrão

Charles Watson

Chelipa Ferro

Eduardo Brandão

Eduardo Ortega

Flavio Colker

Fujocka

Gabriel Rodrigues dos Santos

Galeria Fortes Vilaça

Guido Paterno Castello

Heloisa Buarque de Hollanda

Hermano Vianna

Isabela Matheus

João Bosco

Julio Callado

Leda Catunda

Lígia Canongia

Luiz Camillo Osorio

Magnetoscópio

Marcia Fortes

Marcio Doctors

Marcio RM

Marcos Vinicius

Marisa Mello

Mini Kerti

Paulo Jares

Regina Casé

Rodrigo Torres

Romulo Fialdini

Sergio Romagnolo

Tiago Carneiro da Cunha

Vicente de Mello

Videobrasil - Festival

Internacional de Arte Eletrônica

1ª EDIÇÃO: ABRIL DE 2010

FIRST EDITION, APRIL 2010

PAPEL DO MIOLO

INNER PAPER

Couché fosco 170g/m<sup>2</sup>Alta alvura 75g/m<sup>2</sup>

PAPEL DA CAPA

COVER PAPER

Duo Design 230g/m<sup>2</sup>

TIPOGRAFIA

TYPEFACE

Insterstate

Geo

PRÉ-IMPRESSÃO

PRE-PRINTING

Ipsis Gráfica e Editora

IMPRESSÃO

PRINTING

Gráfica Santa Marta