

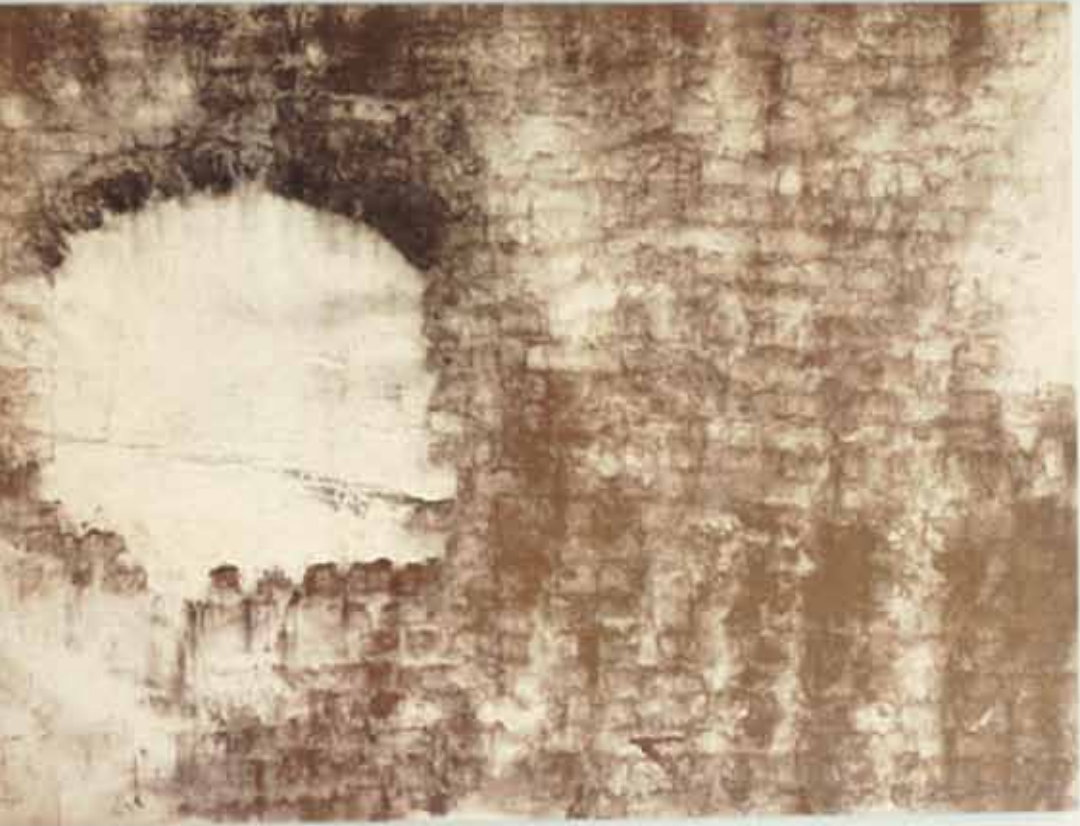


CARLOS **VERGARA**

CARLOS **VERGARA**



EXPOSIÇÃO SÉRIE BOCA DE FORNO Palácio das Artes, 1991 Belo Horizonte, MG



PINTURAS

CARLOS V

Paulo Sergio Duarte → ORG

Ronaldo Brito

Glória Ferreira

Rodrigo Naves

Hélio Oiticica

Luiz Camillo Osorio

Reynaldo Roels Júnior

Alberto Tassinari

Paulo Venancio Filho

VERGARA

Auto
mati
ca

IGUATEMI
SÃO PAULO

Carlos Jereissati Filho

Presidente da Iguatemi
Empresa de Shopping Centers

CEO of Iguatemi Empresa de
Shopping Centers

Há 45 anos a missão da Iguatemi é lançar tendências e começou com a inauguração do primeiro shopping do país. O Iguatemi São Paulo, no coração da av. Faria Lima, foi um marco para o setor e revolucionou a forma como o brasileiro se relaciona com o mercado varejista.

Ao longo de quatro décadas, consolidamo-nos como sinônimo de moda no Brasil e, ao mesmo tempo, aproximamo-nos dos nossos clientes e parceiros. Tornamo-nos, então, referência de Brasil e incorporamos no nosso DNA a atitude do povo brasileiro – sempre criativo e original –, algo que se assemelha ao universo artístico, irreverente e inovador.

Ao apoiar este livro, fazemos uma reverência ao artista que, há 50 anos, faz o mesmo que nós: inova e apresenta ao mundo o jeito brasileiro de ser. Por tudo isso, é uma honra apoiar este bellissimo trabalho que grava, definitivamente, na história da arte brasileira a incrível e irreverente obra de Carlos Vergara.

Launching trends has been Iguatemi's mission for 45 years and that began with the opening of the first shopping center of the country. The Iguatemi São Paulo, located in the heart of Avenida Faria Lima, was a milestone for the industry and revolutionized the way how Brazilian relates to the retail market.

Over four decades, we consolidated ourselves as a fashion's synonym in Brazil, and at the same time, we tighten our relationship with our customers and partners. Thus becoming reference of Brazil and incorporating in our DNA the attitude of the Brazilian people – always creative and unique – something that resembles the artistic universe, irreverent and groundbreaking.

To support this book, we take a bow to an artist who, in 50 years, does the same as us: innovates and presents to the world the Brazilian way of being. It is an honor to support this wonderful work, which definitely writes in the history of Brazilian art, the incredible and irreverent works of Carlos Vergara.

É com imenso prazer que a Oi dedica ao apreciador de arte esta primorosa publicação sobre mais de cinco décadas da obra de Carlos Vergara, artista plástico de notável presença na produção nacional.

Até mesmo para quem compareceu às Bienais de São Paulo, na década de 60, ou assinou, ao longo do tempo, livros de presença em exposições de Vergara, este documento é o precioso registro da trajetória de um artista plural, em contínuo processo de transformação criativa.

Através de sua linha de patrocínios culturais, a Oi se orgulha de encorajar projetos que abram a diferentes públicos canais efetivos de acesso e fruição da arte – e assim contribuir para a conquista da plenitude da cidadania por camadas cada vez mais amplas da população brasileira.



It is with great pleasure that Oi dedicates to all art lovers this excellent publication about more than five decades of the work of Carlos Vergara, an artist of remarkable presence in the national production.

Even for those who visited the São Paulo Art Biennials in the 1960s, or have signed, over time, attendance books at Vergara's exhibitions, this document is the precious record of the career of a plural artist in continuous creative development.

Through a range of cultural sponsorships, Oi is proud to encourage projects that offer different audiences effective channels for access and enjoyment of art – thus contributing to the achievement of full citizenship by various social strata of the Brazilian population.



PATROCÍNIO



APOIO CULTURAL



IGUATEMI
SÃO PAULO

REALIZAÇÃO

ATELIÊ Carlos Vergara

Ministério da
Cultura



Paulo Sergio Duarte 12
APRESENTAÇÃO

Hélio Oiticica 17

Luiz Camillo Osorio 25
DA PINTURA E DO SAGRADO –
A CONTRADANÇA DA TERNURA

Paulo Sergio Duarte 51
LINGUAGENS EM TRÂNSITO

Ronaldo Brito 67
ATRAVÉS DA ORDEM

Rodrigo Naves 81
DENSAMENTE

Reynaldo Roels Jr. 95
O ETERNO APRENDIZ

Alberto Tassinari 113

Paulo Venancio Filho 125
ACONTECIMENTOS PICTÓRICOS

Paulo Sergio Duarte 137
ESTRANHA PROXIMIDADE

Conversa com Carlos Vergara 158
PARTICIPANTES: PAULO SERGIO DUARTE,
PAULO VENANCIO FILHO, RONALDO BRITO, TUNGA

Glória Ferreira 165
RISCOS E CHANCES

Luiz Camillo Osorio 183
EXALTAÇÃO SILENCIOSA

Paulo Sergio Duarte 201
À GUIA DE CONCLUSÃO

NOTAS 230

FONTES 231

BIOGRAFIA | CURRÍCULO 233

ENGLISH VERSION 237





Paulo Sergio Duarte

APRESENTAÇÃO

Este livro está voltado ao percurso da pintura de Carlos Vergara desde 1965 até as produções mais recentes de 2011. Trata-se da prática pictórica num intervalo de quase cinco décadas de atividade artística apreciada como seu centro de gravidade. Ainda que esse ofício tenha explorado diversos caminhos é na pintura que toma densidade e nela se mantém. Mesmo que tenha nos anos 1970 cultivado a dedicação aos desenhos junto com a fotografia e objetos, a força plástica e riqueza cromática dessas outras manifestações continuavam a revelar o pintor que se encontra em retiro temporário. Aqui não aparecem os ambientes e instalações, a extensa obra gráfica e fotográfica do artista. Apenas alguns desenhos e monotipias sobre lenços que permitem um enfoque sob seu aspecto gráfico.

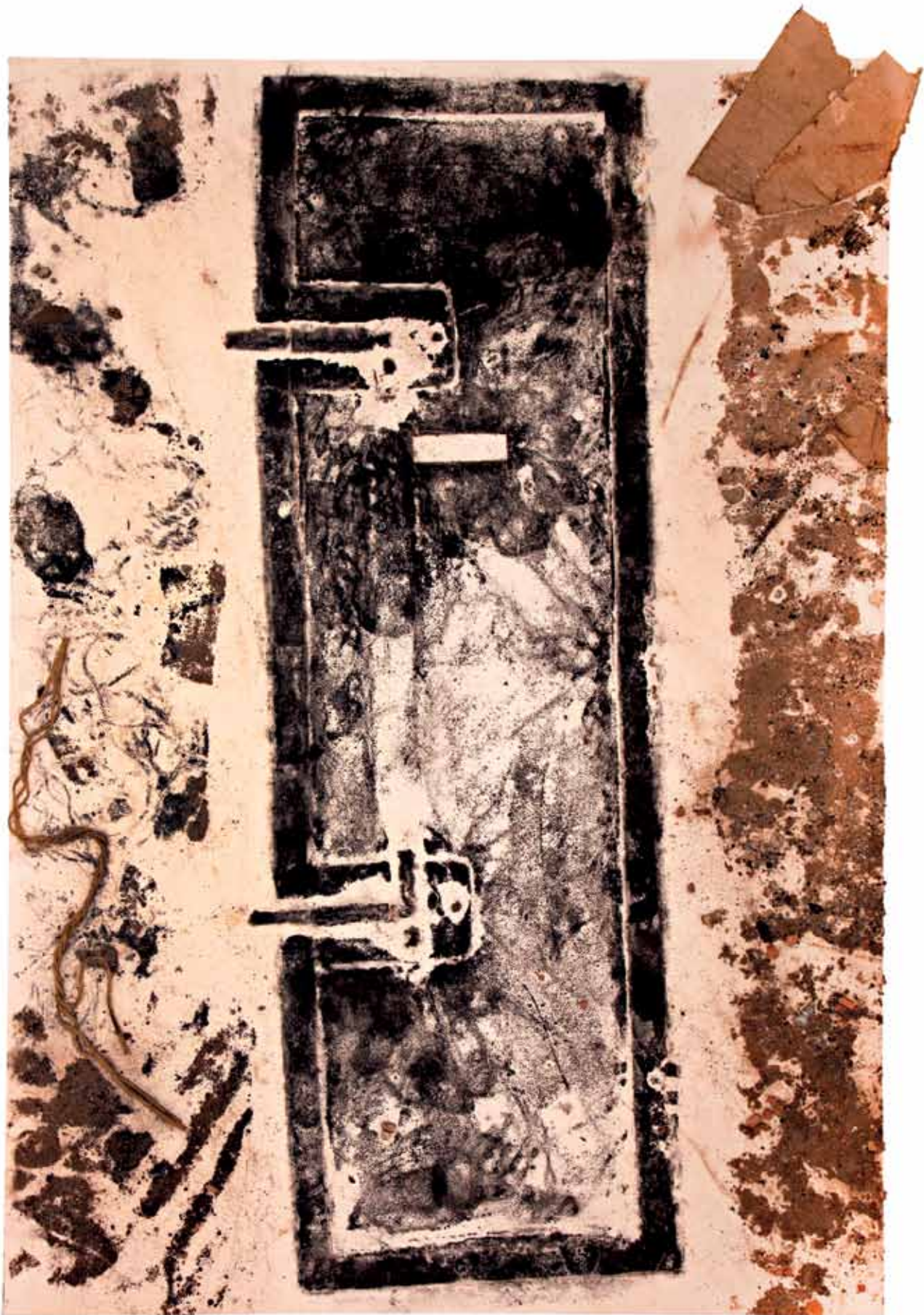
Ao organizá-lo fiz questão que não fosse apenas mais um livro sobre a obra de Vergara. O estudioso, o colecionador e o amador – no melhor sentido da palavra – encontrarão textos pela primeira vez reunidos, numa única publicação, que indicam diferentes aproximações da obra do artista em diferentes momentos de sua constituição. Muitos deles são de difícil acesso ou estão simplesmente esgotados e fora do mercado.

O livro está estruturado de modo a evitar uma leitura meramente cronológica do trabalho. De início, um texto antológico de Hélio Oiticica, publicado no volume *Carlos Vergara* da coleção Arte Brasileira Contemporânea da Funarte, em 1978.¹ A seguir, parte-se do presente, do aqui e agora, da reflexão de Luiz Camillo Osorio em *A pintura e o sagrado*, publicado em 2010, e segue uma extensa reprodução de obras recentes. As frases iniciais de Camillo Osorio são paradigmáticas para entendermos a obra do artista: “Carlos Vergara é um pintor. Carlos Vergara também é um viajante.” Recuamos aos anos 1960 quando escrevi sobre o trabalho do artista por ocasião da retrospectiva do Santander Cultural, em Porto Alegre, em 2003: “Linguagens em trânsito”.

Sempre acompanhado do mesmo procedimento da reprodução de obras a que se referem os textos vamos nos encontrar com as preciosas contribuições de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves, Alberto Tassinari e Paulo Venancio Filho. Nesse intervalo, temos também o artigo de Reinaldo Roels publicado no *Jornal do Brasil* que flagra, à maneira de um híbrido de reportagem e entrevista, a obra nos anos 1980. Outro texto meu aparece para tratar das pinturas nas quais

←
ATELIÊ DO ARTISTA
EM SANTA TERESA
Rio de Janeiro, 2011

→
SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Monotipia sobre
lona crua
200,5 x 140,5 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro





CAUÊ, 1999
Monotipia e pintura
sobre lona crua
201 x 240 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



FORNO, 1992
Monotipia e pintura
sobre lona crua
131 x 131 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

prevalecem as monotipias: “Estranha proximidade”. Partiu do trabalho realizado na Capela do Morumbi, mas, acredito, poderia falar de toda uma extensa produção em Rio Acima, Minas Gerais, ao longo dos anos 1980-90.

Uma conversa com o artista interrompe o ritmo de textos e imagens. Nessa entrevista participaram Paulo Venancio Filho, Ronaldo Brito, Tunga e Paulo Sergio Duarte.

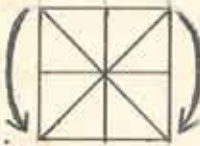

Para encerrar voltamos ao início do qual partimos: o texto de Glória Ferreira sobre a obra gráfica que, apesar de ausente no livro, a não ser pelas imagens referentes a este estudo, é indispensável para uma melhor compreensão do percurso do artista, e “Exaltação silenciosa” de Camillo Osorio, de 2009, que fecha, a meu ver, a compreensão do trabalho de Carlos Vergara na atualidade. O projeto *Liberdade* em torno da prisão da rua Frei Caneca, no Rio de Janeiro, está presente em reproduções no livro. É muito recente e seguramente será fruto de reflexões. Mas isso ficará para uma próxima publicação.

O que temos diante de nós neste livro? O aventureiro. O *Dicionário Houaiss* define: “adjetivo: em que há risco, perigo; arriscado, incerto.” Como adjetivo e substantivo masculino entre outras acepções: “que ou quem se compraz em aventuras (‘peripécia’), que a ela se expõe ou que a procura. Que ou quem é atraído pelo incerto, pelo perigo, e propenso a se envolver em empresas arriscadas, temerário.”

Na pintura, Vergara é nosso aventureiro. ■

instância-brasil sua opção, e consequência das opções em detalhe :
 levar ao fim o começado (obra-detalhe, etc.) ; a obsessão-papelão; o sentido
 do decorativo, sempre presente.

vergara quer construir em bloco uma instância : o instante brasil — a face
 — mesmo que para isso tenha que se apegar aos restos, às proposições antigas,
 que aparecem aqui para formar este bloco : sua facilidade em desenhar, em
decorar , recortar, enriquecer o ambiente, etc.; não interessam aqui coisas
 como "mensagens" anedóticas, sem eficácia : a ambição de criar esse bloco-face
 brasil absorvendo tudo, deixando de lado certos pudores esteticistas; nisso
 reside sua coerência : ir ao final, sem sobras.

da evolução da "arte moderna" brasileira pode-se dizer que seja "modernosa" :
 o conceito de modernidade liga-se sempre ao de "novo" formal : portinari
 pintava academicamente e depois tecia colcha de retalho "cubista" no "fundo"
 e na "figura" — já tarsila, pintora de verdade, criou sua obra consumindo-a
 numa espécie de maneirismo modernoso-antropofágico, o que longe de ser nela um
 defeito, se nos apresenta até hoje como o melhor exemplo dos "movimentos
 modernos" pré concretismo, aqui (excetuando o "caso" volpi) — o decorativismo
 formal brasileiro, a consciência dêle, são inerentes às nossas criações;
 salutar; mesmo numa artista que sempre primou pela consciência e pela
 objetividade estrutural, como lygia clark, em suas fases iniciais (neoconcreto
 e sua consequência : o bicho), possuía essa dose forte modernosa — vergara
 (no que nisso se aparenta a rubens gerchman) leva esse impulso de decorar às
 consequências últimas, no momento , aqui ; recortar, como cenários para uma
 ambientação caligariana — recortar paisagens-folhagens — recortar-aparar-
 juntar — papel-pardo , papelão — criar o módulo : retângulo formado por dois
 quadrados cujas diagonais sulcam; um lado desdobra  
 no "double" do retângulo, fazendo então 4 sulcos
 diagonais que se encontram no centro do todo ;
 diagonais e encontros dos quadrados são sulcos-fôrça;
 esses sulcos são articulações tão tensas e resistentes quanto o material : com
 grampões podem-se juntar em sistemas, conjuntos, buildar : à vontade, como se
 o espaço fôra (e o é) o campo aberto ao jôgo; ao decorativo; joy lúdico;
 esses módulos sintetizam tôdas as tentativas de vergara, e propõem outras —
 são o meio-caminho, não o (ou um) fim; medula e ôsso; entranhas do espaço; toy.

esse foi o início e sempre o é:

anotações gráficas

DESENHO

como ponto de partida e anotação

programática de uma nova etapa:

desde os primeiros

de expressionismo fluente já antecedendo as máscaras – CARNAVAL q funcionam como forma de revelação da OPINIÃO 65:

começo da trilha em q

DESENHO é planejamento e recolhimento de material bruto recolhido e posto em estado bruto: segundo ele mesmo é memória e projeção: o cigarro que queima fumaça de cor expressionista que acaba no desenho como foto-decalque da infância: um outro q já projeta decalque de foto-CARNAVAL: anotação e antecipação: cerne-espinha do q vem a explodir em seguida em forma de projetos maiores: não considerá-los por isso mesmo menores: continuarão a emergir e o devem: pré-vêm:

[...] assim como os envelopes p.ex. parecem continuar abertos na previsão de projetos nascentes: há um em q sobre o quadriculado a lápis sobre o cartão preto as perfurações circulares que desenham o envelope se contraem e retraem revelando o espelho preto por trás (q aliás só é notado com o deslocamento do espectador e não é visto quando este o encara frontalmente): não seria esse desenho já uma antecipação dos caramujos e dos grupos-CARNAVAL?:

DESENHO:

começo e fluir contínuo que alimenta a atividade recolhida de projetar: alimentar projetos q vêm a soltar aquilo q há de mais particular e ao alcance da mão possível: os carinhos do recolhimento ainda no berço da evolução da “arte moderna” brasileira pode-se dizer que seja “modernosa”: o conceito de modernidade liga-se sempre ao de “novo” formal: portinari pintava academicamente

e depois tecia colcha de retalho “cubista” no “fundo” e na “figura” – já tarsila, pintora de verdade, criou sua obra consumindo-a numa espécie de maneirismo modernoso-antropofágico, o que longe de ser nela um defeito, se nos apresenta até hoje como o melhor exemplo dos “movimentos modernos” pré-concretismo aqui (excetuando o “caso” Volpi) – o decorativismo formal brasileiro, a consciência dele, são inerentes às nossas criações; salutar; mesmo numa artista que sempre primou pela consciência e pela objetividade estrutural, como lygia clark, em suas fases iniciais (neoconcreto e sua consequência: o *bicho*), possuía essa dose forte modernosa – vergara leva esse impulso de decorar às consequências últimas, no momento, aqui; recortar, como cenários para um ambientação caligariana – recortar paisagens-folhagens – recortar-aparar-juntar – papel-pardo, papelão – criar o *módulo* : retângulo formado por dois quadrados cujos diagonais sulcam; um lado desdobra no “double” do retângulo, fazendo então 4 sulcos diagonais que se encontram no centro do todo; diagonais e encontros dos quadrados são sulcos-força; esses sulcos são articulações tão tensas e resistentes quanto o material : com grampões podem-se juntar em sistemas, conjuntos, *buildar* : à vontade como se o espaço fora (e o é) o campo aberto ao jogo; ao decorativo; *joy* lúdico; esses módulos sintetizam todas as tentativas de vergara, e propõem outras – são o meio-caminho, não o (ou um) fim; medula e osso; entranhas do espaço; *toy*.

vergara não fundiu a sua cuca, nem a tua, nem a minha, mas quer q pensemos, que amemos através do seu trabalho sem drama, nem trama, alegre e vital como ir à praia, tomar um sorvete, namorar, passear nos espaços abertos, nos significados a q submete tudo o q quer dizer, objeto significativo q não é agradável mas comunicante – objetosignocomunicante, estrutura aberta, possibilidade única de dar, recriar, deglutir, comer a “mensagem” q não só ele mas todos nós podemos e devemos criar, criar para agir –

vergara constrói caixas não requintadas, puro papelão, papelão bandeira, bandeiramonumento, brásilia verdeamarela, mas papelão, que se encaixa, na caixa, na sombra e na luz, no cheiro – é a segura das fábricas, sonho de morar, viver o fabricado pré-consumitivo, antes de ser às feras atirado – seca, viva, a estrutura é cada vez mais aberta – ao tato, ao pensar, à imaginação q morde, demole, constrói o brasil, fora e longe do conformismo porque assume uma estrutura viva, não admite a ortodoxia q já está morta como nasceu – o artista vive e dá e a multiplicação das bandeiras são pensamentos para pensar ou abrir espaços cavados, cenários tão imprevisíveis quanto os acontecimentos – da vida interna e do mundo.

vergara da bolha desenho, das entranhas primeiras expressionistas, talento da linha-cor-espaço, quer q o berço esplêndido se transforme no espaço e no tempo porque sabe q ‘aplicar a mensagem’ não dá pé – é ela também uma estrutura, não estruturarte mas *estrutura aberta*, coisa viva se se é vivo

vergara leva êsse decorativismo à decoração : são lindas : desdobramento ambiental dos "painéis" de outrora, matéria da qual o brasil é campeão-quantidade : bancos, sedes de indústria : a da varig está sendo construída : placas de metal que se aconçavam espelhadas e refletem o ambiente : cresce, transparente-se : essas experiências ligadas diretamente a algo atuante , ao ambiente-uso, parecem enriquecer suas proposições : que são sempre instâncias da fundamental, nêle : criação de uma face-brasil (sem qualquer prisão de ventre nacionalista) : resenha (sem culturalismo) do antes, do agora, do que deva ser : busca do prazer : de fazer, brincar, decorar.

os super-desenhos crescem das caixas-estruturas-cenários caligarianos : espalham-se pelo chão, desenham-se-recortam-se : folhagens de papel barato : moitam-se-desgarram-se : invadem, por seu turno, o ambiente — colher os cantos-recantos brasis que os teóricos academizantes não conseguem : brasil sensível, não cultural — tudo terá que desembocar fatalmente em estruturas mais gerais, em proposições que crescem em ambição : em algo que seja mais importante que galerias ou museus : que prescindam delas para a sobrevivência — a consciência de que essa face pra ser face, deva ser exportável, assim como o fizeram os americanos (warhol, p.ex., mais do que oldenburg, que se resume mais a uma "imagem-américa" — warhol realmente criou o que se poderia chamar de face-américa) — tirar do saco o que deve ser tirado, o que interessa — vergara quer ser a consciência vigilante dessas instân (cias)(tes) , mais geral que a moda e a forma : o lugar e o tempo, só cabem a êle construir : e ambos são fundamentais aqui : a busca do tempo-lugar perdidos no subdesenvolvimento-selva : as perguntas, as respostas, as questões : validade delas : de onde abordar a conceituação de valor ?

nem a "arte" nem a "cultura" importam aqui : muito mais : o comportamento como uma forma viva das opções creativas — vivatuante, vigilante : uma consciência.

os super-desenhos crescem das caixas-estruturas-cenários caligarianos : espalham-se pelo chão, desenham-se-recortam-se : folhagens de papel barato : moitam-se-desgarram-se : invadem, por seu turno, o ambiente – colher os cantos-recantos brasis que os teóricos academi-zantes não conseguem : brasil sensível, não cultural – tudo terá que desembocar fatalmente em estruturas mais gerais, em proposições que crescem em ambição : em algo que seja mais importante que galerias ou museus : que prescindam delas para a sobrevivência – a consciência de que essa face pra ser face, deva ser exportável, assim como o fizeram os americanos (warhol, p.ex., mais do que oldenburg, que se resume mais a uma “imagem-américa” – warhol realmente criou o que se poderia chamar de *face-américa*) – tirar do saco o que deve ser tirado, o que interessa – vergara quer ser a consciência vigilante dessas instân (cias) (tes), mais geral que a moda e a forma : o lugar e o tempo, só cabem a ele construir : e ambos são fundamentais aqui : a busca do tempo-lugar perdidos no subdesenvolvimento-selva : as perguntas, as respostas, as questões : validade delas : de onde abordar a conceituação de *valor*?

nem a “arte” nem a “cultura” importam aqui : muito mais : o comportamento como uma forma viva das opções criativas – vivatuante, vigilante : uma consciência.

vergara quer construir em bloco uma instância : o instante brasil – a face – mesmo que para isso tenha que se apegar aos restos, às proposições antigas, que aparecem aqui para formar este bloco : sua facilidade em desenhar, em decorar, recortar, enriquecer o ambiente, etc.; não interessam aqui coisas como “mensagens” anedóticas, sem eficácia : a ambição de criar esse bloco-face brasil absorvendo tudo, deixando de lado certos pudores esteticistas; nisso reside sua coerência: ir ao final, sem sobras.

vergara leva esse decorativismo à decoração : são lindas : desdobramento ambiental dos “painéis” de outrora, matéria da qual o brasil é campeão-quantidade : bancos, sedes de indústria : a da varig está sendo construída : placas de metal que se aconçavam espelhadas e refletem o ambiente : cresce, transparenteia-se : essas experiências ligadas diretamente a algo atuante, ao ambiente-uso, parecem enriquecer suas proposições : que são sempre instâncias da fundamental, nele : criação de uma face-brasil (sem qualquer prisão de ventre nacionalista) : resenha (sem culturalismo) do antes, do agora, do que deva ser : busca do prazer : de fazer, brincar, decorar.

NO CARNAVAL:

*inversão do comportamento:
ostentação da sexualidade feminina q se
torna travestida de agressividade
a mão q abre os seios de silicon
as cabeças com o relógio da CENTRAL na
poça de latas de cerveja
gente vista pela trama da porta da garagem
na rua: o desfile e a plateia muda q
se reveza
a palavra PODER escrita no preto da pele
do corpo*

BANHO DE MAR À FANTASIA DO ALBINO

NA COSMOGRAFIA ANOTADA NO PAPEL:

*as cabeças-máscaras em branco à espera da identidade:
máscaras e purpurina
caramujos e os blocos-espacos no papel:
concentração urbis/sub-urbis
trama rompida: a trama quadriculada q se
rompe na máscara
os brasis invertidos no rompimento da
trama-desenho*

VAN DONGEN TROPICALIZADO DO COMERCIAL DO CARNAVAL:

a mulata do olho muito louco

CAOS e FORMAÇÃO EM MASSA:

*o apanhado da câmera no foco desfocado
do rodar do corpo da saia dos lances das
mãos e das pernas pés na multidão
sambante a formação do bloco:
identidade-bloco*

PÉS

PANORÂMICAS DO CORPO EM DANÇA

PERUCAS E CHAPÉUS

CABEÇA-IDENTIDADE:

*da maquilagem-esparadrapo
ao travestimento de silicon
VERGARA NA RUA-CARNAVAL:
a cabeça-fantasia individual
os pés q batucam a geral*

a cabeça

*a máscara: o recorte da cabeça q está
em aberto para receber a máscara
mascarar-se: escolher identidade*

os caramujos:

*no branco infinito do papel os
caramujos (q repetem o geral: iguais no
todo) se agrupam em signos:
culmina com*

*das fotos do CACIQUE CARNAVAL DE RUA
às signografias dos caramujos:
o processo-bloco dessa trajetória
vergaresca*

CACIQUE DE RAMOS

IGUAL DIFERENTE

*VERGARA no CACIQUE: da experiência de
sair com o bloco às fotos em q a câmera
é olho-câmera e não olho-homem: VERGARA
não fotografa o q o olho vê mas usa a
câmera como quem usasse mão boba: o
foco é feito pela distância da câmera
ao objeto e não pelo olho do fotógrafo:
ela samba e mexe com as assistas: ela
olha por baixo debaixo*

VERGARA -CACIQUE:

*iguais no todo
diferentes todos*

Carlos Vergara é um pintor. Carlos Vergara também é um viajante. Ele viaja para pintar, buscando no deslumbramento do ver pela primeira vez a força motriz da sua poética visual. Daí a intensidade e a multiplicidade.

Luiz Camillo Osorio



1 Carlos Vergara é um pintor. Carlos Vergara também é um viajante. Ele viaja para pintar, buscando no deslumbramento do ver pela primeira vez a força motriz da sua poética visual. Daí a intensidade e a multiplicidade. O deslumbramento requer intensidade para que o sobressalto, típico do susto admirado diante do novo e do Outro, não se faça excessivo ao se transpor em obra. A intensidade é conquistada no trabalho de ateliê, no lento ofício do gesto, da pincelada, da mão-olho-pensamento. O exercício do pintor contemporâneo é uma espécie de superação da técnica, do saber-fazer, da destreza. Supera-se o virtuosismo em busca do poético. Só assim ainda advém algum deslumbramento. A multiplicidade, por sua vez, vem do fato de Vergara transformar cada viagem, cada paisagem, cada topografia, todo detalhe de um mundo carregado de afecções, em uma nova materialidade artística. Seja na fotografia, seja nas monotipias, seja nas telas, o mundo percebido é apropriado, transportado, retrabalhado e reinventado. Sua pintura parece estar sempre mudando, mas só assim ela se torna disponível ao que é próprio de cada situação. Uma questão importante no artista viajante é essa disponibilidade para o outro, o cuidado com as diferenças. Como escreveu Ovídio no século I da Era Cristã, “tudo muda, nada desaparece”. Mudar para revelar e permanecer. A metamorfose é uma forma instável, pois atravessada pelas mutações do tempo e do sentir. O que tinha sido visto no local por onde passou o artista é revisto, como se fosse a primeira vez, na superfície da tela ou nas palpitações das fotografias em 3D. É fundamental não se confundir os motivos de viagem com algum fator ilustrativo da obra. O pretexto não determina o texto, nem o visto, o visível. Na verdade, pela obra se refaz a viagem. Não se trata de reproduzir o que estava lá, mas de se fazer do deslumbramento um acontecimento pictórico. A viagem, no fundo, é uma metáfora para o fazer poético – ir em busca.

2 Vivemos em um mundo que despreza a admiração. Para Descartes, a admiração era uma das mais nobres paixões da alma. Imagino a tristeza desse grande pensador se soubesse no que se transformou sua busca por certezas indubitáveis. Paradoxalmente, o conhecimento claro e distinto, corolário da certeza, tornou-se cego. Contra isso, e em nome de um pensamento

que se dá no mundo e pelo mundo, Merleau-Ponty transformava a dúvida em fé perceptiva. “Reduzir a percepção ao pensamento de perceber, sob o pretexto de que só a imanência é segura, implica assinar um seguro contra a dúvida, cujos prêmios são mais onerosos do que a perda que deve ser indenizada, pois implica renunciar ao mundo efetivo e passar a um tipo de certeza que nunca nos dará o ‘há’ do mundo.”¹ Esta noção de fé perceptiva vem a calhar neste contexto, pois o que se quer mostrar não é da ordem da demonstração, mas da constatação. Há um mundo e formas de vê-lo, cuja apreensão requer sempre criação. O mundo é o que se vê, junto e para além do que se mostra, um co-nascimento entre quem vê e o que é visto. Pintar a partir da experiência na Missão de São Miguel requer aceitar um ponto de partida e dar-lhe um tratamento poético, de modo a impulsionar o visto para além de si através do ver-fazer da pintura. O que interessa é que não se passa impune por determinados lugares e diante de certos acontecimentos. São Miguel certamente é um deles. O que de fato aconteceu ali? Como visões de mundo tão diferentes – dos jesuítas e dos índios – se puseram em comunhão com a experiência cristã do sagrado? Que utopia foi aquela, uma espécie originária de Canudos às margens do rio Uruguai? Até a formulação dessas perguntas é difícil nos dias de hoje. O que resta, indiscutivelmente, é uma ruína de igreja ainda esplendorosa sinalizando para algo misterioso com força de encantamento perante o artista admirado. Assim sendo, não cabe temer a experiência e tomá-la como motor ou inspiração para uma série de trabalhos. As pinturas não servem para ilustrar nada. Não se representa São Miguel através delas. O que sobra daquela experiência do sagrado, a utopia de São Miguel, só pode ser visto hoje como uma espécie de suplemento (invisível) dessas pinturas. Ou seja, o que existe é a pintura de Vergara, com sua materialidade densa, sua coloração agitada, seus espaços apertados, sua textura pulsante. Aí de dentro, vislumbra-se, como o que não tem nome, o encontro selvagem e amoroso de índios sul-americanos e missionários jesuítas. Isso não se mostra nas pinturas, eventualmente se revela no susto de um olhar disponível.

3 Tornamo-nos mais eficazes na nossa capacidade produtiva/cognitiva, mas muito menos disponíveis à entrega/potência amorosa. O Sagrado Coração de que fala Vergara seria uma força que nos põe em direção ao outro sem subtração do si mesmo. A pintura só pode falar do que não é ela falando de si, das qualidades pictóricas. Mas será que todo olhar está sempre disponível para perceber o que não se mostra, o para além da pintura? A disponibilidade tem a ver com a capacidade de admiração. Uma pergunta meio abrupta: será que a “desadmiração”, típica de nossa atual pedagogia da suspeita, aponta para a “despolitização” crescente em que vivemos? Uma tese romântica: a política liberal é pautada pela desconfiança, a política libertária, pela capacidade de admirar. Explico-me: sem ver o outro não se concebe um mundo em comum. A pintura é extemporânea talvez por ter essa tonalidade afetiva e esse tempo da admiração. Ela é política por resistir à velocidade e nos impor um presente absoluto, um tempo estendido. Há



SAGRADO CORAÇÃO, 2007
Série São Miguel
Plotagem, monotipia e
pintura sobre lona crua
215 x 190 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

que se deixar o tempo recuar para que possamos aderir à fugacidade do aparecer. A pintura de Vergara é intensa e múltipla. Como poderia a arte revelar um acontecimento singular? Como partir desse encontro admirado com as ruínas de um mundo perdido e recriar uma tonalidade afetiva onde se desarme a desconfiança fechada à diferença? Pode a arte ir ao encontro do que foi e propiciar o novo? Como “falar de” sem ser ilustrativo?



SAGRADO CORAÇÃO II, 2008
Série São Miguel
Plotagem e pintura
sobre lona crua
215 x 190 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

4 As cores de Vergara saem da natureza, da terra, dos pigmentos minerais, mas se dispõem a uma sensualidade que não teme o incêndio da fantasia pictórica. Sem o recurso de uma visualidade extrovertida, o relato se tornaria de mão única, subtraindo a imaginação do ato de ver, confundindo-se criação com reprodução. Reconduzir-nos para esse momento absolutamente original de encontro e conversão requer a multiplicação dos afetos e potências visuais – daí Vergara lançar mão de vários meios simultaneamente, combinando a pintura, a fotografia, o filme, as monotípias, entrelaçando formas de sentir variadas. Em um pequeno texto do ensaísta português Eduardo Lourenço sobre o maior de todos os aventureiros-escritores que chegaram ao Oriente no século XVI, Fernão Mendes Pinto, ele observa o deslumbramento diante do Outro, do jamais visto e percebido, que assoma nas páginas de *Peregrinação*; um relato que é ao mesmo tempo história e ficção, onde a fantasia e o real parecem uma única e mesma coisa. A certa altura, Lourenço escreve: “o único fio que liga o texto ao real é o entrelaçado ou a contradança dos sentimentos idealizados que anunciam a geometria do coração do Mapa da Ternura”.² Era isso que eu gostaria de observar nessas pinturas, fotografias, monotípias de Vergara na Missão de São Miguel: uma contradança de sentimentos, uma geometria do coração, um mapa da ternura. Voltando ao que falava anteriormente sobre a operação poética de Vergara, há nela uma necessidade de buscar os meios adequados para revelar algo não sabido, mas sentido. Mudar sempre para revelar o desconhecido. Deixar a multiplicidade de vozes e afetos encontrar uma intensidade poética própria para cada situação. A contradança dos sentimentos fala da multiplicidade de meios. A geometria do coração é o que transforma o sentir de todas as maneiras, típica do encontro com o Outro, numa visualidade intensa e destemida. O mapa da ternura é a brecha disponível por onde uma experiência do sagrado pode ganhar um vestígio de atualidade. Vestígio este que assoma nos fios esticados pelo artista e que preenchem e habitam o vazio nas ruínas da Igreja de São Miguel. Na monotípia que carrega o coração de pedra no lenço branco de uma inocência perdida. Nas cores, nas muitas cores que vemos nestas telas, em sua opacidade mineral que nos abre para uma profundidade, quase delirante, que absorve o silêncio de uma utopia de conversão. Conversão por afetos e não por palavras, daí a relevância da pintura e da ternura que resplandece na superfície das telas, nas passagens vertiginosas de luz e planos. ■



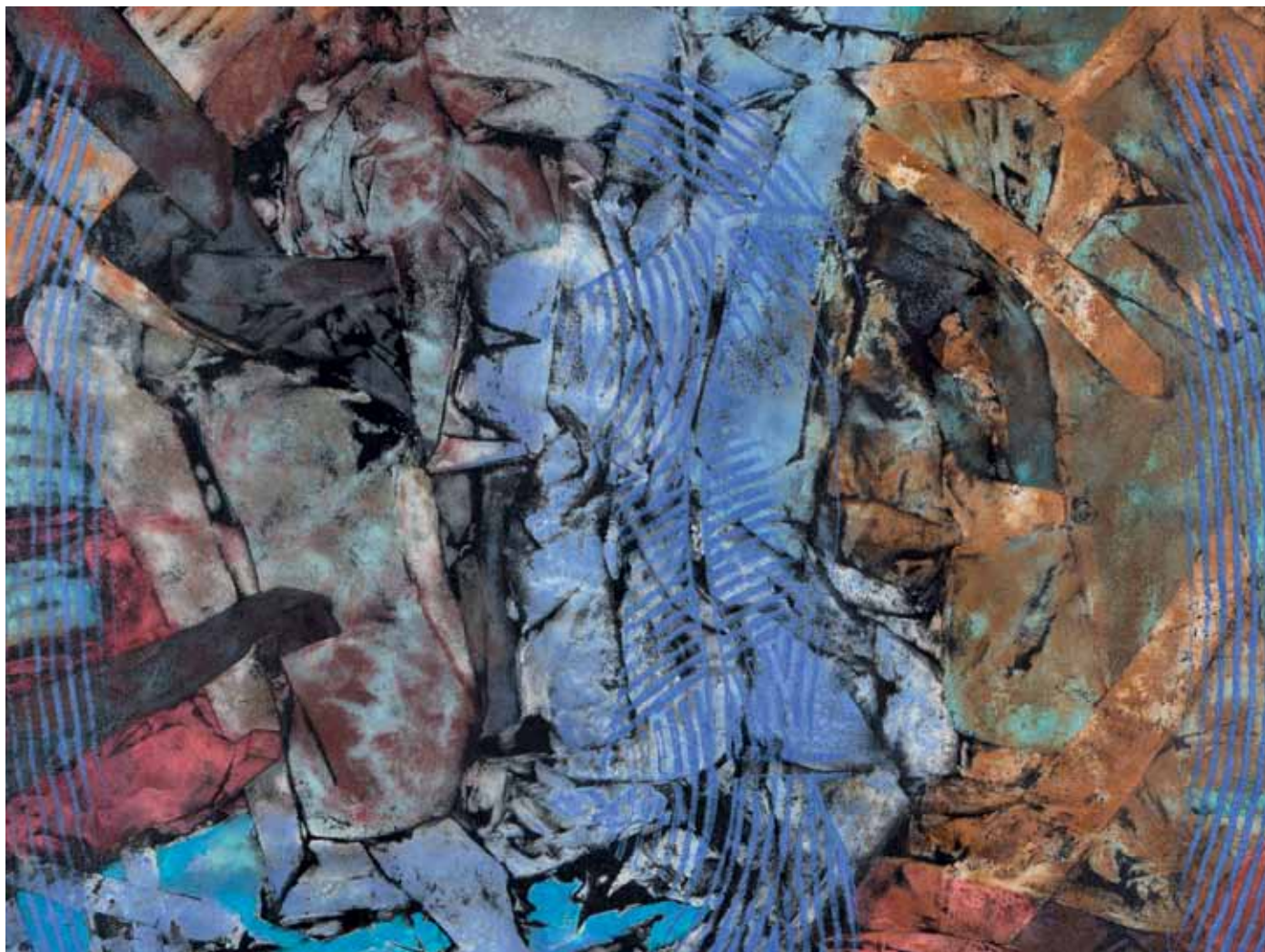


SAGRADO CORAÇÃO V, 2008
Série São Miguel
Monotipia e pintura
sobre lona crua
130 x 186 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro

←
MÓ DE SÃO MIGUEL IV, 2008
Série São Miguel
Monotipia e pintura
sobre lona crua
180 x 180 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro



ANZÓIS NO VERMELHO, 2008
Monotipia e pintura sobre
lona preta
130 x 187 cm
Coleção particular



AGOSTO II, 2009
Monotípia e pintura
sobre lona crua
110 x 140 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro

→
ENCAIXE, 2003
Monotípia e pintura
sobre lona crua
195 x 432 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro







DÍPTICO II, 2010
Monotipia e pintura
sobre lona crua
60 x 191,5 cm
Coleção Fernando Stera,
Rio de Janeiro



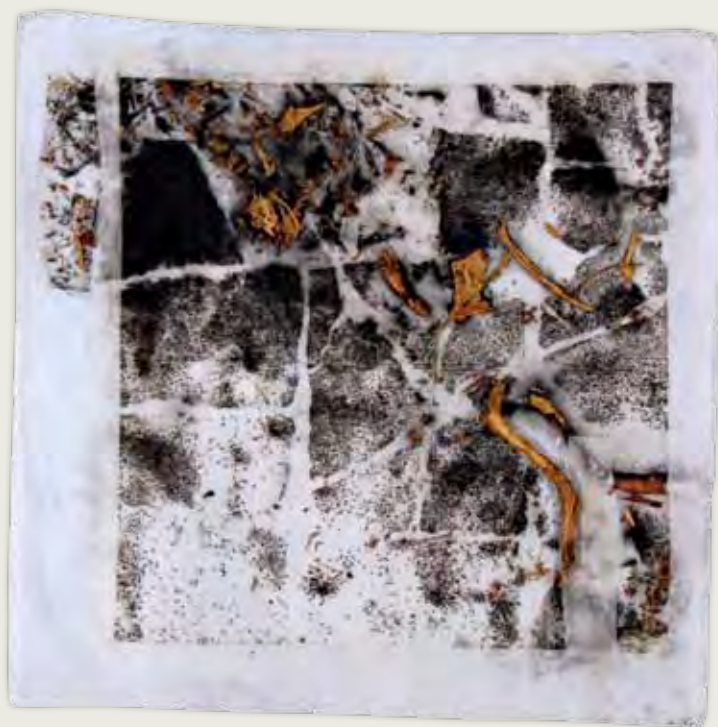
DÍPTICO I, 2010
Monotipia e pintura sobre
lona crua
160 x 191 cm
Coleção Fernando Stera,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2010
Monotipia e pintura
sobre lona crua
180 x 150 cm
Coleção particular,
Brasília

→
SEM TÍTULO, 2007
Monotipia e pintura
sobre lona crua
290 x 275 cm
Coleção Leonardo
Callou, Rio de Janeiro





SEM TÍTULO, 2007
Série São Miguel
Monotipia sobre lenço
49 x 48,5 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

SEM TÍTULO, 2007
Série São Miguel
Monotipia sobre lenço
48,5 x 49 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

SEM TÍTULO, 2007
Série São Miguel
Monotipia sobre lenço
49 x 48,5 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

SEM TÍTULO, 2007
Série São Miguel
Monotipia sobre lenço
49 x 49,5 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro





CRUZ MÓ DE SÃO MIGUEL, 2007
Série São Miguel
Monotipia sobre lenço
126,5 x 137,5 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2003
Monotipia e pintura
sobre lona crua
151 x 151cm
Coleção particular

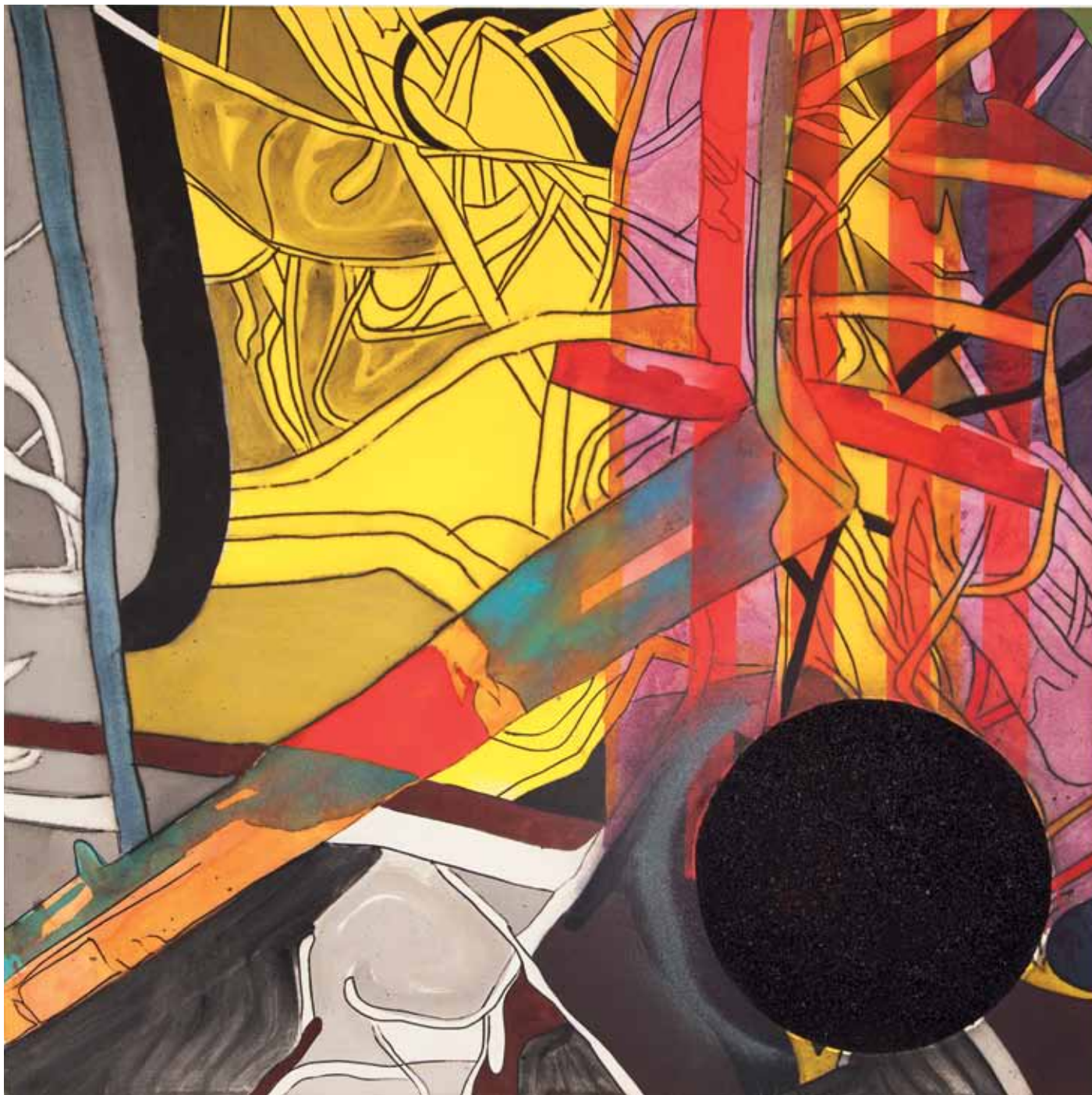


A MÓ DE SÃO MIGUEL, 2004
Monotipia e pintura sobre
lona crua
180 x 180 cm
Coleção particular



ZERO ZERO II, 2001
Monotipia e pintura
sobre lona crua
143 x 140 cm
Coleção particular,
São Paulo

→
SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Pintura e carvão sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro





SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Monotíпия e pintura
sobre lona crua
130 x 186 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2007
Série Gávea
Monotipia e pintura
sobre lona preta
120 x 100 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro

Superfície saturada,
ambiente irrespirável,
todas as imagens chapadas,
em que a única espessura
é aquela da própria tinta,
sem qualquer ilusão de
profundidade: essa antevisão
do neoexpressionismo
que se disseminaria entre
artistas alemães e italianos
na década seguinte trazia
a forte preocupação com a
questão política.

Paulo Sergio Duarte



Espaço claustrofóbico, linguagem saturada

A nova pintura movimentada de Carlos Vergara, que se expande e se dilata no espaço, e multiplica diversas superfícies no seu interior, teve sua primeira manifestação numa experiência neoexpressionista, compacta nas dimensões físicas, mas igualmente turbulenta. As primeiras telas são pintadas ainda pelo aluno de Iberê Camargo, em meados dos anos 1960, no momento em que predominam, entre os artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, as preocupações *pop* metabolizadas pela crítica política e social. Se observarmos as telas atuais e as pintadas há quase 40 anos encontramos na turbulência da superfície um conectivo evidente.

Esse traço de união tem um significado particular: é como se a inquietação da pintura abandonasse qualquer conotação psicológica, para habitar, sobretudo, a forma tanto na origem mais remota do trabalho como nas obras mais recentes.

É a partir dessa questão, evidenciada pelo presente, que podemos reler as primeiras pinturas. Para um jovem com 23 anos, de idade, pintar óleos sobre tela em 1965 significava uma apropriação da arte pelo viés do domínio de sua técnica paradigmática no Ocidente e, ao mesmo tempo, dar as costas a um contexto artístico fortemente crítico diante da tradição e particularmente avesso a esse *medium* visto como o condutor do “peso do passado”. Hoje, o terreno da hipermodernidade desorganizou essas hierarquias, o público acostumou-se à convivência de diversos meios numa mesma exposição. Naquele momento, os anos 1960, no qual se operava uma ruptura e uma vigorosa transformação de linguagens, o artista jovem olhava com desconfiança as técnicas tradicionais que reiteradamente contestava. Para esse jovem, criar e romper com a tradição pareciam sinônimos; não havia negociação possível com um passado comprometido com os valores belas-artianos que dominavam um meio de arte conservador. Pintar, ainda mais, a óleo, era estar no centro da ordem. A ordem que deveria, mais do que ser negada, ser destruída. Era mais um momento em que se matava a pintura pela enésima vez no século XX. Ora, a atitude inicial de Vergara, por um curto período, é diametralmente oposta a essa tomada de posição. Ao menos do ponto de vista do que se costuma chamar de técnica. É como se entrasse no mundo da arte pela porta da frente do *establishment*.



A PATRONESSE DE MAIS UMA
CAMPANHA PALIATIVA, 1965
Óleo sobre tela
116 x 148 cm
Coleção Adolpho Leirner,
São Paulo

Nada disso. Se o meio é conhecido, a configuração da forma é nova. Algum parentesco de linguagem poderia ser encontrado com algumas manifestações de artistas do grupo Cobra:¹ culto da liberdade expressiva, apropriação do desenho infantil, elogio do “primitivo” e do “louco”. Mas essa comparação é por demais abstrata para adquirir consistência quando nos aproximamos dessas primeiras telas de Vergara. Primeiro, não há dispersão dos elementos plásticos, dilatação do espaço, alegria espontânea. Sem medo da saturação material, o desenho é realizado pelo próprio tubo de tinta. As linhas espessas disputam palmo a palmo o território coberto pelos pincéis. Existe intensa condensação apoiada puramente no jogo cromático: as figuras deformadas, caricatas, em quase todas as telas habitam um espaço claustrofóbico. Os títulos têm um alvo direto: *O general, A patronesse de mais uma campanha paliativa, Vote, Cuidado.*²

Superfície saturada, ambiente irrespirável, todas as imagens chapadas, em que a única espessura é aquela da própria tinta, sem qualquer ilusão de profundidade: essa antevisão do neoexpressionismo que se disseminaria entre artistas alemães e italianos na década seguinte trazia a forte preocupação com a questão política.

Longe da aparente gratuidade da forma que enriqueceu a investigação artística do século XX, esta linguagem encontra-se fortemente comprometida com a situação gerada no Brasil pelo golpe militar de abril de 1964. E demonstra que na arte é falso o artifício analítico que separa forma de conteúdo; simplesmente não funciona.

A mais abstrata forma geométrica está empenhada numa aposta na racionalidade, numa utópica comunicação universal destituída de conotações subjetivas ou locais – esta, um dos seus conteúdos. Projetos poéticos contemporâneos consistentes, apesar de suas aparências caóticas, que misturam formas abstratas com figuras prosaicas, que procuram afirmar significantes sem significado, são derrotados no seu objetivo. Acabam por afirmar, na confusão calculada, a crítica das falsas certezas e o elogio da dúvida, tão raros no mundo pragmático no qual não há terreno para a ataraxia, para a suspensão das certezas.

Do mesmo modo, as figuras caricatas, impregnadas no mais alto grau de tintas de diferentes cores, são a solução poética encontrada por Vergara para traduzir na arte uma visão crítica diante da realidade política. Mas, antes de tudo, de qualquer alusão sugerida pelos títulos, antes mesmo do conhecimento da realidade política da época em que as telas foram pintadas, o que temos diante dos olhos é o fato plástico real: movimento violento de cores e linhas espessas, um evidente investimento de energia pictórica que não quer se submeter a regras e normas, uma franca aspiração ao excesso. Movimento e excesso que só são traídos pela escala das telas, ainda modesta para o *quantum* de ação nelas contido.

Arte e política

O espaço artístico é provocante; o ambiente político provocador. O primeiro incita a investigação de novas linguagens e a adoção de novos meios, o segundo exige tomadas de posição que vão além de opções estéticas. Como artista, com sua formação de técnico em química, Vergara não tem preconceitos nem teme as novas experiências que o cercam por todos os lados. Como cidadão e, também, funcionário da refinaria Duque de Caxias da Petrobras, milita na luta pela democracia provocada pelo novo regime.

No Rio de Janeiro, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, três dos maiores nomes do construtivismo no Brasil, ao contrário de artistas como Amílcar de Castro e Franz Weissmann, consideravam esgotada a pesquisa plástica neoconcreta e procuravam sua superação em experiências inéditas que iriam inaugurar um novo patamar de questões para a arte contemporânea. Na exposição Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Vergara participa com três obras – as já citadas *O general*, *Vote* e *A patronesse...*

Desafiado pelo próprio trabalho e provocado pela fertilidade do ambiente artístico, Vergara, em 1966, escolhe dedicar-se exclusivamente à arte e demite-se da Petrobras. Hoje, isso não seria fácil; na época, o mercado de arte no Brasil era muito mais incipiente, e essa era uma decisão profissional que exigia, igualmente, uma escolha existencial de longo alcance: largar o quadro de funcionários da maior empresa brasileira e assumir os riscos de uma carreira que iria depender exclusivamente do seu talento.

Para dificultar ainda mais a circulação comercial da obra, abandona a técnica consagrada – a pintura a óleo – e a linguagem expressionista saturada. Os ícones urbanos irradiados pela *pop* contaminam sua poética e a transformam. E esta exige uma nova pesquisa. Ao lado dos desenhos, das serigrafias, das pinturas sobre papel, e das telas – nas quais passa a usar a tinta acrílica –, surge a investigação de um novo suporte. A placa de poliestireno é manipulada, ainda quente, e pintada. Em 1967, sua linguagem é híbrida: guarda ainda os traços expressivos das pinturas anteriores que convivem com elementos de forte apelo gráfico. Logo depois, o acrílico translúcido moldado na forma de uma seção esférica é pintado por trás.

A tradicional película de tinta com a qual o olhar do observador tradicionalmente se confronta diante de qualquer obra pictórica, mesmo diante daquelas que fazem uso de procedimentos de impressão em série como a serigrafia, tão usual entre os artistas *pop* norte-americanos, desaparece. Nessas novas pinturas, as “bolhas” de 1968-69, os traços do artesanato pictórico desaparecem; a superfície brilhante e lisa do material industrial predomina dando-lhe uma forte inscrição no ambiente urbano da metrópole.



O GENERAL, 1965
Óleo sobre tela
116 x 97 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro

O poço de contradições produtivas

Sua estética é um poço de contradições produtivas que merece ser examinado. As características expressivas de sua linguagem permanecem, entretanto, subjugadas por uma disciplina gráfica. Estamos diante de uma pintura que quer parecer com um produto industrial, trabalho artístico que incorpora na aparência aquilo que na crítica da economia política é o resultado do trabalho alienado: o negativo paradigmático do trabalho consciente. Querendo ou não – pouco importa –, essa pintura feita na retaguarda do suporte transparente guarda um momento de elisão do sujeito da produção artística quando busca a identidade direta com o mundo da mercadoria. E acelera a inevitável inscrição no mercado na própria forma e sua materialidade. O que, diga-se de passagem, operava uma subversão porque contrariava a forma-mercadoria por excelência consagrada pelo mercado de arte conservador, então dominante no Brasil: a pintura a óleo. Essa cara deslavada de objeto industrial, na época, só dificultava sua venda. Paradoxos acentuados pelo fato de não ser reproduzida em série, mas constituir, cada uma das “bolhas” e outros trabalhos em chapa de acrílico, uma obra original.

No estudo “Anos 60. Transformações da arte no Brasil” analisei um desses trabalhos: *Se as imagens industriais do mundo urbano se incorporavam à paisagem e podiam ser cantadas pelos novos poetas como “a lua oval da Esso”, por Caetano, também eram apropriadas e transfiguradas pelos artistas da Nova Figuração. Autorretrato com índio carajá, de Carlos Vergara é uma manipulação desse tipo. Usando um material, na época de grande disseminação para letreiros de fachadas de lojas – o acrílico –, a base transparente da pintura se torna sua superfície, brilha voltada para o espectador. A fatura artesanal, no verso, aparece como uma impressão, como se tivesse sido produzida pelo anonimato da máquina na indústria. O polígono hexagonal com cantos arredondados já discorda dos formatos convencionais que se espera de um autorretrato. Lembra mais o desenho de um emblema comercial. A construção desse simulacro é contrariada pela própria imagem que reivindica a identidade pessoal do artista associada ao princípio da solidariedade étnica com o índio. O trabalho é de pintura, mas o resultado é gráfico.*³

Vejam em que confusão o mundo contemporâneo enfia a obra de arte, diluindo normas estabelecidas pela academia e desfazendo regras. Essa situação deixa em aberto um campo produtivo para ser explorado pelo artista que nele sabe se posicionar: em Vergara o procedimento era híbrido, meio industrial quando moldava a chapa de acrílico na fôrma previamente fabricada, meio artesanal quando olhamos a imagem, a primeira camada é a chapa, resultado de uma petroquímica avançada, a pintura atrás é feita à mão. Fosse um artista norte-americano, o cinismo *pop* iria aderir ao estereótipo do logotipo da marca industrial; brasileiro, vivendo sob uma ditadura, Vergara assumia a distância crítica diante dos ícones do capitalismo. Manipulava sua forma para fazê-la veículo que ultrapassava a própria identidade individual do autorretrato e procurava na companhia do índio caracterizar o caráter multirracial da sua cultura. Sua empresa era uma nação. Naquela época a aventura do artista apenas começava. ■



AUTORRETRATO COM ÍNDIO
CARAJÁ, 1968
Acrílica sobre acrílico
moldado
80 x 126 x 15cm
Coleção Gilberto
Chateaubriand/MAM,
Rio de Janeiro





VOTE, 1965
Óleo sobre tela
111,5 x 148 cm
Coleção Particular,
São Paulo

←
CUIDADO, 1965
Óleo sobre tela
118 x 149 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 1969
Acrílica sobre
acrílico moldado
120 X 120 x 10 cm
Coleção particular



SEM TÍTULO, 1968
Acrílica sobre acrílico
moldado
120 x 120 x 16cm
Coleção Gilberto
Chateaubriand/Museu
de Arte Moderna do Rio
de Janeiro - MAM-RJ



BRINDE, 1969
Acrílica sobre
acrílico moldado
120 X 120 x 20 cm
Coleção particular,
São Paulo



SEM TÍTULO, 1968
Acrílico sobre acrílico
moldado
120 X 120 x 20 cm
Coleção particular

→
TRÓPICO, 1969
Acrílico sobre
acrílico moldado
243 x 64 x 22 cm
Coleção Museu de Arte
Moderna de São Paulo



A decisão estrutural precisa incorporar o imaginário figurativo para se realizar – em última instância é a poética do trabalho o que está em jogo. Impossível negar às cores, linhas e formas a sua história; é possível, no entanto, levá-las a um nível de pensamento superior. Abstraindo as conotações mundanas, reencontrá-las como fundamentos de uma pura inteligência visual.

Ronaldo Brito



A trama é estritamente pictórica. A sua construção e a sua palpitação remetem apenas a si mesmas. A premência e a urgência da pintura, da vontade de pintura, se tornam flagrantes pela falta de qualquer mediação entre o próprio ato de pintar e a coisa pintada. A trama é exatamente o que se trama, tudo o que se trama. Dispersão e fragmento se relacionam aqui com vistas à construção de uma Totalidade que será necessariamente precária. A tela pronta se busca ainda, pulsa inquieta e escapa a seu método. Metonímia só, sem remissão a um todo conhecido. Esses quadros são, com toda a certeza, partes, mas, reunidos todos, não organizaram um conjunto – claro, não formam um círculo, tramam.

E, ainda assim, não. O trabalho não é um puro esforço fenomenológico de elaboração de uma rede pictórica. Talvez seja esse o seu problemático horizonte; possivelmente esse é o seu passado recalçado e irresolvido. Mas, visivelmente, a trama aponta para uma divisão, um lá e cá, um antes e depois. Um percurso e uma oposição. Porque, no caso, a trama também é figura, e aí surpreendemos talvez a verdade do trabalho, o seu conflito de origem. De uma maneira explícita, essas telas assumem um lugar paradoxal – o seu estar *entre*. Entre o passado literário e a procura de uma autossuficiência visual, uma irreduzível inteligência perceptiva. Estaríamos assim diante de um processo de abstração, uma determinação em construir uma linguagem visual substantiva. Mas, por favor, nela podem aparecer quaisquer imagens, inclusive as chamadas figurativas: o que caracteriza o grau de abstração de uma linguagem é a exigência de autolegislação formal, a recusa em se apoiar sobre referências externas ao processo do trabalho, sejam elas empíricas, geométricas ou escatológicas.

O que interessa, imediatamente, é que esse *entre* é – existe e vibra, se faz sentir diretamente no olhar. A estrutura do quadro acolhe e nega a sua carga de temporalidade literária – os losangos que se combinam e dispersam insinuam uma cena ao mesmo tempo em que parecem se resumir, a articular e desarticular limites, sentidos pictóricos intraduzíveis. As cores, a rigor inseparáveis do processo de estruturação, sustentam ainda um caráter metafórico – possuem certa intimidade, certa memória afetiva que resiste a uma estrita participação interativa.

Entre a pressão de uma estrutura, com a demanda de um raciocínio pictórico cada vez mais complexo, e a força recorrente de seu imaginário figurativo, o trabalho vive o seu dilema básico, a sua ambiguidade fundamental. Note-se porém: os dois momentos aparecem *no* e *do* trabalho, emergem de sua operação específica. A vontade de se livrar de conteúdos dados, da figuração imediata que o dominava, corresponde a uma volta às questões de origem. Visivelmente: o chamado *fundo* passa agora a primeiro plano; as cenas e as figuras se diluem e dissolvem nas cores e formas e apenas impregnam afetivamente o quadro. Daí a *realidade* da trama – é a sua ação que segura os dois espaços opostos e consegue relacioná-los. Em contrapartida é o embate entre esses espaços, em busca de um lugar, o que faz pulsar a rede e promove deslocamentos e condensações. A estrutura se impõe à figura; a figura, como fantasma, frequenta a estrutura.

E, no caso, não há como ser maniqueísta. A decisão estrutural precisa incorporar o imaginário figurativo para se realizar – em última instância é a poética do trabalho o que está em jogo. Impossível negar às cores, linhas e formas a sua história; é possível, no entanto, levá-las a um nível de pensamento superior. Abstraindo as conotações mundanas, reencontrá-las como fundamentos de uma pura inteligência visual. É possível, assim, pensá-las mais próximas de si mesmas e, aí sim, digamos, poetizá-las. E com essa manobra o ato de pintar adquire outro estatuto – o de um saber artístico autônomo, diverso do verbo, com uma lógica de reprocessamento singular.

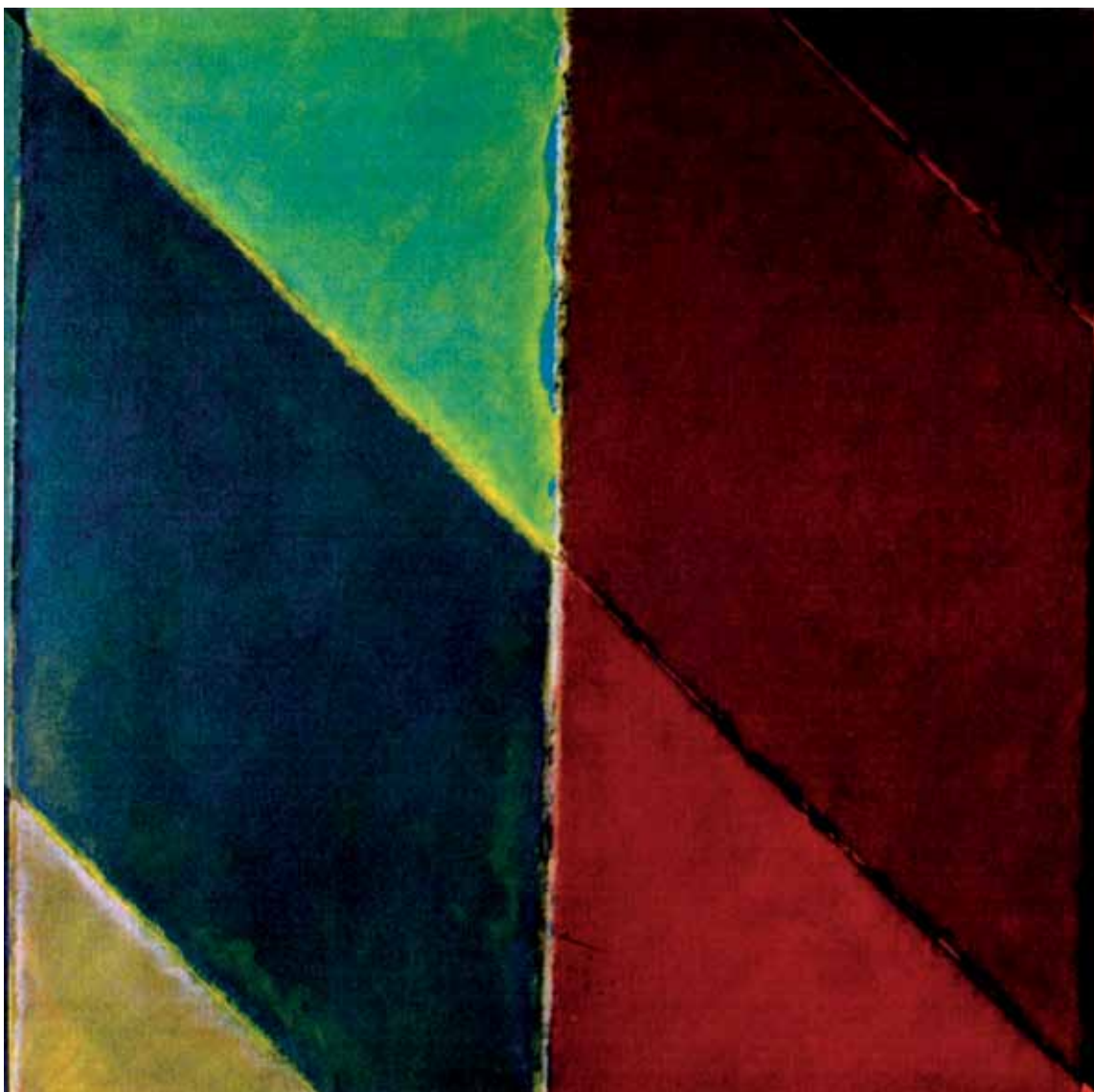
Por isso, premência da trama: para sair de um impasse, ou antes, para ativar e repotencializar o próprio impasse. Mais, muito mais, do que com aparências, a simples troca de figuras empíricas por figuras geométricas, o trabalho está às voltas com uma transformação de medida – um salto no vazio. Inenarrável em outra língua, a pintura só vai existir, fazendo-se, e só pode se fazer atravessando o desconhecido. Graus de incerteza, graus de estranheza passam a ser marcas do processo – como mostra a trama, o tema do trabalho é a sua própria realização – a sua ambígia, incerta e imprevisível realização. E o prazer do olhar é sentir esse formigamento agindo e construindo. A rede se lançando, palpitando e organizando.

Agora há, portanto, o drama da pintura com a pintura. E a dúvida do trabalho diante dele mesmo o leva, desculpem o contrassenso, de volta para frente. Cruzando em sentido inverso o novo realismo dos anos 60, na qual se formou, ele retoma o expressionismo-abstrato para uma interrogação radical sobre o fato e o desejo da pintura. No momento em que tudo parece permitido, todas as facilidades, toda espécie de mistificação e contrafação; numa conjuntura em que vários tipos de neonaturalismos pretendem canonizar ou ultrapassar (*sic*) a modernidade, o trabalho assume decididamente a questão moderna. Quer dizer: no mínimo, o compromisso com uma poética irremissível a qualquer ordem prévia – porque, em última instância, este não é mais o Mundo de Deus, e o Real se tornou um problema e um projeto.

É sintomática e esclarecedora, assim, a atração do artista pela estrita imaginação pictórica de Mark Rothko. A pintura construindo uma cena que é a própria pintura, onde figura e fundo se

→
SEM TÍTULO, 1984
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção Myriam e
Marcos Flaksman,
Rio de Janeiro





SEM TÍTULO, 1985
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular



SEM TÍTULO, anos 80
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular

debatem e multiplicam até a vertigem; onde espaço e tempo se confundem, indecíveis, numa trama que se expande e contrai incessantemente. Há por certo uma imaginação romântica em Rothko, mas da ordem da pele: é o corpo, o nosso corpo, que se engaja diferente no mundo a partir da tela – experiência de alheamento e imersão numa atmosfera densa e rarefeita. É essa pulsação rigorosa e indefinida da obra de Rothko que vai seduzir o trabalho através do tema mais constante em toda sua história: o limite entre a ordem e o caos.

Mas se, nesse sentido, por exemplo, a série *Carnaval* estava ligada à série dos *Caramujos*, na esfera da reflexão abstrata, ilustradas ambas por obras isoladas, os novos quadros trazem a questão na própria pele – não refletem a ideia de oscilação entre a ordem e o caos, procuram *ser* esse movimento, produzir imediatamente essa conversão no olhar. Abstraindo o jogo das aparências, o trabalho tenta organizar uma estrutura-carnaval, uma volúvel estrutura em progresso, precária e ambivalente. Por isso, podemos desde logo poupar a esses quadros nossos indefectíveis adjetivos e, ao invés, acompanhá-los em seu ininterrupto esforço de estruturação. Certo filósofo disse uma vez que, ao contrário da suposição comum, o círculo é a festa do pensamento. No caso, uma rede pode ser a festa do olhar. ■

→
SEM TÍTULO, 1982
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
125 x 275 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro







SEM TÍTULO, 1981
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular

→
SEM TÍTULO, 1983
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro



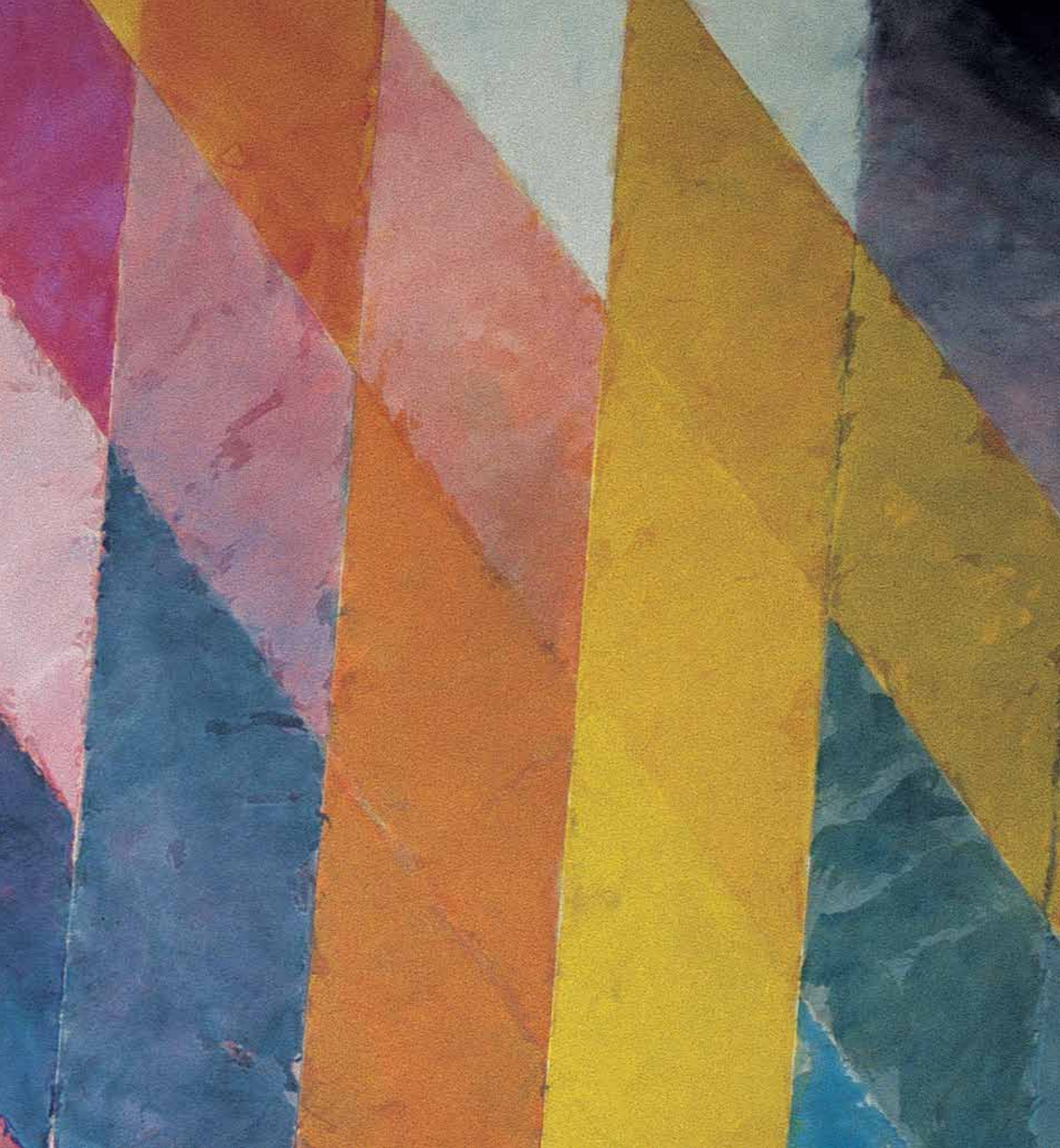


SEM TÍTULO, 1982
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140,5 x 190,5 cm
Coleção João Sattamini -
Museu de Arte
Contemporânea da
Prefeitura de Niterói, RJ



SEM TÍTULO, 1984
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
109 x 149 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro

A trama se dá como um travo, um duelo de olhares. Em vez de seccionar a clássica pirâmide óptica, em busca do mundo em profundidade, esses quadros são uma secção, uma fatia do próprio mundo. Expandida, a materialidade da tela se amplia e se desenha em losangos, e dá um novo estatuto ao processo visual. Com esse procedimento, pela sua radicalização, o trabalho de Vergara transforma o risco em coragem: não basta barrar a visão distraída pela simples emergência da tela, é preciso ir mais longe e vazar esse olhar unívoco que supõe que a inteligência de um quadro reside em penetrá-lo, literalmente atravessá-lo. E isso será conseguido por uma quase pedagogia óptica. Rodrigo Naves



Dizia Hoelderlin, no “Patmos”, que “onde habita o perigo também cresce aquilo que salva”. O trabalho atual de Carlos Vergara vive desse dilema. Entre fazer uma *pintura densa e figurar a densidade* não há o mar no meio – é bem menor a distância. Aí residem a riqueza e os riscos de seu projeto.

Mas qual a espécie de densidade e de opacidade nessas telas, já que desde Giorgione podemos vislumbrar o começo da crítica à transparência? Desculpem o truísmo, no entanto, o aspecto singular de sua questão reside na própria tela. Certamente, isso não bastaria para lhe garantir a menor originalidade. Desde o cubismo analítico que a tela deixou de ser um espaço onde se figurava a tridimensionalidade. Com as colagens esse processo foi ainda mais longe e com Mondrian a bidimensionalidade se instaurou definitivamente.

Talvez as obras de Vergara tivessem mais a ver com os cortes de Fontana. Mas é outra questão. O gesto de Fontana pode parecer cruel – literalmente dilacerante –, porém o resultado de sua ação é praticamente irônico: contra a transparente janela de Dürer, uma janela real, a indicar que “por detrás” de um quadro está o próprio mundo... da arte, as paredes de um museu. Por caminhos diferentes, Fontana e Magritte chegam a conclusões semelhantes: não se reproduzem mundos. Resta a possibilidade de construí-los.

Contudo, o modo de Fontana agir sobre a tela revelava algo que, aí sim, se aproxima muito das atuais preocupações de Vergara. Ao rasgá-las, o artista fazia com que elas surgissem como matéria e resistência. Os trabalhos de Vergara têm também essa intenção, ou seja, *revelar a tela em sua materialidade*. É claro, os procedimentos serão totalmente diversos.

Zêuxis e Parrhasios

Evidentemente, tecidos e telas têm sua história, e não custa nada fazer uma pequena digressão para melhor situar a questão aqui tratada. Zêuxis e Parrhasios – dois pintores gregos da segunda metade do século V a.C. – haviam apostado para ver quem retrataria mais fielmente aspectos da realidade. Zêuxis apresentou uvas magnificamente pintadas, mas teve que ceder a vitória a



SEM TÍTULO, 1986
Série Grades
Acrílica e vinil
sobre lona crua
40 x 62 cm
Coleção Ricardo
Akagawa, São Paulo

seu concorrente no exato momento em que solicitou a Parrhasios que retirasse, da frente de sua obra, um diáfano véu que a encobria. Simples: o véu era a pintura. Não houve como discutir a vitória de Parrhasios.

Avançando um pouco no tempo, veremos que na Idade Média as tapeçarias, compostas de diversos motivos mais ou menos estilizados, foram parte importante da produção artística da época, e com uma novidade: sendo elas próprias tecido, e carecendo da perspectiva tal como a conhecemos desde o Renascimento, tinham de contentar-se em ser superfície. Os panos deixam de ser um simples motivo da ilusão artística e se transformam no próprio objeto a ser trabalhado. No entanto, de uso decorativo, produto artesanal, deveriam ser admirados como resultado de uma habilidade, lugar onde se realizava uma ação elegante, e não como matéria (a respeito desses itens, ver “Allegorischer Realismus – zur Ikono-Logik von Vermeers Messkünstler”, de Andreas Hauser).

A partir do Renascimento, os panejamentos retornam à condição de motivo, mas com uma importante diferença: sobretudo a partir de Tintoretto, eles serão o lugar onde pela primeira vez o pincel deixará à mostra sua marca, criando uma curiosa identidade entre a trama do pincel e a do tecido.

Como se pode notar, representados ou apresentados, os panos sempre tiveram importância na história da arte. De algum modo, contudo, foi a astúcia de Parrhasios que prevaleceu. Sendo um objeto com contornos pouco definidos e, sobretudo, superficial, sem os problemas envolvidos com a profundidade, os tecidos seriam facilmente mimetizáveis, úteis às manobras do virtuosismo.

Não será ingenuamente, portanto, que poderá ocorrer a problematização da tela como suporte-transparência. Sem dúvida, todos os possíveis motivos figurados pela tradição perdiam sua própria materialidade ao serem pintados. Só que com os tecidos essa transfiguração gerou uma fundamental e especial inexistência da materialidade pano e qualquer deslize será uma oportunidade para que o olhar distraído volte a canalizar a obra no caudal da tradição, onde a figuração clássica (com seu projeto de transparência, como janela para o mundo) e a figuração dos tecidos foram quase uma unidade.

Além de ser, como suporte, algo que deveria sumir para a concretização da Arte, a tela ainda carregaria como agravante um fator a mais: ser da mesma espécie que um dos motivos mais tradicionais da figuração clássica.

As três dimensões da tela

Para cumprir o seu objetivo, Vergara não poderá pintar *sobre* suas telas. Ao contrário, ele vai embê-las, tingi-las. Todo esforço se concentra em ganhar-lhes os poros, ressaltando-os e construindo uma membrana transparente onde o mundo se projeta e se condensa, uma janela onde se instaura a profundidade. Do modo que o artista procede, ela se torna um obstáculo. Agora as tintas não são mais um modo de liquefazer o mundo, para que ele possa se fundir e solidificar sobre o pano. Também as tintas se impregnam de opacidade e isso precisamente porque não estão ali para realidades, mas sim para serem sua própria realidade – tintas.

Pode parecer paradoxal, porém, agindo assim, Vergara faz com que a tela volte a ter três dimensões, sem figurá-las. Ao realçar a interioridade da trama do tecido ele lhe garante espessura. Em vez do recalque do pano por meio do líquido tinta, assistimos ao processo contrário. Ele tem profundidade porque existe para ser evidenciado pelas tintas.

Num segundo momento, esse esforço para revelar o tecido ganhará a superfície da tela, onde se traça literalmente uma trama. De novo, a densidade continua a nortear o trabalho. Em meio aos losangos dos quadros condensa-se algo. Há como que duas telas nessas obras: a tela propriamente dita (conquistada a duras penas e que luta para surgir em sua integridade) e uma trama que funciona como um divisor entre dois lados.

Há uma tela que quer barrar a visão para poder ser tela e há uma trama onde se imanta algo. Neste segundo aspecto dos quadros estão os riscos do projeto. É aí que vejo a possibilidade de a densidade ser metaforizada ou figurada ao invés de ser realizada.

De certa forma, a trama de losangos aparece como primeiro plano figurativo que, pela extrema proximidade, “desfoca” o plano de fundo, e este surge pela distância, como uma somatória de aparências sobrepostas, constituindo uma “densidade” por simples confusão de imagens. De fato, isso viria a ser uma realização bem aquém da problemática que as obras pretendem levantar.

Essa trama, no entanto, permite uma leitura diversa, muito coerente com seu projeto. Se, na história da pintura, o mundo aparecia como sendo visto dominado por um olhar ubíquo, com Cézanne essa unilateralidade se nubla. Também Vergara desenvolve essa questão. A trama surge, então, não como aquilo que divide e sim como a condensação de dois olhares, como um cruzamento. Em lugar de um mundo observado, o que se produz é a intimidade com o mundo... estranho. Cezannicamente, ao vermos, somos vistos, pois estamos enterrados no real e não passamos a vida a contemplar as coisas do alto de uma grua.

Se a primeira dificuldade do artista era fazer emergir a tela, esse movimento será completado por um outro: a reflexividade do olhar. Na tradição o olhar se diluía, porque aparecia somente como condição para que um mundo materializasse na tela. Essas obras são, ao contrário, fruto de um choque de olhares, o único procedimento que permitirá à visão resistir ao desejo de reduzir o mundo à sua substância.

A trama se dá como um travo, um duelo de olhares. Em vez de seccionar a clássica pirâmide óptica, em busca do mundo em profundidade, esses quadros são uma secção, uma fatia do próprio mundo. Expandida, a materialidade da tela se amplia e se desenha em losangos, e dá um novo estatuto ao processo visual. Com esse procedimento, pela sua radicalização, o trabalho de Vergara transforma o risco em coragem: não basta barrar a visão distraída pela simples emergência da tela, é preciso ir mais longe e vazar esse olhar unívoco que supõe que a inteligência de um quadro reside em penetrá-lo, literalmente atravessá-lo. E isso será conseguido por meio quase de uma pedagogia óptica.

Primeiramente, o artista constrói uma resistência – a tela. Depois revela que, tanto aos olhos de quem pintou quanto aos olhos do espectador, o real enfrenta a unilateralidade de nossa visão, tornando-a reflexiva. Nesses quadros a densidade é o fundo do olho. ■



SEM TÍTULO, 1983
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular,
São Paulo





SEM TÍTULO, 1984
Série Grades
Acrílica e vinil sobre lona crua
405 x 615 cm
Coleção Bradesco



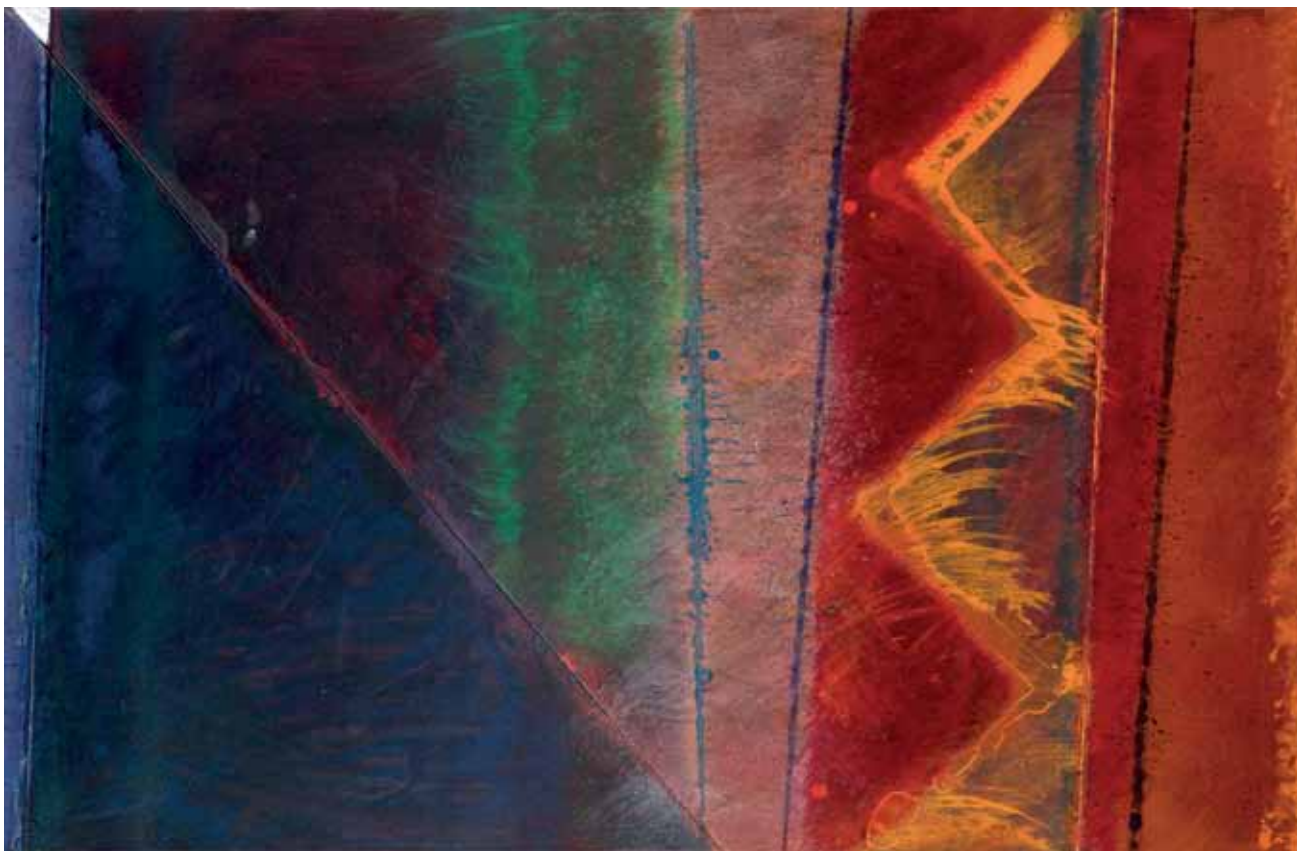
SEM TÍTULO, 1986
Série Grades
Acrílica e vinil
sobre lona crua
Coleção particular



SEM TÍTULO, 1986
Série Grades
Acrílica e vinil
sobre lona crua
180 x 180 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 1986
Acrílica e vinil sobre
lona crua
120 x 210,5 cm
Coleção Banco Itaú
S.A., São Paulo



SEM TÍTULO, 1986
Série Grades
Acrílica e vinil
sobre lona crua
40 x 62 cm
Coleção Ricardo
Akagawa, São Paulo

Os avanços progressivos (...) são a conversa que a pintura ocidental vem tendo consigo mesma, há séculos, entre quadro e quadro ou entre artista e artista. Os cortes são poucos e não eliminam esta conversa intimista: uma pincelada aqui que gera outra pincelada ali, um amarelo aqui que gera outra cor ali.

Reynaldo Roels Jr



Em 1983, Carlos Vergara mostrou em uma individual, pela primeira vez, uma nova fase de seu trabalho em que eram deixados de lado os elementos anedóticos (literários) anteriormente característicos de sua obra. Nas paredes, apenas pintura, abstrata, pura, sem “referências para além dela mesma”. A exposição inaugurava também uma nova galeria no Rio de Janeiro, a Thomas Cohn, que pretendia dedicar-se exclusivamente à arte contemporânea, o que poucas na cidade conseguem. Hoje, o dia exato em que a Thomas Cohn comemora cinco anos de funcionamento sem fugir aos seus objetivos, Carlos Vergara volta ao mesmo lugar para inaugurar uma nova individual, às 21h, onde 10 telas apresentam ao público os desenvolvimentos recentes da fase com que ele inaugurou a galeria. No convite, projeto do escultor Tunga (que também auxiliou no projeto inicial da Thomas Cohn), uma das telas da mostra foi miniaturizada em cartão grosso, frente e verso.

“A música faz vibrar o ouvido. A pintura faz vibrar o olhar. E o olho não serve só para evitar que a gente tropece, serve também para outras coisas”. Com essa frase, Vergara define o seu campo de atuação em pintura: o da inteligência do olhar, a possibilidade de transformar a visão em um instrumento de saber, ao contrário de Platão, para quem os sentidos traíam a essência verdadeira das coisas. Traição, Vergara só comete a si mesmo e à sua palheta, para melhor realizar seu trabalho:

— Estou traindo minhas próprias preferências, provocando a famosa “palheta do pintor” antes que ela se torne apenas um vício, o pior crime de um artista, e que tira à arte o seu sentido de reflexão.

Com um ateliê fora do Rio, em Cachoeiras de Macacu, Vergara introduziu em suas telas tintas industriais, além das cores tradicionais. As industriais, opacas e com nomes exóticos (“rosa flamingo” ou “vermelho cardinal”), em contraste com as outras, oferecem a oportunidade de ele “montar pequenas armadilhas para o olhar”, avanços progressivos na direção da inteligência da visão. Organizada ainda a partir das grades que abriram a nova fase pictórica, Vergara mantém ainda o sistema de divisão da tela com cordas que ficam marcadas na pintura. Mas a grade (dividir para melhor organizar) está ampliada, quase estourando (como a retícula

SEM TÍTULO, 1988
Acrílica e vinil sobre
lona crua
180 x 180 cm
Coleção particular



ou o grão da fotografia estouram quando a ampliação ultrapassa limites específicos]. E a tinta, aplicada com as mãos ou com esponjas, aparece na tela como uma explosão líquida de cor, um *splash* que condensa em si o ato do pintor e o seu pensamento.

– Um amigo meu, o crítico Ronaldo Brito, diz que, no mundo, há os histéricos e os obsessivos. Eu sou histérico e já estava me sentindo prisionado pela grade, ela estava ficando muito chata. O que quero com a pintura é fazer uma poesia, emocionar um espaço, criar uma pequena alegria ou um pequeno drama na tela, cujo espaço é exíguo. O espaço da pintura é muito exíguo.

A exiguidade do espaço que Vergara coloca diante de si para pintar não o impede de, nele, dialogar com quase toda a pintura que ele conhece: ela é um “campo em que os avanços só se fazem aos poucos e precisa de muito tempo para ser vista. É preciso olhar e voltar a olhar, per-

ceber seu sentido, perder este sentido e voltar a recuperá-lo. Estou aprendendo arte e acho que vou morrer aprendendo arte”. Os avanços progressivos a que se refere Vergara são a conversa que a pintura ocidental vem tendo consigo mesma, há séculos, entre quadro e quadro ou entre artista e artista. Os cortes são poucos e não eliminam essa conversa intimista: uma pincelada aqui que gera outra pincelada ali, um amarelo aqui que gera outra cor ali.

– Arte é isso, é angústia e procura, não é habilidade. A habilidade é o artesanato, a traição da arte. Para se descobrir o relevante é preciso trair a própria habilidade, a mão ou a palheta. E é preciso observar tudo como se observa a arte: olhar longamente tanto para um musgo na pedra ou uma infiltração na parede.

Leonardo também recomendava aos pintores que observassem manchas nas paredes e nuvens no céu, para exercitar a percepção visual. Mas não é com Leonardo que Vergara dialoga apenas, é principalmente com a pintura contemporânea, que sobreviveu às investidas contra si (foi a arte de que mais se apregou a morte no século) e está contribuindo para “tornar o olhar eloquente”.

– Certa vez, o escultor Sérgio Camargo me perguntou para quem eu pintava e eu respondi que era para o mundo. Errei. Pinto em primeiro lugar para os meus pares, os que estão dentro da discussão e que melhor sabem olhar um quadro. Naquela época, eu ainda estava ligado à ideia de arte engajada e não estava maduro como hoje. Eu tinha sido operário especializado da Petrobras, estava politicamente envolvido e carregava ainda a herança de minha formação – meu pai é pastor anglicano. E não se foge da formação: um artista como Antônio Dias não escapa de ser um retirante; eu não escapo de ser protestante.

A arte política dos anos 60 está, hoje, transformada em uma política artística, e Vergara só lamenta a perda da discussão pública da arte, como ocorria há 20 anos:

– O Rio de Janeiro era uma cidade culturalmente quente, as coisas efervesciam e não havia a compartimentalização que ocorre agora. Não temos mais grandes coletivas onde os problemas artísticos sejam confrontados, apenas coisas acontecendo individualmente, ora aqui, ora ali. São eventos efêmeros. Seria preciso que o novo secretário de Cultura do Estado, Rafael de Almeida Magalhães, retomasse algumas iniciativas para que toda a arte aqui produzida (e é muita) resultasse em uma reflexão mais abrangente.

Gaúcho de 47 anos, integrante da geração que promoveu uma reviravolta na arte brasileira (participou de “Opinião 65” ao lado de Antônio Dias, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman – aos quais Vergara está historicamente associado, a despeito de todas as diferenças entre eles), ele não teme que sua atitude seja acusada de “elitista”: para ele, “elitista é como os populistas chamam aqueles que defendem a depuração artística”. A pintura de Vergara é uma busca na direção do saber artístico e, como todo saber, exige algum esforço intelectual para ser decodificada. O código, contudo, é simples: basta olhar e refletir sobre o que se viu. Vergara não pede mais do que isto. ■



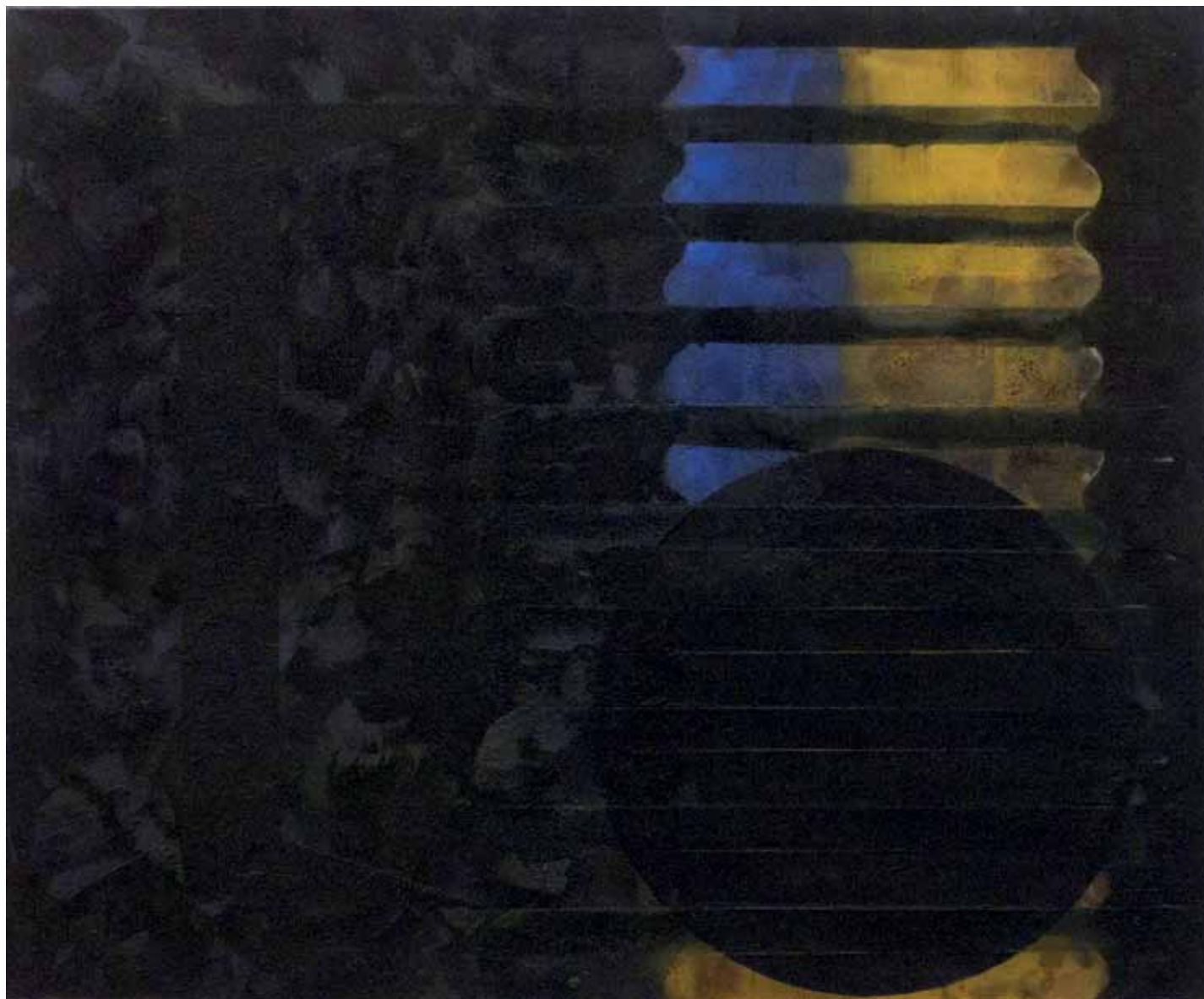
SEM TÍTULO, 1984
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
100 x 140 cm
Coleção Carlos Pini, Rio
de Janeiro



SEM TÍTULO, 1983
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
190 x 300 cm
Coleção Galeria Brito
Cimino, São Paulo



SEM TÍTULO, 1998
Monotípia e pintura
sobre lona crua
100 x 100 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro



SOL PRETO, 1996
Pintura sobre
lona crua
202 x 240 cm
Coleção do artista

SAGRADO CORAÇÃO III, 2008
Série São Miguel
Plotagem, pintura e carvão
sobre lona crua
190 x 215 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 1994
Monotipia e pintura sobre
lona crua
185 x 250 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

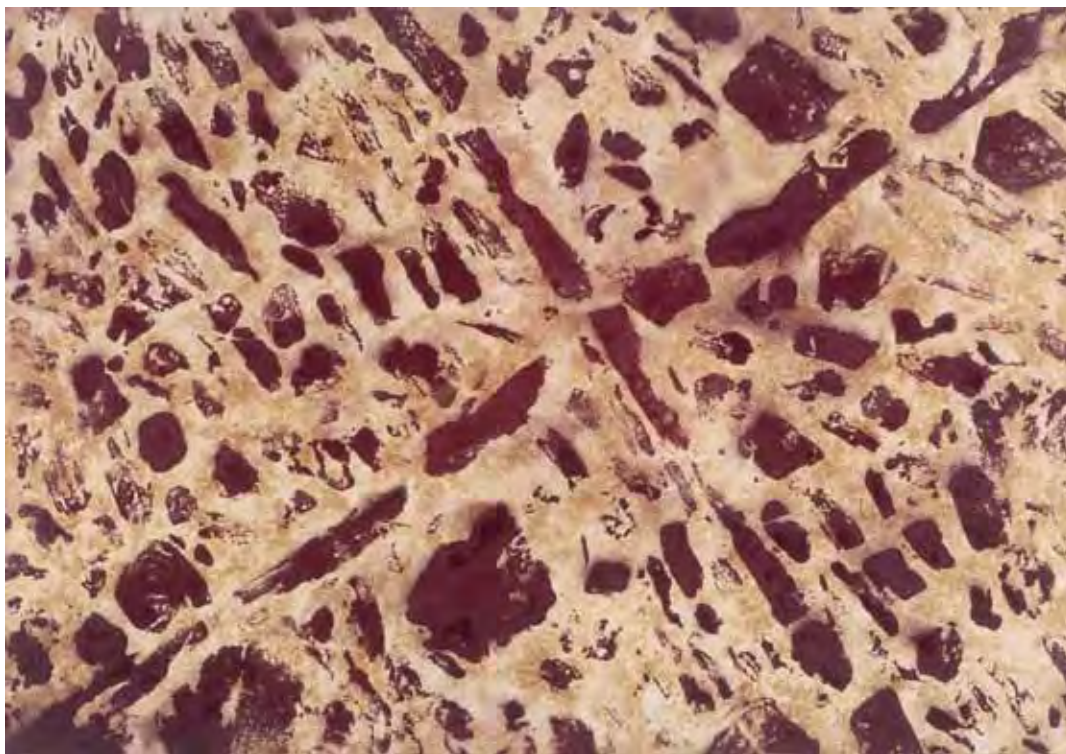




CRUZ I, 2008
Série São Miguel
Monotípia e pintura
sobre lona crua
190 x 216 cm
Coleção particular



SEM TÍTULO, anos 90
Pintura sobre lona crua
Coleção particular



OURO PRETO I, 1995
Monotipia e pintura sobre
lona crua
140 x 200 cm
Coleção particular,
São Paulo



SEM TÍTULO, 1997
Monotipia, pintura e folhas
secas sobre lona crua
140 x 201 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



ARUANÃ, 1995
Monotipia e vinil
sobre lona crua
219 x 186 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro



VARANDA I, 1999
Monotipia e pintura sobre
lona crua
140 x 250 cm
Coleção particular,
Belo Horizonte



SEM TÍTULO, 1999
Monotipia sobre lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular



PIRACICABA, 1999
Monotipia sobre lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular

Nas suas telas o olhar imagina, e a imaginação olha. Cúmplices um do outro, colocam a questão: é possível olhar um quadro sem imaginá-lo? Pois o que se faz, quando se olha um quadro, senão percorrer caminhos semelhantes aos que são, aqui, riscados com método? O que está em jogo nessas telas é um dos fundamentos da pintura.

Alberto Tassinari



Há mais de uma pintura nessas telas. Entre o rigor da estrutura inicial em losangos e a indeterminação do que foi sendo pintado diferentes pinturas surgiram – acumulando os acasos da mão e do pincel em necessidades da obra. Cada tela é assim, uma aventura de pintura. Nenhuma pode ser tomada como exemplo das demais. Cada uma trata a cor, por exemplo, de maneira diferente. Talvez a estrutura em losangos seja o comum a elas, mas falta a essa estrutura o que surge a seu lado como a essência singular de cada tela: a própria pintura. A estrutura é assim demasiado frágil para caracterizar essas obras. E os elementos pictóricos são demasiado vastos. A estrutura tende a agarrar a pintura, mas não a alcança. Fracassa no vazio que há entre as duas. E a pintura, se tende a cristalizar-se na estrutura, o fracasso é o mesmo. Sobra, espaçada, a própria pintura.

Há assim um desacordo entre dois tipos de olhar em cada uma dessas telas.¹ É o que possuem em comum. Há um olhar intelectual, metrificado, senhor da medida das coisas. E há um olhar pictórico, esparramado, anterior à discriminação de contornos. O desafio de Vergara, em cada uma dessas telas, foi fazer desse desacordo um acordo, um pacto entre opostos. Mas sob uma condição: não eliminar esse conflito. A pintura não preenche, assim, os vazios da estrutura. E o desenho, por sua vez, não se dissolve na pintura. Num e noutro caso o desacordo se resolveria. A execução das obras encontraria seu fim na produção de imagens, quando a intenção de Vergara, creio, é apreender na tela o próprio fluxo da imaginação: essa mistura, meio inexplicável, de pensamento e percepção.

Esse fluxo da imaginação é apreendido no mundo visível por um análogo do mundo do pensamento junto com um análogo do mundo da percepção. Ao primeiro corresponde um espaço reticulado e com orientações precisas. Ao segundo, um espaço instável, latente, manchado pela sobreposição de cores e transparências, e com direções que apenas se insinuam. É desse encontro de espaços, desse “choque de olhares”, que surge um análogo de imaginação em cada tela: uma trama que segura dois espaços opostos.² Um espaço, então, se transfigura no outro, perde sua essência nos acidentes do outro. Há linhas, gestos, na pintura. Há cor e indefinição nas linhas. Como se fossem mapas, viajamos nosso olhar de uma parte e outra de cada quadro.



SEM TÍTULO, anos 80
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
100 X 145 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro

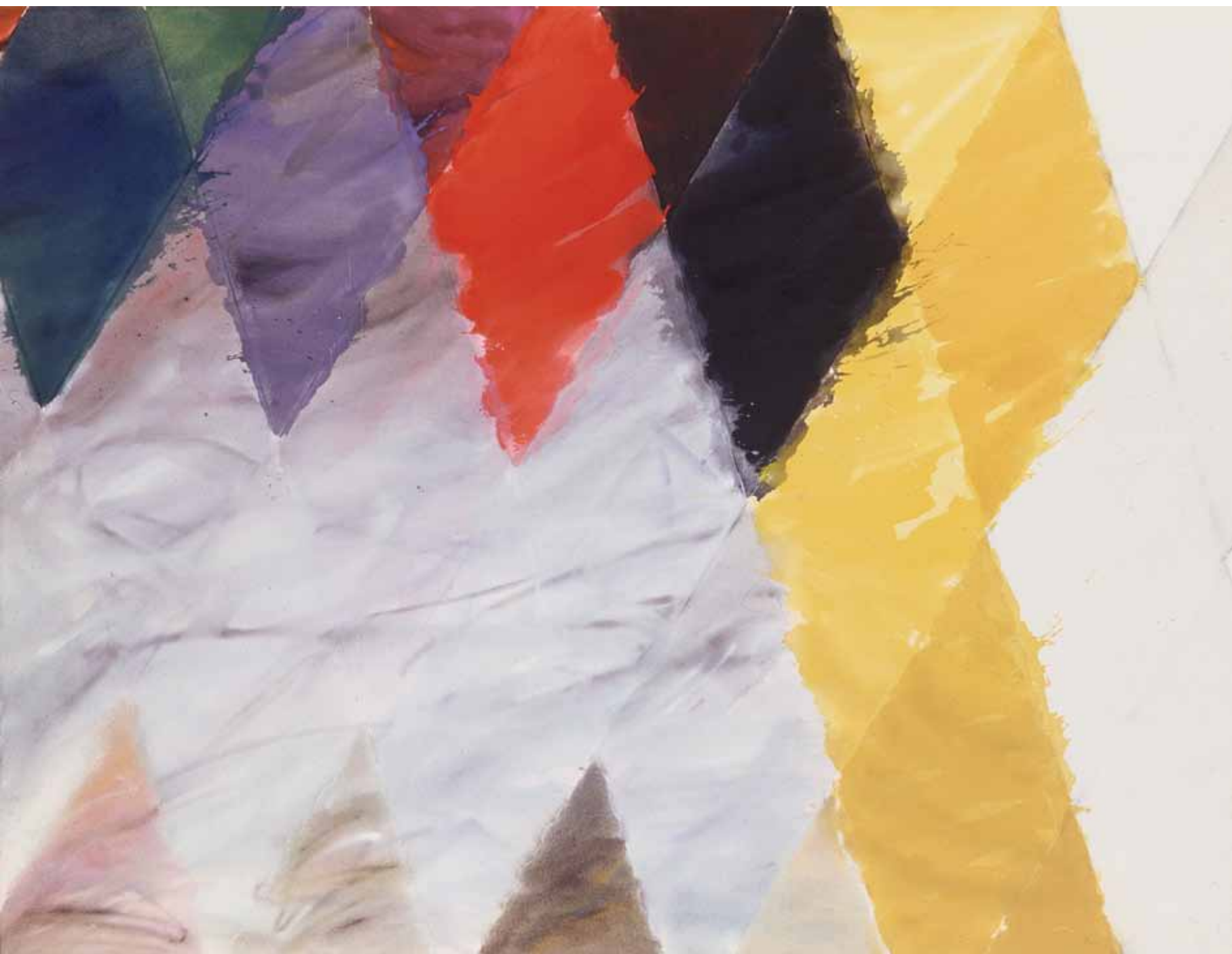
Não se cessa de imaginar junto dessas telas. Uma imagem vem a ser, mas logo se desfaz, surge uma outra, jamais pensada, volta-se a uma conhecida, também se desfaz. Um triângulo maior se forma, um menor toma-lhe a vez, sucedido por um grande losango. Agora (vinda de onde?) é possível assistir à aparição de uma tênue mistura de luz, cor, e movimento. Sempre esteve ali? A tela inteira se reconfigura, dissolvendo a sua imagem anterior.

Mas não são apenas analogias (mapas) da imaginação, essas telas. Imaginamos, de fato, enquanto as olhamos. Imaginamos aquilo mesmo que olhamos. Se são analogias, o são do mesmo modo que o mundo do pensamento (pensar, imaginar, etc.) é análogo ao mundo visível, pois de alguma forma também se olha quando se imagina. E mesmo o pensamento puro também se faz segundo direções no espaço. Vai de um ponto a outro, ainda que num espaço invisível. Há assim uma passagem entre o mundo visível e o das ideias. Um caminho de mão dupla: olhar e imaginar.

É o miolo dessa passagem que Vergara trabalha. Nas suas telas o olhar imagina, e a imaginação olha. Cúmplices um do outro, colocam a questão: é possível olhar um quadro sem imaginá-lo? Pois o que se faz, quando se olha um quadro, senão percorrer caminhos semelhantes aos que são, aqui, riscados com método? O que está em jogo nessas telas é um dos fundamentos da pintura. A impossibilidade de sua transmutação absoluta de imagem em objeto. E se é verdade que a pintura de uns vinte anos para cá perdeu seu quadro e seu esquadro, que de caixas para imaginar, encaixilhou-se no espaço físico, também é verdade que com isso recalçou um de seus impulsos mais vitais, pois a pintura não sobrevive sem o direito à imagem. A volta à tona do recalçado é sempre torta. Se faz em cacos e retorcida. Talvez seja essa a razão de ser do que vem surgindo como um novo estilo internacional em pintura. Mas a questão de Vergara nessas telas é outra. O direito à imagem, aqui, não é motivo. Sua ação pictórica não reveste a tela com fabulações do sentido. Está antes interessado na cuidadosa investigação de um problema fundamental da pintura: a transfiguração recíproca de olhar e imaginar. Cada uma de suas telas é, assim, um momento mas também um experimento desse pacto transfigurador que faz os olhos imaginarem e a imaginação ver. ■



SEM TÍTULO, 1985
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, anos 80
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
Coleção particular



←
SEM TÍTULO, 1982
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção Marcos
Marcondes, São Paulo



SEM TÍTULO, anos 80
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 186 cm
Coleção particular,
São Paulo

SEM TÍTULO, anos 80
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
70 x 150 cm
Coleção particular,
São Paulo







SEM TÍTULO, anos 80
Série Grades
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular

←
SEM TÍTULO, anos 80
Série Grades
Pintura sobre lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular,
São Paulo

A tela é o lugar de um acontecimento, o lugar onde algo acontece: as possibilidades de uma pintura. Creio que esse acontecimento pictórico não diverge, em essência, de nenhum outro; circunstância onde cruzam certezas e dúvidas, acaso e destino, encontros e desencontros; campo onde circulam forças de diversas intensidades e direções às quais ora resistimos ora nos submetemos. Paulo Venancio Filho



O que esta série de pinturas nos revela são acontecimentos, situações, instáveis organizações. Elas mantêm um grau de imprevisibilidade, uma deliberada margem de gratuidade e espontaneidade. A princípio poderia prevalecer a sensação de que, antes de tudo, é o sentimento do prazer que as impulsiona num movimento contínuo e irrefletido de plena entrega ao fluxo dos impulsos. Antes de nos indagarmos se isso é humanamente possível, percebemos que aqui não se trata propriamente da matéria bruta do prazer, do seu conteúdo, mas da sua forma. A matéria bruta é inevitável e necessária, porém é a forma da vivência que se quer que permaneça e possa ser repetida, reexperimentada, para não se dissipar na transitoriedade do momento sem ser conhecida, que não se introjete na culpa e possa persistir como experiência conquistada e a cada vez renovada, vivida na sua antecipação e realização. Trata-se antes do sentido do prazer do que o prazer.

A tela é o lugar de um acontecimento, o lugar onde algo acontece: as possibilidades de uma pintura. Creio que esse acontecimento pictórico não diverge, em essência, de nenhum outro; circunstância onde cruzam certezas e dúvidas, acaso e destino, encontros e desencontros; campo onde circulam forças de diversas intensidades e direções às quais ora resistimos ora nos submetemos. Situação que exige um ato através do qual nos colocamos tal como somos ou pensamos ser, onde mesmo na dúvida ou na incerteza podemos nos lançar em direção a um fim. Momento de uma unidade apenas aparente. Onde, a princípio, parecia existir uma entrega ao fluxo, simples deixar-se levar, reconhecemos uma dimensão que assume e mantém o conflito. A vontade permanece a única garantia; a garantia de manter a coesão no dilaceramento, sustentar opostos na mesma decisão. Este não é simplesmente o sentido do prazer, é o drama da vontade. Um esforço contínuo e a cada momento posto à prova, uma intenção determinada a se expor e se revelar.

Encontramos nessa pintura movimentos simultâneos e divergentes. Cada tela é uma fonte de emissões que se comportam diferentemente. Flutuam na superfície, emergem do interior, mergulham. As diferentes modalidades com que a superfície é impregnada alternam graus de pulsação, ressonâncias, alteram proximidade e distanciamento. A maior ou menor irradiação

SEM TÍTULO, anos 80
Série Barras
Acrílica e vinil sobre
lona crua
111 x 90 cm
Coleção particular,
São Paulo



de energia não está na força do gesto que imprimiu a sua marca, está na sutil diferenciação de emissões. Acompanhamos essas diferenciações nos movimentos simultâneos de sinais opostos, nas sugestões de pontuações e nos ritmos, nas ambivalências cromáticas, no pulsar que faz e desfaz uma cena onde permanece a intensidade e a integridade originárias. Estamos entre a abstrata organização da vontade e a urgente desorganização dos impulsos, diante da tentativa de manter essa fluida ordem, onde a convivência seja possível, na qual a vontade não seja esquecimento de uma adesão e a urgência da adesão não imponha a presença do irrefletido. Uma vontade que ante as dúvidas e a imprevisibilidade do momento confia na realização e se desdobra no sentimento do prazer.

A forma com que o fluxo dessa experiência se configura alterna condensações de ordem e caos. A repetição, às vezes constante, de um elemento, a obsessão por um determinado gesto, procura isolar cada uma dessas experiências específicas, identificá-las e reconhecê-las na indi-

ferenciação inicial. Existe quase uma necessidade de torná-las íntimas e reconhecíveis, para que possam ser repetidas como experiências vividas. Hábito que não cansa; ter o familiar sempre renovado, nunca esgotado. Desejo de prolongar a permanência do que é momentâneo, trazê-lo imediatamente para si, evitar a estranheza e os mal-entendidos. Há nessas telas um pressuposto de convivibilidade, tornar tudo próximo, acessível, comunicável. Esse o desejo possivelmente utópico dessa pintura, o horizonte no qual se projetam figuras e fórmulas do encantamento.

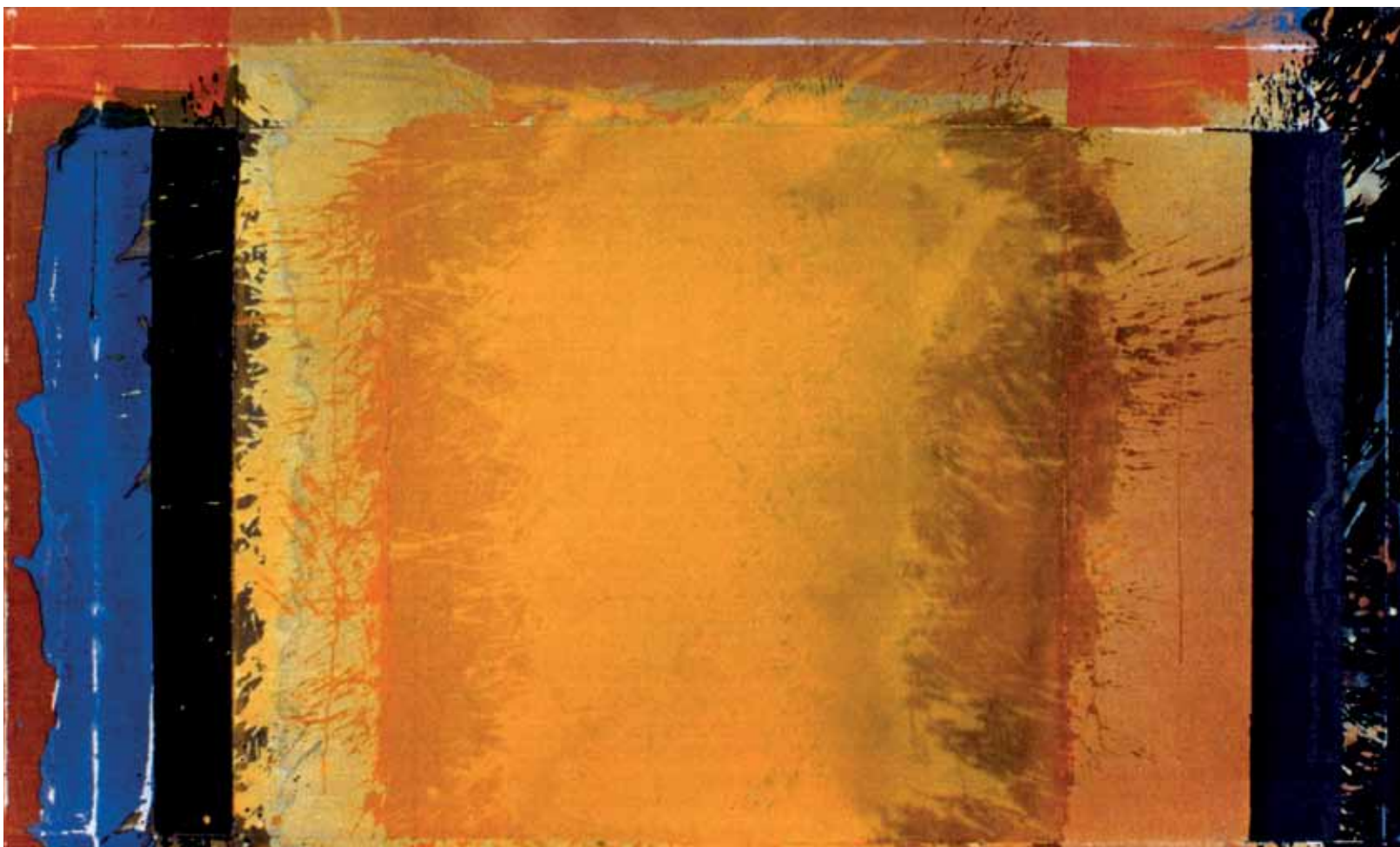
Acima de tudo há nessa vontade que experimenta o conflito, ainda que confiante na realização e, por causa disso, uma dimensão ética; a procura de uma grandeza sóbria, autodimensionada. Essa confiança na realização não encontra seu sentido na reflexão, exprime a experiência da ação e do fazer, que só se revela e só faz sentido através dela mesma, no momento próprio do trabalho, na consciência da atividade, no reprocessar constante que mesmo realizado por um só dá sentido a todos. Nessas direções conflitantes que se aproximam, que estabelecem uma convivência extraída da continuidade da experiência, da ação que reconhece seu sentido e seu fim nela mesma, nos impasses e soluções que encontra, vai se impondo uma satisfação esclarecida, intensamente realizada.

O percurso dessa pintura exprime em certo sentido os modos de se relacionar com a pintura, ou melhor, os modos como ela se relaciona com a pintura. Em outro momento podemos reconhecer um determinado modelo, certas influências e certos procedimentos. Passagens solitárias que exprimem menos um programa do que um ambiente, um contexto. São possibilidades de convivência que se colocam e sugerem níveis e intensidades de envolvimento. Se essa pintura não segue um programa rigorosamente calculado, mantém uma coerência na instabilidade do afeto. Pois aqui a pintura se organiza segundo a dinâmica do afeto. Essa é a sua ordem positiva, sua modalidade de existência, seu avançar, retroceder, continuar. Talvez assim possa correr o risco da instabilidade ou da superficialidade, entretanto, a cada momento e a cada situação, sabe encontrar a espessura correta da experiência, a medida adequada, a intensidade apropriada.

Assumindo os mais diversos riscos, a pintura de Vergara apresenta mesmo em seus momentos mais erráticos e incertos uma força de convencimento. Em cada uma de suas etapas transparece o empenho e o entusiasmo que convive espontaneamente com dúvidas e incertezas. Existe nela a presença constante de uma inquietude, de uma urgência, que se combina com a insistência na execução, sempre se surpreendendo com si mesma e com a aventura que é a pintura. Exercício de entrega à pintura: misto de satisfação e temeridade. ■

SEM TÍTULO, 1989
Acrílica e vinil sobre
lona crua
140 x 140 cm
Coleção Beatriz Segall,
Rio de Janeiro





SEM TÍTULO, 1988
Série Barras
Acrílica e vinil sobre
lona crua
120 x 200 cm
Coleção particular



PASSAGEM, 1996
Pintura sobre poliéster
138 x 220 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 1986
Acrílica e vinil sobre
lona crua
Coleção particular,
Rio de Janeiro

SEM TÍTULO, 1988
Acrílica e vinil sobre
lona crua
200 x 130 cm
Coleção Tanit Galdeano,
Rio de Janeiro





TEATRO, 1996
Monotipia e pintura
sobre lona crua
185 x 250 cm
Coleção particular,
São Paulo

Há um investimento romântico nessa pintura de Vergara que parece acreditar que ali no fragmento, no pedaço de parede, pode estar o todo e que esse encontro não pode ser perturbado por uma racionalidade inibidora, mas capturado no instante mesmo da impressão das telas. Atual, o sublime aqui não pressupõe nenhuma transcendência, ao contrário, dirige na penumbra dessas telas o olhar para esse território onde nos encontramos de tal forma mergulhados que não o vemos.

Paulo Sergio Duarte



Num país onde boa parte da arte contemporânea se relaciona de modo direto ou indireto, interagindo ou reagindo, com o capítulo construtivista que marcou e ainda marca a sua arte, a pintura que Carlos Vergara vem desenvolvendo desde 1989 produz certa estranheza. Essa diferenciação se realiza pela forma como ele incorpora questões locais. Paradoxalmente, é estranha pelo fato de ser uma pintura brasileira sem se ligar aos estereótipos da província. Quando recusamos os ícones que uma certa figuração explorou criando imagens exóticas de si mesmo, passamos a admitir o esforço reflexivo dos trabalhos construtivistas e pós-construtivistas que se orientam por uma ordem conceitual onde qualquer elemento local se encontra mediado por tantas instâncias que passa despercebido. Mas de que modo essa pintura pode se dizer portadora de uma estranha proximidade? Lembro-me de um pequeno texto de Walter Benjamin, entre os muitos textos curtos que narram seus sonhos, em que a ansiedade se assemelha à sensação que certos brasileiros experimentam diante dessas telas. No sonho ele se encontrava junto de um imenso muro de pedra, tão próximo que não permitia que ele visse o restante da construção; sua angústia crescia porque ele sabia que aquela pedra do muro era a Notre Dame. Estava junto da catedral e não podia vê-la porque não era possível recuar para ver o todo. Um verdadeiro pesadelo. Se não me falha a memória, Maurice de Candillac traduziu o título dessa pequena narrativa como *Proche, trop proche*.

Esta pintura de Vergara carrega essa proximidade excessiva. De início, seu procedimento sublinha seu caráter imediato: a monotipia das paredes de uma pequena fábrica de pigmentos de óxido de ferro, na cidade de Rio Acima, a meio caminho entre Belo Horizonte e Ouro Preto, se escolhermos pequenas estradas do interior, no Estado de Minas Gerais. A presença desses tons pertence à paisagem dessa imensa região onde o ferro aflora no solo e nas encostas das montanhas. A população ali convive com essas cores da mesma forma que aqueles que vivem na Amazônia convivem com diversos tons de verde. Por motivos históricos esses pigmentos se encontram, também, presentes na origem da pintura no Brasil, se excluirmos as manifestações artísticas dos índios, de interesse estético-antropológico. Encontramos esses pigmentos já na pintura do início do século XIX, na obra de Mestre Athayde nas igrejas dessa região. Há, portanto, essa presença cromática imediata da paisagem e a da própria história da pintura.



CAPELA DO MORUMBI, 1992
Monotipia sobre poliéster
Instalação
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



CAPELA DO MORUMBI, 1992
Monotipia sobre poliéster
Instalação
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

A cor e o caráter imediato do procedimento não bastam para compreender essas pinturas, há a escala e uma inteligente inversão. Visualmente os tons terra, ferruginoso, ocre, vermelhão do óxido de ferro não são suficientes para transportar uma significativa parte do Brasil para essas telas. A generosidade de suas dimensões e o caráter propositadamente artificial, posticho, das estruturas em elipse que participam de sua sustentação, como vértebras expostas, também têm algo familiar e que temos dificuldade de aceitar como constituindo a nós mesmos: essa grandeza frágil. Falamos da paisagem, mas as telas nos sugerem, evidentemente, um interior. Duplo movimento carregado de sentido: trazer para o lugar da arte como cena interior os valores cromáticos e a extensão do exterior. E evocar que valores objetivos ainda residem, incertos, como uma nebulosa subjetividade na consciência cultural do país.

Encontramos no passado e no presente esses valores dispersos em diversas obras de arte no Brasil, mas me parece que raramente reunidos num só trabalho. Há um investimento romântico nessa pintura de Vergara que parece acreditar que ali no fragmento, no pedaço de parede, pode estar o todo e que esse encontro não pode ser perturbado por uma racionalidade inibidora, mas capturado no instante mesmo da impressão das telas. Atual, o sublime aqui não pressupõe nenhuma transcendência, ao contrário, dirige na penumbra dessas telas o olhar para esse território onde nos encontramos de tal forma mergulhados que não o vemos. ■



CAPELA DO MORUMBI, 1992
Monotipia sobre poliéster
Instalação
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



MURO MOLE, 1994
Monotipia sobre poliéster
240 x 210 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

→
PELOURINHO II, 2009
Série Pelourinho
Monotipia e pintura
sobre lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular,
Brasília





CALOR II, 1999
Monotipia sobre
lona crua
151 x 195 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



BOCA DUPLA, 1989
Série Boca de Forno
186 x 471 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 1989
Série Boca de Forno
Monotipia sobre lona crua
190 x 270 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 1989
Monotipia e vinil
sobre lona crua
198 x 207 cm
Coleção particular,
São Paulo





DUAS BOCAS II, 1989
Série Boca de Forno
Monotipia sobre lona crua
185 x 481 cm
Coleção particular



←
SEM TÍTULO, 1991
Monotipia, acrílica e
vinil sobre lona crua
185 x 185 cm
Coleção Gilberto Braga,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 1995
Monotipia e vinil sobre
lona crua
186 x 300 cm
Coleção particular



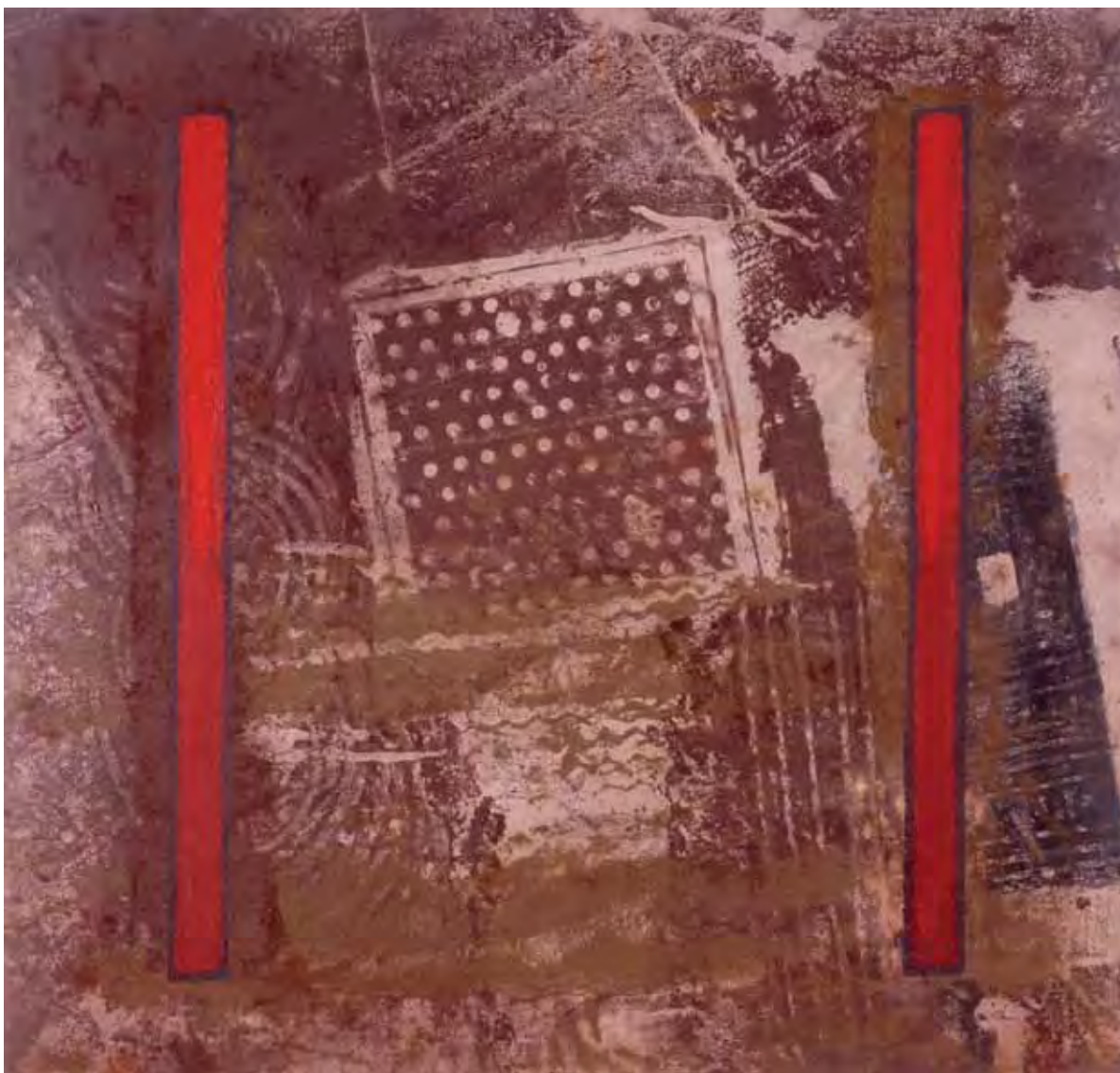
SEM TÍTULO, 1989
Série Boca de Forno
Monotipia sobre lona crua
185 x 268 cm
Coleção do artista



CALOR, 1989
Série Boca de Forno
Monotipia sobre lona crua
185 x 284 cm
Pinacoteca do Estado
de São Paulo



DUAS BOCAS III, 1989
Série Boca de Forno
Monotipia sobre lona crua
185 x 320 cm
Coleção do artista



SEM TÍTULO, 1990
Boca de Forno
Monotipia e pintura
sobre lona crua
185 x 195 cm
Instituto de Arte
Contemporânea,
Inhotim, MG



BOCA DE FORNO, 1989
Série Boca de Forno
Monotípia sobre lona crua
185 x 268 cm
Coleção Nara Roesler,
São Paulo



SEM TÍTULO, 1996
Monotipia sobre lona crua
196 x 337 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 1995
Série Pantanal
Monotipia sobre
lona crua
90 x 100 cm
Coleção particular,
São Paulo





Conversa com Carlos Vergara

Participantes: Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venancio Filho, Ronaldo Brito, Tunga

Paulo Venancio > Vergara, você compreende esta sua última pintura da mesma maneira como você compreendia sua pintura anterior ou a mudança de procedimento, de palheta e da situação de execução do trabalho transformou essa compreensão?

Vergara > Veja bem, quando fui a Minas, em 1971, já havia a ideia das impregnações. Lá existiam uns tanques de decantação cheios de amarelo diluído para depositar os elementos não solúveis. Eu estava pretendendo fazer grandes panos e imergir direto na cor. Quando voltei lá, tive uma grande surpresa porque não havia mais os tanques de decantação, entretanto o pigmento ainda estava lá. Encontrei o pigmento seco ao invés de diluído como o que eu utilizava. Então, a mudança de procedimento foi imediata. O que eu pretendia fazer era exatamente ao contrário do que fiz. Mudei o procedimento: embebi as telas com resina e fui pintando, com a mão, pelo avesso da tela, tentando trazer a cor e o pigmento. Na verdade, reinventei ali minha pintura com o que existia naquele lugar. Este projeto me surpreendeu com uma situação nova. Eu acho inclusive que minha pintura estava pedindo um tipo de risco novo e foi isso que se deu. Este novo procedimento determinou mudanças radicais na pintura. Por exemplo, a opacidade que a pintura ganhou. Era impossível pintar da mesma forma.

A questão mais complicada para resolver foi como “distrair” da figuração, pois foi uma certa figuração que se apresentou. A impregnação do “negro de fumo” também me dava a conformação da boca do forno. Quer dizer, eu não estava interessado em pintar o forno, embora o forno fosse interessante, eu estava querendo pegar o “negro de fumo”, o amarelo que estava ali, o vermelho, o roxo, etc... essa questão do forno. É uma questão que acontece lá, uma oxidação do amarelo para sair vermelhão, tudo isso me interessava como pintor e foi isso que quis impregnar no trabalho.

Tunga > Eu vejo essa mudança como uma espécie de migração de um código de pintura para outro código de pintura. Vejo, por exemplo, a boca do forno, os tijolos, um rastro de pneu, uma pegada, como sendo representantes em alguma instância dos gestos que estavam presentes na sua pintura anterior. Num certo sentido há uma nova gramática ou uma versão de uma mesma gramática com problemas novos. Algo como fez o Rauschemberg naquele desenho do rastro de pneu, onde substituiu a força muscular do gesto pela força mecânica do automóvel.

Paulo Sérgio > Para mim está claro que existe uma passagem de uma pintura de zonas de euforia e de eloquência cromática para uma pintura de zonas de penumbra e de tristeza. Independentemente da materialidade, da forma, do procedimento com que o trabalho é feito, existe essa mudança e ela não pode ser ignorada.

Vergara > Tive que reduzir a palheta violentamente. É que lá existem basicamente quatro cores e suas poucas variações.

Paulo Sergio > Nessa redução uma série de oposições cromáticas que existiam desapareceram.

Vergara > O trabalho se dá em duas etapas: a primeira etapa consiste na impressão, que aqui também está sendo chamada impregnação, depois há a inclusão de uma outra cor artificial, um outro gesto.

Ronaldo > Acho que o trabalho do Vergara levanta imediatamente a questão do procedimento. Então, seria necessário elaborar um pouco a diferença da poética e do procedimento. A primeira questão que o trabalho coloca é uma questão de que mudando o procedimento, ainda assim, sobrou ali uma sequência do trabalho e mudou também o tônus existencial do trabalho.

Paulo Sergio > Primeiro eu acho que houve uma passagem de um elogio da transparência para um elogio da opacidade. Em segundo lugar, o excesso cromático do trabalho anterior se contrapõe à ausência de oposições cromáticas deste último trabalho. O que interessa para mim é a passagem da transparência para a opacidade e a redução das oposições cromáticas para essa uniformidade cromática.

Ronaldo > Voltando à questão anterior, você reconhece essa mudança de tônus existencial, Vergara?

Vergara > Eu reconheço. Essa coisa melancólica de que o Paulo Sergio falou está lá, é evidente. Escolhi um espaço exíguo para trabalho, essa é a minha palheta no momento, os tons são baixos. Estou tentando trabalhar na cor, tentando, dentro dessa exiguidade, produzir uma multiplicidade de relações.

Paulo Sergio > Há uma contumácia histórica nisso, ou seja, se a gente observar o trabalho do Vergara dos anos 70, quando ele se retira daquele espaço de referências evidentes às questões do Carnaval, ele inicia um trabalho de pintura em tons baixos e saturados, para pouco a pouco ir se libertando da opacidade para chegar à transparência. Quando ele chega à transparência há uma recorrência à alegria, então ele recai na necessidade de baixar o tom, reduzir as oposições cromáticas.

Tunga > Estou tentando compreender esta passagem na obra do Vergara no sentido do desenho do Rauschemberg. Essa mesma mudança de código que o Rauschemberg estava indicando talvez seja um índice para se compreender a passagem do trabalho pictórico anterior do Vergara para esse trabalho de impressão ou impregnação.

Paulo Venancio > Com a recorrência da palavra impregnação, imaginei que ela poderia ter um outro sentido. Parece-me o seguinte: o procedimento do trabalho é de impressão, mas o tempo do trabalho é de impregnação, se é que eu posso falar dessa maneira.

Paulo Sergio > Acho que a questão da passagem é a questão que existe nos dois trabalhos, tanto naqueles que eu chamei de eufóricos, quanto naqueles que chamei de melancólicos. Nos dois existe a procura daquele momento do aparecer da pintura. Os dois têm essa procura daquilo que os estruturalistas chamam de “grau zero”, ou seja, do momento em que é possível existir a coisa, ou seja, aqui a coisa já é o que ela é. Isso no sentido da procura de uma economia, não no sentido da redução. Uma economia não é uma redução, pelo contrário, materialmente, fisicamente, é o contrário disso.

Tunga > Está presente também uma espécie de experiência religiosa...

Paulo Venancio > Penso que a experiência existencial não aparece figurada no trabalho, mas está consubstanciada no trabalho, isto desde a primeira ida do Vergara a Minas até agora. O trabalho é um processo de impregnação da experiência. Está se adensando cada vez mais e sendo traduzida num nível de efetividade muito maior que agora está aparecendo. Veja essa religiosidade no trabalho no sentido de que a religiosidade também é uma forma de impregnação, de intensificação da experiência. Por isso me parece que houve uma mudança na temporalidade da experiência. Você pode falar sobre isso, Vergara?

Vergara > Ainda estou pensando nisso, não sei responder a esta questão religiosa. Sei que o que perpassa o trabalho não é uma questão religiosa, mas de religiosidade.

Ronaldo > O trabalho anterior era muito rápido, consumava-se no próprio processo imediato. O trabalho atual seria mais lento, mais reflexivo, mais dubitativo e que suscita, convida até a uma espécie de convívio estético mais indefinido, mais prolongado no tempo. Há uma demora para se impregnar com estes valores todos. É algo não para se contemplar, olhar de fora, mas para chegar perto e experimentar, como o Rothko. Eu me pergunto se isso tem a ver com a religiosi-

dade de que o Paulo Venâncio falou, essa religião diária com o todo. O fato de que o trabalho pede trabalho para si, de que a vida do artista se confunde com a vida do trabalho de arte e que isso tudo exige uma disciplina, enfim. A religiosidade, presa ao sentido da disciplina, quem sabe, à melancolia. Tudo isso eu falo tentativamente.

Vergara > O curioso é o seguinte: você Ronaldo fala da proximidade com o Rothko. Entretanto, as referências que foram feitas falam do Kiefer.

Ronaldo > Por causa da acumulação do tempo...

Vergara > Mas não existe nenhuma construção erudita no meu trabalho...

Paulo Sergio > Acho que a deixa da questão da culturalização do trabalho faz compreender o trabalho do Vergara como essencialmente brasileiro. O nosso problema, nossa recorrência, nossa recursividade, é o gesto da inauguração. A gente está sempre se reiniciando. É o *pathos* da nossa cultura e, reiniciar-se, é a questão da modernidade. Dentro dessa perspectiva eu acho interessante abordar a questão essencialmente pictórica. No caso do trabalho do Vergara o pictórico se dá numa franqueza. É um gesto franco dele que dá essa redução, ou seja, é o modo dele ser mínimo, mas esse mínimo não tem nada a ver com a "minimal".

Ronaldo > Talvez, como o Paulo Sergio falou, ser brasileiro é ser isolado. Daí essa propagação do gesto radical da modernidade. Eu acho que o trabalho do Vergara sempre fez mudanças em seus vários momentos, com vantagens e desvantagens. Trocou o regime da expressividade íntima, pela opção da divulgação pública nos anos 60. Foi o que fez quando saiu da influência do Iberê Camargo para aderir a uma espécie de *pop*. Talvez esteja agora num momento de apostar na autoavaliação, na introspecção e na propagação da introspecção. Este seria o momento social dele, não o seu momento psicológico. E essa reposição carregaria um drama que, sendo pessoal, privado, é vivido numa instância veraz, que afirma que o que falta verdadeiramente no Brasil é o contato reflexivo com essa instância, como se tivesse concluído que o que falta à sociedade brasileira é ver e reconhecer o seu íntimo. Não sei se exagero...

Tunga > Essas transformações sucessivas na obra do Vergara demonstram que o movimento dentro dela, o contínuo e seu contrário continuam vigentes, e esse é um dos momentos da sua obra. Talvez a obra dele em si seja toda essa polarização na qual você vai daqui para lá e de lá para cá. Com esse segundo ateliê Rio Acima, os dois ateliês rio abaixo e rio acima se encontrariam em outra margem. ■

O território da imagem, em sua pintura, não se dá, assim, pela superposição da paisagem interna do artista à paisagem da superfície pictórica, mas guarda marcas de experiências vivenciais, vestígios da relação direta com o real. Retomadas nos anos 80, guardam, com as transformações de linguagens desse período, um novo sentido de imagem que então se esboça, configurando-se como um palimpsesto de representações, em geral por meio de apropriações, buscando estruturas de significação.



Traços, linhas e cores, qual “dardos e dados”, como diz Vergara sobre seu processo de trabalho, constituem sua pintura. Acasos e sistemas, mas sistemas que só guardam valor operatório, esgotando-se em si mesmos, abertos aos acontecimentos, às aventuras da experiência.

Na trama gráfica que se inscreve na superfície pictórica, no jogo entre traço e linha delimita-se uma projeção em direção ao exterior, ao espaço físico do mundo, negando o espaço privado da intenção que presidia as convenções do desenho: marcas de bocas de fornos, de pedras, caminhos ou da passagem de jacarés impregnam suas telas criando constante circulação do traço à linha e da linha ao traço. “Não sou assunto do meu trabalho”, diz ele.

O traço, com sua força de marca, em suas várias acepções – característica de uma época, vestígio, impacto material ou carga pulsional –, tem valor de *índice*, e estaria, segundo a célebre lenda contada por Plínio, na origem do desenho. A linha, por sua vez, apresenta-se como produto de um trabalho de idealização, cujas definição e função abstrata se sobrepõem a seu componente material e à potência de traço da qual procede, sendo considerada fundadora do desenho nas formulações renascentistas. A linha, assinala Hubert Damisch, convoca uma visada e, quaisquer que sejam suas inflexões, como o traço, tem necessariamente uma direção, podendo, porém, evidenciar-se na condição de diretriz. Como corolário, afirma o autor, “a linha está sujeita à vagabundagem, o traço, à libertinagem”.¹

O território da imagem, em sua pintura, não se dá, assim, pela superposição da paisagem interna do artista à paisagem da superfície pictórica, mas guarda marcas de experiências vivenciais, vestígios da relação direta com o real. Retomadas nos anos 80, guardam, com as transformações de linguagens desse período, um novo sentido de imagem que então se esboça, configurando-se como um palimpsesto de representações, em geral por meio de apropriações, buscando estruturas de significação. Segundo Douglas Crimp, “sob cada imagem há sempre outra imagem”.² Nesse período, para além da generalização do uso instrumental das imagens de reprodução técnica (foto, vídeo, filmes, imagens virtuais), de recorrências à história da arte ou às marcas de diferentes situações, há, a meu ver, certo deslocamento no uso da fotografia como *medium* (chamado então de fotolinguagem) para o embate com a própria

imagem como processo de simbolização. Reata-se, assim, a dimensão conceitual e a legitimação que a imagem adquire no debate teológico, mas também político, das grandes querelas iconoclastas que permitiram sua dessacralização. Imagem que passa a ser subsumida pelo estatuto que a pintura adquire com a introdução do sistema de arte renascentista e suas formas específicas de representação. Não deixa de ser, contudo, significativo que o momento de “retorno” da pintura nos anos 80, que nada guarda de homogeneidade, se dê em paralelo com a chamada *civilização da imagem* e sua presença na produção estética contemporânea, cujos recursos redefinem todo um campo sensorial e geram novas percepções e experiências. Retoma-se o conceito de invisível como fundamento da representação visual – ideia e não semelhança imediata –, base da produção imaginal do Ocidente calcada em relação com a visibilidade que se pauta pela “presença de uma ausência”.³ Se paira a suspeita de um “quarto iconoclasmo”, assinala Arlindo Machado, o recurso à imagem tem gerado novas modalidades de relação com a visualidade.

A documentação do processo de trabalho de Vergara em Ouro Preto, no Pantanal, em Minas ou em outros lugares nos revela o que ousaria chamar de trabalho “fotográfico” – não no sentido da reprodução técnica, mas de “ato fotográfico”, de relação com o referente no caso das monotipias, de recorte espaçotemporal do momento do “isto foi”, como afirma Roland Barthes, sem deixar, todavia, de convocar a imagem *achropoiëte*, gênero de imagens não feitas pela mão do homem, sem interferência de instrumentos técnicos, cujo paradigma é o Santo Sudário.

A valoração da originalidade como noção específica da cultura ocidental moderna, a singularidade da obra de arte repousando no eu artístico da qual seria a expressão, e o processo criador concebido como exteriorização de uma subjetividade original recalcam as operações fundadas na marca que, não obstante, permaneciam na práxis artística, as moldagens, por exemplo, corriqueiras na escultura. Os recursos à marca se fizeram, contudo, comuns desde o início do século 20, buscando, talvez pelo contato, modalidades a-históricas de engendrar formas e assim servindo de instrumento para transformar as condições fundamentais da semelhança e da representação. Com *L'Âge d'airain*, Rodin foi objeto da acusação, em 1877, de moldar a partir da natureza, ou seja, do corpo de seu modelo, um jovem soldado belga – que, segundo o artista, posou ao longo de 18 meses em “intermináveis” sessões. Exigindo justiça da acusação “odiosamente injusta”, considerando a moldagem a partir da natureza uma “ferida cancerígena que prospera na arte”, a moldagem e a repetição de fragmentos tornam-se, contudo, procedimento na poética do artista, criando, assinala Rosalind Krauss, um “múltiplo sem original”.⁴ Segundo Leo Steinberg, no processo de fragmentação e na cadeia de moldagens que lhe dá origem, Rodin retém do núcleo anatômico apenas “o que é preciso ao gesto para se consumir”,⁵ transformando, assim, o fragmento em mero detalhe. Se para Rodin a incansável transformação de seus gessos, como na *Porte de l'Enfer*, representa mudança na própria concepção da escultura,



SEM TÍTULO, 1970
Série Carnaval
Grafite, guache e aquarela
sobre papel craft
88,5 x 96,5 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

o molde em Duchamp é constitutivo de suas estratégias, seja no *Grand Verre* com sua alusão verbal nos “Moules mâlics” (moldes masculinos) ou ainda em *Feuille de vigne femelle*, fazendo da relação com o real e do que a marca e o dispositivo fotográfico guardam em comum como continuidade com o real elementos paradigmáticos de sua produção. Caberia ainda a referência, entre outros, aos trabalhos de Degas e Max Ernst.

Com as singularidades que lhes são próprias, os procedimentos de Carlos Vergara dialogam com a extensa disseminação da marca na arte contemporânea. Das impressões digitais de Manzoni em *Uovo con inpronta* (1960) à pintura com “pincéis vivos”, como Yves Klein se referia a suas *Anthropometries*, ou ainda suas telas nos tetos dos carros durante viagens entre Paris e

Nice; aos *Earth body sculpture* de Mandieta ou às escoriações corporais, de Gina Pane e Chris Burden, por exemplo, ou ainda, para ser breve, às memórias dos traços no corpo de Denis Oppenheim; às celebradas monotipias de Mira Schendel ou outros tipos de trabalhos como *Fogo cruzado*, de Ronald Duarte. Suas pinturas *in natura* não deixam também de remeter às experiências *in situ* da *land art*, seja na busca de outra relação com o real, seja pelos diferentes níveis de relação com a fotografia.

A relação com a situação em que a arte se presentifica – incorporando seus elementos na condição de dado operatório dos códigos do trabalho, de seus sentidos e significações, em contexto no qual a própria arte ganha estatuto cada vez mais incerto e de radical questionamento de sua suposta autonomia, o *savoir-faire* imemorial da marca, que se recusa à possibilidade de traçar sua história, por existir, como assinala Didi-Huberman,⁶ apenas no particular de cada objeto que se imprime, de cada lugar em que se opera a impressão, de cada gesto – torna-se um dos instrumentos das práticas atuais em que o *métier* ou as categorias artísticas perderam suas vigências.

É esse gesto único, base das monotipias iniciadas por Vergara em 1990, em que se misturam acasos e precisões, riscos e chances, que se torna descoberta e reinvenção de sua pintura. Sem recurso a outros materiais, a tela, qual película virgem, impregna-se dos detritos do mundo, como esboços que por sua vez se hibridizam com procedimentos pictóricos de diversas ordens. Esses “rumores”, recolhidos nas mais diversas situações, permanecem como uma espécie de protótipo imaginal, de “presença de uma ausência”, para a produção de sua pintura. O trabalho torna-se, afirma Paulo Venancio Filho, “um processo de impregnação da experiência”.⁷

Ao longo da história, no processo de migração das imagens, como modalidades específicas da presença pela qual se manifesta a ausência de todo objeto, o advento da fotografia, inscrevendo-se na prática artística e a transformando, adquire, a partir dos anos 60, valor de modelo para a estrutura conceitual da obra fazendo-se, assim, condição do trabalho sobre os limites da representação. Inserindo uma disrupção no próprio conceito de imagem, a intermediação da imagem fotográfica, naquilo que guarda em comum com a marca, introduziu novas condições de percepção, seja pela presença dos dispositivos geradores de sentido – enquadramento, multiplicidade de pontos de vistas, angulação, foco e profundidade de campo – ou, ainda, pelas condições de iluminação, contribuindo para fissurar a homogeneidade e a continuidade do espaço construído pela perspectiva linear, bem como para criar novo tipo de conexão com o real e para introduzir o processo como elemento de significação da obra.

Se Delacroix, Degas, Picasso e muitos outros artistas, além evidentemente dos hiper-realistas, usaram, mesmo que eventualmente sob conflito e de certa forma “envergonhados”, a imagem fotográfica como uma “natureza segunda”, em Vergara trata-se mais do processo foto-

gráfico. Com imagens realizadas a partir de fotos projetadas, seu imenso painel para a Bienal de Veneza, em 1980, por exemplo, evoca o processo de revelação fotográfica, qual imagens surgindo nas soluções ácidas. Não deixa, também, de certo modo, de remeter à serialização, estabelecendo vários níveis de cruzamentos, distanciamentos, diálogos.

Em plena querela sobre o estatuto da fotografia e sua pretensão a ser arte, Delacroix afirmava que se deveria tomar o daguerreótipo como “a demonstração palpável do verdadeiro desenho da natureza”.⁸ Na atual situação do chamado dilúvio das imagens pré-fabricadas, o longo e diversificado diálogo com a fotografia presente na poética de Vergara indica um trabalho de simbolização tendo por horizonte “uma vontade agressiva de fazer uma inserção no real mais eloquente que a pintura”.⁹

A estrutura prévia do desenho, no trabalho de Vergara, introduz um diálogo de outra ordem entre cultura e natureza, pois evoca esse momento de “nascimento da arte”, mas também sugere que essa natureza só pode ser percebida a partir da cultura. A questão parece estar presente ainda na conjugação de monotipias e figuras geométricas da instalação na Capela do Morumbi, em 1992.

Seus acrílicos, por exemplo, *Autorretrato com o índio carajá*, de 1968, ou seus desenhos em papel craft, a partir de fotos, nos introduzem em sua familiaridade e em seu longo diálogo com a fotografia que permeiam sua trajetória desde os anos 60 – contexto de ressonâncias e leituras críticas da *pop art* na cena brasileira, que se pauta, então, pela acentuada dimensão política; práxis que, conjugada à atualização do caráter experimental aberto pelo neoconcretismo e pelas formulações de Mário Pedrosa da invenção como terreno de liberdade, líquida, como diz o artista, a ideia de estilo como “coerência exterior formal”.

Em seu desejo de “ida para fora” que resulta, no final dos anos 70, na conhecida série de fotos do bloco Cacique de Ramos, a fotografia torna-se instrumento, documentação. Sem pretensões à abordagem antropológica ou a pautar-se pelas convenções do documentário, revela-se busca de aproximação com a dimensão do espaço público e das interações sociais de indivíduos, em particular de uma tradicional agremiação em que “todo índio é cacique”. Lembrando Hélio Oiticica:

*VERGARA NA RUA-CARNAVAL:
a cabeça-fantasia individual
os pés q batucam a geral.*¹⁰

Na hoje secular relação entre arte e fotografia, a documentação fotográfica tem sido, digamos, um “serviço” sempre renovado, no qual se conjugam reprodução da obra de arte e integração da fotografia à prática de ateliê. A entrada da fotografia nos ateliês difere da transmissão de cânones como as gravuras de Mantegna, Rafael ou Rubens, ou ainda das estampas que aqui

chegavam da metrópole. Apresentando-se como uma “natureza segunda”, quer seja por encomendas dos artistas, no caso de Delacroix, por exemplo, pela especialização de fotógrafos em poses de modelos, pelas revistas dirigidas aos ateliês, pelo uso, por Picasso, de cartões-postais etnográficos ou pelas apropriações das imagens de reprodução técnica a partir da *pop*, o papel intermediário da fotografia questiona as convenções figurativas incidindo na crise da representação e da inserção da obra de arte no mundo.

Distinta da documentação das obras de arte por meio de desenhos ou gravuras, a reprodução fotográfica, que prolifera desde o século 19, tende a assumir um lugar de acolhimento da expressão da obra nessa imagem, de sua inscrição no universo da imagem, em especial com o eclipse da obra de arte e sua efemeridade.¹¹ Nessas trocas de várias ordens, atuando na esfera privada do ateliê, no campo expositivo em que a obra se atualiza, como também na dimensão temporal, diacrônica, de sua inscrição na história da arte, a fotografia como dispositivo ou modelo conceitual desarticula os eixos da representação e da referência, esvaziando a pretensa autonomia da arte.

Se a fotografia, afirma Robert Smithson, tornou “a natureza obsoleta”, transformou-se, porém, em instrumento privilegiado de interrogação do real. Novas modalidades de documentário tornam-se estratégias largamente utilizadas pelos artistas a partir dos anos 60 para abordar o espaço público. Com viés conceitual, entre muitos outros, são exemplares as fotos de postos de gasolina ou de cada edifício da Sunset Strip, de Los Angeles, por Ed Ruscha, ou *Homes for America*, de Dan Graham, trabalhos com os quais, sem dúvida, a série do Cacique de Ramos dialoga, guardando, no entanto, dimensão política e investigação do ritual do Carnaval, de suas áreas de sombra.¹² Sua ida “para fora” se dá em uma relação com, entre outros, Bina Fonyat, Roberto Maia e Walter Carvalho, cujos trabalhos fotográficos autorais são amplamente reconhecidos.

Seu interesse pelo Carnaval, como momento de suspensão do universo da arte, também está relacionado ao fechamento, pela polícia, da mostra “EX-posição” por ele organizada em 1972, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Vergara transformou uma exposição individual agendada no museu em ação coletiva, reunindo, entre outros, Roberto Magalhães, Caetano Veloso, Chacal, Bina Fonyat, Glauco Rodrigues, Ivan Cardoso, Waltercio Caldas e Hélio Oiticica, cujo projeto do penetrável *Filtro*, enviado de Nova York e dedicado ao artista, traçou o trajeto do público.¹³

Sobre o “depoimento visual” realizado com as fotografias do Cacique, que guarda, segundo o artista, “uma coisa mais onírica, do delírio”, ainda de acordo com Hélio Oiticica: “VERGARA no Cacique (...) a câmera é olho-câmera e não olho-homem”. Se sua relação com o Carnaval se mantém ainda hoje pelos desenhos para fantasias do bloco Simpatia é quase Amor e do próprio Cacique, somando-se a outros trabalhos gráficos, é desse “olho-câmera” que derivam suas pin-



CARLOS VERGARA,
1979 realização do
painel de Veneza
Ensaio fotográfico de
Walter Carvalho



CARNAVAL, 1978
Aquarela e grafite
sobre papel craft
160 x 210 cm
Coleção Raquel Arnaud,
São Paulo







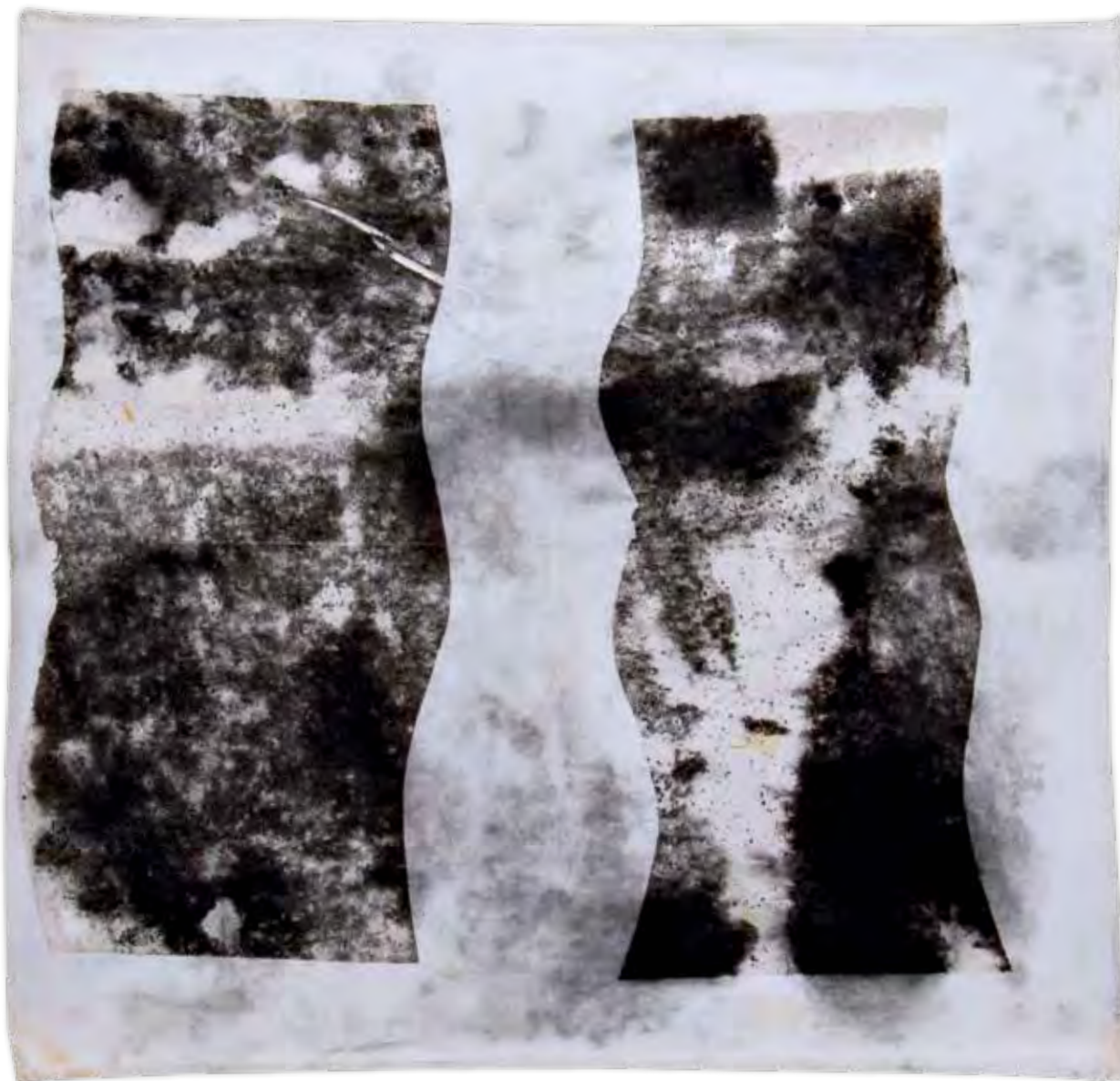
PAINEL VENEZA, 1979
Série Carnaval
Grafite e aquarela
sobre papel craft
210 x 2.000 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

turas de losangos: reminiscências das grades “imantadas”, diz o artista, separando o público do bloco e com as quais se confrontava. O processo de realização de uma dessas pinturas é apresentado no vídeo *Carlos Vergara, uma pintura*, realizado para a série RioArte Vídeo, em 1985.¹⁴ O artista fala como pintor sobre a presença e sobre fazer surgir uma cor, sobre a busca de fazer vibrar a pintura de dentro para fora, fazendo do ato pictórico o parecer da pintura. Para Paulo Sergio Duarte, há em Vergara uma “fidelidade ao ofício de pintor”¹⁵ que sustenta seus diferentes procedimentos, como sua pintura neoexpressionista quando ainda aluno de Iberê Camargo, sua adoção de signos urbanos na Nova Figuração, suas instalações como *Berço esplêndido*, de 1968, ou para o projeto Articidade, em 1990, seu uso da fotografia como material bruto, enfim, sua prática com tantos meios expressivos, incluindo as experiências com escultura de parafina e pigmentos.

Sua experiência do Carnaval e com as fotos parece retomar em sua pintura o silêncio que as grades, segundo Rosalind Krauss,¹⁶ introduziram na arte moderna, em particular, na abstração. Desse silêncio em relação a qualquer narrativa, sua pintura parte em busca de outros ruídos, de vestígios – de pigmentos como também do *locus* em que se realizam –, do momento da fotografia, seu aqui e agora, e, por que não dizer, também do processo de montagem, como em *Auê*, de 2001.

Nesse processo migratório de procedimentos, de retenção e desenvolvimento de vestígios da construção de outras imagens, surgem as referidas monotipias, que incorporam o acaso, por exemplo, os passeios dos jacarés do Pantanal. Trabalhos que trazem outra relação com escala, pelas dimensões da paisagem de impressão, como as bocas de forno, ou por exigências internas às operações pictóricas, que se expandem e dilatam no espaço, às vezes com caráter monumental. Escala que, sem dúvida, seus trabalhos relacionados à arquitetura, como seus painéis para a Varig, nos anos 70, já anunciavam e que ganha, com o uso de lenços (material que remete ao viajante), a possibilidade de desdobramentos por meio da repetição e multiplicação. Viajante tanto no trânsito de linguagens, sem temer virgindades de processos, quanto por seus inúmeros deslocamentos, seja na descoberta de elementos brasileiros, na Capadócia, que dá origem à exposição “Hüzün”, ou na recente incursão ao Cazaquistão. O artista, aliás, sinalizava em 1972, por ocasião da “Ex-posição”, “o trabalho me parece ser desvendar o real”.

Cada obra carrega a genealogia das imagens, exigindo atenção também aos procedimentos, que se transmutam e se desdobram, como o parentesco entre as interferências com tinta acrílica nas monotipias e seu atual trabalho, retomando as fotos do Carnaval com procedimentos digitais, inserindo cores, modificando possíveis leituras, incorporando mesmo fungos, traços da passagem do tempo. Procedimentos que atingem tanto o caráter de marca quanto o suposto caráter de prova, de autenticidade da fotografia – traço marcante, em geral, dos documentários –, desvelando sua aguda pertinência na manipulação dos elementos imanentes ao ato fotográfico, no entrecruzamento de gesto e imagem, de imagens e formas em pleno gozo da liberdade no uso do universo de meios expressivos passíveis de dar sentido a sua arte e à arte. ■



SEM TÍTULO, 2007
Série São Miguel
Monotipia sobre
lenço
49 x 48,5 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2007
Monotipia sobre lenço
49 x 49 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2007
Série São Miguel
Monotipia sobre lenço
48 x 48 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



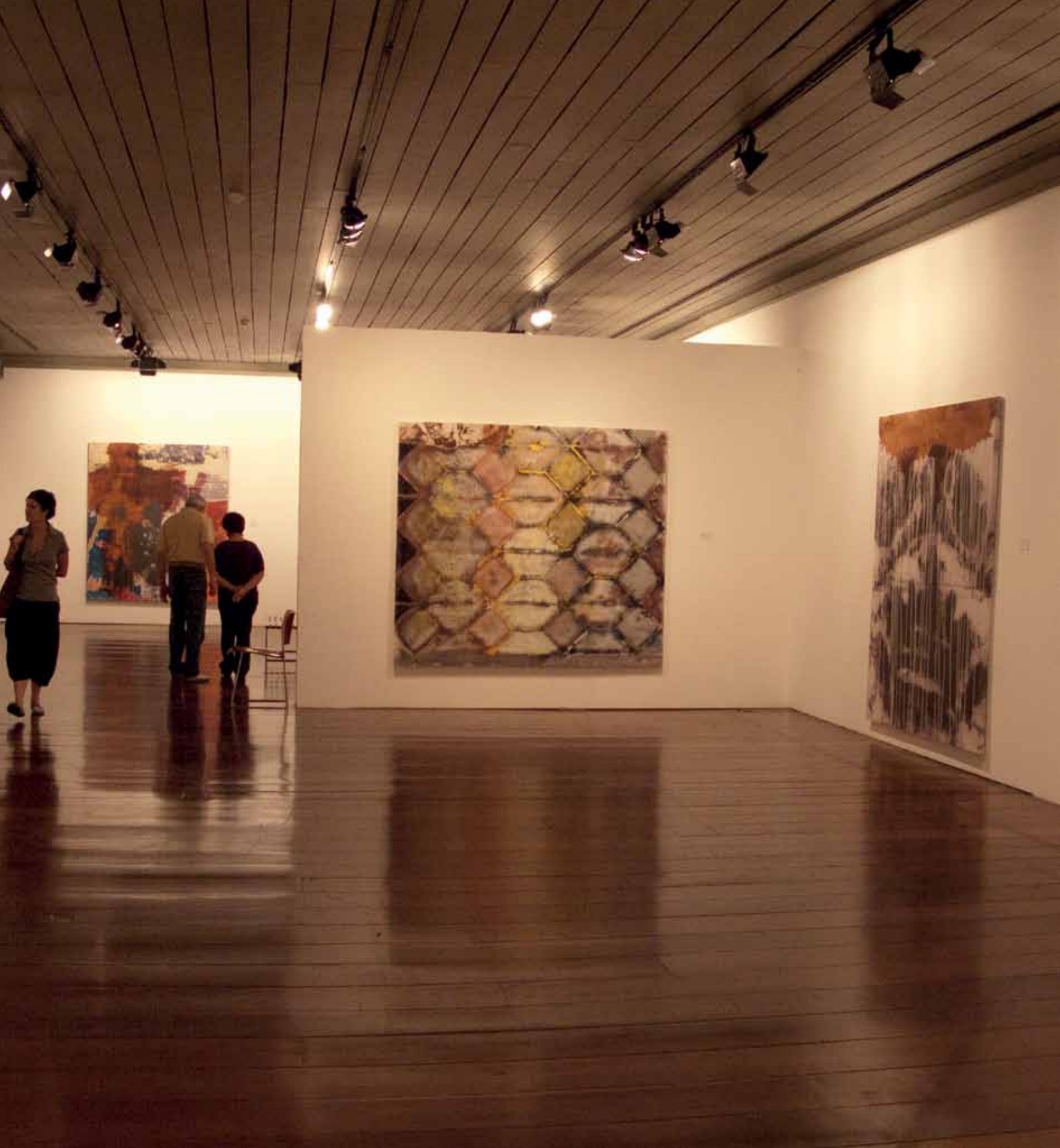


CRUZ, 2009
Série Pelourinho
Monotipia e pintura
sobre lenço
117 x 114 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

←
SEM TÍTULO, 2007
Série São Miguel
Monotipia sobre lenço
49,5 x 48 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

As pinturas de Vergara
“berram” – com suas
cores quentes, suas
sombrias úmidas, seu
espaço vertiginoso, suas
camadas ásperas de
pigmento – esta ausência
perdida do silêncio. Berrar
a perda do silêncio é a
condição paradoxal desta
poética, ao mesmo tempo,
contida e extrovertida.

Luiz Camillo Osorio



Podemos abordar a pintura a partir de pelo menos dois aspectos: o ofício e a experiência. O primeiro remete ao uso da mão, o segundo a uma vivência do olho. Em ambos, implica-se o corpo, algo que se instaura no contato direto e que sinaliza para um mundo simbólico não palpável, misterioso, porém compartilhável. O fazer manual próprio ao ofício da pintura carrega consigo uma tradição secular, uma memória gestual e visual que se impregna no aprendizado do pintor. Já o efeito visual, o modo pelo qual a pintura convence o espectador que a olha, depende de uma sintonia com o presente. A mão do pintor educa-se na convivência com uma história de problemas e desafios enfrentados pela pintura. O seu olho, por outro lado, acaba por “deseducar” essa mão, impondo-lhe uma experiência atual para a qual o passado tem pouco a ensinar.

Essa tensão entre a mão e o olho é o que cria espaço para a pintura “inventar” o visível, como demandava Klee, em vez de reproduzi-lo. Inventar o visível é desimpedir o delírio para que o olho possa ver além do que ele sabe (o invisível?). Como um vermelho traduz paixão e outro desespero senão deixando-os ser algo mais do que aquilo que se mostra objetivamente? O que impressiona nas pinturas de Carlos Vergara é que estão a um passo do exagero formal, qualquer vacilo e a exaltação vira destempero visual. A impressão é que as obras vão criando sua própria equação poética, nascida do olho e da mão treinados nestes anos de labuta diária no ateliê: onde pesam os pigmentos ele segura a forma com uma paleta mais fechada, quando abre a paleta e agita a superfície, ele dilui os pigmentos.

O olho que se depara com as pinturas de Vergara deve deixar-se levar pelo susto, entregar-se a uma formalização que está aquém ou além da imagem, da decifração referenciada em algo “fora” da tela. Ao mesmo tempo, todo o acontecimento pictórico está na superfície incendiada pelos pigmentos, pela aderência combinada do que foi extraído do mundo com o que foi acrescentado pelo pintor. As camadas vão se sobrepondo e se compondo, criando uma mistura, muito típica em sua obra, de extroversão e contenção.

O tipo de experiência a que essas pinturas, lenços e fotografias de Vergara nos convidam acaba nos remetendo para a questão delicada, porém inevitável, do sagrado. Ela é delicada, pois perdemos o contato cotidiano com ele, fomos abandonados pelo sobressalto do extraordinário,

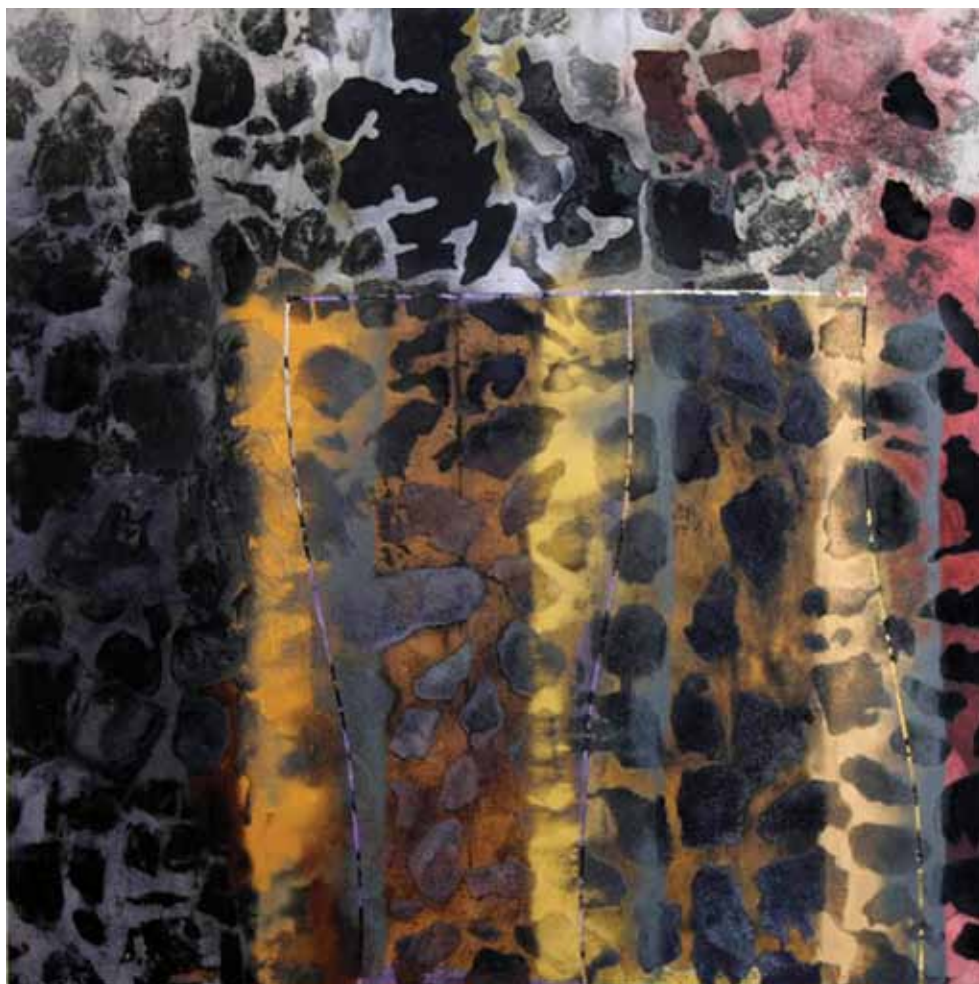


CRUZ IV, 2007
Série São Miguel
Plotagem, monotipia e
pintura sobre lona crua
215 x 190 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

daquilo que é indemonstrável, porém repleto de sentido. Entretanto, instigados pela pulsação de uma visualidade que não se deixa nomear, somos convidados à admiração reveladora do que escapa. O fascínio da aparência é uma espécie de sobra silenciosa da aparição fugidia do sagrado. As pinturas de Vergara “berram” – com suas cores quentes, suas sombras úmidas, seu espaço vertiginoso, suas camadas ásperas de pigmento – esta ausência perdida do silêncio. Berrar a perda do silêncio é a condição paradoxal desta poética, ao mesmo tempo, contida e extrovertida.

A convivência de elementos opostos, os contrastes de luz e sombra, de gestualidade e estruturação, do sagrado e do profano, perpassa a poética de Vergara e o aproxima de uma estética barroca. Essas afinidades trans-históricas correm sempre o risco de não dizerem nada de relevante sobre a obra em questão, ou seja, tendem a descambar para a afetação intelectual. No entanto, creio que aqui neste caso há razões para trazer o barroco para perto, na medida em que se desenvolveu em um momento, o século XVII, de descrença no modelo tradicional de verdade e de revelação religiosa, que se converteu numa poderosa intensificação do apelo sensorial das obras de arte. O barroco é contemporâneo de Descartes e Vieira. O barroco quer o sagrado tensionado pelo profano. Nessa mesma medida, quando o mundo parece desabitado da presença misteriosa do divino, a pintura de Vergara frequenta e se apropria de sua memória perdida. Uma memória feita de pigmento, de luz, de vazio. ■

PELOURINHO I, 2009
Série Pelourinho
Monotipia e pintura
sobre lona crua
140 x 140 cm
Coleção particular





SEM TÍTULO, 2009
Monotipia e pintura
sobre lona preta
130 x 186 cm
Coleção particular



COROA, 2008
Série São Miguel
Plotagem e pintura
sobre lona crua
215 x 190 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



PISO, 2008
Série São Miguel
Monotípia e pintura
sobre lona crua
190 x 215 cm
Coleção particular,
São Paulo

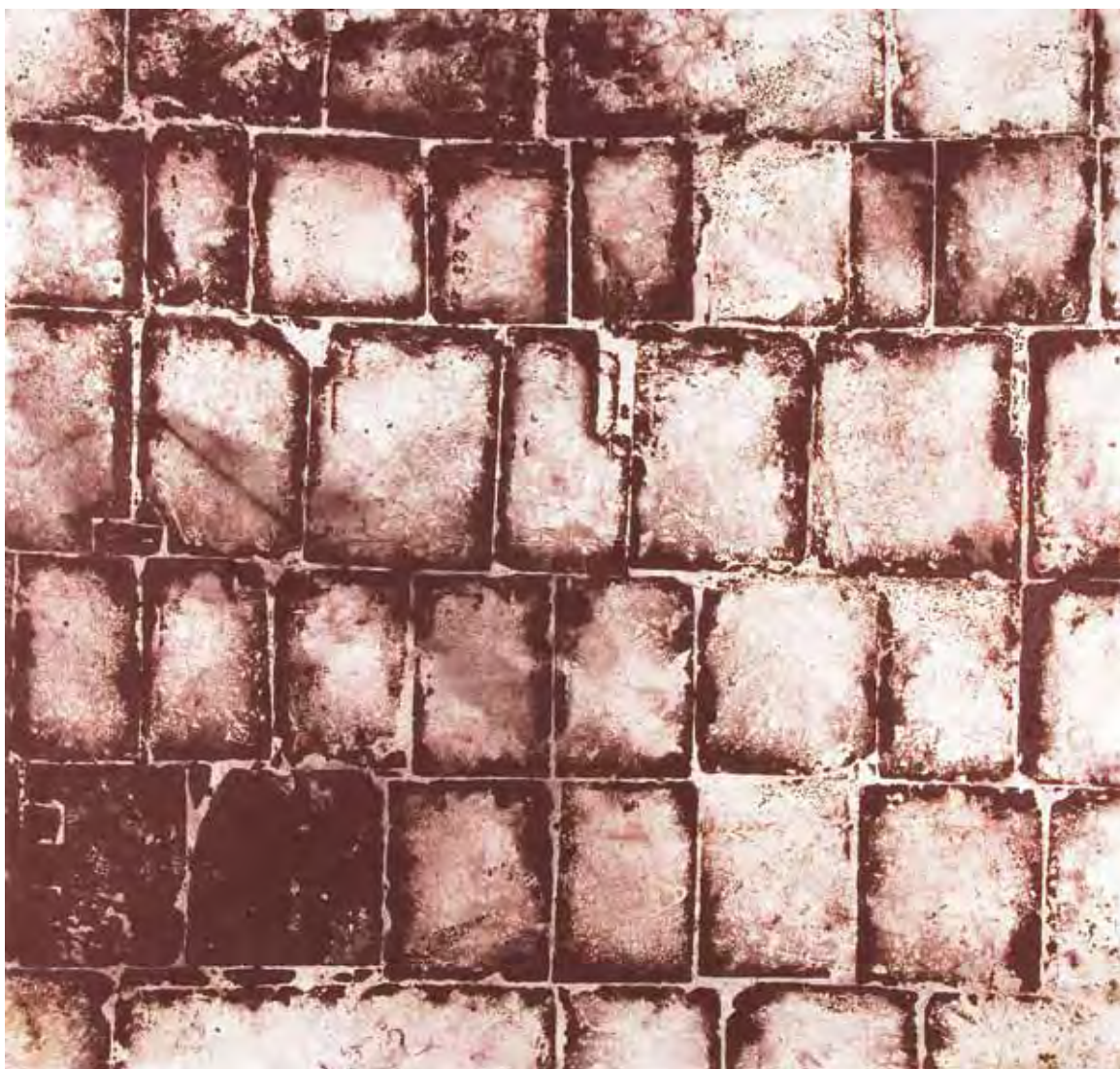


ALTAR-MOR, 2008
Monotipia e pintura
sobre lona crua
195 x 375 cm
Coleção particular,
São Paulo

→
COROA I, 2007
Série São Miguel
Plotagem e pintura
sobre lona crua
215 x 190 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro







PISO VI, 2007
Série São Miguel
Monotipia sobre lona crua
275 x 290 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro

←
PISO II, 2008
Série São Miguel
Monotipia sobre lona crua
215 x 290 cm
Coleção particular, São Paulo



SOBRE O CHÃO, 2009
Série São Miguel
Monotipia e pintura sobre
lona crua
175 x 215cm
Coleção Eduardo Chalfin

→
PISO V, 2008
Série São Miguel
Monotipia e pintura
sobre lona crua
275 x 290
Coleção particular,
Porto Alegre





MÓ DE SÃO MIGUEL III, 2008
Série São Miguel
Monotipia e pintura
sobre lona crua
194 x 238 cm
Coleção particular



SEM TÍTULO, 2006
Série São Miguel
Plotagem e pintura
sobre lona crua
190 x 214 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

Esse “ponto de partida” que Hélio Oiticica nos indica deve ser tomado como uma referência: ninguém trai a própria natureza. O traço expressivo acompanha toda a obra de Vergara até seus trabalhos mais recentes, como o “fio vermelho” de que nos fala Goethe, em *As afinidades eletivas*, a propósito do diário de Ottilie.

Paulo Sergio Duarte



Não é possível concluir o trabalho da crítica por um motivo óbvio: a obra está em curso, não está concluída. Aliás, o trabalho da crítica nunca estará concluído. Esse trabalho se renova e renova os olhares sobre a obra que será examinada sob outros prismas, em outros contextos, em momentos diferentes daqueles que vivemos. Mesmo daqui a cem anos, quando nenhum de nós estiver mais aqui, a obra continuará se renovando e o trabalho da crítica continuará a leitura dessa renovação. Isso se, dentro de um século, a obra de arte continuar a existir. O que estou afirmando não é válido apenas, é claro, para a obra de Carlos Vergara. É válido para toda e qualquer obra de arte, seja das chamadas artes visuais, da literatura, da música, do teatro, da arquitetura, do design, da fotografia, do cinema, da televisão, da cibernética. Já há algum tempo, teóricos como Giulio Carlo Argan, Hans Belting, Arthur Danto, entre outros, levantaram essa hipótese, e alguns deles, como Belting e Danto, consideraram encerrado o ciclo histórico da arte como a conhecíamos desde o Renascimento, a partir dos anos 1960.

No horizonte histórico discernível das transformações da era da técnica em que estamos imersos, submetidos a mudanças de paradigmas que chegam a embaralhar as antes nítidas fronteiras entre cultura e natureza, nada nos garante que, no futuro distante, a obra de arte continuará a existir, ao menos tal como a experimentamos hoje. As questões das mudanças só fizeram se acelerar e se aprofundar desde a época em que Argan, Danto e Belting formularam suas hipóteses. Mas, ainda bem, hoje, podemos estudar em retrospectiva o percurso de qualquer obra, e é o que vou tentar aqui, em resumo, à guisa de conclusão, e o apoio dos autores e seus textos aqui publicados, com a obra de Vergara.

Examinar um percurso de quase cinco décadas é necessariamente analisar mudanças: quando o artista considera esgotada uma determinada experiência de linguagem e se lança em outra. O crítico e o historiador da arte estão acostumados a esses fluxos e refluxos, a rupturas e continuidades numa mesma obra; na modernidade essas transformações só fizeram se acentuar. Quando isolamos um único meio, no caso, a pintura, essas questões se evidenciam de forma mais clara. Não há a diversificação dos meios – escultura, desenho, instalação, vídeo, por exemplo –, que provocam a dispersão da linguagem.

A primeira atividade artística de Vergara foi fazer joias quando ainda era um químico da Petrobras – trabalhava na Refinaria Duque de Caxias, no Rio de Janeiro – e atleta – jogou no time de vôlei de um grande clube carioca, o Fluminense. No mesmo ano de 1963, em que exhibe suas joias na Bienal de São Paulo, abandona o vôlei e entra pela porta da frente na formação em pintura: vai ser aluno de Iberê Camargo (1914-1994) no antigo Instituto de Belas-Artes do Estado da Guanabara, na época instalado num pequeno prédio às margens da Praia Vermelha, no bairro da Urca.¹

Desse aprendizado derivam as primeiras telas de forte e original expressionismo, bem distante daquele que marca a linguagem do mestre Iberê, mais próximo do que será chamado na década seguinte de neoexpressionismo, na Alemanha, ou *transavanguardia*, na Itália, como já indiquei em “Linguagens em trânsito”. Hélio Oiticica assinala logo de início em seu texto esse traço:

esse foi o início e sempre o é:

anotações gráficas

DESENHO

como ponto de partida e anotação programática de uma nova etapa:

desde os primeiros

de expressionismo fluente já antecedendo as máscaras -CARNAVAL q funcionam como forma de revelação da OPINIÃO 65: [...].

Esse “ponto de partida” que Hélio Oiticica nos indica deve ser tomado como uma referência: ninguém trai a própria natureza. O traço expressivo acompanha toda a obra de Vergara até seus trabalhos mais recentes, como o “fio vermelho” de que nos fala Goethe, em *As afinidades eletivas*, a propósito do diário de Ottilie.² A linguagem expressionista retomada em outra situação histórica não diverge tanto de sua origem. Permanece a reação à excessiva racionalização do cotidiano das sociedades capitalistas, à tentativa de injetar positividade disciplinada na linguagem artística. Ao mesmo tempo, o expressionismo sempre manobrou com uma inversão do sentido do rigor tal como entendido na lógica e na ciência.

Essas primeiras pinturas iam mais longe com seu parentesco com boa parte do expressionismo, traziam o protesto social e político de modo evidente. O mais estranho era sua distância em relação ao mundo *pop* que logo tentará ser incorporada, mas sempre pelo avesso: as pinturas sobre placas de acrílico serão pintadas por trás. E deixam derramar simulações de escorrimientos de tinta, extravasam sempre os contornos exatos previamente programados.

O interregno da pintura nos anos 1970, a meu ver, é falso. O fato de prevalecer os trabalhos sobre papel nessa década nunca deixou de utilizar uma preocupação eminentemente pictórica: os pastéis, sob a influência de Wesley Duke Lee (1931-2010), preservam uma qualidade plástica que tem tudo a ver com a pintura. É lamentável que ainda hoje seja circunscrito o território da pintura às técnicas tradicionais. O trabalho do pintor não cessou durante esses dez anos do século passado, para logo em 1981, se afirmar de modo contundente.

As pinturas em losangos, a grade de ferro que lhe separava do desfile de Carnaval, quando estava dentro do bloco do Cacique de Ramos, dos *voyeurs*, ou ele mesmo, *voyeur*, assistindo ao desfile, nos anos 1970, foram incorporadas como membrana, a pele, de contato com o mundo, uma memória física que servia a ordenar a trama infinita de possibilidades cromáticas. Esse momento foi flagrado pelos nossos melhores críticos. Ronaldo Brito afirma:

A decisão estrutural precisa incorporar o imaginário figurativo para se realizar – em última instância é a poética do trabalho o que está em jogo. Impossível negar às cores, linhas e formas a sua história; é possível, no entanto, levá-las a um nível de pensamento superior. Abstraindo as conotações mundanas, reencontrá-las como fundamentos de uma pura inteligência visual.

Aí se encontra a decisão.

Rodrigo Naves percebe o papel dos losangos, a grade experimentada empiricamente na separação de dois mundos:

A trama se dá como um travo, um duelo de olhares. Em vez de seccionar a clássica pirâmide óptica, em busca do mundo em profundidade, esses quadros são uma secção, uma fatia do próprio mundo. Expandida, a materialidade da tela se amplia e se desenha em losangos, e dá um novo estatuto ao processo visual. Com esse procedimento, pela sua radicalização, o trabalho de Vergara transforma o risco em coragem: não basta barrar a visão distraída pela simples emergência da tela, é preciso ir mais longe e vazar esse olhar unívoco que supõe que a inteligência de um quadro reside em penetrá-lo, literalmente atravessá-lo. E isso será conseguido por uma quase pedagogia óptica.

Alberto Tassinari resume:

Nas suas telas o olhar imagina, e a imaginação olha. Cúmplices um do outro, colocam a questão: é possível olhar um quadro sem imaginá-lo? Pois o que se faz, quando se olha um quadro, senão percorrer caminhos semelhantes aos que são, aqui, riscados com método? O que está em jogo nessas telas é um dos fundamentos da pintura.

Mas existe algo logo depois dos losangos, a pintura extrapola a grade que a organizava; se expande alegre em eventos cromáticos menos controlados e Paulo Venancio Filho nos diz:

A tela é o lugar de um acontecimento, o lugar onde algo acontece: as possibilidades de uma pintura. Creio que esse acontecimento pictórico não diverge, em essência, de nenhum outro; circunstância onde cruzam certezas e dúvidas, acaso e destino, encontros e desencontros; campo onde circulam forças de diversas intensidades e direções às quais ora resistimos ora nos submetemos.

O trabalho dos anos 1980 alcança uma nova transformação no qual predomina a monotopia com intervenções pictóricas em telas que variam de uma grande escala até aquelas que podemos surpreender num simples abraço. É também o momento em que o pintor viaja para realizar

PARÊNTESES TERRA, 1990
Monotipia sobre lona crua
185 x 239 cm
Coleção Banco Safra,
São Paulo



seu trabalho, refaz a expedição Langsdorf, no Mato Grosso, realiza diversas obras em Rio Acima, em Minas Gerais, pinta em Ouro Preto, e segue até as Missões na fronteira do Rio Grande do Sul, a terra natal; viaja à Turquia e procura os monastérios. É esse trabalho que predomina na pintura de Vergara até os dias atuais e permite Luiz Camillo Osorio escrever:

Carlos Vergara é um pintor. Carlos Vergara também é um viajante. Ele viaja para pintar, buscando no deslumbramento do ver pela primeira vez a força motriz da sua poética visual. Daí a intensidade e a multiplicidade.

E insistir:

As pinturas de Vergara “berram” – com suas cores quentes, suas sombras úmidas, seu espaço vertiginoso, suas camadas ásperas de pigmento – esta ausência perdida do silêncio. Berrar a perda do silêncio é a condição paradoxal desta poética, ao mesmo tempo, contida e extrovertida.

É isso a pintura de Vergara. Expressionista, à sua maneira, como sempre. ■



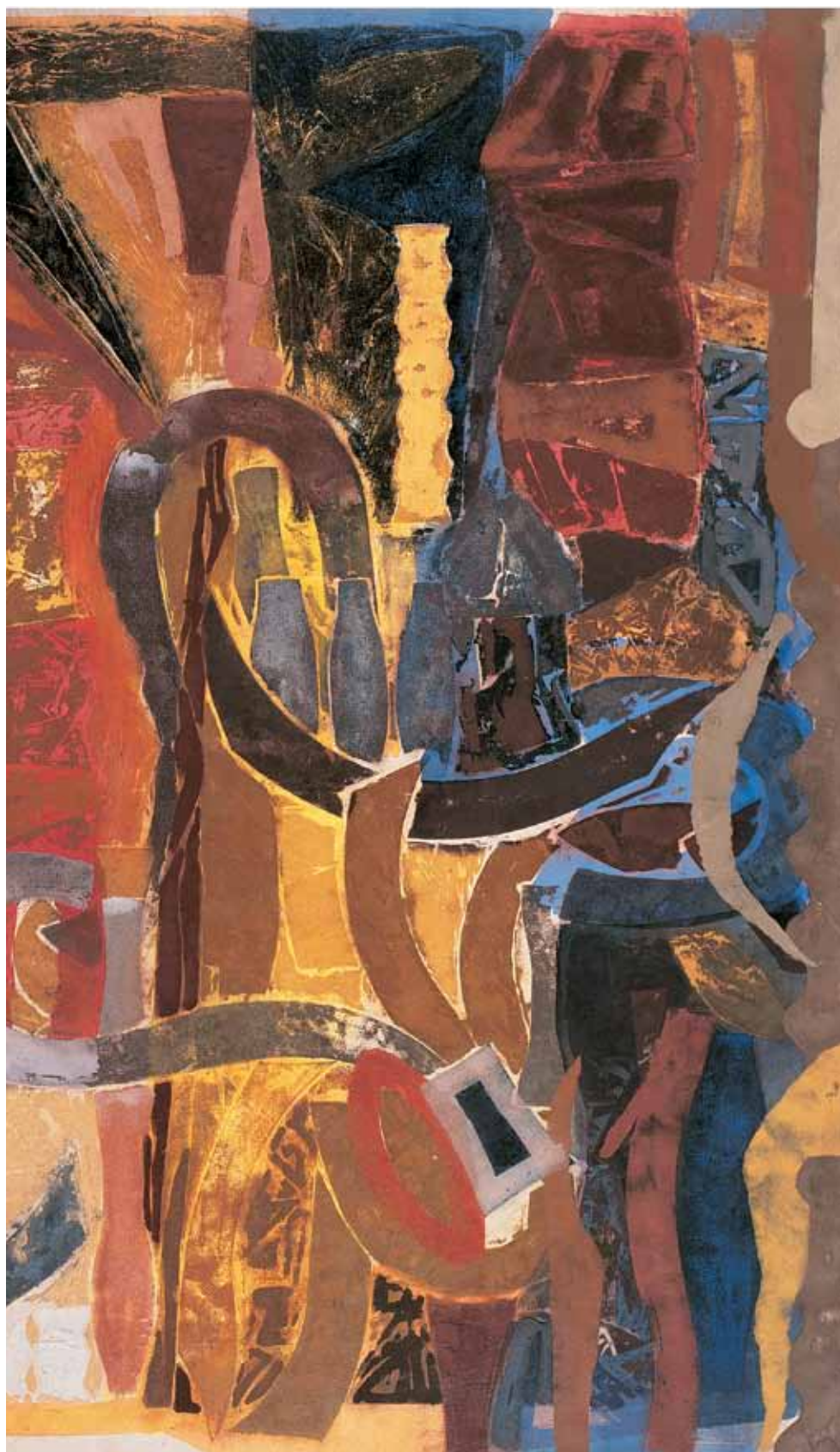
ALEIJADINHO VISITA
BRANCUSI, 1993
Monotípia e pintura
sobre lona crua
185 x 195 cm
Coleção Banco Safra,
São Paulo



SEM TÍTULO, 2010
Monotipia e pintura sobre
lona preta
108 x 108 cm
Coleção particular, Brasília



TELHADO, 1999
Monotipia e vinil
sobre lona crua
145 x 207 cm
Coleção Gustavo Halbreich,
São Paulo



AUÊ, 2001
Monotipia e vinil
sobre lona crua
296 x 177 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



FANTASMA, 2003
6 obras – monotipia
sobre lona preta
200 x 135 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2005
Série Incêndio
Monotipia sobre lona crua
190 x 215 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

SEM TÍTULO, 2006
Série Incêndio
Plotagem, pintura e
monotipia sobre lona crua
190 x 214 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro





SEM TÍTULO, 2002
Monotipia e pintura
sobre lona crua
181 x 132 cm
Coleção particular



SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Pintura sobre lona crua
190,6 x 216,5 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Pintura sobre lona crua
180 x 180 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Monotipia e pintura
sobre lona crua
191 x 217 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

SEM TÍTULO, 2010
Série Liberdade
Monotipia e pintura
sobre lona crua
230 x 145,5 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Monotipia e pintura
sobre lona crua
180 x 180 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SÉRIE LIBERDADE VII, 2011
Monotipia, pintura e resina
sobre lona crua
185,5 x 131 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro





SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Monotipia, pintura
e resina
130,5 x 186 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro

SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Monotipia e pintura
sobre lona crua
201 x 110 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro





SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Monotipia e pintura
sobre lona crua
180 x 180 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Monotipia e resina
sobre lona crua
170 x 191 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2011
Série Liberdade
Monotipia e pintura
sobre lona crua
190 x 216 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2003
Monotipia e pintura
sobre lona crua
80 x 190 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2007
Série Gávea
Monotípia e pintura
sobre lona preta
110 x 140 cm
Coleção Lillian Barreto,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2007
Série Gávea
Monotípia e pintura
sobre lona preta
120 x 100 cm
Coleção João Afonso
e Kitty Assis,
Rio de Janeiro

SEM TÍTULO, 2007
Série Gávea
Monotipia e pintura
sobre lona preta
130 x 150 cm
Coleção particular,
Rio de Janeiro



SEM TÍTULO, 2007
Série Gávea
Monotipia e pintura
sobre lona preta
140 x 140 cm
Coleção particular,
São Paulo





PEDRA II, 2007
Série Gávea
Monotipia e pintura
sobre lona crua
195 x 491 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



PEDRA III, 2007
Monotipia e pintura
sobre lona crua
180 x 500 cm
Coleção do artista,
Rio de Janeiro



PEDRA I, 2007
Série Gávea
Monotipia e pintura
sobre lona crua
490 X 197
Coleção Gávea Golf



Notas

Paulo Sergio Duarte

APRESENTAÇÃO

- 1 Ver Fontes (p. 231) para este e todos os textos citados a seguir.

Luiz Camillo Osorio

DA PINTURA E DO SAGRADO – A CONTRADANÇA DA TERNURA

- 1 MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 45.
- 2 LOURENÇO, EDUARDO. O livro do deslumbramento. Em *Lisboa e os Descobrimentos: 1415-1580: a invenção do mundo pelos navegadores portugueses*. Lisboa: Terramar, 1990.

Paulo Sergio Duarte

LINGUAGENS EM TRÂNSITO

- 1 O grupo Cobra, nome construído pela contração de Copenhague, Bruxelas e Amsterdam, capitais dos países de origem de seus fundadores: o dinamarquês Ager Jorn, os holandeses Karel Appel, Constant e Cerneille, e os poetas belgas Dotremont e Noiret.
- 2 Se, nesse começo, a produção se reduz a algumas poucas telas, são inúmeras as pinturas sobre papel nas quais o artista exercita essa mesma linguagem.
- 3 Duarte, Paulo Sergio. *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 51.

Alberto Tassinari

- 1 Empréstimo esta ideia do texto de Rodrigo Naves sobre Vergara, onde ele descreve, sucessivamente, esse desacordo como uma condenação, um choque e um duelo de olhares. Cf. *Revista Módulo*, nº 75, 1983.
- 2 Essa imagem de “uma trama que segura dois espaços opostos” devo ao texto que Ronaldo Brito escreveu para o catálogo da exposição de Vergara na Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro, de 17 de março a 5 de abril de 1983.

Glória Ferreira

RISCOS E CHANCES

- 1 DAMISCH, Hubert. Au détour du trait et par le travers de la ligne. Em *Du trait à la ligne*. Paris: Centre Georges Pompidou; Musée National d'Art Moderne, 1995.
- 2 CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- 3 Ver MONDZAIN, Marie José. *L'image naturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.

4 KRAUSS, Rosalind. Sincerely Yours. Em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1986.

5 STEINBERG, Leo. *Le retour de Rodin*. Paris: Macula, 1991.

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Editions de Minuit, 2008.

7 Conversa com Carlos Vergara. Participantes: Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Ronaldo Brito, Tunga. Em *Carlos Vergara*. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1991.

8 Delacroix. “De l'enseignement du dessin” [1850].

9 Conversa de Carlos Vergara, com o crítico de arte Paulo Sergio Duarte, o artista plástico Marcos Chaves e a artista plástica Martha Niklaus, diretora da Galeria do Lago. Em *Berço esplêndido*. Rio de Janeiro: Galeria do Lago, 2005.

10 OITICICA, Hélio. *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. [Col. Arte Brasileira Contemporânea]

11 Remeto a meu texto “Alteridades recíprocas”. Em *Wilton Montenegro. Notas do observatório*. Rio de Janeiro: Arco Arquitetura, 2006.

12 Conotação política também presente, por exemplo, nos *Negativos sujos*, de Miguel Rio Branco

13 Segundo o artista, “Era tão agonizante a situação que se vivia, que achava um absurdo fazer uma individual fingindo que não estava acontecendo nada”. Disponível em: <http://www.carlosvergara.art.br/pt/anos1970>. Seu trabalho *Fome*, apresentado nessa ocasião e que também dá origem a um vídeo de mesmo nome, associa transitoriedade, esvanecimento e explícita conotação política, evocando o “archo salarial”, então vigente: grãos de feijão-preto, formando as letras F, O, M, E, germinam sobre uma camada de algodão que, regada, dissolve a palavra no entrelaçamento dos bulbos germinados.

14 O vídeo tem criação e direção do artista, Belisário Franca e Piero Mancini.

15 DUARTE, Paulo Sergio. Introdução. Em *Carlos Vergara*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003.

16 KRAUSS, Rosalind. Grids. Em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1986. W. J. T. Mitchell em *Ut Pictura Theoria: la peinture abstraite et la répression du langage (Les Cahiers du Musée national d'art moderne, nº 36, verão 1991)*, assinala que esse silêncio é, contudo, cercado por um *corpus* teórico que se constituiria em uma espécie de *ut pictura theoria*.

Paulo Sergio Duarte

À GUIA DE CONCLUSÃO

- 1 O Instituto de Belas-Artes, com a fusão do estado da Guanabara com o estado do Rio de Janeiro, em 1975, sofrerá uma profunda transformação sob a direção de Rubens Gerchman (1942-2008). É transferido para o Parque Lage, no bairro do Jardim Botânico, e será refundado com o nome de Escola de Artes Visuais, hoje, vinculada à Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. O diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado Rio de Janeiro na época da fusão era o autor, diretor de teatro e televisão Paulo Afonso Grisollii (1934-2004).

2 *Já ouvimos falar de uma tática singular da marinha inglesa. Todas as cordas da Armada Real, da mais forte à mais fraca, são tecidas de tal maneira, que um fio vermelho as perpassa por inteiro, sendo impossível de ser tirado sem desfazer tudo, e assim podem-se reconhecer até mesmo os menores pedaços pertencentes à coroa. Do mesmo modo, o diário de Ottilie é perpassado por um fio de afeição e de ternura que liga e caracteriza todo o conjunto. Por conseguinte essas observações, essas ponderações, essas máximas selecionadas e o que mais possa aparecer são bem peculiares e muito significativas para quem as escreveu.* GOETHE, J. W. *As afinidades eletivas*. Trad. Erlon José Paschoal. 3ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1998. P. 147).

Fontes

BRITO, Ronaldo. "Através da Ordem." Em *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Galeria Thomas Cohn, 1983.

DUARTE, Paulo Sergio. "Estranha proximidade". Em *Carlos Vergara – pinturas*. Paris: Galeria Debret, 1995. Reproduzido posteriormente em DUARTE, Paulo Sergio. *Carlos Vergara*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003, p. 197-198.

DUARTE, Paulo Sergio. "Linguagens em trânsito". Em DUARTE, Paulo Sergio. *Carlos Vergara. Op. cit.* p. 93-102.

FERREIRA, Glória. "Riscos e chances". Em *Carlos Vergara a dimensão gráfica: uma outra energia silenciosa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

NAVES, Rodrigo. Densamente. *Módulo*, 75:34-36, 1983.

OITICICA, Hélio. [Sem título]. Em *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

OSORIO, Luiz Camillo. "Da pintura e do sagrado – a contradança da ternura". Em *Carlos Vergara*. São Paulo: Galeria Bergamin, 2010.

OSORIO, Luiz Camillo. "Exaltação silenciosa". Em *Carlos Vergara*. Salvador: Galeria Paulo Darzé, 2009.

ROELS JR., Reynaldo. "O eterno aprendiz" [*Jornal do Brasil*, 17 de março de 1988]. Em FREITAS, Rosana de (org.). *Reynaldo Roels Jr. Crítica reunida*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 254-256.

TASSINARI, Alberto. [Sem título]. Em *Carlos Vergara*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1983.

VENANCIO FILHO, Paulo. "Acontecimentos pictóricos". Em *Carlos Vergara*. 20ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1989.



CARLOS VERGARA

www.carlosvergara.art.br

Nascido na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, em 1941, Carlos Vergara iniciou sua trajetória nos anos 60, quando a resistência à ditadura militar foi incorporada ao trabalho de jovens artistas. Em 1965, participou da mostra Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um marco na história da arte brasileira, ao evidenciar essa postura crítica dos novos artistas diante da realidade social e política da época. A partir dessa exposição se formou a Nova Figuração Brasileira, movimento que Vergara integrou junto com outros artistas, como Antônio Dias, Rubens Gerchmann e Roberto Magalhães, que produziram obras de forte conteúdo político. Nos anos 70, seu trabalho passou por grandes transformações e começou a conquistar espaço próprio na história da arte brasileira, principalmente com fotografias e instalações. Desde os anos 80, pinturas e monotípias têm sido o cerne de um percurso em que a experimentação é a marca registrada. Novas técnicas, materiais e pensamentos resultam em obras contemporâneas, caracterizadas pela inovação, mas sem perder a identidade e a certeza de que o campo da pintura pode ser expandido. Em sua trajetória, Vergara realizou mais de 180 exposições individuais e coletivas de seu trabalho, dentre elas:

INDIVIDUAIS

- 1967 → Petite Galerie, Rio de Janeiro RJ
1968 → Galeria Art Art, São Paulo SP
1969 → Petite Galerie, Rio de Janeiro RJ
1972 → Museu de Arte Moderna – MAM/RJ, Rio de Janeiro RJ
1973 → Galeria Paulo Bittencourt e Luiz Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro RJ
1983 → Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro RJ
1983 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1984 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1985 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1987 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1988 → Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro RJ
1989 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1990 → Paço Imperial, Rio de Janeiro RJ
1991 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1991 → Palácio das Artes, Belo Horizonte MG
1992 → *Site specific* na Capela do Morumbi, São Paulo SP
1992 → “Obras recentes 1989-1991”, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Portugal)
1993 → Galeria Francis Van Hoof, Antuérpia (Bélgica)
1993 → Capela do Morumbi, CCBB, Rio de Janeiro RJ
1995 → Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro RJ
1997 → “Monotípias do pantanal e pinturas recentes”, MAM/ São Paulo SP
1998 → “Os viajantes”, Paço Imperial, Rio de Janeiro RJ
1999 → “Carlos Vergara 89/99”, Pinacoteca do Estado, São Paulo SP
2001 → Galeria Nara Roesler, São Paulo SP
2001 → Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro RJ
2003 → Retrospectiva no Santander Cultural, Porto Alegre RS
2003 → Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha ES
2004 → “Monotípias e pinturas”, Galeria Arte 21, Rio de Janeiro RJ
2005 → “Berço esplêndido e empilhamento”, Galeria do Lago, Museu da República, Rio de Janeiro RJ
2006 → Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro RJ
2007 → Manoel Macedo Galeria de Arte, Belo Horizonte MG
2007 → “Pinturas”, Bolsa de Arte de Porto Alegre, Porto Alegre RS
2007 → “Anos 70 revisitados”, Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo SP
2007 → “Série Gávea”, Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro RJ
2008 → “Sagrado Coração, Missão de São Miguel”, Paço Imperial, Rio de Janeiro RJ
2008 → “Hüzün”, Oi Futuro, Rio de Janeiro RJ
2009 → “Sagrado Coração, Missão de São Miguel”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre RS
2009 → “Carlos Vergara”, Galeria Paulo Darzé, Salvador BA
2009 → “CARNAVAL” - Exposição de fotografias, Art Center Kulanshi / Astana (Cazaquistão)
2009 → “Carlos Vergara – a dimensão gráfica: uma outra energia silenciosa”, MAM / Rio de Janeiro RJ
2010 → “Sagrado Coração, Missão de São Miguel”, Galeria Jones Bergamin, São Paulo SP
2010 → “Carlos Vergara pinturas e desenhos”, Referência Galeria de Arte, Brasília DF
2010 → “Carlos Vergara”, Almacén Galeria, Nova York
2011 → “Liberdade”, Parque Lage, Rio de Janeiro RJ
2011 → “Aquarelas”, Múltiplo Espaço Arte, Rio de Janeiro RJ
2011 → Bolsa de Arte Porto Alegre, Porto Alegre RS

COLETIVAS

- 1963 → 7ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1965 → Opinião 65, MAM Rio de Janeiro RJ
- 1965 → Salon de La Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (França)
- 1966 → Opinião 66, MAM/ Rio de Janeiro RJ
- 1967 → 9ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal – prêmio aquisição, São Paulo SP
- 1967 → “Nova objetividade brasileira”, MAM/ Rio de Janeiro RJ
- 1968 → 6º Resumo de Arte JB, MAM/RJ – Prêmio Resumo JB de Objeto, Rio de Janeiro RJ
- 1970 → 2ª Bienal de Arte Medellín, Medellín (Colômbia)
- 1970 → 2º Panorama de Arte Atual Brasileira, MAM/ São Paulo SP
- 1970 → 8º Resumo de Arte JB, MAM/RJ – Prêmio Resumo JB de Desenho, Rio de Janeiro RJ
- 1972 → Domingos de Criação, MAM/ Rio de Janeiro RJ
- 1975 → “Waltercio Caldas, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, José Resende”, MACC, Campinas SP
- 1980 → 40ª Bienal de Veneza, Veneza (Itália)
- 1980 → “Quasi cinema”, Centro Internazionale di Brera, Milão (Itália)
- 1981 → “Do moderno ao contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand” MAM/ Rio de Janeiro RJ
- 1982 → “Do moderno ao contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Portugal)
- 1982 → “Contemporaneidade: homenagem a Mário Pedrosa”, MAM/ Rio de Janeiro RJ
- 1984 → “Portraits of a country: brazilian modern art from the Gilberto Chateaubriand Collection”, Barbican Art Gallery, Londres (Inglaterra)
- 1984 → “Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras”, Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1985 → 18ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1985 → “Destaques da arte contemporânea brasileira”, MAM/ São Paulo SP
- 1989 → 20ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1992 → “Diversité Latino Americaine”, Galerie 1900/2000, Paris (França)
- 1994 → “Bienal Brasil século XX”, Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1997 → 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre RS
- 1997 → “Arte cidade: percurso”, São Paulo SP
- 2000 → “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimto”, Fundação Bienal, São Paulo SP
- 2002 → “Articidadezonaleste”, Metrô, Estação Brás, São Paulo SP
- 2002 → ARTEFOTO, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro RJ
- 2003 → “O sal da terra”, Museu Vale”, Vila Velha ES
- 2007 → Feria Internacional de Arte Contemporâneo (ARCO), Madri (Espanha)
- 2007 → “Arte como questão – anos 70”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo SP
- 2007 → “Múltiplos”, Galeria Arte 21, Rio de Janeiro RJ
- 2008 → Feria Internacional de Arte Contemporâneo (ARCO), Madri (Espanha)
- 2008 → “Paper trail: 15 Brazilian artists”, Allsopp Contemporary, Londres (Inglaterra)
- 2009 → “Nós”, Museu da República, Rio de Janeiro RJ
- 2009 → “Coletiva 09”, Galeria Mercedes Viegas, Rio de Janeiro RJ
- 2010 → “Notas do acervo”, Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro RJ
- 2010 → “Jogos de guerra, confrontos e convergências na arte contemporânea brasileira”, Galeria Marte Traba, São Paulo SP
- 2010 → “Cliks from abroad” – NYPH 10 Photo Festival, Galeria 222 Nova York
- 2010 → “Os 70’s”. Progetti Galeria de Arte, Rio de Janeiro RJ
- 2010 → 29ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo SP
- 2011 → Itinerância 29ª Bienal de São Paulo SESC Araraquara SP
- 2011 → Itinerância 29ª Bienal de São Paulo SESC Campinas, SP
- 2011 → “Jogos de Guerra”, confrontos e convergências na arte contemporânea brasileira”, Caixa Econômica Federal, Rio de Janeiro RJ
- 2011 → 8ª Bienal do Mercosul – Além Fronteiras, Porto Alegre RS

CARLOS VERGARA – Pinturas

Organização e edição

Paulo Sergio Duarte

Projeto gráfico

EG.DESIGN

Evelyn Grumach

Tatiana Buratta

Editora

AUTOMÁTICA

Produção / Gestão de projeto

SINGULARTE PRODUÇÕES

Revisão de textos (em português)

Rosalina Gouveia

Versão para o inglês

Renato Rezende

Coordenação de pesquisa museológica

Ludmila Costa

Pesquisa museológica

Ana Carolina Vigorito

Fotografia

André Fontes

Eduardo Masini

Egon Kroeff

Igo Estrela

Rômulo Fialdini

Mariana Sobreira

Marina Valença

Paulo Scheuenstuhl

Digitalização de imagens

TRIO STUDIO

AP Editora

ATELIÊ CARLOS VERGARA

Coordenação

João Vergara

Museologia

Ludmila Costa – museóloga

Anna Carolina Renne – estagiária de museologia

Assistente administrativo

Maria Alice Souto

Auxiliar de serviços gerais

Waldinéia de Almeida Ricardo

Antônio Luiz Justo

Assistente do artista

Daniel Sobral

Agradecimentos

Álvaro Piquet

Bia Vergara

Banco Safra

Carlos Braz

Carlos Jereissati

Cecília Ribeiro

Clara Vainboim

Eduardo Chalfin

Eduardo Costa

Eduardo e Georgiana Perez

Fernando Stera

Franco Terranova

Gilberto Chateaubriand

Inês Vergara

Instituto Inhotim

João Afonso e Kitty Assis

João Carlos Canto Porto

Jones Bergamin

Leonardo Callou

Lula Buarque

Maneco Muller

Marga Kroeff

Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM

Mônica Filgueiras

Nara Roesler

Patrícia Costa

Pedro Buarque de Hollanda

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Raquel Arnaud

Regina Baldaque

Ricard Akagawa

Ricardo Kimaid

Tomas Cohn

Wilson Spinelli

In memoriam

Iberê Camargo

Luiz Buarque de Hollanda

Paulo Bittencourt

Reinaldo Roels Júnior

Projeto Livro de Pinturas Carlos Vergara, PRONAC 106349

Paulo Sergio Duarte 238
PRESENTATION

Hélio Oiticica 238

Luiz Camillo Osorio 240
OF PAINTING AND THE SACRED –
THE CONTRA DANCE OF TENDERNESS

Paulo Sergio Duarte 242
LANGUAGES IN TRANSIT

Ronaldo Brito 244
THROUGH ORDER

Rodrigo Naves 245
DENSELY

Reynaldo Roels Jr. 246
THE ETERNAL APPRENTICE

Alberto Tassinari 248

Paulo Venancio Filho 248
PICTORIAL EVENTS

Paulo Sergio Duarte 250
STRANGE PROXIMITY

Conversation with Carlos Vergara 250
PARTICIPANTS: PAULO SERGIO DUARTE,
PAULO VENANCIO FILHO, RONALDO BRITO, TUNGA

Glória Ferreira 252
RISKS AND OPPORTUNITIES

Luiz Camillo Osorio 256
SILENT EXALTATION

Paulo Sergio Duarte 256
BY WAY OF CONCLUSION

ENDNOTES 259

SOURCES 223

BIOGRAPHY | CV 260

Paulo Sergio Duarte

INTRODUCTION

This book focuses on Carlos Vergara's painting production from 1965 until his more recent work in 2011. It covers a pictorial practice that represents the gravity center of an artistic activity spanning over a 50 year period. Although Vergara has explored a number of different paths, painting is where his work attains density, being also his most enduring practice. Even as in the 1970s he dedicated himself to drawing, photography, and three dimensional works, the plastic strength and chromatic richness of these other manifestations continued to reveal the painter in his temporary retreat. The book does not cover the artist's site-specific works and installations, or his extensive graphic and photographic production. It features just a few drawings and monotypes over fabrics, which enable us to momentarily focus on the graphic aspect of his work.

When I organized this volume, I wanted to make sure it would not be just another book on Vergara's work. Here scholars, collectors, and amateurs—in the best sense of the word—will find several texts compiled in the same publication for the first time, writings that represent diversified approaches to the artist's work at different periods of his creation. Many of these texts are hard to find, or are part of works that have simply gone out of print.

The book has been structured so as to avoid a merely chronological reading of Vergara's work. It opens with an anthological text by Hélio Oiticica, published in 1978 in the volume *Carlos Vergara* as part of Funarte's *Arte Brasileira Contemporânea* [Contemporary Brazilian Art] collection¹. Next comes a contemporary reflection by Luiz Camillo Osorio, a text published in 2010 in *A pintura e o sagrado* [Painting and the Sacred], followed by an extensive section featuring reproductions of Vergara's recent works. Camillo Osorio's opening

sentences are paradigmatic for an understanding of the artist's work: "Carlos Vergara is a painter. Carlos Vergara is also a voyager." We then go back to the artist's production in the 1960s, to a text I wrote in 2003 for the retrospective exhibition promoted by Santander Cultural in Porto Alegre, entitled "Linguagens em trânsito" [Languages in Transit].

Next we have the precious contributions of Ronaldo Brito, Rodrigo Naves, Alberto Tassinari, and Paulo Venancio Filho, always followed by the reproductions of the works referred to in the texts. We then feature an article by Reinaldo Roels published in *Jornal do Brasil*, which, in a hybrid style somewhere between a news report and an interview, considers the artist's work in the 1980s. Next comes another one of my texts, "Estranha Proximidade" [Strange Proximity], which deals with monotype paintings. This text came as a result of an exhibition at Capela do Morumbi, but I believe it could also apply to the artist's extensive production in Rio Acima, Minas Gerais, throughout the 1980s and 1990s.

A conversation with the artist, with the participation of Paulo Venancio Filho, Ronaldo Brito, Tunga, and Paulo Sergio Duarte, interrupts the rhythm of the texts and images.

We close the book by going back to our starting point: the text by Glória Ferreira on Vergara's graphic work, which, albeit absent from the book—with the exception of the images referring to this study—, is indispensable if we are to better understand the artist's journey, also featuring "Exaltação silenciosa" [Silent Exaltation], by Camillo Osorio, a text written in 2009, which in my opinion completes the understanding of Vergara's present-day work. The *Liberdade* [Freedom] project, involving the prison on Frei Caneca Street, in Rio de Janeiro, is represented among the book's reproductions. Although it is very recent, we are certain that it shall bear fruit in forthcoming reflections. But let us leave this to our next publication.

What does this book bring us? The adventurer. The Houaiss dictionary defines the word "adventurer" as an adjective meaning "that which implies risk, danger; risky, uncertain," and as both an adjective and a noun, meaning "one who delights in adventures (abrupt turns of events), exposing him/herself to them, and seeking them out; one who is attracted by uncertainty, by danger; one who tends to become involved in risky, daring ventures."

In painting, Vergara is our adventurer.

Hélio Oiticica

this is the beginning and always was so: graphic notes

DRAWING

as a starting point and a programmatic policy of a new phase:

from the beginning

of fluent expressionism preceding the CARNIVAL-masks which reveals the exhibition OPINIÃO 65:

the beginning of a path on which

DRAWING is planning and gathering raw material gathered and used in its raw state: according to itself it is memory and projection: the cigarette which burns expressionist coloured smoke which ends up in the drawing as a photo-decal from childhood: another one which already projects photo-CARNIVAL decals: note and anticipation: core-spine of that which explodes afterwards in the form of greater projects: not to consider them for this very reason any lesser: they will continue to emerge and must do so:

they pre-view:

[...] just as the envelopes for example seem to remain open in the foresight of new projects: there is one in which – on the pencil checkered black cardboard – the dotted perforations outlining the envelope contract and retract revealing the black mirror behind (which in fact

is only noticeable when the viewer moves, and cannot be seen when he is right in front of it): wouldn't this drawing be already an anticipation of the mollusks and CARNIVAL-groups?:

DRAWING:

a beginning and a continuous flow that feeds the secluded activity of projecting: to nurture projects which will release that which is most particular and at arm's length: the career of seclusion still in the original cradle of the evolution of brazilian "modern art" it can be said to be "modernistic:" the concept of modernity is always linked to the formal "new:" portinari painted academically and then wove a "cubist" patchwork on the "background" and on the "figure" – tarsila, a real painter on the other hand, created her works immersed in a kind of modernistic-anthropophagic mannerism, which, far from being a flaw, presents itself here, even today, as the best example of the "modern" movement's pre-concretism (with exception for the volpi "case") – the brazilian formal decorativism, the awareness of it, is inherent in our creations; salutary; even in an artist who always excelled in awareness and structural objectivity, like lygia clark, in her initial phase (neoconcretism and its consequence: the bicho [which means animal: aluminium sculptures, geometrically cut and put together so as to be manipulated by the viewer into different positions], had that strong modernistic vein – vergara takes this decorating impulse to the very last in these works; to cut out, like stage settings for a caligarian environment – to cut out foliage-landscapes – cut-out-trim-unite – brown paper, cardboard – to create the module : a rectangle formed by two squares whose diagonals make furrows; one side unfolds at the "double" of the rectangle, making, then, 4 diagonal furrows which meet at the centre of the whole unit; the diagonals and the conjunctions of squares are articulations as tense and resistant as the material : with big clamps they can be brought together

in systems, sets, built up structures : freely, as if the square were (and it is) a field open to games; to the decorative; playful joy; these modules synthesize all of vergara's attempts, and propose others – they are the mid-way, not the (or one) end; medulla and bone; entrails of space; toy.

vergara did not go berserk, nor did he make you or I flip out, but he wants us to think, to love through his work without any drama, or schemes, joyous and vital like going to the beach, having an ice-cream, dating, strolling through open spaces, in the meanings to which he submits all that he wants to say, significant object which is not pleasant but communicative – communicating signobject, open structure, the only possible way to give, recreate, swallow, eat the "message," which not only he, but all of us could and should create, create to act –

vergara builds unrefined boxes, of pure cardboard, flag cardboard, flagmonument, greenyellow brasilia, but cardboard, which fits, in the box, in the shadow and in the light, in the smell – it is the dryness of factories, the dream to inhabit, to live the pre-sale manufactured, before being thrown to the beasts – dry, alive, the structure is increasingly open – to the touch, to the thought, to the biting imagination, demolishes, constructs brazil, outside and far from conformism because it assumes a living structure, it does not admit to the orthodoxy which is already dead in the same way as when it was born – the artist lives and gives and the multiplication of flags are thoughts to think or to open hollow spaces, sceneries as unexpected as the events – of inner life and the world.

vergara of the bubble drawing, of the first expressionist entrails, talent of colour-line-space, he wants the golden crib (brazil) to transform into time and space because he knows that 'to apply the message' is not enough – it is also a structure, not artstructure but *open structure*, a living thing if one is alive

the super-drawings grow from the caligarian box-structure-settings : they spread out on the floor, they draw and cut themselves out : cheap paper foliage : they-become-bushes-they-break-out : they invade, in turn, the ambience – collecting the brazilian nooks and crannies which academic theoreticians are not able to : non-cultural sensitive brazil – everything will have to fatally flow into more general structures, into propositions that grow in ambition : into something that is more important than galleries or museums : which is able to survive without them – the awareness that this face, in order to be a face, must be exportable, just like the americans (warhol, for example, more than oldenburg, who amounts more to an "america-image" – warhol really created what could be called an *america-face*) – to bring to light what must be brought to light, that which matters – vergara wants to be the vigilant consciousness of these instan (ces) (ts), in a more general way than fashion and form : place and time are his to build : and both are essential here : the search for the time-place lost in the underdevelopment-jungle : the questions, the answers, the issues : their validity : from where to approach the judgement of *value*?

neither "art" nor "culture" are of any importance here : much more : behaviour as a living form of creative choices – livelyactive, vigilant : an awareness.

vergara wants to build a moment as a block : a brazil moment – the face – even if to do so he must hold on to the leftovers, to the old propositions, which appear to form this block : the ease with which he draws, decorates, cuts-out, enriches the ambience, etc.; things like anecdotic "messages" are of no interest here, they have no power : the ambition to create this brazil face-block absorbing everything, leaving aside certain aesthetician prudishness; herein lies his coherence : to go until the end, leaving nothing left.

vergara takes this decorativism to the decoration : are beautiful : ambience unfolding of the

"panels" from yesterday, something of which brazil is a quantity-winner : banks, industries, varig's are being built : metal plates which become concave mirrors and reflect the room : it grows, becomes transparent : these experiences are directly linked to something active, to the ambiance-usage, they seem to enrich their propositions : which are always instances of the essential, in him : creation of a brazil-face (with no nationalist constipations) : summary (without culturalism) of the past, of now, of what should be : the search for pleasure : in doing, playing, decorating.

IN THE CARNIVAL

behavioural inversion:

ostentation of feminine sexuality which

becomes disguised in aggression

the hand that parts the silicone breasts

the heads with the CENTRAL station clock

on the puddle of beer cans

people seen through the panes of the garage door

on the street: the parade and the silent audience who

take turns

the word POWER written on the blackness of the skin

of the body

COSTUME SEA BATHING AT ALBINO BEACH

IN THE COSMOGRAPHY REGISTERED ON PAPER:

blank mask-heads waiting for an identity:

masks and glitter

mollusks and space-blocks on paper:

urbis/sub-urbis concentration

broken weft: the checkered weft which

breaks up in the mask

the inverted brazils in the breaking up of the drawing-weft

TROPICALIZED VAN DONGEN FROM A CARNIVAL AD:

the mulatto girl with very crazy eyes

CHAOS AND MASS FORMATION:

the camera shot on the out-of-focus focus

of the twirling of the body in the skirt of hurls of hands and legs feet in the samba-dancing crowd the formation of the bloco:² bloco-identity

FEET

PANORAMIC VIEWS OF THE DANCING BODY

WIGS AND HATS

IDENTITY-HEAD:

from the adhesive-tape-make-up

to the silicone transvestism

VERGARA ON THE CARNIVAL-STREET:

the individual costume-head

the collective tap-tapping feet

the head

the mask: the head cut out which is

open for the mask

to mask oneself: to choose an identity

the mollusks:

in the infinite white of the paper the

mollusks (who repeat the general beat: equal in all) are grouped in signs:

culminates with

from the photos of the CACIQUE³ STREET CARNIVAL

to the sign-graphies of the mollusks:

the joint process of this vergarian trajectory

CACIQUE DE RAMOS

EQUAL DIFFERENT

VERGARA in the CACIQUE: from the experience of going out with the bloco to the photos in which the camera

is the eye-camera and not the eye-man: VERGARA does not photograph what the eye can see but uses the

camera as if he has a dumb hand: the

focus is adjusted through the distance between camera

and object and not through the eye of the photographer:

it dances the samba and teases the dancers: it looks below from underneath
VERGARA-CACIQUE
equal in the whole
all different

Luiz Camillo Osorio

OF PAINTING AND THAT WHICH IS SACRED – THE TENDER QUADRILLE

1. Carlos Vergara is a painter. Carlos Vergara also is a traveler. He travels to paint, using the dazzling moment of seeing something for the first time as the driving force of his visual poetic. Therein derives his intensity and multiplicity. Bedazzlement requires intensity so that the shock, typical of the admiring fright of something new and the Other, is not excessive when transposed into a work of art. This intensity is achieved in the studio, in the slow effort of the gesture, the brushstroke, the eye-hand-thought. Exercising the occupation of contemporary painter is a kind of technical conquering, of knowing how to do something, of dexterity. Virtuosity is exceeded in the search of the poetic. That is the only way bedazzlement can still manifest itself. For its part, multiplicity comes from the fact that Vergara transforms each trip, each landscape, each topography, every detail into a world filled with affections, into a new artistic materiality. Whether in the photography, the monotypes, the canvases, the world perceived is appropriated, transported, reworked and reinvented. His painting seems to be always changing, but only in this way does it become available to what is proper for each situation. One important question for the traveling artist is this availability for the other, the care taken with the differences. As Ovid wrote of the 1st Century of the Christian Era, "everything changes, nothing disappears." Change to reveal and remain. Metamorphosis is an unstable form because it is crossed by the mutations of

time and feeling. What had been seen in the locale the artist passed through is revisited as if for the first time, on the surface of the canvas or the palpitations of the 3D photographs. It is fundamental not to confuse the motives of the trip with some factor illustrative of the artwork. The pretext does not determine the text, nor what is seen with what is visible. In truth, the work re-takes the trip. This is not to reproduce what was there but rather to make a pictorial happening of bedazzlement. Down deep, the trip is a metaphor for the poetic — the act of searching.

2. We live in a world that disdains admiration. For Descartes, admiration was one of the noblest passions of the soul. I can only imagine how sad this great thinker would be if he knew what had become of his search for indubitable certainties. Paradoxically, clear and distinct knowledge, the corollary of certainty, became blind. Against this, and in the name of a way of thinking that has taken hold in the world and by the world, Merleau-Ponty transformed doubt into perceptive faith. "To reduce perception into the perception of thinking under the pretext that only immanence is sure implies signing an insurance policy against doubt, whose premiums are more onerous than the loss that would be indemnified because it implies the renunciation of the effective world and moving to a type of certainty that never will give us what "there is" in the world."⁴ This notion of perceptive faith comes at just the right moment in this context because what one tries to show is not the order of the demonstration but, rather, the evidence. There is a world and ways of seeing it, whose perception always requires creation. The world is what one sees, together and beyond what is shown, a co-birthing between he who is seeing and what is seen. To paint based upon the experience in the Mission of San Miguel one must accept a starting point and give it a poetic treatment, in order to propel what is seen beyond itself through the seeing-making of the painting. What is

of interest is that one does not pass certain places or certain occurrences unscathed. San Miguel certainly is one of them. What in fact happened there? How did such different visions of the world — of the Jesuits and of the Indians — come into common communion with the Christian experience of the sacred? What utopia was that, a type of antecedent for Canudos on the banks of the Uruguay River? Even formulating such questions is difficult for us today. Without a doubt, what remains are the ruins of a still splendid church pointing towards something mysterious, enchanting the admiring artist with its force. Thus, the experience should not be feared but, rather, taken as an engine or inspiration for a series of paintings. These paintings do not serve to actually illustrate anything. They do not represent San Miguel. What remains of that experience of the sacred, the San Miguel utopia, only can be seen today as a type of (invisible) supplement to these paintings. That is, what exists is Vergara's painting, with its dense materiality, its agitated coloration, its close spaces, its pulsing texture. There, inside, one glimpses, as something that has no name, the savage and amorous encounter of South American Indians and Jesuit missionaries. This is not shown in the paintings but eventually is revealed in the fright of a disengaged viewing.

3. We have become more proficient in our productive/cognitive capacity, but much less available in our love delivery/power. The Sacred Heart of which Vergara speaks would be a force that puts us on the path toward the other, without subtracting from oneself. Painting only can speak to what it is not speaking of itself, of the pictorial qualities. However, is it possible that every gaze is always disengaged enough to perceive what is not being shown, what is beyond the painting? Availability has to do with the capacity to admire. A somewhat abrupt question: is it that this "de-admiration," typical of our current suspicious pedagogy, points towards the

growing "de-politicizing" in which we are living? A romantic thesis: liberal policy is based on lack of confidence, libertarian policy on the capacity to admire. Let me explain myself: without seeing the other, one does not conceive a world. Painting is extemporary perhaps because it has this affective tonality and this time of admiration. It is political for resisting velocity and imposing upon us an absolute presence, an extended time. One must let time retreat in order to adhere to the transitory nature of appearing. Vergara's painting is intense and multiple. How could art reveal such a singular occurrence? How to use this admirable encounter with the ruins of a lost world and recreate an affective tonality where lack of trust closed to differences is disarmed? Can art provide what has disappeared and make it new? How to "speak of something" without being illustrative?

4. Vergara's colors emerge from nature, from the land, from mineral pigments, but contain a sensuality that does not fear the fire of pictorial fantasy. Without the resource of extroverted visuality, the report becomes a one-way street, subtracting the imagination of the act of seeing, confusing creation with reproduction. Reconducting us to this absolutely original moment of encounter and conversion requires a multiplication of visual affections and powers — thus Vergara uses a number of means simultaneously, combining painting, photography, film, monotypes, entwining various ways of feeling. In a short text by Portuguese essayist Eduardo Lourenço about the greatest of all the adventurers who reached the Orient in the 16th Century, Fernão Mendes Pinto, he observes the bedazzlement with the Other, of what had never been previously seen and perceived, which appear in the pages of *Peregrinação* (Pilgrimage), a report that is at once history and fiction, where fantasy and what is real seem a single thing. At a certain moment, Lourenço writes: "the only thread linking the text to what is real is the

entwining or counter-dance of the idealized feelings that announced the geometry of the heart of the Map of Tenderness”⁵. It was this that I liked to observe in Vergara’s paintings, photographs, and monotypes of the Mission of San Miguel: a counter-dance of feelings, a geometry of the heart, a map of tenderness. Returning to what I was speaking of regarding Vergara’s poetic operation, there is in it a need to seek the appropriate means to reveal something that is not known, but rather felt. Change always to reveal the unknown. Allow the multiplicity of voices and affections encounter their own poetic intensity, proper for each situation. The geometry of the heart is what transforms feeling in all ways, typical of the encounter with the Other, through an intense and fearless visuality. The map of tenderness is the opening that is available where the experience of the sacred can gain a vestige of actuality. It is a vestige that appears in the threads stretched by the artist that fill in and inhabit the emptiness in the ruins of the San Miguel Church. In the monotype that carries the heart of stone in the white handkerchief of lost innocence. In the colors, the many colors that we see in these canvasses, with their mineral opacity that opens us up to a profundity, which is nearly delirious, that absorbs the silence of a utopia of conversion. It is a conversion through affection and not by words, and thus derives the relevance of the painting and the tenderness that is resplendent on the surface of the paintings and in the steep passages of light and planes.

Paulo Sergio Duarte

LANGUAGES IN TRANSIT

Claustrophobic space, saturated language

The earliest manifestation of Carlos Vergara’s lively new paintings – which expand and dilate in space and within which various surfaces are

multiplied – was Neo-Expressionist experimentation, compact in its physical dimensions, though characteristically turbulent. The first canvases were painted by Iberê Camargo’s pupil in the mid-Sixties, at a time when Pop concerns, as metabolized by political and social criticism, predominated among the artists of Rio de Janeiro and São Paulo.

If we compare the current canvases to those painted nearly forty years ago, their turbulent surfaces reveal an obvious resemblance. This common denominator has a particular meaning – is as if the restlessness of the paintings had abandoned all psychological connotation in order to inhabit form above all else, in the world’s remotest origins as well as in the most recent works. This is the starting point from which the earliest paintings may be re-examined.

For a youth of 23 in 1965, oil painting on canvas meant appropriating art by mastering its paradigmatic Western technique while simultaneously turning his back on an artistic context strongly critical of tradition and particularly adverse to this medium as a conductor for the “weight of the past”. Today, the territory of hyper-modernity has disorganized these hierarchies and the public has grown used to dealing with various mediums in a single exhibition. At that moment (the 1960s), in which a rupture and vigorous transformation of languages was taking place, the young artist looked askance at the traditional techniques they repeatedly contested. For that youth, creation and breaking with tradition were synonymous, and there was no possible negotiation with a past compromised with traditions of fine art which dominated a conservative artistic milieu. Painting (and oil painting in particular) meant being at the center of that order, an order which, more even than being denied, needed to be destroyed – the twentieth century’s umpteenth killing off of painting. Nevertheless, for a short time, Vergara’s initial attitude was diametrically opposed to such a stand, at least from what is tradition-

ally known as a technical point of view. It is as if he had entered the art world through the establishment’s front door.

Nothing of the sort. Though the medium is recognizable, the configuration of form is new. There is a certain linguistic kinship to the artists of the Cobra group¹ – the cult of freedom of expression, the appropriation of childlike drawing, praise of the “primitive” and of “folly”. Yet when we examine Vergara’s early canvases the comparison is too abstract to be consistent. In the first place, there is no dispersion of the plastic elements, dilation of space, nor spontaneous joy. Without fear of material saturation, drawing is accomplished with tubes of paint. Thick lines compete inch for inch for the territory covered by his brushes. An intense condensation is supported purely by chromatic play – in nearly every canvas, deformed, caricatural figures inhabit a claustrophobic space. Titles have a direct target – O General [The General], A Patronesse e mais uma Campanha Paliativa [The Patronesse and yet Another Palliative Campaign], Vote, and Cuidado! [Beware!].²

The saturated surfaces, suffocating atmosphere and flattened images in which the only thickness is that of the paint itself, with no illusion of depth – this preview of Neo-Expressionism which would be disseminated among German and Italian artists during the next decade – bore strong political concerns. Far from the apparently gratuitous formalism which enriched artistic investigation during the twentieth century, this language finds itself strongly committed with the situation generated in Brazil by the military coup of April, 1964. And it demonstrates the falsehood of analytic artifice which separates form from content in art. The approach simply does not work. The most abstract geometric form is committed to rationality, a utopian universal communication stripped of subjective or local connotations – this is one of its contents. Despite their chaotic appearance, consistent contemporary

poetic projects which blend abstract forms and prosaic figures seeking to affirm meaningless signifiers, are defeated in their objectives. Their calculated confusion winds up affirming the critique of false convictions and the praise of doubt, so rare in a pragmatic world where there is no room for tranquility or the suspension of certainties.

Similarly, the caricatural figures, impregnated to the highest degree with paints of different colors, are Vergara's poetic solution for translating a critical vision of that political reality into art. But, prior to all this, to any allusion suggestion by their titles, prior even to any knowledge of the political reality of the time in which these canvases were painted, what we see before us is the real plastic fact: the violent movement of thick colors and lines, an obvious investment of pictorial energy which does not wish to submit itself to rules and norms, a frank aspiration to excess – movement and excess which are only betrayed by the scale of the canvases, still modest for the quantum of action they contain.

Provocative art. provoking politics

The artistic space is provocative, the political climate provoking. The former instigates investigation of new languages and the adoption of new media, the latter demands taking a stand which goes beyond aesthetic choice. As an artist, with his background in chemistry, Vergara has no prejudices nor does he fear the new experiments which surround him on all sides. As a citizen and an employee of Petrobras's Duque de Caxias oil refinery, he is a militant in the struggle for democracy brought on by the new regime.

In Rio de Janeiro (unlike artists such as Amílcar de Castro and Franz Weissmann), Lygia Clark, Hélio Oiticica and Lygia Pape, three of the most important names in Brazilian constructivism, considered the Neoconcrete experiment depleted and sought to surmount

it through original experiments which posed new questions for contemporary art. In the Opinião 65 show at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Vergara presented three works (the previously mentioned *The General*, *Vote* and *The Patronesse*).

In 1966, challenged by his very job and provoked by the fertility of the artistic scene, Vergara chose to dedicate himself exclusively to art and left Petrobras, not an easy thing to do today, at that time, the Brazilian art market of the time having at an early stage of its development, in addition to the fact that his new professional option required, in equal measure, a far-reaching existential choice (quitting employment in the largest Brazilian company) and taking on the risks of a career which depended exclusively on his talent.

Making his work's commercial circulation harder still, he abandons traditional technique (oil painting) and saturated Expressionist language. The urban icons irradiated by Pop contaminate and transform his poetics. This demands new experiments. Alongside the drawings, the silk screens, the paintings on paper and on canvas – in which he is now using acrylic paint – he begins to explore a new support. The polystyrene sheet is manipulated while still hot and then painted. In 1967, his language is hybrid, maintaining the expressive lines of earlier paintings which coexisted with elements with a strongly graphic appeal. Soon afterwards, the transparent acrylic molded in a sectioned spherical shape is painted from behind. The traditional film of paint with which the observer's eye is traditionally confronted in any pictorial work [even those which make use of serial printing procedures such as serigraphy, so common among North American Pop artists] disappears. In these new paintings, the 1968-1969 "bubbles", all traces of artisanal pictorialism disappear; the smooth, shiny surface of industrial material prevails, powerfully inscribing it within the urban environment of the metropolis.

The mass of productive contradictions

His aesthetic is a mass of productive contradictions which merit scrutiny. The expressive features of his language remain though they have been subjugated by a disciplined graphics. We stand before painting which seeks to resemble an industrial product, artistic work the appearance of which incorporates what in political economy is the result of the alienated labor of the exploited work force – the paradigmatic negative of conscious work. Willingly or not- it hardly matters – these paintings behind the transparent support elide the subject of artistic production as they seek to identify directly with the world of commodities. It also accelerates an inevitable inscription in the market through its very form and materiality. It goes without saying that what was subversive because it countered the commodity-form per excellence celebrated by the conservative art market then dominant in Brazil- oil painting. At that time, its utterly shameless resemblance to an industrial object only made it harder to sell. A paradox underscored by the fact that it was not serially produced – each one of the "bubbles" and other works on acrylic sheets were original works.

In *Anos 60. Transformações da Arte no Brasil* [The Sixties. Transformations of Art in Brazil], I analyzed one of these works: "If the industrial images of the urban world are incorporated to the landscape and may be sung by the new poets, as was "the oval Esso moon" by [singer-songwriter] Caetano [Veloso], they were also appropriated and transfigured by the artists of the New Figuration. Carlos Vergara's Self-Portrait with Carajá Indian is one such manipulation. With acrylic – a material then widely used for storefront signs, the painting's transparent base becomes its surface, shining at the spectator. On the back, the indication that it is hand manufactured is imprinted as though it had been anonymously machine-produced by industry. The hexagonal polygon with its rounded corners is already in disagree-

ment with the conventional formats expected of a self-portrait. Rather, it is reminiscent of a commercial trademark, The construction of this simulacrum is countered by the very image which proclaims the artist's personal identity as associated with the principle of ethnic solidarity to the Indian. The work is painting, but the result is graphic."³

Regard into what chaos the contemporary world casts the work of art, diluting norms established by the academy and breaking rules. This situation opens up a productive field to be explored by the artist who knows how to position himself within it- with Vergara, the procedure was a hybrid one – partly industrial (the first layer of the image we see is a petrochemical sheet) while its reverse is painted by hand. Were he a North American artist, Pop cynicism would appear as a stereotypical industrial logo; as a Brazilian living under a dictatorship, Vergara assumed critical distance before the icons of capitalism. He manipulated their form to make them vehicles which surpassed the self-portrait's individual identity and sought in the Indian's company to characterize the multracial nature of his culture. His company was a nation. At that moment, the artist's adventure was just beginning.

Ronaldo Brito THROUGH ORDER

The scheme is strictly pictorial. Its construction and its pulse are only self-referential. The pressure and the urgency of painting, of the will to paint, become flagrant for lack of any mediation between the very act of painting and the thing painted. The scheme is precisely what is schemed, everything that is schemed. Dispersion and fragment relate here in order to build a Totality that will necessarily be precarious. The completed painting is still sought, for it restlessly pulsates and escapes its own methods.

Metonymy alone, with no reference to a known totality. These paintings are certainly parts but all together, they do not form a set – of course, they do not form a circle: they scheme.

And yet, they don't. This work is not a pure phenomenological effort to cast a pictorial net. Perhaps this is its problematic horizon; it is possibly its repressed and unresolved past. But clearly the scheme points to a division, a here and there, a before and an after. A route and an opposition. For in this case, the scheme is also a figure, and in that we may perhaps surprise the truth of the work, its original conflict. In an explicit way, these paintings take a paradoxical position – a state of being *in-between*. In-between the literary past and the search for visual self-sufficiency lies an irreducible perceptive intelligence. We would then be facing a process of abstraction, a determination to build a substantial visual language. But please beware, in it may appear any kind of image, even the so-called figurative: what characterizes the degree of abstraction of a language are the formal requirements of self-legislation, the refusal to depend on references external to the working process, whether they be empirical, geometrical or scatological.

The important thing, crucially, is that this in-between is – it exists and vibrates, it is felt directly in the eye. The structure of the painting welcomes and denies its burden of literary temporality – combining and dispersing, the lozenges insinuate a scene while at the same time seemingly summarizing themselves, articulating and disarticulating the limits around untranslatable pictorial meanings. Strictly speaking, the colours – inseparable from the structuring process – also support a metaphorical character: they have a certain intimacy and a certain affective memory that resists strictly interactive participation.

Between the pressure of a structure with demands for increasingly complex pictorial reasonings and the recurring strength of

figurative imagery the work lives its basic dilemma, its fundamental ambiguity. It should be noted, though, that these two moments appear *in* and *from* the work, emerging out of its specific operation. The desire to get rid of the given content, of the immediate figuration that dominated it, corresponds with a return to the original questions. Clearly: the so-called *background* now comes to the foreground; the scenes and the figures dilute in the colours and shapes, only *affectively* impregnating the painting. Hence the *reality* of the scheme – it is its action that supports the two opposing spaces and is able to relate them. Nonetheless, it is the clash between these spaces, in search for a place, that makes the net pulsate, promoting displacements and condensations. The structure imposes itself on the figure; the figure, like a ghost, haunts the structure.

In this case there is no way to be Manichean. To be realized, the structural decision needs to incorporate figurative imagery – ultimately it is the poetics of the work which is at stake. We cannot deny the colours, lines and shapes their history; but it is possible to take them to a higher level of thought. Leaving aside mundane connotations, finding them again as the foundations of a purely visual intelligence. Thus, it is possible to consider them closer to themselves and, then to, let's say, poeticize them. With this manoeuvre the act of painting gains another status – that of autonomous artistic knowledge, different from words, with a unique reprocessing logic.

Therefore the urgency of the scheme: to get out of a deadlock, or rather, to activate and update the deadlock itself. More, much more, than with appearances – the simple exchange of empirical figures with geometric figures – the work deals with a transformation of measure: a leap into the void. Indescribable in another language, the painting will only exist in making itself, and it can only make itself by going through the unknown. Degrees of un-

certainty and degrees of strangeness become marks of the process – as the scheme reveals, the theme is its own realization – its ambiguous, uncertain and unpredictable realization. And the pleasure of looking is to feel this tingling sensation acting and building. The net leaping, pulsating and organizing.

Now there is, therefore, the drama of the painting with the painting. And the doubt of the work before itself takes it – if you will excuse my nonsense – back to the front. Crossing backwards to the new realism of the 1960s, in which it all took shape, it reappraises abstract expressionism, radically questioning the facts and desires in painting. At a moment when everything seems allowed, all facilities, all kinds of mystifications and counterfeit; in an environment in which many kinds of neonaturalisms intend to canonize or go beyond (*sic*) modernity, the work decidedly assumes the modern issue. That is: at the least, the commitment to a poetics that cannot refer back to any previous order – because ultimately, this is no longer the World of God, and the Real has become a problem and a project.

Vergara's fascination with the strict pictorial imagination of Mark Rothko is thus symptomatic and enlightening. The painting builds a scene that is the painting itself, where figure and background struggle and multiply to the point of dizzying vertigo; where space and time get mixed, undecided, in a scheme that endlessly expands and contracts. There is certainly a romantic imagination in Rothko, but it is an epidermal one: it is the body, our body, which engages differently in the world from the canvas – an experience of alienation and immersion into a dense and rarefied atmosphere. It is that rigorous and undefined pulsation within Rothko that will seduce the work through the most constant theme in its entire oeuvre: the limit between order and chaos.

But if, for example, in this sense the *Car-
naval* series was connected to the *Caramujos*

[Mollusks] series, in the context of abstract reflection, illustrated both by isolated works, the new paintings carry the question in their own skin – they do not reflect the idea of oscillation between order and chaos, they seek to *be* this movement, to immediately produce this conversion upon the gaze. Leaving aside the game of appearances, the work attempts to organize a carnival-structure, a volatile structure in progress, precarious and ambivalent. Therefore, we can immediately spare these paintings from our indefectible adjectives and, instead, follow them in their continuous structuring effort. A philosopher said once that, contrary to common assumption, the circle is a feast for thought. In this case, a net could be a feast for the gaze.

Rodrigo Naves DENSELY

In *Patmos*, Hölderlin said that “where there is danger, the rescue grows as well.” Carlos Vergara's current work lives this dilemma. Between making a *dense painting* and *illustrating density*, there is no ocean – the distance is much more shallow. Therein lies the richness and the risks of his projects.

But what kind of density and opacity can be found in these paintings, seeing that since Giorgione we can catch a glimpse of the origin of the critique of transparency? Please excuse me for this truism, but the unique aspect of its question resides in the paintings themselves. Certainly, it would not suffice to ensure even the smallest originality. Since analytical cubism, the canvas ceased to be a space where three-dimensionality is represented. With the collage this process went even further, and with Mondrian two-dimensionality was finally established.

Perhaps Vergara's works have more to do with Fontana's slashes. But this is another question. Fontana's gesture may seem cruel – literally lacerating – but the result of his ges-

ture is almost ironic: against Dürer's transparent window, a real window, indicating that “behind” a painting is the world... of art, the walls of a museum. Through different means, Fontana and Magritte reach similar conclusions: worlds are not reproduced. But the possibility to build them remains.

However, the way Fontana acts upon the canvas revealed something that in this case is much closer to Vergara's current concerns. By tearing the canvases, the artist reveals them as materiality and resistance. Vergara's works also show the same intention, that is, *to reveal the canvas in its materiality*. Of course, the procedures are completely different.

Zeuxis and Parrhasios

Obviously, fabrics and canvases have their own history, and it costs nothing to make a small digression to better situate the issue discussed here. Zeuxis and Parrhasios – two Greek painters of the second half of the fifth century BC – had gambled to see who would more accurately depict aspects of reality. Zeuxis presented beautifully painted grapes, but had to secede victory to his opponent after he asked Parrhasios to remove the veil covering his work. Simple: the veil was the painting. There was no way to dispute Parrhasios' victory.

Advancing a little in time, we see that Middle Age tapestries, composed of several more or less stylized motifs, were an important part of the artistic production of the time, with a twist: being themselves fabrics, and lacking perspective as we know it since the Renaissance, they had to be content with surface. Cloths were no longer simple motifs of artistic illusion, they become the very objects to be manipulated. Since they are decorative, handcrafted products, they however should be admired as the result of a skill, a site where an elegant activity has taken place, and not as a materiality (about these, see “Allegorischer Realismus: zur Ikono-logik von Vermeers ‘Messkünstler’”, by Andreas Hauser).

After the Renaissance, drapery once again becomes a motif, but with an important difference: especially after Tintoretto, it will be the site where, for the first time, the brush will leave a visible mark, creating a curious verisimilitude between the texture of the brush and the texture of the fabric.

As can be seen, represented or presented, cloths have always been important in art history. In some way, however, Parrhasios' cunning prevailed. Being an object with poorly defined edges and being, above all, superficial, without the problems of depth, fabric can be useful to the manoeuvres of virtuosity, since it is easily mimicked.

It would not be naïve, then, to question the canvas as a support-transparency. Undoubtedly, all possible motifs represented by tradition lost their own materiality when they were painted. But with fabrics this transfiguration generated an essential and special non-existence of cloth's materiality and any misstep would be an opportunity for the distracted gaze to, once again, channel the work into the torrent of tradition, where classical figuration (with its project of transparency, like a window to the world) and the representation of fabrics almost form a unity.

Besides being, as a support, something that should disappear so that Art could materialize, the canvas would still carry another aggravating element: being similar to one of the most traditional motifs in classical representation.

The three dimensions of the canvas

To fulfil his goal, Vergara cannot paint *on* his canvases. On the contrary, he will soak them and dye them. Every effort focuses on earning their pores, emphasizing them and building a transparent membrane where the world is projected and condensed, a window where depth is established. It becomes an obstacle, considering the way he works. Now the paints are no longer a way to liquefy the world, so that it can

melt and solidify on the cloth. The paints are also impregnated with opacity and this is precisely because they are not there for reality's sake, but to make their own reality – paint.

It may seem paradoxical, but in doing so, Vergara gives the canvas three dimensions again, without representing them. By highlighting the interior of the fabric weft he ensures us its thickness. Instead of the compression of the cloth by the use of the paint liquid, the opposite process happens. It has depth because it exists to be revealed by the paint.

This effort to reveal the fabric will eventually conquer the surface of the canvas, where a weft is literally outlined. Again, density keeps on guiding the work. Something is condensed within the lozenges of these paintings. It is as if there were two canvases in these works: the canvas itself (making a hard-won struggle to emerge in its entirety) and a weft that serves as the division between two different sides.

There is a canvas that wants to block the view to be able to be a canvas and there is a weft where something is magnetized. The risks of the project are in this second aspect of the paintings, where I see the possibility of density being made into a metaphor, or represented instead of realized.

In a way, the weft of lozenges appears as a figurative foreground which, from its extreme proximity, "blurs" the background, and this appears from a distance, like a sum of overlapping pictures, constituting a "density" from this mere confusion of images. Indeed, this would be an achievement far below the questions that the works intend to raise.

This weft, however, permits a different reading, very consistent with the project. If, in the history of painting, the world seemed to be dominated by a ubiquitous gaze, with Cézanne this one-sidedness is blurred. Vergara, too, develops this question. The weft appears, then, not as a division but as the condensation of two gazes, more like an intersection. Instead of an

observed world, what is produced is intimacy with the world... strange. Cézanneally, while we observe, we are observed, because we are buried in the real and we do not spend our lives contemplating things from the top of a crane.

If the first difficulty of the artist was to make the canvas emerge, these movements will be contemplated by someone else: the reflexivity of the gaze. In the tradition the gaze was diluted, because it only appeared as a condition for a world to materialize on the canvas. Instead, the present works are the result of a clash of gazes, the only procedure that will allow vision to resist the desire to reduce the world to its substance.

The weft happens like an unpleasant aftertaste, a duel of gazes. Instead of slicing the classical optical pyramid, looking for the world through depth, these paintings are sections, slices of the world itself. Expanded, the materiality of the canvas expands and draws itself in lozenges, and gives a new status to the visual process. With this procedure, because of its radicalization, Vergara's work transforms risk into courage: it is not enough to stop the distracted gaze with the simple emergence of the canvas, it is necessary to go further and tear out this unequivocal gaze which assumes that the intelligence of a painting resides in penetrating it, in literally piercing through it. And this will be achieved through an optical pedagogy.

At first, the artist builds up a resistance – the canvas. Then he reveals that, for the eyes of both the painter and the viewer, the real confronts the one-sidedness of our vision, making it reflexive. In these paintings, density is the back of the eye.

Reynaldo Roels Jr.

THE ETERNAL APPRENTICE

In 1983, Carlos Vergara showed in a solo exhibition, for the first time, a new phase of his work in which anecdotal (literary) elements – typical of

his earlier work – were left aside. On the walls, only paintings – abstract, pure, without “references beyond themselves.” The exhibition also inaugurated a new gallery in Rio de Janeiro, the Thomas Cohn Gallery, which intended to be dedicated exclusively to contemporary art, something that few galleries in the city were able to do. Today, the exact day when the Thomas Cohn celebrates five years of operation without failing its goals, Carlos Vergara returns to the same place to open a new solo show, at 9:00 p.m., where ten paintings present to the public the recent developments of the phase with which he inaugurated the gallery. In the invitation, a project by the sculptor Tunga (who has also helped in the initial projects of the Thomas Cohn Gallery) shows one of the paintings of the show miniaturized in double-sided cardboard.

“Music makes the ear vibrate. Painting makes the eye vibrate. And the eye serves not only to prevent people from tripping, but also for other things.” With this sentence, Vergara defines his field of activity in painting: the intelligence of the gaze, the possibility to transform vision into an instrument of knowledge, contrary to Plato, to whom the senses betrayed the true essence of things. Betrayal is something that Vergara only commits against himself and his palette, to better conduct his work:

I am betraying my own preferences, provoking the famous “painter’s palette” before it becomes just a habit, the artist’s worst crime, which removes the sense of reflection from art.

With a studio outside Rio, in Cachoeiras de Macacu, Vergara introduced industrial paints into his works, in addition to traditional colours. The industrial paints, opaque and with exotic denominations (“flamingo pink” or “cardinal red”), contrasted with the others and offered an opportunity for him to “build small traps for the gaze,” progressive advances towards the intelligence of vision. Still organized using the grids that opened his new pictorial phase, Vergara still maintains the system of dividing

the canvas with strings that make marks in the painting. But the grid (dividing for better organizing) is magnified, almost bursting (the same way the reticule or grain of a photograph bursts when its enlargement exceeds specific limits). And the paint, applied with his hands or with sponges, appears on the canvas like a liquid explosion of colour, a splash that condenses in itself the very act of the painter and his thought.

A friend of mine, the critic Ronaldo Brito, says that, in the world, there are the hysterical and the obsessive. I am hysterical and I was already feeling imprisoned by the grid, it was becoming very boring. I want to make poetry with painting, I want to rouse a space, to create a little joy or a small drama on the canvas, whose space is limited. The space of a painting is very limited.

The scarcity of the space which Vergara places before him to paint on does not prevent him from making a dialogue within it, between almost all of the paintings he knows: it is a “field in which advances are only made slowly, which needs a lot of time to be perceived. One needs to look and look again, to understand its meaning, lose track of it and then find it again. I am learning art and I think I will die learning art.” The progressive advance Vergara refers to is the dialogue Western painting has been having with itself for centuries, painting with painting and artist with artist. The cuts are few and do not eliminate this intimate conversation: a brushstroke here produces another one there, a yellow here produces another colour there.

Art is this, it is anguish and pursuit, it is not a skill. A skill is craft, the betrayal of art. To find out the relevant it is necessary to betray one’s own skill, the hand or the palette. And it is necessary to look at everything the same way one looks at art: lengthily, either at moss on a stone or to a hole in the wall.

Leonardo also recommended that painters observe spots on walls and clouds in the sky, to practice visual perception. But it is not only with

Leonardo that Vergara has a dialogue, it is mainly with contemporary painting, which survived the onslaught against itself – it was the death of art that was most proclaimed in the century – and is contributing to “make the gaze eloquent.”

Once the sculptor Sérgio Camargo asked me for whom I was painting, and I answered that it was for the world. I was wrong. I paint first and foremost for my peers, the ones who are in the discussion and who know best how to look at a painting. At that time I was still linked to the idea of an engagé art and not mature like I am today. I had been a skilled worker at Petrobras, I was politically involved and still carried with me the legacy of my upbringing – my father is an Anglican pastor. One does not escape one’s own upbringing: an artist like Antônio Dias does not escape from the fact that he is a protestant.

The political art of the 1960s is today transformed into an art policy, and Vergara only laments the loss of a public discussion about art, as it happened twenty years ago:

Rio de Janeiro was a culturally hot city, things were buzzing and there was no compartmentalization as there is today. There are no longer great collective exhibitions where artistic problems are confronted, only things happening individually, here and there. Those are ephemeral events. It would be necessary for the new culture minister of the state, Raphael de Almeida Magalhães, to again take up some initiatives so that all the art produced here (and it is a lot) results in a more comprehensive reflection.

A forty-seven year old *Gaúcho*, member of the generation that upturned Brazilian art (he took part in the exhibition *Opinião 65* with Antônio Dias, Roberto Magalhães and Rubens Gerchman, with whom Vergara is historically associated in spite of all the differences between them), he does not fear being accused of having an “elitist” attitude: for him, “elitist is what the populists call those who defend artistic

refinement.” Vergara’s painting is a search for artistic knowledge which, like every knowledge, requires some intellectual effort in order to be decoded. The code, however, is simple: it is just enough to look and to reflect about what one saw. Vergara does not ask for more than that.

Alberto Tassinari

There is more than one painting on these canvases. In-between the rigour of the initial structure of lozenges and the indeterminacy of what was painted, different paintings appeared – accumulating the hand and brush accidents into necessities of the work. Each canvas is, then, an adventure in painting. None can be taken as an example of others. Each one handles colour, for example, in a different way. Perhaps the lozenge structure is what they have in common, but this structure lacks that which appears along with it as the singular essence of each painting: the painting itself. The structure is thus too fragile to characterize these works. And the pictorial elements too vast. The structure tends to grab the painting, but is not able to reach it. It fails within the emptiness that exists between both. And in the painting, if it tends to crystallize in the structure, the failure is the same. The painting itself remains, although spaced out.

So there is a disagreement between two kinds of gaze in each one of these paintings.⁶ It is what they have in common. There is an intellectual, versified gaze, lord of the measure of things. There is also a pictorial gaze, spread out, prior to any discernment of contour. Vergara’s challenge, in each one of these paintings, was to make from this agreement a pact between opposites. But under one condition: to not eliminate this conflict. In this way the painting does not fill the gaps of the structure. And the drawing, in turn, is not dissolved in the painting. In both cases the disagreement would be resolved.

The execution of the works would find its completion in the production of images, when Vergara’s intention, I believe, was to grasp within the canvas the very flow of the imagination: this inexplicable mixture of thought and perception.

This flow is grasped in the visible world through an analogue from the realm of thought combined with an analogue from the realm of perception. To the first corresponds a reticulated space with precise guidelines. To the second, an unstable, latent space, stained with the overlaying of colours and transparencies, with directions that are only understated. It is from this meeting of spaces, from this “clash of gazes,” that an analogue of imagination arises in each canvas: a net holding two opposed spaces.⁷ One space is thus transfigured into another, losing its essence in the accidents of the other. There are lines and gestures in the painting. There is colour and uncertainty in the lines. As if they were maps, we travel with our gaze from one place to another in each painting. One does not cease to imagine with these paintings. One image comes into being, but soon falls apart. Another image, fuzzy in thought, appears, gains clarity but only barely, then also falls apart. A bigger triangle is formed, a smaller one takes its turn, succeeded by a large lozenge. Now (coming from where?) it is possible to watch the apparition of a tenuous mixture of light, colour and movement. Has it always been there? The whole canvas is reconfigured, dissolving its previous image.

But these paintings are not only analogies (maps) of the imagination. In fact, we imagine while we observe them. We imagine the very thing we look at. If they are analogies, they are so in the same way as the realm of thought (thinking, imagining, etc.) is analogous to the visible world, because somehow one also observes while one imagines. And even pure thought happens in accordance with spatial directions. It goes from one point to the next, even though in an invisible space. So there is a passage con-

necting the visible world and the world of ideas. A two-way street: to see and to imagine.

Vergara manipulates the core of this connection. In his canvases the gaze imagines, and the imagination gazes. Accomplices of one another, they raise a question: is it possible to look at a painting without imagining it? What does one do, after all, while one looks at a painting, except following paths that are similar to the ones that are methodically traced here? What is at stake in these paintings is one of the basic principles of painting: the impossibility of its absolute transmutation from image into object. And if it is true that painting over the last twenty years has lost its set square, that instead of being a box for imagination it has been enclosed within the material world, it would also be true that in so doing it repressed one of its most vital impulses, because painting does not survive without the right to the image. The return of the repressed to the surface is always crooked. It is twisted and done in shards. Perhaps this is the *raison d’être* of that right in what is emerging as a new international style of painting. But Vergara’s question in these paintings is different. The right to the image, here, is not a motif. His pictorial action does not cover the canvas with fables of meaning. He is mainly interested in the careful investigation of a fundamental problem in painting: the mutual transfiguration of gazing and imagining. Each one of his canvases is, then, a moment, but also an experiment of this transfiguring pact that makes the eyes imagine and the imagination see.

Paulo Venancio Filho

PICTORIAL EVENTS

This series of paintings reveals events, situations, unstable systems. They retain some degree of unpredictability, a deliberate margin of gratuitousness and spontaneity. At first,

the prevailing feeling may be one of pleasure, above all, driving them into a continuous and irreflexive movement of total surrender to the flow of impulses. Before asking ourselves whether this is humanly possible, we realize that this is not a question of pleasure in raw material or in content, but in form. The raw material is inevitable and necessary but it is the form of the lived experience that should remain and possibly repeat to be re-experienced, preventing it from dissipating into the transience of the moment without being known; it should not be internalized as guilt, but should be able to persist as an experience gained and be renewed again and again, lived in its anticipation and accomplishment. It is the meaning of pleasure rather than pleasure itself.

The canvas is the site of an event, an event in which the possibilities of painting are born. I believe that this pictorial event does not differ, in essence, from any other. A circumstance where there is crossover between certainties and doubts, change and destiny, agreements and disagreements. A field through which forces of different intensities and directions circulate, forces against which we sometimes resist and sometimes submit. A situation requiring an act in which we position ourselves exactly the way we are or think we are, where even in doubt or uncertainty we can cast ourselves towards an end. A moment of only apparent unity. Where at first there seemed to exist a surrender to the flow, a simple matter of being carried away, we then recognize a dimension that assumes and maintains the conflict. The will remains as the only guarantee; the guarantee to maintain cohesion in the cut, supporting opposites with the same decision. This is not simply the meaning of pleasure, it is the drama of the will. A continuous effort put to the test over and over again, a purpose determined to expose and reveal itself.

There are simultaneous and divergent movements in this painting. Each canvas is the

source of utterances which all behave differently. They drift on the surface, emerge from within, and dive under. The different modalities replete on the surface alternate by degree of pulsations, resonances, proximities and distances. The higher or lower radiation of energy is not in the strength of the mark-making gesture but in the subtle differentiation of those utterances. We follow these differentiations in the simultaneous movements of opposing signals, in the punctuations and rhythmic suggestions, in the chromatic ambivalences, in the pulsation creating and destroying a scene where the original intensity and integrity remains. We are in between the abstract system of the will and the urgent disorganization of the instinct, in face of the attempt to maintain a fluid order where coexistence is possible, in which the will is not the oblivion of compliance, and in which the urgency of compliance does not impose the presence of the irreflexive. A will that, in the face of the doubt and unpredictability of the moment, relies on its accomplishment and unfolds in the feeling of pleasure.

The way in which the flow of this experience is established alternates between condensations of order and chaos. The sometimes constant repetition of an element and an obsession with a particular gesture seeks to isolate each one of these specific experiences in order to identify and recognize them in their initial sameness. There is almost a need to make them intimate and recognizable so they can be repeated as lived experiences. This habit does not tire, leaving the familiar always renewed but never exhausted. There is a desire to extend into permanence that which is momentary, to bring its immediacy closer to oneself, avoiding alienation and misunderstanding. There is on these canvases an assumed conviviality bringing everything closer, accessible, and communicable. This is probably the utopian desire in these paintings, the horizon in which figures and enchanting formulas are projected.

Above all, there is in this will an experience of conflict—despite confidence in the accomplishment and the resulting ethical consequences—in the search for a sober and self-made grandeur. This trust in the accomplishment does not find its meaning in reflection but expresses itself in an experience of action and creation which is only revealed and only makes sense through itself at the very moment of creation. In the awareness of the activity, in the continuous reprocessing, even when carried out by just one aspect it gives meaning to all. A clear and intensely performed satisfaction imposes itself on these conflicting directions drawing closer, establishing a coexistence extracted from the continuity of experience, of the action that recognizes its own meaning in itself, in the deadlocks and solutions it finds.

The trajectory of this painting expresses somehow the ways to relate with the painting, or rather the ways in which it relates with painting. At some other moment we are able to recognize a certain model, certain influences and certain procedures. Solitary passages that express an environment, a context, more than a program. Possibilities of coexistence arise and suggest levels and intensities of involvement. Although these paintings do not follow a very precise script, they maintain coherence in the instability of the affect. For here the painting is organized according to the dynamics of the affect. This is its positive order, its way of existing, its advance, regress and continuity. Perhaps then it could run the risk of instability or frivolousness, however, at each moment and at each situation, it knows how to find the right density of experience, the appropriate measure, the appropriate intensity.

Taking many different risks, Vergara's paintings present, even at their most erratic and uncertain moments, a convincing force. It is apparent in each one of their phases the commitment and enthusiasm that spontaneously coexist with doubts and uncertainties. In them

there is the constant presence of a disquiet, an urgency, that combines with the insistence on the accomplishment, always being surprised by itself and by the adventure of painting. An exercise of surrender to the painting: a combination of satisfaction and recklessness.

Paulo Sergio Duarte

STRANGE PROXIMITY

In a country where much of contemporary art is related, directly or indirectly, interacting or reacting with the constructivist chapter that marked and still marks its art, the paintings that Carlos Vergara has been developing since 1989 cause certain estrangement. This differentiation takes place due to the form with which he incorporates local issues. Paradoxically, his work is strange because it is Brazilian painting without a connection with the stereotypes of the province. When we reject the icons that a certain figuration explored by creating exotic images of itself, we come to acknowledge the reflexive effort of the constructivist and post-constructivist works which are oriented through a conceptual order in which any local element is mediated by so many instances that it goes unnoticed. But how can this painting be said to carry a strange proximity? I recall a short text by Walter Benjamin, among the many short texts describing his dreams, in which anxiety is similar to the sensation that certain Brazilians experience in front of these paintings. In that dream he was near a huge stone wall, so close that he could not see the building; his anxiety grew because he knew that that wall was Notre Dame. He was close to the cathedral but could not see it because it was not possible to step back to see the whole building. A real nightmare. If memory serves me correctly, Maurice de Candillac translated the title of this little narrative as *Proche, trop proche*.

This painting by Vergara carries that excessive proximity. From the beginning, his procedure stresses its immediate character: the monotype of the walls of a small factory of iron oxide pigments, in the city of Rio Acima, halfway between Belo Horizonte and Ouro Preto, if one chooses narrow roads in the countryside, in the state of Minas Gerais. The presence of those shades belongs to the landscape of that immense region where iron outcrops from the ground and mountainsides. The people there are as familiar with these colours as those from the Amazon are familiar with different shades of green. For historical reasons those pigments are also found in the origin of painting in Brazil, if we do not include the indigenous artistic manifestations, of aesthetic and anthropological interest. We already find those pigments in early nineteenth-century paintings, in the work of Mestre Athayde in the churches of that region. There is, therefore, this immediate chromatic presence of the landscape and the history of painting itself.

The colour and the immediate character of the procedure do not suffice to understand these paintings, there is a dimension and a smart inversion. Visually the colours of earth, rust, ochre, and red iron oxide are not enough to convey a significant part of Brazil in those canvases. The generosity of their dimensions and the deliberately artificial, fake, character of the elliptical structures that are part of their support, like exposed vertebrae, also have something familiar that we find difficult to accept as constituting ourselves: a fragile grandeur. We talk about the landscape, but the canvases suggest, evidently, an interior. A double movement, charged with meaning: to bring chromatic values and the largeness of the exterior to the place of art as internal scene, and evoke the objective values that still reside, uncertain, like a fuzzy subjectivity, in the cultural consciousness of the country.

We find in the past and in the present these values scattered in several Brazilian artworks, but it seems to me that they are rarely combined in one single work. There is a romantic investment in this painting by Vergara, who seems to believe that in the fragment, in the chunk of a wall could be the whole, and that this meeting cannot be disturbed by an inhibiting rationality, but captured in the very instant of printing on the canvases. Current, the sublime does not presuppose any transcendence, on the contrary, in the shadows of these canvases it directs the gaze to that territory in which we find ourselves immersed to such a degree that we are not able to recognize it.

Conversation with Carlos Vergara

PARTICIPANTS: PAULO SERGIO DUARTE, PAULO VENANCIO FILHO, RONALDO BRITO, TUNGA.

Paulo Venancio > Vergara, do you understand your most recent paintings in the same way you understood your earlier ones or did the change of procedure, palette and the context of the execution change this comprehension?

Vergara > Look, when I went to Minas, in 1971, the idea of the impregnations already existed. There, there were sedimentation tanks filled with dissolved yellow to sediment the non-soluble elements. I was intending to make large cloths and immerse them directly into the colour. When I went back there, it was a great surprise because there were no tanks anymore, however, the pigment was still there. I found dry pigment, instead of the diluted one I used before. Then the change of procedure was immediate. What I intended to do was exactly the opposite of what I did. I changed the procedure: I soaked the canvases with resin and went on painting, with my hands, on

the back of the canvas, trying to bring forth the colour and the pigment. Actually, I reinvented my way of painting with the things that I found in that place. This project surprised me with a new situation. I think that my painting was asking for a new type of risk and that's what happened. This new procedure determined radical changes. For example, the opacity the paintings gained. It was impossible to paint in the same way.

The most complicated issue to resolve was how to "distract" away from figuration, because a certain figuration appeared. The impregnation with "carbon black" also gave me the shape of the mouth of the oven. I mean, I was not interested in painting the oven, although the oven was interesting, I wanted to take the "carbon black," the yellow that was already there, red, purple, etc... the question of the oven. It is something that happens there, an oxidation of the yellow so that it becomes vermilion, all of that interested me as a painter and that was what I wanted to impregnate the work with.

Tunga > I see this change as a kind of migration from one painting code to another. I see, for example, the mouth of the oven, the bricks, a tire trail, a footprint, as somehow representing the gestures that were present in your earlier paintings. In a sense there is a new grammar or a new version of the same grammar with new problems. Something similar to what Rauschenberg did on that drawing of a tire trail, where he replaced the human-powered gesture with the mechanic force of the automobile.

Paulo Sergio > To me it is clear that there is a transition from one kind of painting with zones of euphoria and chromatic eloquence to a painting with areas of shadow and sadness. Regardless of the materiality, of the form, of the procedure with which the work is accomplished, there is this change and it cannot be ignored.

Vergara > I had to violently reduce the palette. There are basically four colours there and a few variations.

Paulo Sergio > In this reduction a series of earlier chromatic oppositions disappeared.

Vergara > The work happens in two stages: the first stage is the printing that is also called impregnation, after which there is the inclusion of another artificial colour, another gesture.

Ronaldo > I think Vergara's work immediately raises the question of procedure. So, it would be necessary to elaborate a bit on the difference between poetics and procedure. The first question that the work poses is the question that by changing the procedure, still, there remained a sequence of the work and the existential tone of the work was also changed.

Paulo Sergio > Firstly, I think that there was a change from the praise of transparency to the praise of opacity. Secondly, the chromatic excess of earlier works contrasts with the absence of chromatic oppositions in these more recent works. What interests me is the passage from transparency to opacity and the reduction of chromatic oppositions to this chromatic uniformity.

Ronaldo > Back to the previous question, do you recognize this change in the existential tone, Vergara?

Vergara > I do. This melancholic thing that Paulo Sergio talked about is there, it is clear. I chose an exiguous space for the work, this is my palette at the moment, the shades are soft. I am trying to work on the colour, trying, within this exiguity, to produce a multiplicity of relationships.

Paulo Sergio > There is a historical insubordination in this, that is, if we observe Vergara's work of the 1970s, when he leaves that space

with obvious Carnival references, he starts to paint with soft and saturated shades, to slowly free himself from opacity and get to transparency. When he gets to transparency there is a return of joy, and then he relapses in the need to lower the tone, reduce chromatic contrasts.

Tunga > I am trying to understand this transition in the work of Vergara in the light of Rauschenberg's drawing. The same change of code that Rauschenberg was indicating is perhaps an index to understand the passage from the Vergara's earlier pictorial work to this work with prints or impregnations.

Paulo Venancio > With the recurrence of the word *impregnation*, I imagined that it could have another meaning. It seems to me that the work procedure is printing, but the time of the work is impregnation, if I can put it this way.

Paulo Sergio > I think that the transition question is the question that exists in both kinds of work → in those that I called euphoric and those that I called melancholic. In both there is a search for the moment in which the painting appears. Both search for that which the structuralists call "ground zero," that is, for the moment in which it is possible for the thing to exist, that is, here the thing already is what it is. All this in the sense of the search for an economy, not in a sense of reduction. Economy is not a reduction, it is the opposite, materially and physically.

Tunga > There is also a kind of religious experience...

Paulo Venancio > I think that the existential experience does not appear represented in the work, but is embodied in it, since Vergara's first trip to Minas until now. The work is a process of impregnation of the experience. It becomes increasingly dense and is translated into a level

of effectiveness that is much higher than that which appears now. Consider the religiosity of the work in the sense that religion is also a form of impregnation, of intensification of the experience. Therefore, it seems to me that there was a change in the temporality of the experience. Could you talk about this, Vergara?

Vergara > I am still thinking about that, I don't know how to answer this question about religion. I know that what runs through the work is not a question of religion, but of religiosity.

Ronal do > The earlier work was very fast, it was consummated in the immediate process. The current work is slower, more reflexive, more doubtful, which raises, even invites to, a kind of aesthetic conviviality that is more undefined, lengthier. There is a delay in being impregnated with all these values. It is not something to be contemplated, observed from the outside, but to be close to and experience, like Rothko. I ask myself if this has something to do with the religiosity that Paulo Venancio talked about, this daily reconnection with the whole. The fact that the work asks for work, that the life of the artist mixes with the life of the artwork and that all of that requires discipline. Religiosity, connected to a sense of discipline, perhaps to melancholia. I am saying all that tentatively.

Vergara > The funny thing is → you, Ronaldo, talk about the proximity with Rothko. However, the references are all about Kiefer.

Ronal do > That's because of the accumulation of time...

Vergara > But there are no erudite constructions in my work...

Paulo Sergio > I think that the cue of the enculturation question of the work leads to an understanding of Vergara's work as essentially

Brazilian. Our problem, our recurrence, our resources, is the inaugurating gesture. We are always re-inaugurating ourselves. This is the pathos of our culture and to re-inaugurate ourselves is the question of modernity. From this perspective I find it interesting to approach an essentially pictorial question. In the case of Vergara's work the pictorial happens frankly. It is his frank gesture that creates this reduction, that is, it is the way for him to be minimum, but this minimum has nothing to do with "minimal".

Ronal do > Perhaps, as Paulo Sergio affirmed, being a Brazilian is to be isolated. Hence this propagation of the radical gesture of modernity. I think that Vergara has always changed his work at several moments, with advantages and disadvantages. He replaced the rules of intimate expression, by the choice of public disclosure in the 60s. It is what he did when he rejected the influence of Iberê Camargo to join a kind of "pop". Maybe this is the time to focus on self-evaluation, introspection and propagation of introspection. This would be his social moment, and not his psychological moment, and this reinstatement would carry a drama that, being personal, private, is lived in a truthful instance, which states that, that which Brazil is really missing is a reflexive contact with this instance, as if it was concluded that what is missing in Brazilian society is to see and recognize its inner soul. I don't know if I am exaggerating...

Tunga > These successive transformations in Vergara's work show that the movement within it, the continuous and its opposite are still in force, and this is one of the moments of his work. Perhaps his work is in itself all of this polarization in which one goes back and forth. With this second Rio Acima ["Upstream"] studio, both studios, downstream and upstream, would meet on another riverbank.

Glória Ferreira

RISKS AND OPPORTUNITIES

Vergara's painting is, in the artist's own words, composed of strokes, lines and colors, like so many "darts and pieces of data". Both systems and happenstance play their part, but the systems are purely operational, running out of steam of their own accord, open to random events and the adventure of experience.

In the graphic weft of the painted surface, in the interplay of brushstroke and line, an outward projection is prepared, a projection into the physical space of the world, denying the private space of intention that once presided over the conventions of drawing: marks on oven doors, stones, paths or the movement of alligators impregnate his canvasses, creating a constant feedback loop from brushstroke to line and from line back to brushstroke. "I'm not the subject of my work", he says.

According to the famous legend told by Pliny, drawing has its origins in the brushstroke, with its force as a mark, in its various forms - characteristic of an era, a vestige, a material impact or driving force. The line, however, is presented as a product of the work of idealization, whose definition and abstract function are superimposed on its material components and the power of the stroke that antecedes it, considered to be the very foundation of drawing by renaissance theorists. The line, Hubert Damisch remarks, is an invitation to look, and, whatever its inflections, like the brushstroke, it necessarily has some direction, although it may also take the form of a guideline. As a corollary of this, author claims, "the line prone to vagrancy, the stroke to debauchery".¹

The territory of the image, in this artist's painting, therefore, does not come into being by of superimposition of the inner landscape of the artist on the landscape of the pictorial surface, but retains the marks of lived experience, ves-

tiges of a direct relation to the real world. Taken up again in the 1980s, the transformations languages were undergoing in this period paint to a new meaning of the image that was then being sketched out, configuring itself as a palimpsest of representations, generally by way of appropriations, seeking structures of signification. According to Douglas Crimp, "beneath each image there is always another"². In this period, in addition to the generalized instrumental use of technically reproduced images (photos, video, films, virtual images) and the recurrent references to art history or the marks left by various sets of circumstances, there is, in my view, a certain shift in the use of photography as a medium (at that time called photolanguage) toward a clash with the image itself as part of a process of symbolization. The conceptual dimension is thus realigned with legitimization that images acquired in the theological, but also political, debate raised by the iconoclasts who aim to strip images of their sacred status. This image came to be subsumed by the status painting acquired within the renaissance art system and its specific forms of representation. It is still significant, however, that the "return" of painting in the 1980s, albeit devoid of homogeneity, occurred in parallel with the so-called civilization of the image and its appearance in contemporary artistic production, whose resources have completely redefined the sensory field and generated new perceptions and experiences. The concept of the invisible is once again taken to be the basis of visual representation – i.e. an idea, rather than immediate similarity – such as formed the basis of image-making in the West, founded on a visibility that is guided by "the presence of an absence".³ There is a suspicion in the air of a "fourth iconoclasm", comments Arlindo Machado; the recourse to the image has generated new ways of relating to the visual.

Documentation of Vergara's working practices in Ouro Preto, the Pantanal, in the State of Minas Gerais among other locations re-

veals what we might be so bold as to call his "photographic" work. It is photographic, not in the sense of technical reproduction, but in the sense of a "photographic act", related to the object in the case of the monotypes, the cutting of time and space into a moment "that was," as Roland Barthes puts it, but without conjuring up an *acheiropietos* image – a genre involving images not made by human beings, without the interference of technical instruments, whose paradigm is the Turin Shroud.

Valuing originality is a specifically modern western idea. The uniqueness of the artwork stemming from the artist's ego, of which it is supposed to be an expression, and the creative process conceived as the externalization of an original subjectivity took pride of place over operations involving the making of a mark, although the latter remained a part of artistic practice, as in the case of the widespread use of molds in sculpture.

The recourse to the mark has, however, become commonplace in the 20th century, searching, perhaps by way of contact, non-historical ways of engendering forms and thereby serving as an instrument for transforming the fundamental conditions of similarity and representation. With *L'âge d'airain*, Rodin was accused, in 1877, of taking a mold from nature, in this case, the body of his model, a young Belgian soldier-who, according to the artist, posed for 18 months of "interminable" sessions. Demanding justice for this "execrably unfair" charge, which considers the taking of moulds from nature to be a "carcinogenic wound that thrives in the art world," the molding and replication of fragments have, however, become part and parcel of the modern aesthetic, creating, as Rosalind Krauss puts it a "series of copies without an original".⁴ According to Leo Steinberg, in the process of fragmentation and in the chain of moldings that give rise to it, Rodin retains of the anatomical nucleus only "that which the gesture needs to consummate it-

self",⁵ thereby transforming the fragment into a mere detail. If, for Rodin, the indefatigable transformations his plaster undergoes, as in *Porte de l'Enfer*, represent changes in the very conception of sculpture, the mold in Duchamp is an integral part of his strategy. Whether in *Le grand verre* with its verbal allusion to "moules mâlics" (masculine molds) or in *Feuille de vigne femelle*, Duchamp makes the relation to the real and the continuities with the real shared by the mark and the photographic apparatus the paradigmatic elements of his artistic work. Mention should also be made here of Degas and Max Ernst, and many others.

In their own uniqueness, the procedures adopted by Carlos Vergara enter into dialogue with the widespread use of the mark in contemporary art. From Manzon's fingerprints in *Uovo can inpronta*, 1960, to the painting with "living brushes", as Yves Klein described his Anthropometries, or the same artist's paintings on the roofs of cars during trips between Paris and Nice. Also Mendieta's *Earth Body Sculpture* or the corporal excoriations of Gina Pane and Chris Burden, for example, or, to name but a few, Dennis Oppenheim's memories of the traces of the body, Mira Schendel's acclaimed monotypes and other kinds of work such as Ronald Duarte's *Fogo cruzado*. His *in natura* paintings also allude to the *in situ* experiments of Land Art, both in their search for another kind of relation to the real, and due to the different levels with which they relate to photography.

The relation to the circumstances in which art makes itself present involves incorporating its elements into the given operational conditions of production and its work codes, its meanings and significations, in a context in which art itself has acquired an increasingly uncertain status and radical questioning of its supposed autonomy. The age – old know-how of the mark refuses to give up its secret history, since it exists, as Didi-Huberman points out,⁶ only in the particularity of each and every object it is im-

printed on, of each and every place in which the impression is carried out, and of each and every gesture that accomplishes the act. This relation has become one of the prime instruments of contemporary artistic practice, in which the crafts and categories of art no longer hold sway.

It is this single gesture, which forms the basis for Vergara's series of monotypes, initiated in 1990, in which chance events and precision, risks and opportunities are mixed together, that brings discovery and reinvention to his painting. Without recourse to other materials, the canvas almost like a blank film, is impregnated with the detritus of the world, in sketches which in turn are mingled together using a variety of painterly procedures. These "rumors", collected from a wide diversity of situations, continue to be a kind of prototype image, of "presence of an absence", in the production of his paintings. The work becomes, as Paulo Venâncio Filho puts it, "a process of impregnating experience".⁷

Throughout history, images have been constantly migrating from one genre to another and playing the role of specific modalities of presence, in which the absence of every object manifests itself. The advent of photography, which established itself within artistic practice and proceeds to transform it, has since the 1960s acquired the status of a model for the conceptual structure of the work of art, thereby making itself a condition of the work of art in the face of the limits of representation. Introducing a disruption into the very concept of an image, the intermediation of the photographic image, like that of the imprint or the mark, introduced new conditions of perception, both through the presence of generating meaning - framing, multiple points of view, angles, focus and depth of field - and through the lighting conditions, helping to crack the homogeneity and continuity of space built up by linear perspective, as well as to create a new type of connection to the real and to introduce the process as part and parcel of the meaning of the work.

If Delacroix, Degas, Picasso and many other artists, and, of course, the hyperrealists, used the photographic image, albeit with an occasional conflict and a certain sense of "shame", as a "second nature", Vergara deals with the photographic process itself. With images produced using projected photographs, his enormous panel for the 1980 Venice Biennale, evokes the process of developing a photograph, with images emerging from solutions of acids. It also, in a certain way, makes reference to serialization, establishing various levels of cross-cutting, distancing, dialogue.

When the quarrel over the status of photography and its artistic pretensions was in full swing, Delacroix stated that the daguerreotype should be taken to be "the palpable demonstration of the true design of nature"? In the current age, when we are said to be "flooded" by prefabricated images, the long-standing and wide-ranging dialogue with photography in Vergara's aesthetics suggests a work of symbolization whose horizon is "an aggressive desire to intervene in the real in a way that is more eloquent than painting".⁹

The previous structure of the drawing, in the work of Vergara, introduces another level of dialogue between culture and nature, as it conjures up the very moment of the "birth of art", but also suggests that this nature can only be perceived through culture. This question appears to be still present in the series of monotypes and geometrical figures in the installation displayed in the Morumbi Chapel in 1992.

His acrylics, such as *Self-portrait with a Caraia Indian*, 1968, or his drawings on craft paper based on photos, introduce us to his familiar world and the long-standing dialogue with photography that has permeated his career since the 1960s - a time of resonances and critical readings of pop art in Brazil, marked, at that time, by a strong political cast; a practice, which, in combination with the updating of its experimental character opened up by Neocon-

cretism and Mario Pedrosa's ideas on invention as the land of liberty, put to rest once and for all, as the artist puts it, the idea of style as "formal external coherence".

In his desire to "get out and about", which resulted, in the late 1970s, in the well-known series of photos of the Cacique de Ramos block, photography becomes an instrument, a form of documentation. Without anthropological pretensions or the desire to adhere to the conventions of the documentary, the series strives to delve into public space and the social interactions between individuals, in particular those of a carnival block in which "every Indian is a chief". Hélio Oiticica remembers it thus:

"VERGARA ON CARNIVAL STREET:
the individual fancy-dressed head
a general beatin' of feet".¹⁰

In the now long-standing relation between art and photography, documentary photography could be described as a "service" that is constantly being renewed, in which the reproduction of the art work is combined with the integration of photography into the work of the studio. The advent of photography in the artist's studio was different from the transmission of canons, such as the engravings of Montegna, Rafael or Rubens, and even more so than the printed patterns that were arriving here from the metropolis. Styling itself a "second nature", whether at the behest of artists, as in the case of Delacroix, for example, by way of specialization in the photographing of posed models, by way of reviews aimed at artists' studios, by the use, in the case of Picasso, of ethnographic postcards or by the appropriation of technically produced images in pop art, the intermediary role of photography calls into question figurative conventions, thereby having an impact on the crisis of representation and the incorporation of the artwork into the world.

Different from the documentation of works of art using drawings or engravings, photographic reproduction, which has proliferated since the 19th century, tends to become a place where the work is received, where it is expressed in the photographic reproduction and inscribed in the world, especially with the waning of the concept of the art work as such and the emphasis on its ephemeral nature.¹¹ In these changes on various scales, at work in the private sphere of the studio, in the exhibitions in which art is displayed, and also in the temporal, diachronic dimension of its place in the history of art, photography as a conceptual device or model has torn apart the axes of representation and reference, leaving the supposed autonomy of art an empty claim.

If photography, as Robert Smithson argues, has made “nature obsolete”, it has however itself become a privileged instrument for inquiring into reality. New forms of documentary have become strategies widely used by artists since the 1960s to address public space. With a conceptual slant, the many possible examples include Ed Ruscha’s photos of gas stations or of each building an Sunset Strip, in Los Angeles, and Dan Gram’s Homes for America, to which the Cacique de Ramos certainly alludes, while preserving its political dimension and investigation into the more shadowy areas of the ritual of carnival.¹² “Getting out and about” forges a relation with artists who include Bina Fonyat, Roberta Maia and Walter Carvalho, whose authorial photographic work has received broad acclaim.

His interest in carnival, as a time when the world of art is suspended, also relates to the way the show, Ex-posição, organized by the artist himself in 1972, at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art was closed to the public earlier than scheduled.¹³ Vergara transformed the solo exhibition the museum had programmed into a collective, bringing together artists such as Roberto Magalhães,

Caetano Veloso, Chacal, Bina Fonyat, Glauco Rodrigues, Ivan Cardoso, Waltercio Caldas and Hélio Oiticica, whose highly-accessible Filter project, sent from New York and dedicated to the artist followed in the footsteps of the general public.¹⁴

Speaking about the “visual testimonial” provided by the Cacique photographs, which, according to the artist himself, have “something dream-like and delirious about them”, Hélio Oiticica remarks that: “VERGARA in Cacique... the camera is a camera – eye and not a human eye”. If Vergara has retained his interest in carnival until today, with his designs for fancy-dress costumes for the Sympathy is Almost Love carnival bloc and for Cacique, along with other graphic works; it is this “camera—eye” which gave rise to his paintings of lozenges: reminiscent of “magnetic” grids, as the artist puts it, separating the public from the bloc and coming into confrontation with them. The process by which these paintings are created is shown in the video, Carlos Vergara, one painting, produced for the RioArte Video series, in 1985.¹⁵ The artist talks as a painter about presence and making a color stand out, about striving to make the painting vibrate from the inside out, thereby bringing the painting into being by way of the act of painting. In the view of Paulo Sergio Duarte, Vergara is “faithful to the craft of the painter”¹⁶ that underpins his different procedures, such as the neoexpressionist experiments he undertook when he was still on apprentice under Iberê Camargo, his adoption of urban signs in New Figuration, installations such as *Berço Esplêndido*, 1968, or those for the 1990 Artcidade project, the use of photography as a raw material, and finally, his practice of using a wide variety of means of expression, including his sculptural experiments using paraffin and pigment.

His experience of carnival and with the photographs seems to take on, in Vergara’s painting, the silence, which the grids, accord-

ing to Rosalind Krauss,¹⁷ introduced into modern, especially abstract, art. His painting starts out from this silence with regard to narrative in search of other noises, vestiges—of pigments and also the places in which they take concrete form —, from the photographic here-and-now moment of photography, and even the process of montage, as in *Auê*, 2001.

From this migration from one procedure to another, retaining and developing vestiges of the construction of other images, emerge the monotypes that incorporate chance; for example, the tracks of alligators in the Pantanal. These pieces bring a new kind of relationship with scale, owing to the dimensions of the imprinted landscape, such as the oven doors, or for reason of requirements internal to the operation of painting, which spread out and dilate in space, sometimes in a monumental fashion. This scale undoubtedly relates some of these pieces to architecture, and the panels produced for Varig Airlines, in the 1970s, already presaged, with their use of handkerchiefs (reminding us of air-travelers), the unfurling possibilities of repetition and multiplication. Vergara is a traveler both in language, unafraid of using untried processes, and in his constant globe-trotting, whether discovering different aspects of Brazil, in Cappadocia, where he developed the Hüzün exhibition, or on his recent trip to Kazakhstan. The artist himself remarked in 1972, on the occasion of the Ex-posição exhibition, “the job seems to me to be to unveil the real”.

Each work carries within itself a genealogy of images, requiring that we pay attention to the procedures used, which are transmuted and unfurled, like the kinship between the interferences with acrylic paint on monotype and the artist recent work, and returning to photos of carnival, this time using digital procedures, inserting colors, modifying possible readings, incorporating even fungi traces of the passage of time. These procedures affect not only the nature of the mark but also the supposedly

evidential nature of photographic authenticity – generally a prominent feature of documentary work – revealing the sharp pertinence of the way this artist manipulates elements inherent to the photographic act and mixes gesture and image, images and forms, fully relishing the freedom to use an enormous range of media in order to give meaning to his own art and to art in general.

Luiz Camillo Osorio

SILENT EXALTATION

We can approach painting departing from at least two aspects: trade and experience. The first remits to the employment of the hand, and the second to the training of the eye. In both, the body is implied: something that is installed in direct contact and that signals to a symbolic, non-palpable, mysterious world – but a shareable one. The handcraftsmanship characteristic to the profession of painting carries with it a century-old tradition, a gestural and visual memory that is impregnated in the training of the painter. On its turn, the visual effect, the manner how the painting convinces the spectator that contemplates it, depends to an alignment with the present. The painter's hand is educated by being exposed to a series of problems and challenges faced by the painting. His eye, on the other hand, ends up by “uneducating” the hand, imposing on it an actual experience to which the past has little to teach.

Such tension between hand and eye allows to the creation of a space for painting to “invent” the visible, as demanded by Klee, instead of reproducing it. To invent the visible is to unblock delirium to allow the eye to see beyond what it already knows [the invisible?]. How a hue of red translates passion and another despair, if not by allowing them to be something more than that which is objectively perceivable? What is so impressive in Carlos Vergara's paintings is that they are very close to a formal exaggeration: any

hesitation and the exaltation becomes visual intemperance. We get the impression that the works create their own poetical equation, born from trained eye and hand in daily struggle inside the studio: when the pigments are heavier, he holds the shape with a closer palette, and when he opens the palette and agitates the surface, he dilutes the pigments.

The eye that contemplates Vergara's paintings should allow itself to be carried away by surprise, to give itself to a formalization that lies beyond the image or beyond any reference to something “outside” the canvas. At the same time, the whole pictorial event is located on the surface inflamed by the pigments, by the combined adherence of that which was extracted from the world with that which was added by the painter. Layers juxtapose and compose themselves, creating a quite typical mixture in his work of extroversion and contention.

The type of experience to which these paintings, fabrics and photographs by Vergara invite us at last remits us to the delicate but nevertheless unavoidable issue of the sacred. It is delicate because we lost the daily contact with it, we were abandoned by the fright of the extraordinary, of that which is unverifiable, but filled with meaning. However, instigated by the pulsation of a visuality that defies any naming, we are invited to the revealing admiration of that which escapes. The allure of appearances is a kind of silent leftover of the fugacious apparition of the sacred. Vergara's paintings “scream” – with its hot colors, its humid shades, its vertiginous space, its rough layers of pigments – this lost absence of silence. To scream the loss of silence is the paradoxical condition of this poetics, at once contained and extroverted.

The coexistence of opposite elements, the contrasts of light and shade, of free gesture and structure, of the sacred and the profane, permeates Vergara's poetics and brings him closer to a Baroque aesthetics. These trans-historical affinities carry the danger of not

stating anything of relevance about the work in question, that is, they tend to degenerate into intellectual affectation. Nevertheless, I believe that in this case there are reasons to bring up the Baroque, since it was developed in a time – the 17th Century – of unbelief in the tradition model of truth and religious salvation, which was converted into a powerful intensification of the sensorial appeal of the work of art. The Baroque is contemporary to Descartes and Vieira. The Baroque wants the sacred in tension with the profane. Likewise, when the world seems to be devoid of the mysterious presence of the divine, Vergara's painting visits and takes hold of its lost memory. A memory made of pigment, light and emptiness.

Paulo Sergio Duarte

BY WAY OF CONCLUSION

It is not possible to close a critique work for an obvious reason: the work is still in progress, it is not finished. In fact, the critique work will never be finished. This work will be constantly renewed, along with the views regarding the work – a work that will continue to be examined from different angles, in different contexts, at times that will differ from ours. Even a hundred years from now, when none of us will be here, the work will keep being renewed, and the critique work will continue reading this renewal. That is, if the work still exists a century from now. What I just stated applies not only to Carlos Vergara's work. It applies to each and every work of art, whether we're talking about visual arts, literature, music, theatre, architecture, design, photography, cinema, television, or cybernetics. A while back, theorists such as Giulio Carlo Argan, Hans Belting, and Arthur Danto, among others, formulated this hypothesis, and some of them, like Belting and Danto, considered that the end of art's historical cycle as we have known it since the Renaissance began in the 1960s.

In the discernable historical horizon of the transformations brought about by the technical era in which we are immersed and constantly submitted to paradigm changes that actually jumble the formerly clear borders between culture and nature, nothing guarantees that, in the distant future, the work of art will continue to exist, at least the way we experience it today. These change issues have done nothing but accelerate since the time Argan, Danto, and Belting formulated their hypothesis. Thankfully, however, today we can retrospectively study the trajectory of any work, and this, in summary, is what I will attempt to do with Vergara's work here by way of conclusion, with the support of the authors whose texts are being published in this book.

Examining a trajectory that covers almost five decades unavoidably implies analyzing changes: when the artist considers that a certain language experience has been exhausted and plunges into another. Critics and the art historians are used to these fluxes and refluxes, to ruptures and continuities within the same work, and in modernity these transformations were only heightened. When we isolate a single medium, like painting, these issues become more clearly evident. No language dispersion is produced by media diversification—such as sculpture, drawing, installation, and video, for instance.

Vergara's first artistic involvement was jewelry making, while he was still a chemist at Petrobras—he worked at the Duque de Caxias Refinery in Rio de Janeiro—and an athlete—he played volleyball for Fluminense, a prestigious Carioca team. In 1963, the year he exhibits his jewelry at the São Paulo Biannual, he forsakes volleyball and plunges head first into his painting training: he becomes Iberê Camargo's (1914-1994) student at the former Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara [Guanabara State Institute of Fine Arts], which at the time was located in a small beachside building at Praia Vermelha in the Urca district.⁹

This learning period originated his first canvases displaying strong and original expressionism, a very distant kind of expressionism when compared to master Iberê's characteristic language, closer to what in the following decade would be dubbed neo-expressionism in Germany, or *transavanguardia* in Italy, as I have already stated in "Linguagens em trânsito" [Languages in Transit]. This trait is noted by Hélio Oiticica right in the beginning of his text:

this is the beginning and always was so:
graphic notes
DRAWING
as a starting point and a programmatic policy of a new phase:
from the beginning
of fluent expressionism preceding the CARNIVAL-masks which reveals the exhibition *OPINIÃO 65* [...]

This "starting point" indicated by Hélio Oiticica must be understood as a reference: nobody betrays their own nature. The expressive trait follows all of Vergara's production all the way to his more recent works, like the "red thread" Goethe tells us about in *Elective Affinities*, in reference to Otilie's diary.⁹ The expressionist language does not depart all that much from its origin when it is revisited in a different historical context. The reaction to the excessive rationalization of everyday life in capitalist societies remains as an attempt to inject disciplined positivity into the artistic language. At the same time, expressionism has always worked as an inversion of the sense of rigor understood in logic and science.

The relationship between these first paintings and a considerable share of expressionism went a step further, emphasizing social and political protest. The oddest thing was their distance from the pop world, which was soon to be tentatively incorporated, but always

the wrong way round: the paintings over acrylic support are always painted from behind. And by letting simulations of paint drippings spill over, they always overstep the boundaries of the precise, previously programmed contours.

In my opinion, the 1970s painting interregnum is a false one. In spite of the prevalence of paper as the artist's favored support, his artistic production during this decade never failed to display an eminently pictorial concern: under the influence of Wesley Duke Lee (1931-2010), pastels hold a plastic quality that has everything to do with painting. The fact that the painting territory remains restricted to traditional techniques to this day is indeed unfortunate. The painter's work not only did not cease over this 10-year period in the last century, but in 1981 it asserted itself in a most incisive way.

In the 1970s, the diamond-shaped paintings that were part of the Bloco Cacique de Ramos, along with the iron grill that separated them from the Carnival parade, from the voyeurs, or from the artist himself—a voyeur watching the parade—, were incorporated as a membrane, a skin that worked as a means of contact with the world, a physical memory that was used to order the infinite woof of chromatic possibilities. This moment was caught by our best critics. Ronaldo Brito states:

To be realized, the structural decision needs to incorporate figurative imagery – ultimately it is the poetics of the work which is at stake. We cannot deny the colours, lines and shapes their history; but it is possible to take them to a higher level of thought. Leaving aside mundane connotations, finding them again as the foundations of a purely visual intelligence. Therein lies the decision.

Rodrigo Naves perceives the role of the diamonds, the grill empirically tested as a separation between two worlds.

The weft happens like an unpleasant aftertaste, a duel of gazes. Instead of slicing the classical optical pyramid, looking for the world through depth, these paintings are sections, slices of the world itself. Expanded, the materiality of the canvas expands and draws itself in lozenges, and gives a new status to the visual process. With this procedure, because of its radicalization, Vergara's work transforms risk into courage: it is not enough to stop the distracted gaze with the simple emergence of the canvas, it is necessary to go further and tear out this unequivocal gaze which assumes that the intelligence of a painting resides in penetrating it, in literally piercing through it. And this will be achieved through an optical pedagogy.

This is how Alberto Tassinari summarizes it:

In his canvases, the look imagines, and the imagination looks. Mutual accomplices, they raise theIn his canvases the gaze imagines, and the imagination gazes. Accomplices of one another, they raise a question: is it possible to look at a painting without imagining it? What does one do, after all, while one looks at a painting, except following paths that are similar to the ones that are methodically traced here? What is at stake in these paintings is one of the basic principles of painting.

But something else happens right after the diamonds: the painting oversteps the grill that organized it; it happily overflows unto less controlled chromatic events. In the words of Paulo Venancio Filho:

The canvas is the site of an event, an event in which the possibilities of painting are born. I believe that this pictorial event does not differ, in essence, from

any other. A circumstance where there is crossover between certainties and doubts, change and destiny, agreements and disagreements. A field through which forces of different intensities and directions circulate, forces against which we sometimes resist and sometimes submit.

In the 1980s the artist's work undergoes a new transformation in which monotypes featuring pictorial interventions—over supports that range from large scale canvases to those small enough to fit inside a simple embrace—predominate. It is also the moment when the painter travels to do his work, redoes the Langsdorf exhibition in Mato Grosso, creates several works in Rio Acima, Minas Gerais, paints in Ouro Preto, and travels as far as Missões on the border of Rio Grande do Sul, his native land; he goes to Turkey in search of monasteries. This is the work that has predominated in Vergara's painting until now, leading Luiz Camillo Osorio to write:

Carlos Vergara is a painter. Carlos Vergara is also a voyager. He travels to paint, seeking in the fascination of first sight the driving force of his visual poetics. Thence his intensity and multiplicity.

And he takes it a step further:

Vergara's paintings "scream" – with its hot colors, its humid shades, its vertiginous space, its rough layers of pigments – this lost absence of silence. To scream the loss of silence is the paradoxical condition of this poetics, at once contained and extroverted.

This is Vergara's painting. Expressionist, in his own fashion, as always.

Endnotes

Paulo Sergio Duarte

INTRODUCTION

- 1 About this and all the texts cited hereafter, see Text Sources.

Hélio Oiticica

- 1 A group of carnival dancers and musicians, with different qualities of rhythm and beat, from the famous samba schools.
- 2 A reference to *Cacique de Ramos*, a carnival “bloco.”

Luiz Camillo Osorio

OF PAINTING AND THAT WHICH IS SACRED

- 1 MERLEAU-PONTY, M. – *O Visível e o Invisível*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1984, pg 45.
- 2 LOURENÇO, EDUARDO – “O Livro do Deslumbramento” in *Lisboa e os Descobrimentos: 1415-1580: a invenção do mundo pelos navegadores portugueses*, Lisbon, Ed. Terramar, 1990.

Paulo Sergio Duarte

LANGUAGES IN TRANSIT

- 1 The name Cobra group is a contraction of the capital cities Copenhagen, Brussels and Amsterdam, whence came its founders- the Dane Ager Jorn, Dutchmen Karel Appel, Constant and Corneille and Belgian poets Dotremont and Noiret. They were soon joined by Pierre Alechinsky. Created in Paris in 1948, the group remained active through 1951.
- 2 If, in the beginning, production was restricted to a few canvases, there are countless paintings on paper in which the artist makes use of the same language.
- 3 DUARTE, Paulo Sergio. Anos 60. *Transformações do arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 51.

Alberto Tassinari

- 1 This idea was borrowed from Rodrigo Naves’s text on Vergara, in which he successively describes this disagreement as a condemnation, a clash and a duel of gazes. Cf. *Revista Módulo*, nº 75.
- 2 I owe this image of a “a net that holds two opposed spaces” to Ronaldo Brito in his text for Vergara’s exhibition catalogue at the Thomas Cohn Gallery, Rio de Janeiro, March 17 – April 5, 1983.

Glória Ferreira

RISKS AND OPPORTUNITIES

- 1 DAMISCH, Hubert. *Au démur du mm et par le travers de la ligne*. In: *Du trait à la ligne*. Paris: Centre Georges Pompidou; Musée national d’art moderne, 1995.
- 2 CRIMP, Douglas. *On the museum’s ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- 3 See MONDZAITR, Marie José. *L’image naturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.
- 4 KRAUSS, Rosalind. *Sincerely yours*. In: *The originality of the avant-garde and other Modernist myths*. Cambridge/London: The MIT Press, 1986.
- 5 STEINBERG, Leo. *Le retour de Rodin*. Paris: Macula, 1991.
- 6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Editions de Minuit, 2008.
- 7 Conversation with Carlos Vergara. Participants: Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Ronaldo Brito and Tunga. In: *Carlos Vergara*. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1991.
- 8 DELACROIX, Eugène. *De l’enseignement du dessin*. *Revue des Deux Mondes*, Jun.-Sept. 1850.
- 9 Conversation involving Carlos Vergara, the art critic, Paulo Sergio Duarte and fellow artists Marcos Chaves and Martha Niklaus, director of Galeria do Lago. In: *Berço esplêndido*. Rio de Janeiro: Galeria do Lago, 2005.
- 10 OITICICA, Hélio. In: *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*.
- 11 See my text “Alteridades recíprocas”. In: Wilton Montenegro. *Notas do observatório*. Rio de Janeiro: Arco Arquitetura, 2006.
- 12 Political connotations are also present, in Miguel Rio Branco’s *Negativos sujos*, for example.
- 13 As a sign of the – a period of censorship – the fear of negative repercussions resulting from scenes considered to be heavy in Ivan Cardoso’s films, Walter Moreira Salles, then president of the Museum, and Heloisa Lustosa, its director, sent a letter to Vergara, forbidding the screening any film without prior censorship. The artist filed the documents relating to this studio and, as he put it in his own words, “decided to close the whole thing down, because it was meant to be a whole”.
- 14 According to Vergara: “We were living in such anguished times that I thought it was absurd to mount a solo show and pretend there was nothing going on”. In: <http://www.carlosvergara.art.br/pt/anos1970>. His piece, *Fome*, which was exhibited on this occasion and which also gave rise to a vi-

deo of the same name, associates evanescence and vanishing with explicit political connotations, alluding to the “wage squeeze”, which was then in place: black beans arranged in the shape of the letters F, O, M, E, were laid out on a bed of cotton, which, when watered, caused the word to disappear a tangle of bean sprouts.

- 15 The video was produced and directed by Belisário Franca and Piero Mancini.
- 16 DUARTE, Paulo Sergio. Introduction. In: *Carlos Vergara*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003.
- 17 KRAUSS, Rosalind. Grids. In: *The originality of the avant-garde and other Modernist myths*. Cambridge/London: The MIT Press, 1986. W.J.T. Mitchell, in “Ut pictura theoria: la peinture abstraite et la répression du langage” (*Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, n.36, summer 1991), notes that this silence is nevertheless surrounded by a theoretical corpus that seems to form some kind of “ut pictura theoria”.

Paulo Sergio Duarte

BY WAY OF CONCLUSION

- 1 With the fusion of the Guanabara and the Rio de Janeiro states in 1975, the Instituto de Belas Artes [Institute of Fine Arts] undergoes a profound transformation under the direction of Rubens Gerchman (1942-2008). It is transferred to Lage Park, in the Jardim Botânico district, being reopened under the name Escola de Artes Visuais [Visual Arts School], presently linked to the Secretary of Culture of Rio de Janeiro state. The director of the Department of Culture of the Secretary of Education and Culture of Rio de Janeiro state at the time was author, theatre, and television director Paulo Afonso Grisolli (1934-2004).
- 2 We are acquainted with one of the English Navy’s singular tactics: every one of the ropes used by the Royal Armada, from the strongest to the weakest, has a red thread interwoven through the entire rope in such a way that it is impossible to remove it without undoing the whole thing, so that even the smallest pieces of rope belonging to the Crown can be easily recognized. The same way, a thread of affection and tenderness is interwoven throughout Otilie’s diary, linking and characterizing the whole. Therefore these selected observations, considerations, and maxims, along with whatever else may come, are very peculiar and significant to the one who wrote them. GOETHE, J. W. *As afinidades eletivas [Elective Affinities]*. Portuguese Translation by Erlon José Paschoal. 3rd ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1998, p. 147.

CARLOS VERGARA

www.carlosvergara.art.br

Born in Santa Maria, Rio Grande do Sul, in 1941, Carlos Vergara started his career in the 1960s, when the resistance against the military dictatorship was incorporated to the work of young artists. In 1965, he took part in the exhibition *Opinião 65*, at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, a milestone in the history of Brazilian art, because it evidenced this critical posture of the new artists in face of the social and political reality of that time. After this exhibition the *Nova Figuração Brasileira* [New Brazilian Figuration] was formed, a movement which Vergara joined with other artists, like Antônio Dias, Rubens Gerchmann and Roberto Magalhães, who produced works with strong political content. In the 1970s, his work started to take its own place in the history of Brazilian art, mainly his photographs and installations. Since the 1980s, paintings and monotypes have been the focus of a trajectory in which experimentation is a trademark. New techniques, materials and ideas result in contemporary works characterized by innovation, but without loss of identity and the certainty that the field painting can be expanded. In his trajectory, Vergara participated in more than 180 solo and group exhibitions.

SOLO EXHIBITIONS

- 1967 → Petite Galerie, Rio de Janeiro RJ
1968 → Galeria Art Art, São Paulo SP
1969 → Petite Galerie, Rio de Janeiro RJ
1972 → Museu de Arte Moderna – MAM/RJ, Rio de Janeiro RJ
1973 → Galeria Paulo Bittencourt and Luiz Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro RJ
1983 → Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro RJ
1983 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1984 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1985 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1987 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1988 → Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro RJ
1989 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1990 → Paço Imperial, Rio de Janeiro RJ
1991 → Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo SP
1991 → Palácio das Artes, Belo Horizonte MG
1992 → “Site Specific”, Capela do Morumbi, São Paulo SP
1992 → “Obras Recentes 1989–1991”, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal
1993 → Galeria Francis Van Hoof, Antwerp, Belgium
1993 → “Mostra a Capela do Morumbi”, CCBB, Rio de Janeiro RJ
1995 → Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro RJ
1997 → “Monotipias do Pantanal e Pinturas Recentes”, MAM, São Paulo SP
1998 → “Os Viajantes”, Paço Imperial, Rio de Janeiro RJ
1999 → Carlos Vergara 89/99, Pinacoteca do Estado, São Paulo SP
2001 → Galeria Nara Roesler, São Paulo SP
2001 → Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro RJ
2003 → “Retrospectiva”, Santander Cultural, Porto Alegre RS
2003 → Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha ES
2004 → “Monotipias e pinturas”, Galeria Arte 21, Rio de Janeiro RJ
2005 → “Berço Esplêndido e Empilhamento”, Galeria do Lago, Museu da República, Rio de Janeiro RJ
2006 → “Individual”, Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro RJ
2007 → Manoel Macedo Galeria de Arte, Belo Horizonte MG
2007 → “Pinturas”, Bolsa de Arte de Porto Alegre, Porto Alegre RS
2007 → “Anos 70 revisitados”, Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo SP
2007 → “Série Gávea”, Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro RJ
2008 → “Sagrado Coração”, Missão de São Miguel, Paço Imperial, Rio de Janeiro RJ
2008 → “Hüzün”, Oi Futuro, Rio de Janeiro RJ
2009 → “Sagrado Coração”, Missão de São Miguel, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre RS
2009 → “Carlos Vergara”, Galeria Paulo Darzé, Salvador BA
2009 → “CARNAVAL” – photography exhibition, Art Center Kulanshi, Astana, Kazakhstan
2009 → “Carlos Vergara – a dimensão gráfica: uma outra energia silenciosa”, MAM, Rio de Janeiro RJ
2010 → “Sagrado Coração”, Missão de São Miguel, Galeria Jones Bergamin, São Paulo SP
2010 → “Carlos Vergara pinturas e desenhos”, Referência Galeria de Arte, Brasília DF
2010 → “Carlos Vergara”, Almacén Galeria, New York, USA
2011 → “Liberdade” – Parque Lage, Rio de Janeiro RJ
2011 → “Aquarelas”, Múltiplo Espaço Arte, Rio de Janeiro RJ
2011 → Bolsa de Arte Porto Alegre, Porto Alegre RS

GROUP EXHIBITIONS

- 1963 → 7th São Paulo Art Biennial, Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1965 → "Opinião 65", MAM, Rio de Janeiro RJ
- 1965 → "Salon de La Jeune Peinture", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
- 1966 → "Opinião 66", MAM, Rio de Janeiro RJ
- 1967 → 9th São Paulo Art Biennial, Fundação Bienal – acquisition prize, São Paulo SP
- 1967 → "Nova Objetividade Brasileira", MAM, Rio de Janeiro RJ
- 1968 → "6º Resumo de Arte JB", MAM/RJ "Prêmio Resumo JB de Objeto", Rio de Janeiro RJ
- 1970 → II Bienal de Arte Medellín, Medellín, Colombia
- 1970 → "2º Panorama de Arte Atual Brasileira", MAM, São Paulo SP
- 1970 → "8º Resumo de Arte JB", MAM/RJ "Prêmio Resumo JB de Desenho", Rio de Janeiro RJ
- 1972 → "Domingos de Criação", MAM, Rio de Janeiro RJ
- 1975 → "Waltercio Caldas, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, José Resende", MACC, Campinas SP
- 1980 → 40th Venice Biennale, Venice, Italy
- 1980 → "Quasi Cinema", Centro Internazionale di Brera, Milan, Italy
- 1981 → "Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto", MAM, Rio de Janeiro RJ
- 1982 → "Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand", Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal
- 1982 → "Contemporaneidade: homenagem a Mário Pedrosa", MAM, Rio de Janeiro RJ
- 1984 → "Portraits of a Country: brazilian modern art from the Gilberto Chateaubriand Collection", Barbican Art Gallery, London, UK
- 1984 → "Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras", Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1985 → 18th São Paulo Art Biennial, "Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1985 → "Destaques da Arte Contemporânea Brasileira", MAM, São Paulo SP
- 1989 → 20th São Paulo Art Biennial, Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1992 → "Diversité Latino Americaine", Galerie 1900/2000, Paris, France
- 1994 → "Bienal Brasil Século XX", Fundação Bienal, São Paulo SP
- 1997 → 1st Mercosul Biennial, Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, Porto Alegre RS
- 1997 → "Arte Cidade: percurso", São Paulo SP
- 2000 → "Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento", Fundação Bienal, São Paulo SP
- 2002 → "Artecidadezonaleste", on the Metro, Brás station, São Paulo SP
- 2002 → "ARTEFOTO", Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro RJ
- 2003 → "O Sal da Terra", Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha ES
- 2007 → Feria Internacional de Arte Contemporâneo (ARCO), Madrid, Spain
- 2007 → "Arte como questão – Anos 70", Instituto Tomie Ohtake, São Paulo SP
- 2007 → "Múltiplos", Galeria Arte 21, Rio de Janeiro RJ
- 2008 → Feria Internacional de Arte Contemporâneo (ARCO), Madrid, Spain
- 2008 → "Paper Trail: 15 Brazilian Artists", Allsopp Contemporary, London, UK
- 2009 → "Nós", Museu da República, Rio de Janeiro RJ
- 2009 → "Coletiva 09", Galeria Mercedes Viegas, Rio de Janeiro RJ
- 2010 → "Notas do Acervo", Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro RJ
- 2010 → "Jogos de Guerra, confrontos e convergências na arte contemporânea brasileira", Galeria Marte Traba, São Paulo SP
- 2010 → "Clicks from abroad", NYPH 10 Photo Festival, May 12–16, Gallery 222, New York, USA
- 2010 → "Os 70's", Progetti Galeria de Arte, Rio de Janeiro RJ
- 2010 → 29th São Paulo Art Biennial, Fundação Bienal de São Paulo SP
- 2011 → "Itinerância", 29th São Paulo Art Biennial, SESC Araraquara SP, May 4 – June 12
- 2011 → "Itinerância", 29th São Paulo Art Biennial, SESC Campinas SP, July 27 – Aug 28
- 2011 → "Jogos de Guerra, confrontos e convergências na arte contemporânea brasileira" Caixa Econômica Federal, Rio de Janeiro RJ
- 2011 → 8th Mercosul Biennial, "Mostra Além Fronteiras", Porto Alegre RS

TECHNICAL INFORMATION

Organization and editing

Paulo Sergio Duarte

Graphic design

EG.DESIGN

Evelyn Grumach

Tatiana Buratta

Publishing company

AUTOMÁTICA

Production / Project management

SINGULARTE PRODUÇÕES

Proofreading

Rosalina Gouveia

English version

Renato Rezende

Martin Heuser

Museological research coordination

Ludmila Costa

Museological research

Ana Carolina Vigorito

Photography

André Fontes

Eduardo Masini

Egon Kroeff

Igo Estrela

Romulo Fialdini

Mariana Sobreira

Marina Valença

Paulo Scheuenstuhl

Image scanning

TRIO STUDIO

AP Editora

CARLOS VERGARA STUDIO

Coordination

João Vergara

Museology

Ludmila Costa – Museóloga

Anna Carolina Renne – estagiária de Museologia

Administrative assistant

Maria Alice Souto

General services assistant

Waldinéia de Almeida Ricardo

Antonio Luiz Justo

Carlos Vergara's assistant

Daniel Sobral

Acknowledgements

Alvaro Piquet

Bia Vergara

Banco SAFRA

Carlos Braz

Carlos Jereissati

Cecília Ribeiro

Clara Vainboim

Eduardo Chalfin

Eduardo Costa

Eduardo e Georgiana Perez

Fernando Stera

Franco Terranova

Gilberto Chateaubriand

Instituto Inhotim

Inês Vergara

João Afonso e Kitty Assis

João Carlos Canto Porto

Jones Bergamin

Leonardo Callou

Lula Buarque

Maneco Muller

Marga Kroeff

Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM

Mônica Filgueiras

Nara Roesler

Patrícia Costa

Pedro Buarque de Hollanda

Pinacoteca de São Paulo

Raquel Arnaud

Regina Baldaque

Ricard Akagawa

Ricardo Kimaid

Tomas Cohn

Wilson Spinelli

In memoriam

Iberê Camargo

Luiz Buarque de Hollanda

Paulo Bittencourt

Reynaldo Roels Júnior

V612c

Vergara, Carlos, 1941-

Carlos Vergara : pinturas / Ronaldo Brito... [et al.] ;
Paulo Sergio Duarte, org. - Rio de Janeiro : Automática,
2011.

264p. : il.

Texto em português e inglês

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-64919-01-3

1. Vergara, Carlos, 1941-. 2. Pintura brasileira - Séc.
XXI. 3. Arte brasileira - Séc. XXI. I. Brito, Ronaldo. II.
Duarte, Paulo Sérgio, 1946-.

11-6785.

CDD: 759.981

CDU: 75.036(81)

10.10.11 17.10.11

030459

Paulo Sergio Duarte (org.)

Carlos Vergara pinturas

Automatica Edições

Rio de Janeiro, 2011

Impressão Ipsis