



PAISAGENS RUMINADAS LUIZ ZERZINI

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam  
*Ministério da Cultura and Banco do Brasil present*

PAISA  
GENS  
RUMI  
NAIDAS

LUIZ ZERBINI





**Banco do Brasil** apresenta e patrocina *Paisagens Ruminadas*, primeira grande retrospectiva de Luiz Zerbini, um dos principais expoentes da arte contemporânea brasileira.

Composta por 140 obras, algumas inéditas ao público, a exposição é um momento único para apreciar e refletir sobre os quase 50 anos de trajetória do artista, cuja obra multifacetada e inovadora marca profundamente o cenário artístico nacional e internacional. Com curadoria de Clarissa Diniz, a mostra é um convite a mergulhar no universo peculiar e instigante de Zerbini e imergir em seu processo criativo.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil homenageia e promove o acesso à produção artística nacional e reforça seu compromisso em ampliar a conexão do brasileiro com a cultura.



**Banco do Brasil** is pleased to present and to be the sponsor of *Ruminated Landscapes*, the first grand retrospective exhibition of the work of Luiz Zerbini, one of Brazil's foremost contemporary artists.

The exhibition contains 140 artworks, some not seen before in public, and provides a unique opportunity to enjoy and reflect on the five-decade-long career of an artist whose multifaceted and innovative work has left a deep mark

on the artworld in Brazil and around the globe. Curated by Clarissa Diniz, the show invites visitors to immerse themselves in Zerbini's strange, intriguing creative world.

With this project, Centro Cultural Banco do Brasil pays homage to Brazilian artists and provides access to their work, thereby strengthening its commitment to extending the reach of the arts and culture in Brazil.











11

PAISAGENS  
RUMINAIDAS

-

RUMINATEID  
LANDSCAPES

19

VIVER É  
RUMINAR  
PAISAGENS

-

TO LIVE IS TO  
RUMINATE  
LANDSCAPES

71

O LUGAR DE  
EXISTÊNCIA  
DE CADA  
COISA

-

THE PLACE  
OF EXISTENCE  
OF EACH  
THING

129

DA  
NATUREZA  
ALEGÓRICA  
DA PAISAGEM

-

ON THE  
ALLEGORICAL  
NATURE OF  
LANDSCAPE

171

EU  
PAISAGEM

-

I,  
LANDSCAPE

213

NÃO É SÓ  
SOBRE O  
QUE SE VÊ

-

IT IS NOT JUST  
ABOUT WHAT  
YOU SEE

258

PINTOR  
POR ACASO

-

A PAINTER  
BY CHANCE





ΠΑΙΣΑΓΕΝΣ  
ΡΟΜΙΝΑΙΔΑΣ

ΡΟΜΙΝΑΤΕΙΔ  
ΛΑΝΙΔΣΚΑΡΕΣ





*To transform all the dimensions of the world into two  
The three, the four, the six into two  
The days, the nights, the pains, the joys,  
All the loves  
All the people flattened into two.  
All the mountains, low-lying land, depressions  
trees, mountains, and stars.  
The seas reduced to two.  
(To make a plan of the whole world in two single  
superimposed dimensions)  
All the colors, the lights, its textures,  
every struggle, every brute force.  
The sandstorms, hurricanes, tsunamis, earthquakes,  
all the hardness of bodies,  
the spirit of matter.  
All the beauty in moons.  
To crush all the volume,  
to record on a flat surface  
the history of human existence,  
the history of painting, of writing on wood, copper, stone.  
To roll it all flat with a huge steel drum.  
To reduce matter to liquid and tint it with the green perfumed  
juice of the world,  
on Japanese rice paper,  
the impressions of things that have existed  
and those that have eluded existence.  
To reveal what we were, who we are, what used to be.  
The palm of the hand on the walls.  
The sole of the foot in the petrified mud.  
Time, the eternal wind that snores hoarsely,  
soughs gravely in the throat of the valleys  
oooooooooooooh ooooooooooooooh ooooooooooooooh ooooooooooooooh  
... I do not exist...*

*“Diz que eu rumino desde menininho  
Fraco e mirradinho  
A ração da estrada  
Vou mastigando o mundo e ruminando  
E assim vou tocando  
Essa vida marvada”*

**Rolando Boldrin**  
*Vide vida marvada (1981)*

*“He says that I have been ruminating since I was a little boy  
Skinny and weak  
I feed on the road  
I munch on the world and ruminates  
I set about playing  
this god-darn life”*

**Rolando Boldrin**  
*Look here, this god-darn life (1981)*

Luiz Zerbini era criança quando iniciou sua aproximação às artes através de um curso de pintura oferecido no bairro em que sua família residia, em São Paulo. Foi porque desde cedo incorporou pincéis, tubos de tinta e paletas de cor em seu cotidiano que, enquanto crescia, o artista não só viveu a singular condição de estar aprendendo a enxergar através de olhos e janelas, como também precocemente enfrentou o desafio de fazer caber no clássico retângulo de uma tela em branco tudo aquilo que via, encarando o trabalho de “transformar todas as dimensões do mundo em duas”. Situado entre a pequenez da tela e a imensidão do mundo, planificava o que sentia e avistava em composições, formas, cores e texturas das quais, aos poucos, emergia sua pintura.

Nessa caminhada, não é de se espantar que as paisagens tenham se firmado como centro gravitacional de sua obra. Ainda que talvez seja restritivo afirmar que Zerbini se tornou um paisagista, por outro lado é inegável que as questões implicadas em perceber, pensar e fazer paisagens têm ocupado generosamente o seu território poético, conjugando desafios da ordem da representação, da estética, da memória, da história, da política, da ficção, entre outros.

Dada a complexidade que adquiriram ao longo de quase cinquenta anos de produção, as paisagens de Luiz Zerbini se revelaram como um modo de compreender a si mesmo, aos outros, ao mundo. *Paisagear* tem sido, efetivamente, uma forma de inteligibilidade e uma estratégia de existência. Em suas palavras, “viver é ruminar paisagens”.

É no encaço deste horizonte que *Paisagens Ruminadas* percorre alguns dos caminhos da voluptuosa e fascinante paisagística do artista. Ao reunir obras de várias décadas e apresentar esculturas, objetos, monotípias, instalações e vídeos, a exposição matiza o já conhecido protagonismo de sua pintura, convidando os visitantes a observarem como a *ruminação* tem sido o principal método de criação desse artista que desde cedo vem mastigando, digerindo, regurgitando e novamente devorando suas próprias referências, signos, composições, perspectivas, narrativas, imagens, formas, cores, padronagens, memórias.

Como nos inspira a obra de Zerbini e tal como eternizou Rolando Boldrin (1936-2022) na icônica canção *Vide vida marvada*, esta exposição de muitas maneiras nos “diz que ruminando dá pra ser feliz”.

CLARISSA DINIZ  
CURADORA



Luiz Zerbini was still a child when he had his first experience of art at a painting course in the neighborhood where he lived with his parents in São Paulo. Brushes, tubes of paints and palettes had thus been from an early age part of his everyday life. It was no surprise, therefore, that, when he grew up, he was no longer content with learning to look with eyes and windows, but, at a precocious age, was impelled to take up the challenge of fitting things of his own choosing into the classic blank rectangle of a canvas, “transforming all the dimensions of the world into two.” Positioning himself between the smallness of the canvas and the immensity of the world, he planned out what he felt and captured it in the compositions, shapes, colors and textures, from which his painting gradually emerged.

On this journey, it is no surprise that landscapes established themselves as the center of gravity of his work. Although it might be too restrictive to claim that Zerbini became a landscape painter, there can be no denying that the issues involved in perceiving, imagining, and creating landscapes have played a major role in his work, combining challenges relating to representation, style, memory, history, politics, and fiction, among others.

Given the complexity that these acquired over a career spanning almost fifty years, Luiz Zerbini’s

landscapes can be seen as a means to understanding the artist’s own self, other people, and the world. *Making landscapes* has, in effect, been a way of making sense of the world and an existential strategy. As the artist himself puts it, “life involves ruminating landscapes.”

It is in pursuit of this horizon that *Ruminated Landscapes* follows Zerbini down some of the paths that lead us through his fascinatingly sensuous landscapes. This exhibition brings together works from different decades, including sculptures, objects, monotypes, installations, and videos, and thus provides still further evidence of the already well-established active stance that Zerbini takes in his painting, inviting museum-goers to see how *ruminating* has been the main creative method of an artist who, from an early age, has been chewing, digesting, regurgitating, and once again devouring his own references, signs, compositions, perspectives, narratives, images, colors, shapes, patterns, and memories.

The work of Zerbini inspires us and Rolando Boldrin (1936-2022) has eternalized this in his classic song *Vide vida Marvada* [Look Here, This God-Darn Life]. This exhibition also finds a multitude of ways to inform us “that ruminating makes you happy”.







PAISA  
GENS  
RUMI  
NADAS  
LUIS ZEPEDA

Textual information on the teal wall, including a list of names and a small graphic.

Textual information on the teal wall, including a list of names and a small graphic.



VIVER É  
RUMINAR  
PAISAGENS

TO LIVE IS TO  
RUMINATE  
LANDSCAPES

***“Viver é ruminar paisagens. Talvez por isso me reconheça no olhar doce, perdido, silencioso de uma vaca que passa a vida ruminando. Remoendo o que viveu e sonhando memórias. Para pintar, é preciso estar em pé no campo, pisando o capim com o olhar vago, fixo no horizonte, e triturar involuntariamente paisagens, sonhos e memórias. Como um louco. Pacificado na sua loucura. Medicado, estúpido, tapado. A inteligência de um pintor é sagrada como as vacas na Índia.”***

**LUIZ  
ZERBINI**

***“To live is to ruminate landscapes. This may explain why I identify so well with the docile, quiet, lost look in the eyes of a cow that spends her life ruminating. Going back over past experiences and daydreaming about memories. To be able to paint, one needs to be standing upright in a field, striding through the grass, misty-eyed gaze fixed on the horizon, and involuntarily processing the landscapes, dreams, and memories. Like a madman. Acquiescent in his madness. Medicated, stupefied, numbed. The intelligence of a painter is as sacred as the holy cows of India.”***

Nascido em São Paulo, Luiz Zerbini se mudou para o Rio de Janeiro no início da década de 1980. Habitar os estonteantes cenários da capital carioca fez ampliar seu interesse pela paisagem, bem como sua curiosidade acerca das plantas, dos animais e dos biomas, assim consolidando a paisagística como coluna vertebral de sua prática.

Instalando seu ateliê nos arredores do Jardim Botânico, passou a investigar a Mata Atlântica com especial dedicação ao viver em suas bordas, ao adentrá-la com assiduidade e, principalmente, ao desenhá-la, fotografá-la e pintá-la. É desde dentro da trama da floresta que Zerbini tem reconsiderado algumas das premissas do cânone eurocêntrico da pintura de paisagem, experimentando diferentes soluções estéticas para dar conta do desafio de representar e presentificar a profusa paisagem da qual fazemos parte não só com nosso corpo, como também com nossos sonhos e memórias.

Através das paisagens de Luiz Zerbini, podemos, assim, acessar parte de sua própria história. Em suas pequenas pinturas e aquarelas, testemunhamos as paisagens por ele visitadas em finais de semana ou durante viagens em família. Nas impressionantes monotípias elaboradas em parceria com João Sanchez, entrevemos as plantas com as quais cotidianamente convive no jardim de seu ateliê, bem como aquelas que recria a partir da intimidade que cultivou com cascas, folhas, pétalas, raízes. Nas pinturas de dimensões por vezes monumentais, vislumbramos suas percepções sobre as relações inter-espécie, o tempo, as metamorfoses, a espiritualidade, entre outros aspectos.

Assim, ao ruminar paisagens, Luiz tem revisitado e transformado não só sua própria obra, como sua vida. Põe corpos em movimento, habita ambientes e elabora leituras tão estéticas quanto políticas acerca de suas experiências de mundo. Não é por isso um exagero afirmar que, se as paisagens compõem a obra de Zerbini, por sua vez, a paisagística do artista tem recomposto o mundo ao seu redor.



Born in São Paulo, Luiz Zerbini moved to Rio de Janeiro in the early 1980s. The experience of living against the backdrop of the stunning scenery of this splendid city further stimulated his interest in landscapes, and also his curiosity about plants, animals, and ecosystems. Landscape subsequently would become the very backbone of his work as an artist.

Ensnared in his studio near the Botanical Gardens, he started studying the Atlantic Forest, making a special effort to have it near, to venture into it regularly, and, above all, to draw it, take photos of it, and paint it. It was from within the fabric of the forest that Zerbini reconstructed some of the basic precepts of the Eurocentric canon of landscape painting, experimenting with different ways of addressing the challenge of representing and bringing to life the abundant landscape of which we are a part, not only bodily, but also in our memories and dreams.

Luiz Zerbini's thus lets us in to a part of his own history. In his small paintings and watercolors,

we can experience the landscapes he has visited on the weekends or during family trips. The impressive monotypes produced in collaboration with João Sanchez, provide a glimpse of the plant life that forms part of Zerbini's day-to-day routine in his studio garden, and of those plants that he recreates from the intimate knowledge he has built up over the year about their leaves, petals, roots, and bark. From these, sometimes monumental, paintings we glean an insight into the artist's views on interspecies relations, the passage of time, metamorphoses, spirituality, and other topics.

By ruminating (on) landscapes, therefore, Luiz Zerbini has revisited and transformed not only his work, but also the whole of his life. He has set bodies in motion, inhabited environments, and developed readings—both artistic and political—of his experience of the world. It is thus no exaggeration to state that, just as landscapes have generated Zerbini's work as an artist, the artist's landscape painting has in turn recomposed the world around him.











**Lago quadrado *Square Lake*, 2010**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection Lillian e and Romero Pimenta*  
300 x 300 cm







**Burle Marx 1, 2023**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm

**Burle Marx 2, 2023**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm







**Pedra do Frade *Friar's Rock*, 2023**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
30 x 40 cm

**Orquídea *Orchid*, 2023**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
24 x 30 cm











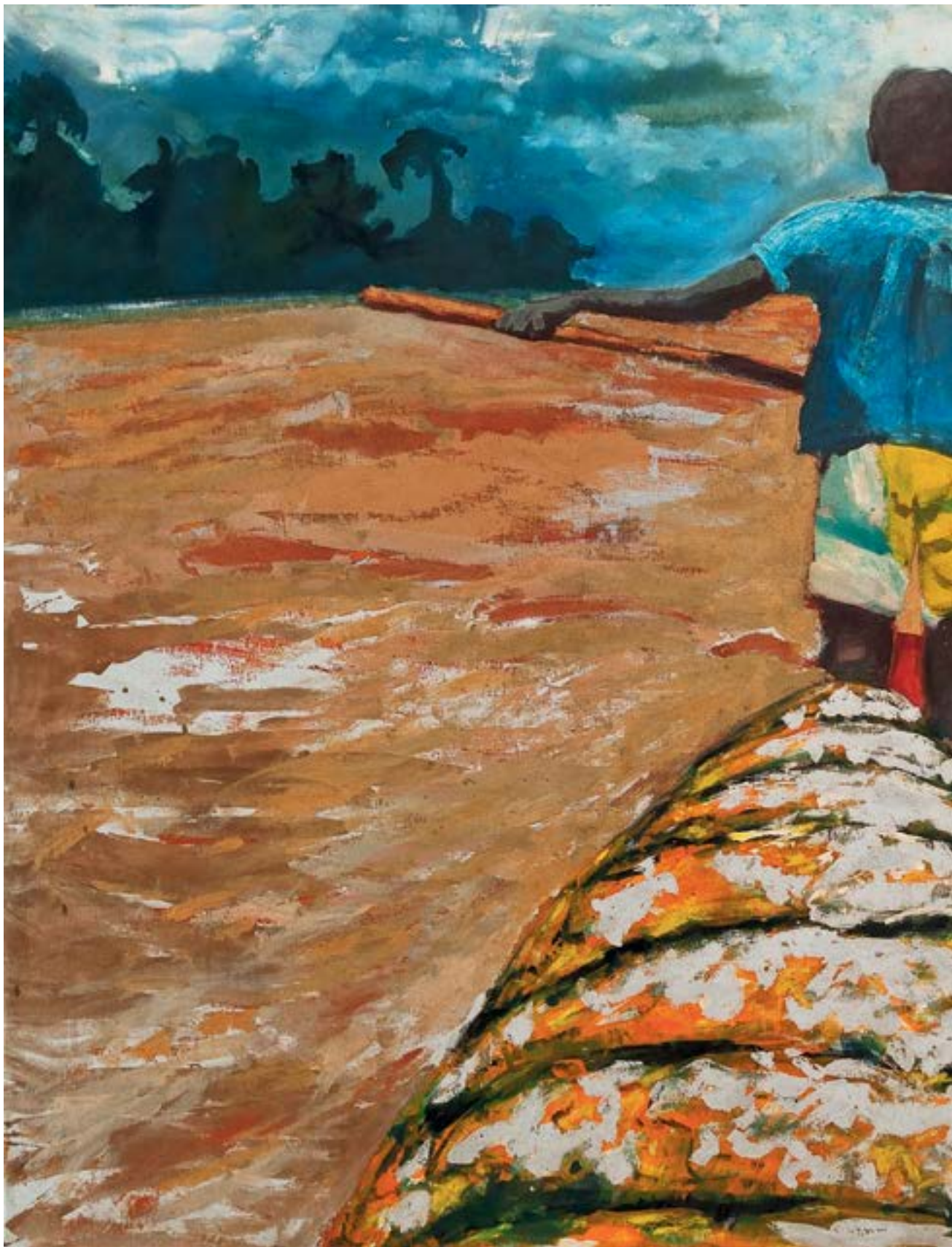


Nos anos 1980, Luiz Zerbini costumava pintar com massas densas de tinta, cuja aplicação na superfície da tela conferia densidade não só matériaca, como também emocional às cenas que representava. É o caso de *Menino do rio*, uma ampla paisagem de águas barrentas através das quais, solitário e destemido, passa um garoto sobre uma canoa, indo em direção ao horizonte: o virtual ponto de encontro entre as volumosas e inquietas águas marrons do rio com o pesado e igualmente agitado céu azul-escuro.

A pintura dialoga com a tradição europeia da representação de corpos de frente para a imensidão do mundo – cujo ícone maior é a pintura *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818), de Caspar David Friedrich –, bem como parece responder, com um imaginário alternativo, oriundo de outra paisagem do Brasil, aos versos de Caetano Veloso em “Menino do Rio” (1979), que tinham a capital carioca como referência: “Menino do Rio / Calor que provoca arrepio / Dragão tatuado no braço / Calção corpo aberto no espaço / Coração de eterno flerte / Adoro ver-te.”

In the 1980s, Luiz Zerbini would apply dense masses of paint to the canvas surface, in an attempt to give material and emotional depth to the scenes he was creating. This is the case with *River Boy*, which depicts a broad landscape of muddy waters, through which a fearless solitary boy paddles in a canoe towards the horizon: the virtual meeting point of the voluminous swirling brown waters of the river and the equally turbulent leaden gray sky.

The painting alludes to the European tradition of representing figures against a vast natural backdrop – as in Caspar David Friedrich’s iconic *The Wanderer Above the Sea of Fog* (1818). It also seems to respond, using different imagery, from another Brazilian landscape, to the words of Caetano Veloso’s song “River/Rio Boy” (1979), set in Rio de Janeiro: “Rio boy / so hot it gives you goosebumps / dragon tattoo upon the arm / shorts, body open to the air / heart always flirting / I love the sight of you.”







**Menino do rio**  
***River Boy***, circa 1988  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection Dulce e and*  
João Carlos de Figueiredo Ferraz  
180 x 225 cm







**Crisântemo preto *Black chrysanthemum*, 2022**  
Monotipia/óleo sobre papel Kozo  
*Monotype/oil on Kozo paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
100 x 63 cm

**Raio de luz *Ray of Light*, 2022**  
Monotipia/óleo sobre papel Kozo  
*Monotype/oil on Kozo (Japanese mulberry) paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
100 x 63 cm







1970-1975  
1976-1980  
1981-1985  
1986-1990  
1991-1995  
1996-2000





**Maré alta *High Tide* – Mangaratiba 1, 2021**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
22 x 27 cm



**Maré alta *High Tide* – Mangaratiba 2, 2021**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
30 x 40 cm



**Mar branco *White Sea* – Mangaratiba, 2021**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
30 x 40 cm



A expressão popular “pintor de final de semana” é uma alusão aos artistas considerados “amadores”: aqueles que se dedicam à arte no intervalo de outras atividades profissionais, que costumam ocupá-los de segunda a sexta-feira. Curiosamente, apesar de ser o que poderíamos considerar um “artista profissional”, Luiz Zerbini é também um “pintor de final de semana”. Tem sido especialmente nos sábados, domingos e feriados que, em viagem ou em visita a praias e serras, o artista tem realizado o que chama carinhosamente de “pinturinhas” – paisagens em pequena escala que honram a tradição da paisagem naturalista e, assim, se dedicam a representar, em pinturas simples e velozes, a luz, o movimento, a umidade, as passagens de cor, entre outros desafios pictóricos que o mundo diante dos nossos olhos lança àqueles que ousam recontá-lo através de pincéis e tintas.

The popular expression “Sunday-afternoon painter” is used to refer to artists considered “amateurs,” who combine time producing art with another paid job that occupies them on weekdays. Interestingly, despite being what we would consider a “professional artist”, Luiz Zerbini is also a “Sunday-afternoon painter”.

Saturdays, Sundays and public holidays are the days that Zerbini has tended to travel to the seaside or the mountains and produced what he affectionately calls his “little paintings” – small-scale landscapes in the naturalistic tradition. In these simple swiftly executed paintings, Zerbini strives to represent light, movement, humidity, changing colors, and other features that the world before our eyes present as a challenge to those who attempt to capture it using a brush and paints.



**Boipeba 1, 2016**  
Aquarela sobre papel *Watercolor on paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
24 x 32 cm







**Pedra Lascada *Chipped Stone*, 2024**

Instalação com areia, vidro, bambu e objetos variados. Pedras: Isopor, poliuretano, papel, resina, fibra de vidro e tinta acrílica

*Installation with sand, glass, bamboo and objects.*

*Stones: styrofoam, polyurethane, paper, resin, fiberglass, and acrylic paint*

Coleção do Artista *Artist's collection*

Aprox 142 x 720 x 320 cm

**Bambuzinho *Bamboo Grass*, 2016**

Monotipia/óleo sobre papel de algodão

*Monotype/oil on cotton paper*

Coleção do artista *Artist's collection*

107 x 80 cm



**Lírio d'água *Water Lily*, 2022**  
Monotipia/óleo sobre papel Kozo  
*Monotype/oil paint on Kozo paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
100 x 63 cm



**Sopro do mato** *Shrubland Breeze*, 2023  
Monotipia/tinta óleo sobre Kozo  
*Monotype/oil paint on Kozo paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
98 x 65 cm



**Semente voadora** *Flying Seed*, 2020  
Monotipia/tinta óleo sobre Kozo  
*Monotype/oil paint on Kozo paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
98 x 65 cm





Na última década, Zerbini tem crescentemente se dedicado a produzir monotípias com partes diversas de plantas e outros elementos vegetais. Em parceria com João Sánchez, fundador do Estúdio Baren (Rio de Janeiro), o artista tem experimentado essa tradicional técnica da gravura que guarda a peculiaridade de produzir obras não repetíveis, razão pela qual a monotípia se aproxima do desenho e da pintura. Em seu processo, Luiz distribui, sobre uma superfície, camadas de tinta gráfica e partes vegetais, compondo o que costuma se parecer com o recorte de uma paisagem. Depois de cuidadosamente montada pelo artista, a superfície de folhas, raízes, cascas e tintas (entre tantos outros elementos) opera como a matriz da monotípia: por cima dela é colocada uma grande folha de papel e, sobre todo o conjunto, é passado o rolo da prensa. Através da pressão, as cores, formas e relevos da matriz são transferidos para o papel, fazendo nele brotar surpreendentes naturezas.

In the past decade, Zerbini has increasingly dedicated himself to producing monotypes using various kinds of plant material. In partnership with João Sánchez, founder of the Baren Studio in Rio de Janeiro, Zerbini has experimented with this traditional printmaking technique, which has the peculiarity that it is capable of producing works that cannot be replicated. In this respect, the monotype resembles drawing and painting.

Zerbini's method involves spreading layers of printer's ink and vegetable matter across a surface, to create something that tends to resemble a landscape. Once carefully arranged by the artist, the surfaces of leaves, roots, and bark, along with the ink (and other elements) functions as matrix. A large sheet of paper is then placed on top of this, and a print roller passed over everything. The pressure causes the colors, shapes and textures of the matrix to be transferred onto the paper, creating a surprisingly natural-looking effect.









**Hibisco branco *White Hibiscus*, 2022**  
Monotipia/óleo sobre papel Kozo  
*Monotype/oil on Kozo paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
100 x 63 cm

**Híbrida *Hybrid*, 2022**  
Monotipia/óleo sobre papel Kozo  
*Monotype/oil on Kozo paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
100 x 63 cm







**High Definition, 2009**  
Tinta acrílica, polímero orgânico e esmalte sobre tela  
*Acrylic paint, organic polymer, and varnish on canvas*  
Coleção Collection Bernardo Paz  
250 x 394 cm



**Esta obra de dimensões monumentais marca o retorno de Zerbini às pinturas figurativas depois de alguns anos dedicados ao trabalho com o grupo Chelipa Ferro, cujas pesquisas são sublinhadas no último núcleo desta exposição. Em sua profusão de detalhes, *High Definition* consolida a verve naturalista do artista e sua esmiuçada atenção a detalhes de variados tipos. Ao mesmo tempo, aponta para o caráter ficcional de suas paisagens, já que estamos diante de uma cena montada a partir da combinação entre imagens de sua memória, aspectos advindos de suas investigações botânicas e iconográficas, bem como detalhes geométricos, gráficos, ornamentais e até mesmo arquitetônicos. Elementos de territórios e temporalidades diversas, acessados pelo artista em viagens físicas ou da imaginação, os quais são justapostos para formar uma paisagem que, ainda que oriunda de uma experiência fragmentária, se faz fantasticamente integral através do trabalho de composição da pintura.**

**This monumental work marked Zerbini's return to figurative painting after several years dedicated to the Chelipa Ferro group, whose work is covered by the last section of this exhibition.**

**In its profusion of details, *High Definition* consolidates the naturalistic verve of the artist and his scrupulous attention to various kinds of detail. At the same time, he also draws attention to the fictional character of his landscapes. These are scenes created using a combination of personal memories, image research, and botanical studies, in addition to geometrical, visual, ornamental, and even architectural details.**

**Elements from various times and places accessed by the artist in the course of real or imagined journeys are juxtaposed to create a landscape that, while based on fragmentary experience, is brought fantastically together into a whole through the work of composition.**











Text on the left wall, partially obscured by the rock formation.

# VIVER É RUMINAR PASAGENS

Text on the right wall, providing information about the exhibit.







**Chuva de verão Santo Antônio**  
***Santo Antônio Summer Rain***, 2020  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
30 x 40 cm

**Teto baixo *Low Ceiling***, 2021  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
30 x 24 cm



**As águas – em sua forma de mar, rio, chuva, tempestade, piscina ou mesmo num copo de cerveja – são talvez algumas das presenças mais recorrentes na obra de Luiz Zerbini. De modo geral, sua representação evoca movimento e transformação, refletindo as cores do mundo e impregnando as obras com ritmo e força.**

**Mas as águas são também índices de medo, solidão, caos e morte: não à toa, na pintura de Luiz, elas por vezes se mostram vermelhas porque regadas por sangue ou extremamente densas, comportando-se como verdadeiras massas de matéria. Entre o encantamento e a ameaça, a reverência e o temor, a leveza e o peso, a transparência e a opacidade, as águas têm conduzido a poética de Zerbini e, como tal, se fazem presentes nesta exposição, ao longo da qual experimentam diferentes soluções plásticas e transmutam seus significados e intenções.**

Water – in the form of the sea, a river, rain, a storm, a swimming pool, or even a glass of beer – is one of the most frequently recurring features of Luiz Zerbini's work. It tends to represent movement or transformation, reflecting the colors of the world, conferring rhythm and dynamism.

Water can also, however, represent fear, solitude, chaos, or death. And it is no coincidence that it often appears blood red or extremely viscous in Zerbini's paintings, behaving like a solid mass. Enchanting yet threatening, transparent yet opaque, inspiring both reverence and fear, a sense of levity and a sense of weightiness, water has been a driving force in Zerbini's art. It is only right therefore that it should appear in this exhibition, in pieces that use water in various ways, giving it a variety of different meanings and intentions.



Informational text panel with a small image and several lines of text.









**Mar prata *Silver Sea*, 2004**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção particular *Private collection*  
50 x 70 cm

**Peixes *Fish*, 1996**  
Isopor, resina, tinta *Cooler box, resin, paint*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
43 x 75 x 55 cm











**Cerco Enclosure**, 2013  
Vídeo *Video*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
9'22"

**Lusco-fusco Dusk**, 2008  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Álvaro Piquet Pessoa  
160 x 280 cm





Ainda que possamos considerar Luiz Zerbini como um paisagista, a presença dos retratos em sua obra é deveras importante, do que é exemplo sua rica produção de autorretratos. Presentes ao longo de toda a sua trajetória, essas autorrepresentações estão cheias de simbolismos. Em especial, elas nos oferecem imagens poderosas sobre o olhar do artista: se ele nos encara de modo frontal, se faz com que seus olhos reflitam o mundo (como nos retratos usando óculos espelhados) ou, como é o caso de *Abajur*, se prefere, ainda que momentaneamente, se privar da condição de tudo enxergar.

Although Luiz Zerbini is considered a landscape painter, portraits also feature prominently in his work, as exemplified by his prolific series of self-portraits. Produced throughout his career, these self-depictions are filled with symbolism. In particular, they provide us with powerful images of the artist's own gaze: facing us head on, reflecting the outside world in eyes shielded by mirrored sunglasses, or, as in *Lampshade*, preferring, albeit momentarily, to deprive himself of the ability to see anything.



O LUGAR DE  
EXISTÊNCIA  
DE CADA COISA

THE PLACE  
OF EXISTENCE  
OF EACH THING



***“Onde colocar essa manga [dentro da pintura] é uma história construída lentamente. Passo a passo, peça a peça. Posso pô-la em cima de um murinho de pedra, na sombra, protegida do sol, onde mora a cobra verde. Largo as mangas onde elas gostariam de ficar. Uma ao lado da outra. Uma mais madura que a outra. Faço assim com tudo. Acho o lugar de existência de cada coisa dentro das misteriosas regras que regem a criação e que não sei definir. Me deixo levar também, sigo o movimento do pincel e tudo vai se encaixando lentamente, cada coisa em seu tempo, e assim o tempo da vida corre em paralelo.”***

**LUIZ  
ZERBINI**

***“The decision as to where to place a mango [within the painting] is a story that is built up slowly. Step by step. Piece by piece. I can put it up there on a little stone wall, in the shade, protected from the sun, where the green serpent lives. I let the mangoes go where they would like to go. Alongside one another. One riper than the other. I do this with everything. I find the place of existence of each thing within the mysterious rules that govern creation and that I cannot explain. I also let myself be carried away. I follow the movement of the brush. Everything fits in slowly, in its own time, and the time of life runs likewise in parallel.”***

Na paisagística que Luiz Zerbini tem ruminado, encontram-se imagens, signos e elementos diversos que formam cenas densas em camadas pictóricas e semânticas. Por isso, como afirma, um dos desafios de composição de sua obra é “achar o lugar de existência de cada coisa”, esforço que sublinha como cada trabalho é uma construção cuidadosamente montada pelo artista ao combinar técnicas de representação com estratégias de fabulação.

Nesse processo de fabricação de imaginários, constatamos uma das características mais marcantes de sua paisagística: ela é, fundamentalmente, inventada. Ainda que o virtuosismo técnico de Zerbini e seu apreço pela pintura de inclinações naturalistas possam confundir nosso olhar ao produzir a sensação de estarmos diante de uma “janela para o mundo”, suas paisagens são, acima de tudo, sofisticados quebra-cabeças organizados a partir de fragmentos visuais repletos de memória afetiva e social.

A precisão com a qual Luiz tem encontrado o “lugar de existência de cada coisa” é também pano de fundo para testemunharmos o movimento oposto: a vertiginosa experiência de ver as coisas fora de lugar ou com suas posições invertidas, como no filme *Sertão* (2009), no qual céu e terra se confundem como duplos ou espectros uns dos outros. Assim, a exuberância da obra se faz atenta àquilo que, nas paisagens dos seres e do mundo, é também signo de dor e de luto.

Luiz Zerbini's ruminated landscapes contain images, signs and various elements that build up densely packed scenes in the form of multiple layers of meaning and paint. Thus, as he says, one of the compositional challenges of his work is that of "finding the place of existence of each thing," an endeavor that heightens our awareness of the fact that each piece is construction carefully mounted by the artist by combining representational techniques with strategies of fabulation.

In this process of imaginative fabrication, one of the most striking features of Zerbini's landscapes is that they are, fundamentally, invented. Although the artist's virtuosity and his predilection for painting of a naturalistic inclination may

deceive the eye into believing that we are standing before a "window on the world," this artist's landscapes are, above all, sophisticated jigsaws put together using visual fragments replete with social and emotional memories.

The precision with which Zerbini finds the "place of existence of each thing" also provides the backdrop for our experience of seeing the opposite: the vertiginous effect produced by seeing things that are out of place or whose positions have been inverted, as in his film *Sertão* (2009), in which sky and earth blur into one another as doubles or specters of one another. The exuberance of the artwork is thus attentive to that which, in the landscapes of beings and of the world, is also a sign of pain and grief.





**Tijolo verde *Green Brick***, 2015  
Acrílico sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Álvaro Piquet Pessoa  
170 x 120 cm







**Distraídos venceremos *Distracted We Win*, 2015**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção particular *Private collection*  
260 x 400 cm

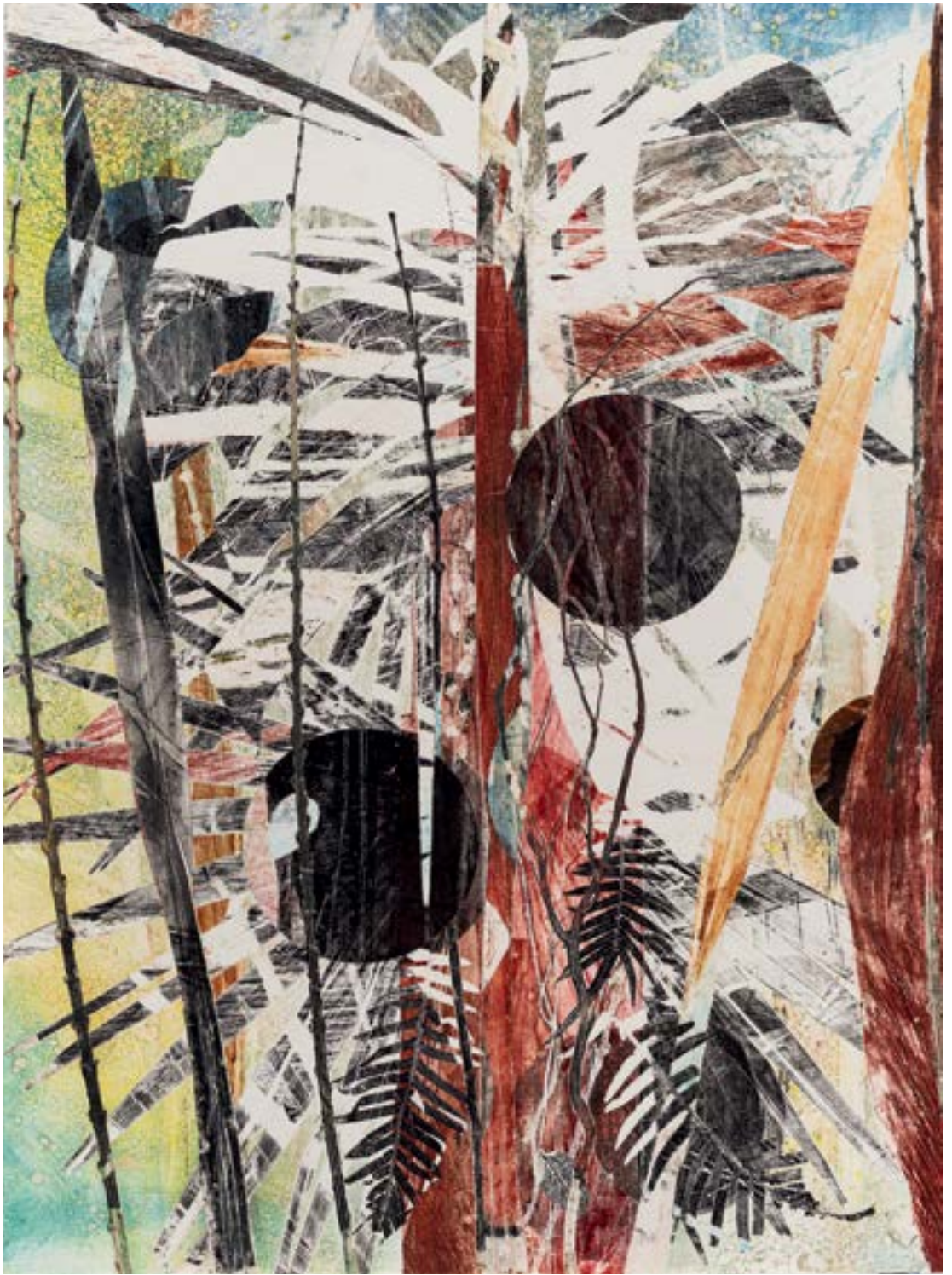
















**Abricó de macaco 3 *Monkey Apricot 3*, 2023**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm

**Abricó de macaco 4 *Monkey Apricot 4*, 2023**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm







**Mamanguá Recife**, 2011  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Neiva Participações Ltda  
293 x 471 cm

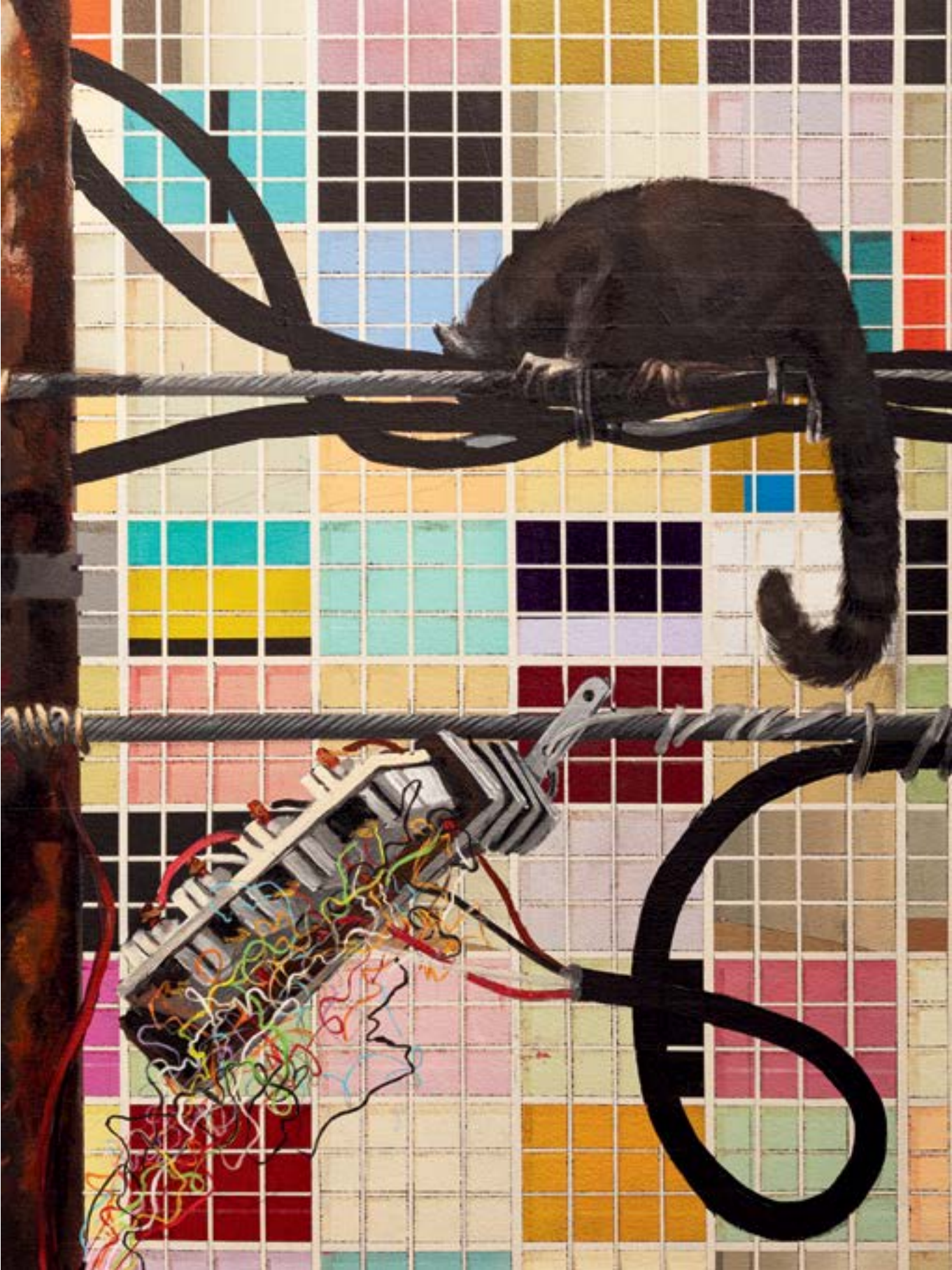


A Mata Atlântica é uma das protagonistas da paisagística de Zerbini. Apesar de esse bioma aparecer corriqueiramente em suas pinturas, é especialmente nas monotipias que percebemos um importante aspecto da relação do artista com essa tão conhecida paisagem tropical: trata-se de uma Mata Atlântica totalmente construída, fabulada através de um exercício de montagem iconográfica ou, no caso das gravuras, pela concreta sobreposição de folhas, cascas, frutos etc.

É interessante refletirmos sobre como a experiência de morar no Rio de Janeiro tem colaborado para essa perspectiva construtiva já que, aqui, seja pelo replantio da Floresta da Tijuca perpetrado por D. Pedro II ainda no século XIX ou pelo projeto paisagístico de Burle Marx no século XX, a “paisagem natural” da cidade assume plenamente seu caráter de cenário culturalmente construído, compondo a sofisticada convivência entre cidadania e florestania que tem sido aludida constantemente nas obras de Zerbini, do que *Concrete Jungle* é um profícuo exemplo.

The Atlantic Forest features prominently in Zerbini’s landscape painting, but it is in the monotypes in particular that we can see the importance of the relation between the artist and this well-known tropical landscape. This is an Atlantic Forest that is totally constructed, fabulated through iconography, or, in the case of the prints, by concrete superimposition of leaves, bark, fruit, and other parts of plants.

It is interesting to reflect on how the experience of living in Rio de Janeiro has helped forge this perspective. It was in Rio, whether by way of replanting of the Tijuca Forest by the Emperor Pedro II in the 19th century or through Burle Marx’s 20th century landscaping project, that the “natural landscape” of the city fully assumed its culturally constructed character. This sophisticated co-existence of citizens and forest is constantly alluded to in the work Zerbini, *Concrete Jungle* being a prime example.











**Concrete Jungle**, 2011  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection Leonel Kaz*  
297 x 295 cm







**Floresta vermelha *Red Forest*, 2023**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm













**Ilha de Maré**, 2014  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção particular *Private collection*  
250 x 287 cm







**Buraco Hole**, 2014  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection Mara e and Marcio Fainziliberto*  
160 x 220 cm













**Mesa grande *Great Table*, 2017**  
Madeira pintada, película colorida sobre vidro,  
vidro jateado em ondas e areia  
*Painted wood, colored film on glass, wave  
pattern etched glass, and sand*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
80 x 200 x 200 cm

**Cais 3 *Quay 3*, 2017**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm







**Mesa mar *Sea Table*, 2017**  
Madeira pintada, MDF recortado, vidro jateado em ondas, areia, pneu, corda e folha  
*Painted wood, cut MDF, wave pattern etched glass, sand, tire, rope, and leaf*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
80 x 160 x 160 cm

Uma das mais emblemáticas representações de ondas marítimas é *A grande onda de Kanagawa* (c. 1830), uma xilogravura do mestre japonês Hokusai, especialista em *ukiyo-e*. A mancha espumosa que se curva sobre a superfície do papel quase como se quisesse dobrá-lo encontra, na suntuosa *Onda* de Zerbini, um instigante diálogo. Assim como na gravura de Hokusai, na pintura do carioca são as alvas manchas de espuma que singularizam a paisagem, atribuindo-lhe um caráter dramático e, ao mesmo tempo, ornamental, já que formam uma espécie de camada virtual da volumosa água.

Entrecortada por círculos e retângulos que parecem abrir fissuras no meio da cena marítima, *Onda* nos lembra que estamos diante de uma sofisticada e sensual recriação do mundo, onde encontramos espaço poético e formal para, inclusive, adornar uma tempestade e suas temíveis oscilações de vento e maré.

One of the most iconic representations of a wave is *The Great Wave off Kanagawa* (c. 1830), a woodblock print by the Japanese master Hokusai, a specialist in *ukiyo-e*. The foaming mass that crests over the surface of the paper, as if attempting to fold it, is alluded to intriguingly in Zerbini's sumptuous *Wave*. As in Hokusai's print, white spots of foam are what make the depiction unique, giving it a dramatic and, at the same time, ornamental character, forming a kind of virtual layer of voluminous water.

Intersected by circles and rectangles that appear to open fissures in the middle of the seascape, *Wave* reminds us that we are looking at a sophisticated and sensual re-creation of a world in which, despite the dreadful turbulence of wind and tide, we can find room enough for poetry and geometry.













**Onda Wave**, 2014  
Acrílica sobre tela  
*Acrylic on canvas*  
Coleção particular  
*Private collection*  
300 x 400 cm

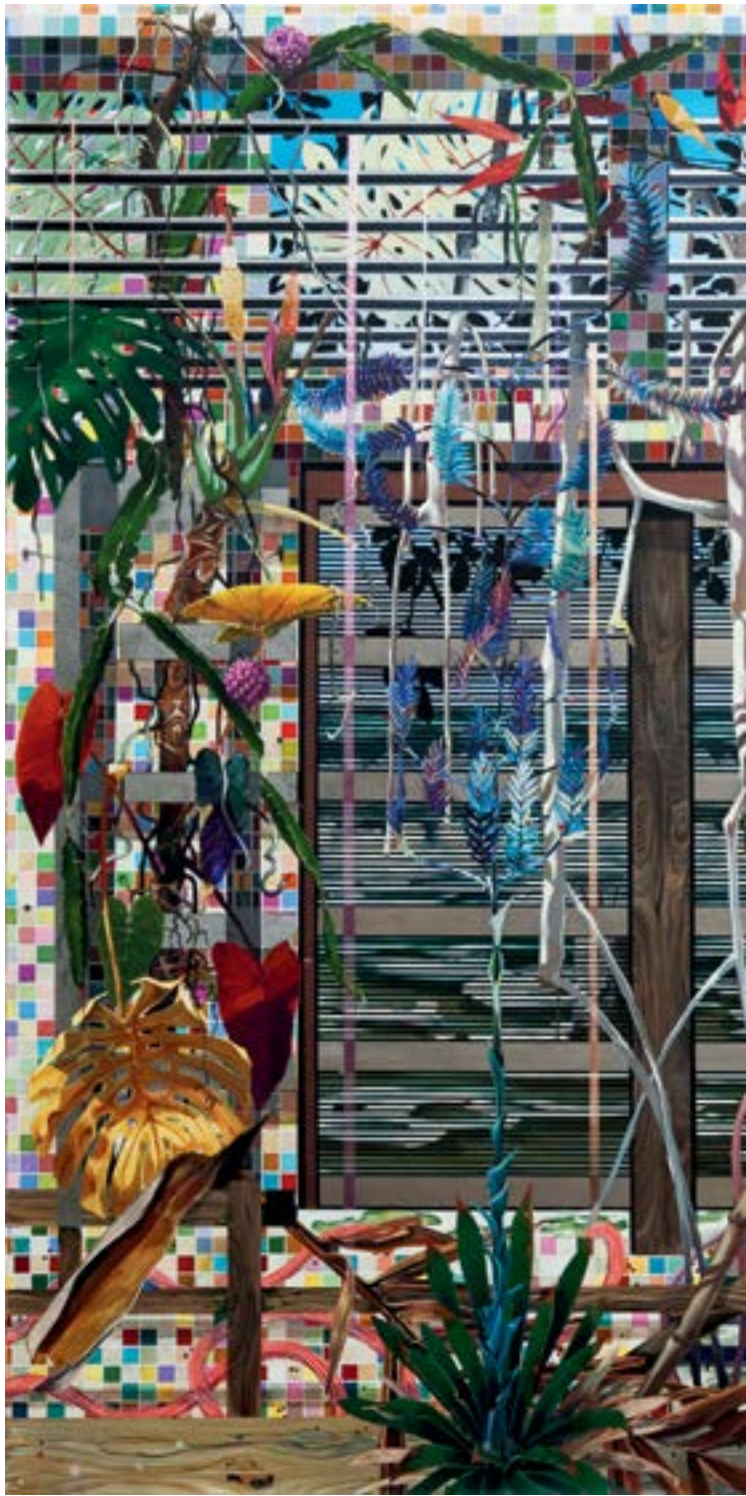


**Noronha, 2012**  
Slides, gelatina colorida e tape  
*Slides, colored gelatin, and tape*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
20 x 20 cm



Por volta de 2010, Luiz Zerbini resolveu investigar antigos slides fotográficos que encontrava em feiras de antiguidade e brechós do Rio de Janeiro e do mundo, dos quais passou a se apropriar. Seu interesse por aqueles pequenos pedacinhos de paisagem e mistério guardados em moldurinhas repletas de memória caminhou para diferentes direções. De um lado, o artista se pôs a brincar formalmente com as cores e as materialidades dos slides, arranjando-os geometricamente, e, de outro, passou a compor com o seu conteúdo imagético. *Noronha*, este pequeno conjunto de slides com temas marítimos e cores azuladas, faz convergir essas diferentes estratégias, ressaltando como, além das grandes escalas, também as pequenas paisagens têm nutrido as experimentações de Zerbini.

Around 2010, Luiz Zerbini became interested in collecting the kind of old photographic slides that he was finding at antiques fairs and in junk shops in Rio de Janeiro and elsewhere. His interest in these mysterious little pieces of landscape kept in tiny frames filled with memories has led him in various directions. On the one hand, Zerbini set about playing with the color and the materiality of the slides, arranging them geometrically, while also creating compositions using the images contained in them. *Noronha*, a small series of slides on maritime themes in a range of blues, brings together these diverging strategies. This demonstrates how, on this much larger scale, these little landscapes furnish great inspiration for experimentation.







**Mar do Japão *Sea of Japan*, 2011**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection Paiva de Azevedo*, MG  
300 x 400 cm

O tema das janelas é, como se poderia esperar de um paisagista, de grande importância para Zerbini. Extensão de seu desafio cotidiano diante da forma retangular de uma tela e desdobramento da problemática da moldura que é inerente ao cânone da pintura, em sua obra as janelas surgem de muitas maneiras, sublinhando a sensibilidade do artista para o tema da arquitetura e o modo como nossas experiências de mundo são moldadas pelo espaço socialmente construído.

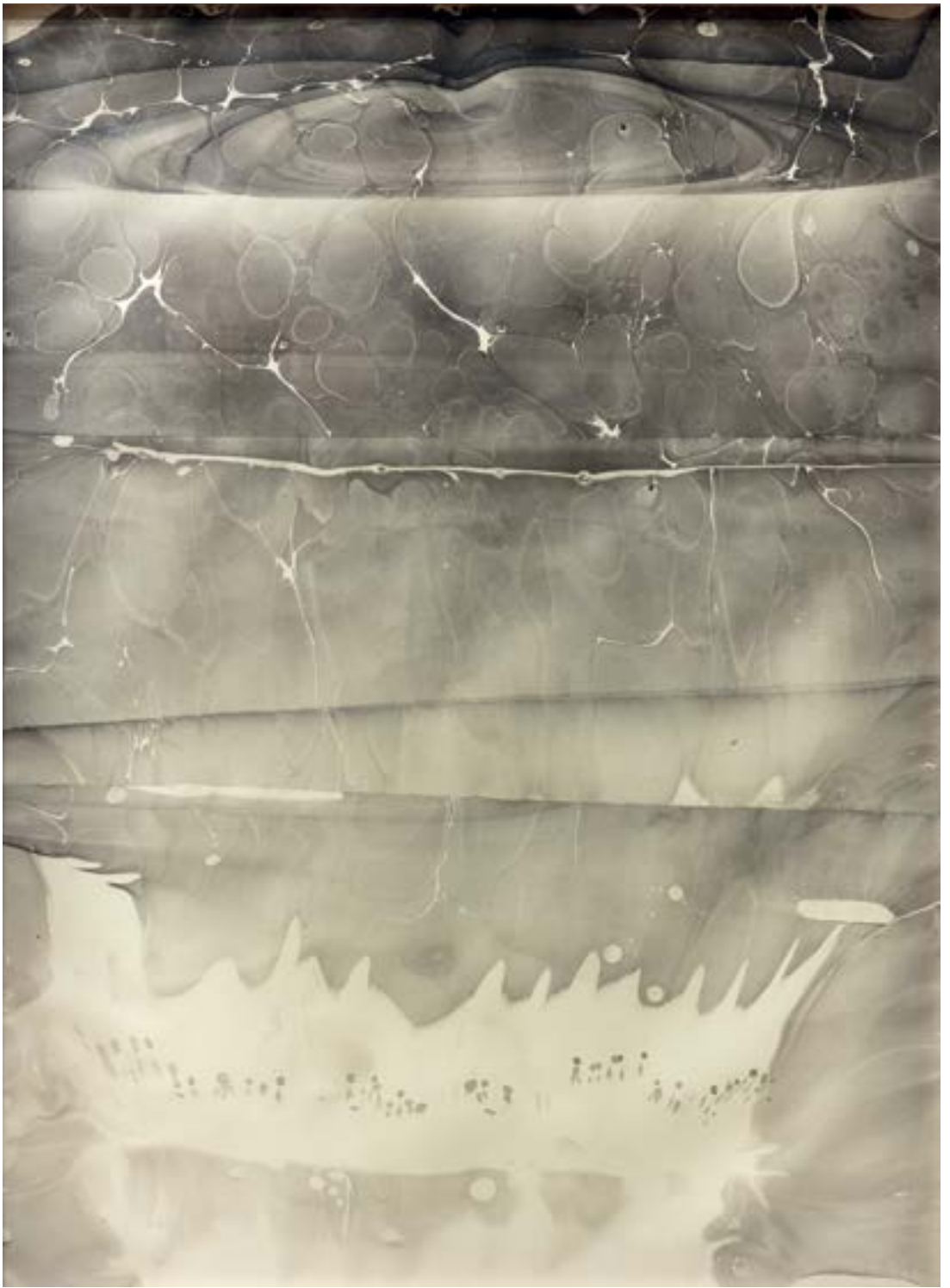
No trabalho de Zerbini, a presença das janelas surge, muitas vezes, através da emulação de persianas e treliças através das quais são pintadas inúmeras de suas paisagens, como é o caso de *Mar do Japão* e *Lusco Fusco*. Camuflada através de linhas, sombras e de uma espacialidade fragmentada, as paisagens assim entrevistadas remetem, ainda, à tradição das pinturas de paisagem vistas através dos muxarabis – uma espécie de treliça de herança árabe-islâmica que abunda nas construções coloniais brasileiras, em especial aquelas erguidas nas proximidades da virada para o século XX.

As might be expected of a landscape artist, windows are of great importance for Zerbini. Windows appear regularly in Zerbini's work and represent an extension of the daily challenge of the rectangular canvas and a development of the frame that is an intrinsic component of painting. This underlines the artist's sensibility with regard to architecture and the way our experience of the world is shaped by socially constructed space.

Zerbini's windows often appear in the form of Persian blinds and trellises through which he paints many of his landscapes, as in the case of *Sea of Japan* and *Dusk*. Camouflaged by lines, shadows, and fragmented spatiality, the landscapes thus glimpsed allude also to the tradition of painting landscapes seen through mashrabiyyas – a kind of Arab-Muslim latticework window commonly found in Brazilian buildings constructed in the colonial style, especially those built around the turn of the 20<sup>th</sup> century.











**Splash, 1999**  
Acrílica sobre papel *Acrylic on paper*  
Coleção *Collection* Dinho Ouro Preto  
105 x 77 cm

**Auto-retrato *Self Portrait*, 1995**  
Acrílica sobre papel *Acrylic on paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 78,5 cm



**A visita *The Visit*, 1997**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Beto Silva e and Sandra Morais  
100 x 80 cm

**Carta ao rei *Letter to the King*, 2000**  
Resina, pó de mármore e tinta acrílica  
*Resin, marble powder, and acrylic paint*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
55 x 45 x 23 cm





107













**Gavião Hawk**, circa 1976  
Acrílico sobre Eucatex  
*Acrylic on wood fiber panel*  
Coleção do artista  
*Artist's collection*  
47 x 58 cm

A mais antiga obra de Zerbini apresentada na exposição, *Gavião*, é uma paisagem singular diante de sua trajetória. Nela não vemos florestas ou praias, mas uma cidade verticalizada que, vista de cima, é encarada como abismo por um personagem desnudo e fantasmático que, num gesto suicida, está na iminência de se lançar sobre sua arquitetura de concreto e vidro: “Nessa época eu estava com 17 anos, descobrindo a obra de Pasolini. Sonhava que podia voar e pensava em me suicidar. Me vi trepado numa grade frágil na varanda de um apartamento. É um trabalho sobre vertigem”, confessa.

A presença da pintura nesta exposição convida o público a conhecer e refletir sobre a dimensão trágica que atravessa a produção de Zerbini. Ainda que mais conhecida por sua ornamentalidade ou incontornável beleza, sua obra é atravessada por cenas, miragens e reflexões sobre morte, suicídio, genocídio, entre outros traumas individuais e sociais.

*Hawk* is the oldest piece included in this exhibition. It is a landscape that has a unique history. It does not show forests or beaches, but a vertical city, which, viewed from above, appears like an abyss to a fantastical naked figure, who is about to commit suicide by throwing himself off the concrete and glass structure. “At the time I was 17 years of age. I had just discovered the work of Pasolini. I dreamt that I could fly and was thinking of taking my own life. I saw myself clambering over the flimsy balcony railings of an apartment. The piece is about vertigo,” Zerbini confesses.

The inclusion of this painting in the show invites visitors to discover and reflect on the often tragic side of Zerbini’s work. Although better known for its decorative nature and unquestionable beauty, his work also regularly contains scenes, mirages, and reflections that concern death, suicide, genocide, and other traumas of a personal or collective nature.





**Sertão, 2009**  
Vídeo *Video*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
21'15"







***Seca Drought, 2022***

Base de madeira, areia, ossos de resina,  
tinta acrílica e folhas de ouro

*Wooden base, sand, resin bones,  
acrylic paint, and gold leaves*

Coleção do artista *Artist's collection*

180 x 79,5 x 120 cm

















DA NATUREZA  
ALEGÓRICA  
DA PAISAGEM

ON THE  
ALLEGORICAL  
NATURE OF  
LANDSCAPE

***“Sei que a memória está arquivada num tempo ausente, não linear, simultâneo, eterno. Naquela nuvem particular, que flutua suspensa sobre a minha, as nossas cabeças. Aprendi que a pintura tem um tempo próprio e que, paralelo a esse tempo, corre o tempo da vida real. Não adianta correr, não dá pra correr, não adianta querer. A solução que você espera é o tempo real que traz. A vida mostra. (...) É a memória do mundo.”***

**LUIZ  
ZERBINI**

***“I know that memory is archived in an absent, non-linear, simultaneous, eternal time. In that particular cloud that floats above your heads and mine. I have learned that painting has its own time and that, parallel to this time, runs the time of real life. There is no point in running. You can't run. There is no point in wanting. It is real time that brings the solution you are waiting for. Life shows you... It is the memory of the world.”***



1 Termo proposto pelo pesquisador e curador Igor Simões como forma de circunscrever a “arte brasileira profundamente marcada por princípios brancos e de pretensões europeias”. In: SIMÕES, Igor Moraes. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. *Revista Philia*, v. 3, n. 1, mai. 2021.

Porque composta a partir da montagem de fragmentos visuais, a paisagística de Zerbini esbanja vocação à alegorização. Como acontece nos altares das igrejas barrocas ou nos carros alegóricos das escolas de samba, percebemos que o artista articula diferentes signos para elaborar emoções e sentidos que não são exatamente “representados” em suas paisagens, mas, antes, instituídos por elas. Ruminando o mundo, a forma alegórica se manifesta como um modo profundamente político de pensamento.

É nessa direção que, ao compreender a propensão histórica do caráter alegórico de suas paisagens, na última década Luiz Zerbini passou a mergulhar nas alegorias que carregam a pretensão de narrar a história e a paisagem social do Brasil – essas que nos cercam nos brasões, nas fotomontagens, nos monumentos públicos ou nas pinturas e gravuras históricas estampadas nos livros. “O que tentei fazer foi recontar parte da história brasileira através de obras que dialogam com a tradição das pinturas históricas contratadas pela realeza ou pelas pessoas que protagonizavam o poder em suas épocas. Tentei contar essas mesmas histórias a partir de outro ponto de vista”, diz o artista.

Ao produzir pinturas como *Primeira missa* (2014) e *Massacre de Haximu* (2020), Luiz tem revisitado criticamente a iconografia produzida por artistas que serviram diretamente às narrativas dos poderes oficiais – como Victor Meirelles, autor de *Primeira missa no Brasil* (1861) – e, ao fazê-lo, faz notar como tem sido silenciada a produção artística que denuncia a violência do Estado e os genocídios que não cessam de acontecer no país. O “outro ponto de vista” a partir do qual produz suas alegorias históricas é, portanto, aquele que sublinha as responsabilidades sociais e políticas dos artistas do nosso tempo, adensando a consciência autocrítica da arte branco-brasileira.<sup>1</sup> Essa que, historicamente eurocêntrica e burguesa, ao apagar as injustiças históricas e as lutas populares do “imaginário nacional” fabricado pela arte que há séculos vem ocupando tanto as paredes dos museus, quanto dos gabinetes do Estado, em grande medida tem sido cúmplice do racismo e seus genocídios, do feminicídio e do ecocídio.

Para apresentar a natureza alegórica das paisagens e o modo como o artista tem lidado com as suas implicações históricas, reunimos obras que condensam alguns dos interesses e aspectos ruminados na conformação de *Primeira missa* e *Massacre de Haximu*. Observando os vários trabalhos aqui exibidos, percebemos como as duas monumentais pinturas de caráter histórico são, elas mesmas, alegorias do próprio método de ruminação de Luiz Zerbini: lançam mão de perspectivas políticas e de estratégias de composição que há tempos vêm habitando seu universo poético e que são recombinações para elaborar obras que, ao reiterar as responsabilidades sociais da prática artística, concebem o território da arte como um possível aliado das muitas lutas cotidianamente travadas no Brasil e no mundo. Território esse que, vale lembrar, está sempre em disputa.

As it is composed of a montage of visual fragments, Zerbini's landscape painting lavishly employs the artist's vocation for allegory. As with the altars of baroque churches or the allegorical floats of samba schools, we can see that the artist combines various signs in such a way as to draw out feelings and meanings that are not exactly "represented" in his landscapes, but, rather, established by them. When ruminating the world, allegory takes the form of a profoundly political mode of thought.

Luiz Zerbini's understanding of the historical propensity of the allegorical character of his landscapes, has, in the past decade, led him to develop allegories recount the social history and landscape of Brazil – the ones that surround us in the form of heraldry, photomontages, and public monuments, or in the historical prints and paintings reproduced in books. "What I tried to do was to retell part of Brazilian history through works that enter into dialogue with the tradition of historical paintings contracted by royalty or by the powerful people of the time. I tried to tell

these same stories from a different point of view," he says.

In paintings such as *First Mass* (2014) and *Haximu Massacre* (2020), Luiz has been critically revisiting the iconography of artists who directly served the official narratives of those in power – such as Victor Meirelles, the painter of *First Mass in Brasil* (1861). In so doing, Zerbini draws attention to the silencing of art that has been critical of the state-sponsored violence and genocide that have been a constant feature of Brazil's history to this day. The "other point of view" from which he produces his historical allegories is, therefore, one that underlines the social and political responsibilities of the artists of our time, heightening a sense of critical self-awareness within White Brazilian Art.<sup>1</sup> Historically Eurocentric and bourgeois art of the kind that has for centuries adorned the walls of museums and the offices of officials of the State has, by erasing the historical injustices and popular struggles in a "national imagery," in large measure been complicit in racism and genocide, femicide and ecocide.

1 This term has been proposed by the researcher and curator Igor Simões as a way of referring to "Brazilian art that bears the deep mark of the white man's values and European pretensions". In: Simões, Igor Moraes (2021) *Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira* [Every white cube has something of the Manor House about it: racialization, montage, and histories of Brazilian art.] *Revista Philia*, 3(1).





**Green Gold, 2021**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
35 x 50 cm







**Massacre de Haximu** *Haximu Massacre*, 2020  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection Flávia e and Guilherme Teixeira*  
280 x 391 cm



O dia 23 de julho de 1993 foi profundamente trágico e revoltante na história recente do Brasil, no qual dois episódios genocidas de intolerável violência e racismo aconteceram: a Chacina da Candelária e o Massacre de Haximu. Ocorridos no Rio de Janeiro, em frente à Igreja da Candelária – e em Roraima, no território Yanomami, os ataques covardemente retiraram o direito à vida de oito jovens e dezesseis indígenas (em dois ataques distintos), respectivamente. É contra o apagamento da traumática memória de hecatombes como essas que Luiz Zerbini fez esta pintura.

Reconhecido como crime de genocídio pelo Supremo Tribunal de Justiça, o Massacre de Haximu foi mais do que um “conflito” entre indígenas e garimpeiros. A impunidade da esmagadora maioria de seus executores e o doloroso fato de que os assassinos seguem circulando nos territórios Yanomami e nele cometendo crimes são uma evidência incontornável da conivência do Estado e de outros poderes com as injustiças perpetradas contra os originários – e permanentes – habitantes deste território.

Por isso, na paisagem de Haximu pintada por Zerbini, todos os elementos choram o luto e a revolta. Pedacos de troncos, plantas desenraizadas, objetos arrastados e corpos ao chão formam uma cena de pós-guerra, um campo de batalha que sangra com a memória do enfrentamento, mas que, ao mesmo tempo, honra a luta de seus guerreiros.

The 23<sup>rd</sup> of July 1993 was the date of two of the most tragic and most disgraceful events in the recent history of Brazil. It was the date on which two episodes of unconscionable racial violence occurred: the Candelária Bloodbath and the Haximu Massacre, the first of which took place in Rio de Janeiro, in front of Candelária Church – the other in Roraima, on the lands of the Yanomami people. These two quite separate violent acts of cowardice took the lives of eight young people and sixteen indigenous Brazilians respectively. It is to help ensure that traumatic memories such as these are not erased that Luiz Zerbini produced this painting.

Classified as a genocide by the Brazilian Supreme Court, the Haximu Massacre was not just a “conflict” between indigenous people and prospectors. The impunity granted to the overwhelming majority of the perpetrators and the disturbing fact that the murders are still at large in the Yanomami community and continue to commit crimes provide further incontrovertible evidence of the extent to which the State and other powerful institutions are involved in the injustices committed against the original – and permanent – inhabitants of this territory.

This is why, in the Haximu landscape painted by Zerbini, all the elements shed tears of mourning and disgust. Sections of tree trunk, uprooted plants, objects and bodies dragged to the ground are organized into a scene depicting the aftermath of a slaughter, a battlefield that is still bleeding from the conflict, but, at the same time, pays homage the valiant struggle of the warriors fallen upon it.













**Dois Irmãos**, 2020  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm



**Pau formiga Ant Tree**, 2016  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm





PLANTAS





1.1  
1.1  
1.1  
1.1



1.1







**Pataxó, 2016**

Aquarela sobre papel *Watercolor on paper*

Coleção do artista *Artist's collection*

32 x 24 cm



100101



100101



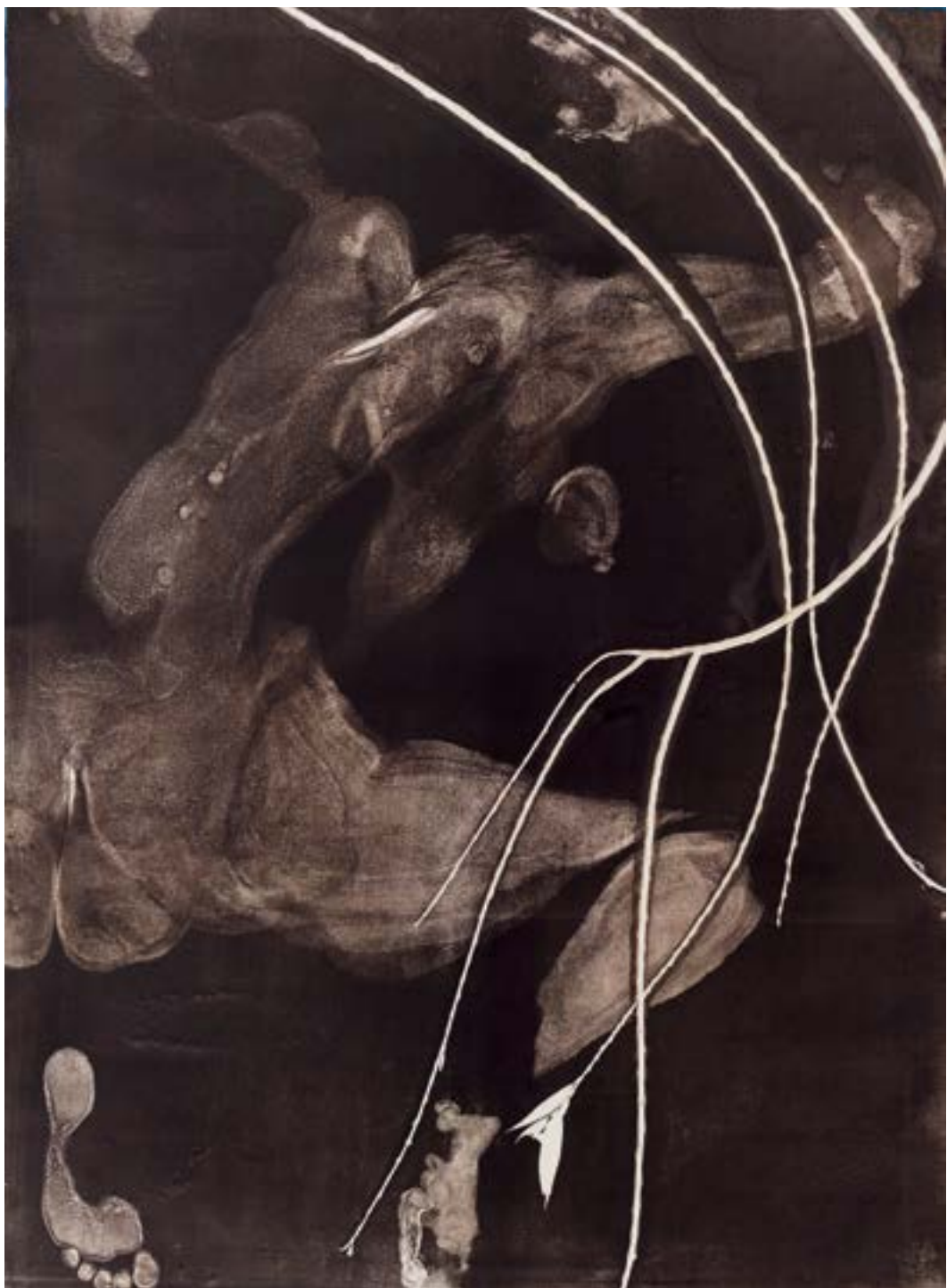




**Macunaíma 9, 2017**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm

**Macunaíma 35, 2017**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm





**Macunaíma 7, 2017**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm

Em 2017, Zerbini foi convidado a ilustrar um dos ícones da história da literatura brasileira, a rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade. Protagonizado pela entidade indígena Makunaimã, habitante do Monte Roraima, o livro foi escrito, um século atrás, a partir da apropriação das histórias desse ser sagrado que haviam sido contadas ao etnólogo Theodor Koch-Grünberg pelos indígenas por ele entrevistados no comecinho do século XX – em especial Akuli, do povo Taurepang. Narrativas que o viajante alemão consolidou no livro *De Roraima ao Orinoco* (1916), posteriormente reinterpretado pelo escritor modernista.

Numa extensa série de monotípias, da qual aqui apresentamos apenas um pequeno conjunto de peças, Luiz Zerbini incorporou e performou a intensiva capacidade de transformação de Makunaimã, uma entidade da criação. Lançou-se, assim, a uma aventura de sequenciais transmutações, gravura a gravura. *Macunaíma*, a série, explora precisamente a vocação à metamorfose que é inerente à técnica da monotípia, aspecto para o qual convergem Makunaimã, a arte, a vida e, claro, a morte: tema que marca os mitos da entidade, o livro de Mário de Andrade e a obra de Zerbini.



In 2017, Zerbini was invited to illustrate one of the most iconic works of Brazilian literature, Mário de Andrade's rhapsodic *Macunaíma: a hero without any character* (1928). The protagonist of this novel is Makunaimã, an indigenous entity who lives on Monte Roraima. The book was based, one hundred years ago, on stories about this sacred being told to the ethnologist Theodor Koch-Grünberg by members of indigenous communities that he interviewed in early years of the 20<sup>th</sup> century – in particular an individual called Akuli, of the Taurepang people. The German traveler put these stories together in his 1916 publication *From Roraima to Orinoco* and these were later further re-interpreted by the modernist writer.

In an extensive series of monotypes, of which only a small number are featured here, Luiz Zerbini channeled and employed the intensive capacity for transformation of Makunaimã, who was considered a creation entity. The artist thus set out on an adventure involving consecutive transmutations, from one print to the next. The *Macunaíma* series focuses on the aptitude for metamorphosis intrinsic to the monotype technique, involving Makunaimã, art, life, and, of course, death—the last of these being theme that pervades the myths surrounding the entity, Mário de Andrade's novel, and Zerbini's work as an artist.



**Primeira missa *First Mass*, 2014**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand  
Doação *Donation* Flávia e and Guilherme Teixeira, 2022  
200 × 300 cm













Em *Primeira missa*, Luiz Zerbini relê o momento histórico do violento “encontro” colonial do cristianismo com os povos originários de Abya Yala – denominação kuna para o que hoje é o continente americano –, elaborando, desde o campo da arte, um contraponto iconográfico e político à obra de Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil* (1861).

Financiada por Dom Pedro II, a icônica pintura de Meirelles tinha sua narrativa histórica a serviço do imaginário que a Corte ansiava difundir no Brasil: aquele de uma nação formada pela “harmoniosa” convergência entre os princípios europeus do invasor e aqueles dos povos nativos desta terra.

Por sua vez, na *Primeira missa* de Zerbini, os povos indígenas não aparecem comportada e devotamente sentados em torno do altar como na pintura meirelliana, mas em posição de defesa e, quiçá, contra-ataque – atentos ao invasor que traz consigo o extermínio de pessoas, saberes e paisagens. Em primeiro plano, ao lado de uma mulher indígena com olhar vigilante e desafiador, o navegador infante D. Henrique surge amarrado e envolvido por uma pele de jiboia, talvez o prenúncio de um revide colonial no qual, agora, os invasores é que serão predados.

Como antecipam os grafismos indígenas que ocupam os troncos das árvores de Zerbini e assim povoam sua obra – desenhos miticamente oriundos da pele da jiboia de acordo com as narrativas de povos amazônicos como os Baniwa ou os Huni Kuin –, a paisagem, os símbolos ou os “heróis” da colonialidade serão, contou-nos o artista macuxi Jaider Esbell, devorados pelas perspectivas indígenas junto com a arte ocidental: “Vamos contagiar mesmo, e aí vai chegar o tempo que a arte europeia vai querer ser indígena. Espera só um pouquinho. Queiram ser indígenas, não queiram nos apagar na branquitude. Vamos trazer essa branquitude para ser indígena um pouquinho, porque já provamos por A+B que damos certo.”\*

\* “O que são 70 anos diante de 521, meu querido? – entrevista com Jaider Esbell”.  
*Revista Elástica*, 3 out. 2021.



In *First Mass*, Luiz Zerbini produces a re-reading of the violent historic “meeting,” in colonial times, of Christianity and the aboriginal peoples of Abya Yala – the Kuna term used for what is now called the Americas –, creating, in the realm of art, an iconographic and political counterpoint to Victor Meirelles’s *First Mass in Brazil* (1861).

Commissioned by the Brazilian Emperor Pedro II, Meirelles’s iconic history painting was designed to serve the interests of a Royal Court eager to disseminate the idea of a Brazilian nation formed by way of a “harmonious” convergence of the European values of the invaders and those of the native peoples of this land.

In Zerbini’s *First Mass*, however, the indigenous peoples do not appear sitting quietly and reverently around the altar as in Meirelles’s painting, but adopt a defensive posture, perhaps one of counter-attack – suspicious of an invader who has brought mass extermination of people, knowledge, and nature. In the foreground, alongside an indigenous woman with a wary defiant eye, Prince Henry the Navigator appears bound with the skin of a boa constrictor, perhaps prefiguring some form of retaliation, in which the invaders will now be the prey.

This is anticipated by the indigenous markings on tree trunks that pervade Zerbini’s work. These markings are associated in myth with boa constrictor skin. According to the stories told by Amazonian peoples such as the Baniwa or the Huni Kuin, the landscape, symbols, and “heroes” of colonial times will, as the Macuxi artist Jaider Esbell shows us, be devoured by indigenous perspectives on Western art. “We are really going to infect it, and there will come a time when European art will yearn to be indigenous. They won’t have to wait long. Let them want to be indigenous and not want to whitewash us out of history. Let us gradually cause these white people to become indigenous, because we have already proved beyond a shadow of a doubt that we work well together.”\*

\* “What are 70 years compared to 521, my dear? – interview with Jaider Esbell”.  
*Revista Elástica*, 3 October 2021.







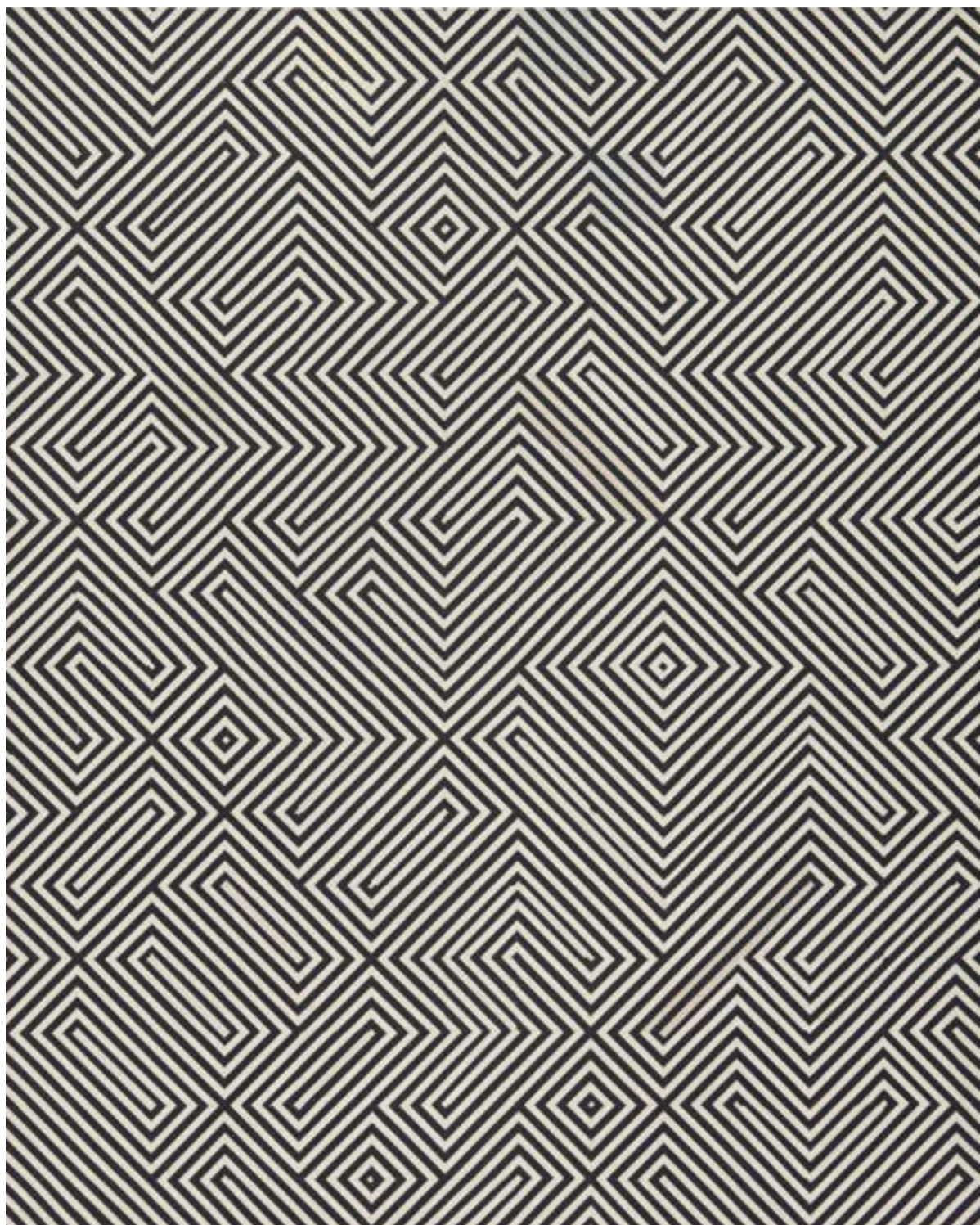






**Alma do olho quadrado**  
***Soul of the Square Eye***, 2024  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
160 x 160 cm





Os grafismos indígenas têm sido fonte de pesquisas e aprendizados para Luiz Zerbini, que há décadas experimenta as relações entre espaços preenchidos e vazios, figuras e fundos. A partir do estudo de cosmovisões indígenas (em especial, as do povo Huni Kuin) e do modo como concebem as formas, o artista tem aprofundado suas pesquisas anteriores em torno de geometrias e cinetismos. Além de entender linhas, manchas e composições como imagens ou enunciados estéticos, Luiz tem crescentemente acolhido a dimensão subjetiva – e espiritual – das formas, reconhecendo sua agência própria diante da obra e em relação ao mundo.

Nesse processo, o livro *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética* (1992), de Lux Vidal – antropóloga homenageada por Zerbini em pintura homônima (2015) – introduziu a complexidade do tema aos olhos curiosos do artista, a partir do qual passou a buscar conhecimentos e interlocuções com os próprios indígenas.

The marks made by indigenous peoples have long fascinated and inspired Luiz Zerbini and this has influenced his decades-long experimentation with the interrelation of filled and empty space, figures and background. Study of the cosmovision of indigenous peoples (especially, those of the Huni Kuin people) and the shapes they create, has enabled Zerbini to conduct even more in-depth research in the field of geometry and kinetic art. Zerbini understands such lines, marks, and compositions as images or aesthetic statements and has increasingly embraced the subjective – and spiritual – dimension of forms, acknowledging the role that he himself plays in a work of art and in relation to the world.

In this process, the book *Indigenous markings: studies in anthropology of aesthetics* (1992), by Lux Vidal - an anthropologist honored by Zerbini in a painting of the same name (2015) - introduced the complexity of this theme and that subsequently encouraged him to seek out the indigenous peoples themselves and enter into dialogue with them.







1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100









**Botafogo, 1988**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Charles Cosac  
270 x 460 cm



Há anos resguardada dos olhos do público, *Botafogo* é uma pintura de grandes proporções que retrata o Rio de Janeiro desde a perspectiva da violência, revelando a sensibilidade política e social do artista e sua disposição a reagir e pensar a dimensão trágica da vida.

Baseada em notícias sobre assaltos e outros crimes da época e concebida como uma espécie de colagem de paisagens, personagens e coisas, a pintura demonstra os interesses estéticos de Zerbini naquele momento em que lidava com gordas massas de tinta e pinceladas largas, e experimentava a fixação, na superfície da tela, de objetos de seu cotidiano, como é o caso dos sapatos do personagem estendido no chão.

Caetano Veloso cita *Botafogo* na canção “O estrangeiro” (1989), cuja letra diz: “Eu não sonhei / A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e óleo diesel sob meus tênis / E o Pão de Açúcar menos óbvio possível à minha frente / Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas / A áspera luz laranja contra a quase não luz quase não púrpura / Do branco das areias e das espumas / Que era tudo quanto havia então de aurora.”

Kept from the eyes of the public for many years, *Botafogo* is a large-scale painting of Rio de Janeiro that focuses on the issue of violence, revealing the artist’s political and social sensibilities and his inclination to react to and ponder the tragic dimension of life.

Based on news reports of armed robberies and other violent crimes occurring in that period and taking the form of a kind of collage of landscapes, human figures, and objects, the painting reveals Zerbini’s interests as an artist at a time when he was using thick masses of paint and broad brushstrokes, and was experimenting with attaching objects from his everyday life to the surface of the canvas, such as the shoes he places on the figure stretched out on the ground.

Caetano Veloso mentions *Botafogo* in his song “The Outsider” (1989), whose lyrics read: “I didn’t dream it/ Botafogo Beach was a conveyor belt of white sand and diesel oil under my sneakers / And the least obvious Sugarloaf Mountain possible before me / A Sugarloaf Mountain with some unsuspected edges / The harsh orange light against the almost non-light, almost non-purple / of the white sand and spume / Which was all the sunrise there was.”









**Humanoide 1 *Humanoid 1*, 2023**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
214 x 80 cm

**Pau e pedra 1 *Stick and Stone 1*, 2023**  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm





EU

ΠΑΙΣΑΓΕΜ

I,

LANDSCAPE



***“A máscara, como sabemos, pode representar espíritos, deuses, animais. Assim, [podemos falar com] o espírito de um deus desenhado sobre um rosto real, fundindo os mundos e os tornando visíveis simultaneamente. Diferente da função das máscaras de carnaval, por exemplo, quando você deixa de ser você para incorporar um outro espírito carnavalesco, aqui, o mundo real e o mundo espiritual vivem juntos no mesmo lugar e ao mesmo tempo. Você pode falar com a pessoa e a máscara simultaneamente, elas são a mesma entidade. Espírito e matéria. Ela não está escondida atrás da máscara, ela é a máscara.”***

**LUIZ  
ZERBINI**

***“A mask, as we know, can represent spirits, gods, animals. [We can thus talk to] the spirit of a god drawn on a real face, merging the two worlds and making them simultaneously visible. Different from carnival masks, for example, with which you cease to be yourself so as to incorporate another carnival spirit, the real and the spiritual worlds coexist here in the same place at the same time. You can speak to the person and to the mask simultaneously; they are the same entity. Spirit and matter. The person is not hidden behind the mask, the person is the mask.”***

O conceito de “paisagem” não é onipresente. Mais do que um dado supostamente natural, a paisagem é uma categoria política que se fortaleceu durante o Renascimento, quando, na Europa, as academias de arte e as ciências estabeleceram as convenções da perspectiva linear: um sistema de representação que situa o observador numa posição exterior àquilo que observa e que, portanto, passa a representar como uma instância separada de si mesmo. Por entre o gênero da paisagem, estrutura-se, desse modo, uma concepção dicotômica de mundo que separa o dentro e o fora, o eu e o outro, a natureza e a cultura etc.

Contudo, noutras perspectivas culturais ou de acordo com diferentes convenções de representação, essa separação cartesiana não faz sentido: nem só de pontos de vista ou de pontos de fuga vivem as formas que evocam visualmente o espaço e o tempo habitados por humanos, mas também por seres e fenômenos de todo tipo, visíveis e invisíveis, do que são exemplo a perspectiva atmosférica chinesa, os *kenes* do povo Huni Kuin ou as padronagens do tradicional *batik* da Indonésia.

Foi atento às armadilhas do conceito de paisagem que, nos anos 1990, Luiz Zerbini pintou *Eu paisagem* (1998) – a primeira de um abrangente conjunto de obras em que experimenta fugir aos binarismos estéticos, ontológicos e políticos desse tão tradicional gênero. O artista tem buscado, assim, produzir uma paisagem que embaralha, contamina e põe em xeque a hipotética separação entre natureza/cultura, interior/exterior, eu/paisagem.

Para fazê-lo, tem experimentado implicar figura e fundo, distribuir a centralidade das composições, confundir narrativa e ornamento, espelhar retratantes e retratados, fundir sujeitos e objetos, entre outras camadas e sentidos que o artista faz convergir e metamorfosear de modo que sua obra possa manifestar a subjetividade que é inerente aos territórios, às coisas, aos bichos, às plantas, à luz, ao vazio, às manchas, ao *glitch*, ao tempo.



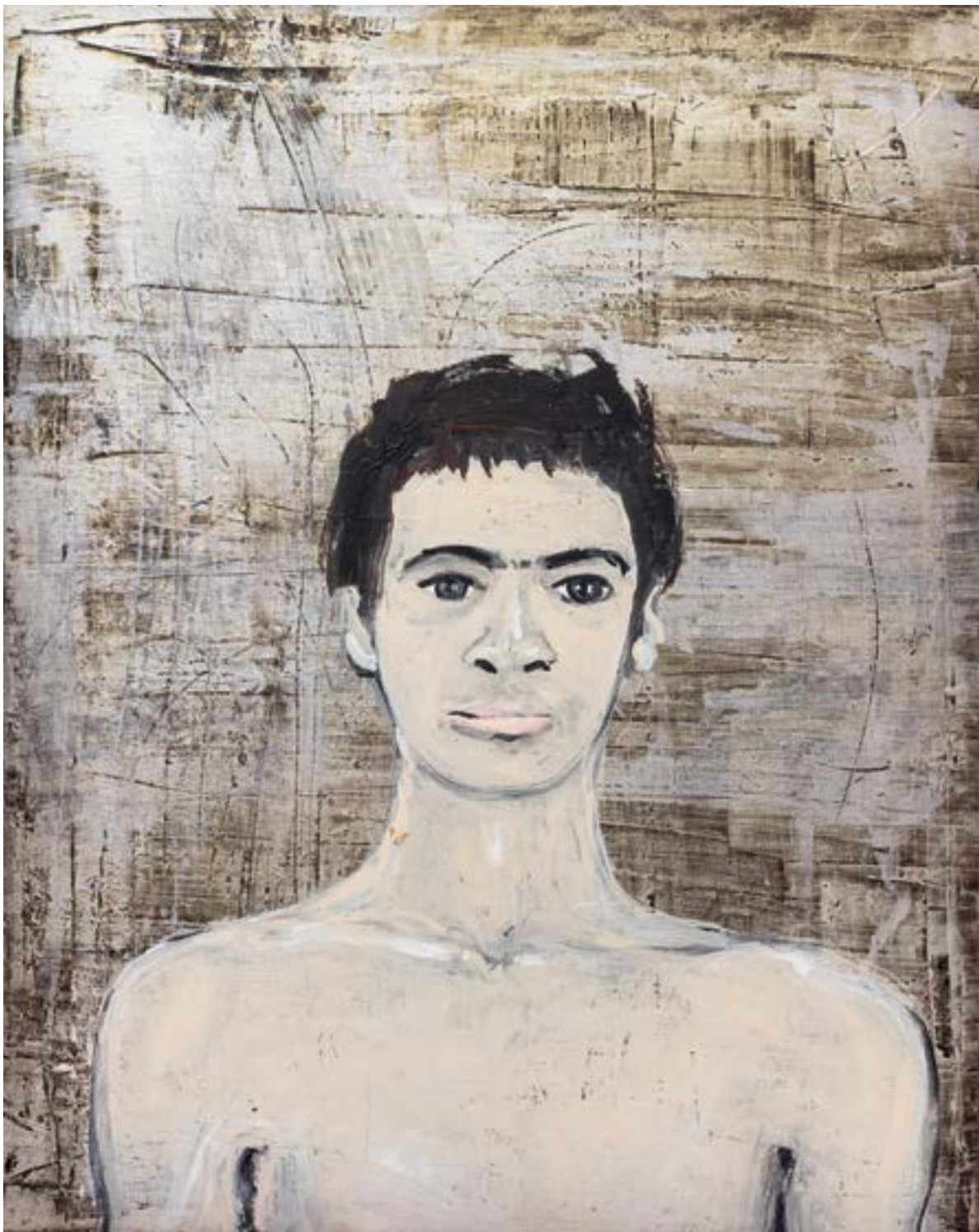
The concept of “landscape” is not omnipresent. More than a supposedly natural given, the landscape is a political category that grew in strength during the Renaissance, when, in Europe, academies of art and science established the conventions of linear perspective: a system of representation that situates the observer in a position exterior to that which he or she is observing and that, therefore, comes to represent it as an instance separate from him- or herself. Within the landscape genre, a dichotomous conception of the world is thus set up, in such a way as to divide the world into inside and outside, self and other, nature, culture, and so forth.

However, from other cultural perspectives, or according to different conventions of representation, this Cartesian separation makes no sense. It is not only through points of view or vanishing points that we can bring to life forms that visually evoke the space and time inhabited by human beings and other beings and phenomena of all kinds, visible and invisible alike. Examples of these include the atmospheric Chinese perspective, the

*kene* weaving of the Huni Kuin people, and the patterns of traditional Indonesian *batik*.

Luiz Zerbini was aware of the traps such a conception of landscape might lay when, in the 1990s, he painted *I, Landscape* (1998) – the first of a large series of works in which he experiments with the aesthetic, ontological, and political binary oppositions of this highly traditional genre. Zerbini has thus been seeking to produce a landscape that scrambles, contaminates, and places in check the hypothetical divide between nature and culture, interior and exterior, self and landscape.

To achieve this, he has experimented with merging figure and background, spreading out the central features of compositions, blurring the boundary between narrative and ornament, allowing the portrayer and the people or things portrayed to mirror one another, merging subject and object, among other layers and meanings that the artist causes to converge and metamorphose in such a way that his work is able to manifest the subjectivity that inheres in land, things, animals, plants, light, empty space, stains, *glitches*, time.



**Autorretrato *Self Portrait***, 1997  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção Autorretrato do Brasil  
*Collection Brazil Self Portrait* (Marcio Rebello)  
50 x 40 cm





**Artículo 1**  
1978

El artista utiliza  
los restos de la vida  
para crear una obra  
que refleja la vida  
y la muerte.

Artículo 1  
1978



**Macunaíma 11**, 2017-2024  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão e galho  
*Monotype/oil on cotton paper and branch*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm

















**Eu paisagem I, Landscape**, 1998  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção particular *Private collection*  
295 x 280 cm









**Doce ilusão *Sweet Illusion*, 2023**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
160 x 230 cm





Nos últimos anos, Zerbini vem se dedicando à monotipia, técnica que tem funcionado como um profuso laboratório de experimentações em sua obra.

*Malditos terráqueos* é uma das séries derivadas desse mergulho recente e se destaca por combinar e metamorfosear alguns elementos que há tempos têm interessado o artista: o retrato, a paisagem, a gravação de espécies vegetais e a criação de formas que dialogam com, mas também friccionam, a ideia de ornamento. O resultado é uma natureza de caráter tão fascinante quanto distópico, no seio da qual já não é possível identificar seres isolados, senão uma amálgama de vida e de morte.

In recent years, Zerbini has dedicated himself to the creation of monotypes, a technique that has functioned as a vast laboratory for experimentation in his work.

*Damned Earthlings* is one of a series arising from this intensive activity and stands out in so far as it combines and metamorphoses various elements that have interested Zerbini for some time: portraiture, landscape, recording species of plant, and the creation of forms that enter into dialogue but also clash with the idea of ornament. The result is a kind of nature that is as fascinating as it is dystopian, in the midst of which it is no longer possible to identify individual beings that are not some amalgam of life and death.







**Malditos terráqueos 8**

***Wretched Earthlings 8***, 2023

Monotipia/óleo sobre papel/acrílica sobre madeira

*Monotype/oil on paper/acrylic on wood*

Coleção do artista *Artist's collection*

99 x 127 cm

**Malditos terráqueos 7**

***Wretched Earthlings 7***, 2023

Monotipia/óleo sobre papel/acrílica sobre madeira

*Monotype/oil on paper/acrylic on wood*

Coleção do artista *Artist's collection*

99 x 127 cm



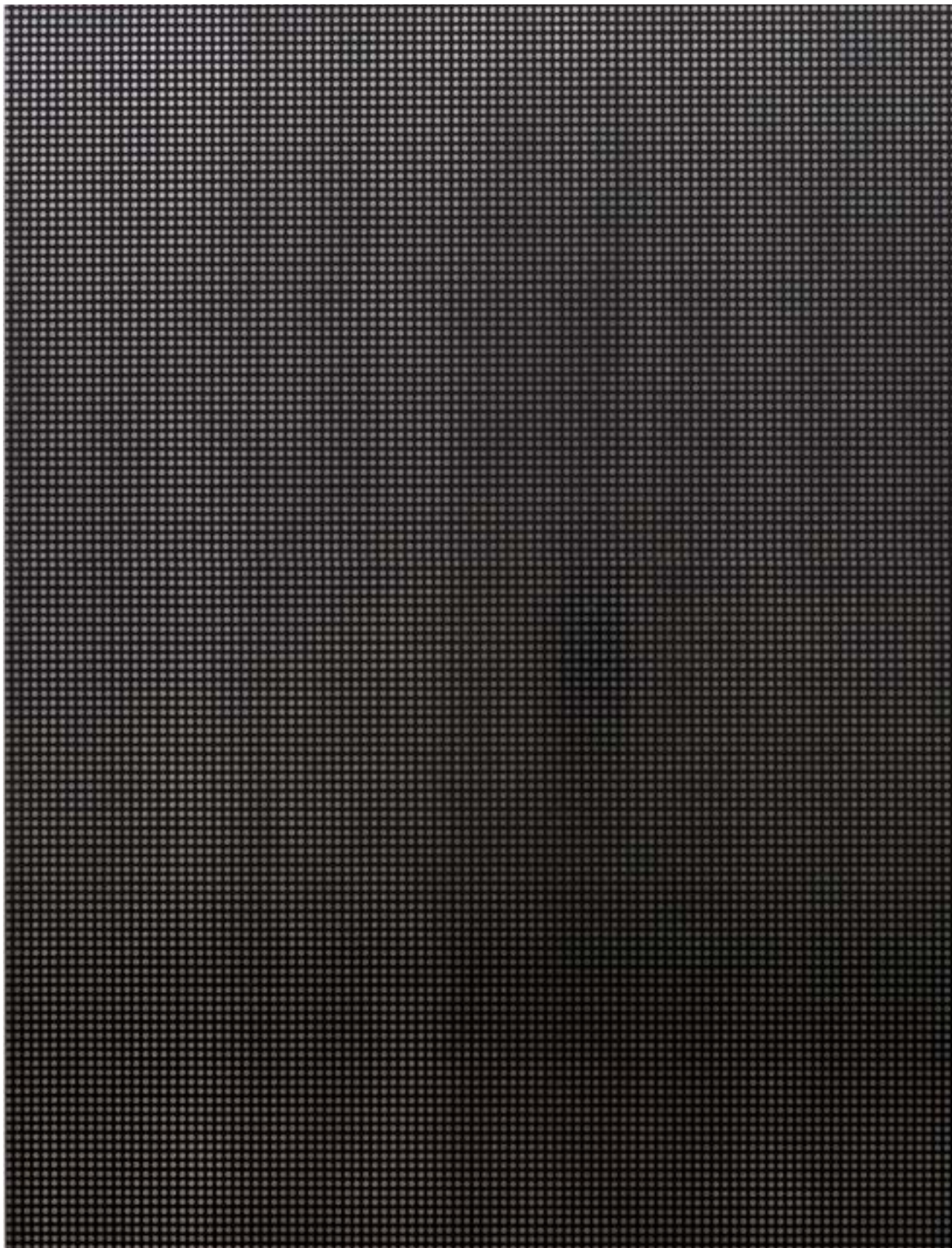




**Sacolinha Lady *Lady Bag*, 1999**  
Pintura/acrílica sobre papel  
*Painting/acrylic on paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
66 X 104 cm

**Raio de amor *Love Ray*, 2020**  
Monotipia óleo e acrílica sobre papel de algodão  
*Monotype/oil and acrylic on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm





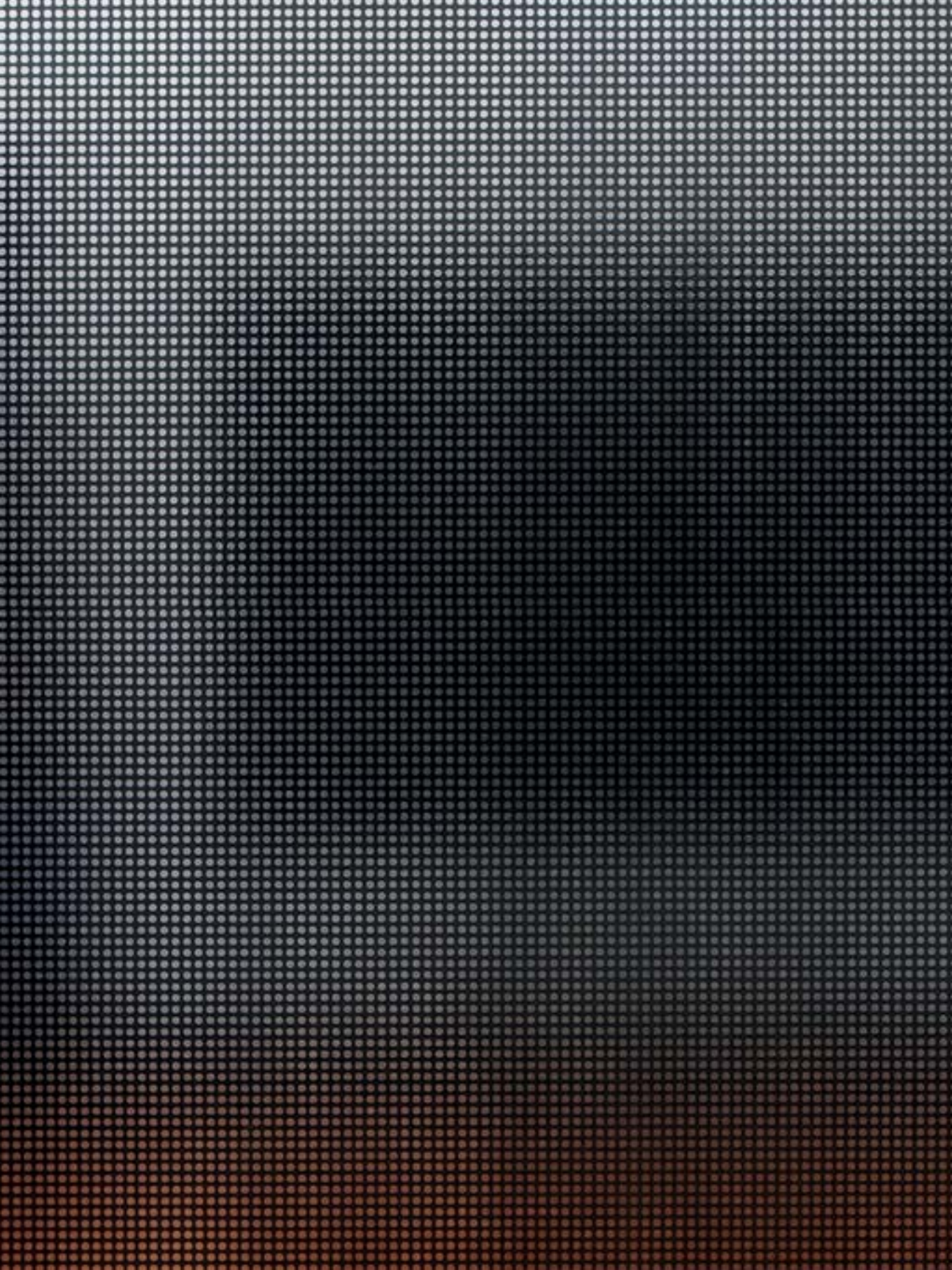


**Reflexiva reticular *Networked Reflection*, 2009**

Resina de polímero, solvente orgânico, pigmento de alumínio, tinta acrílica e tinta esmalte sobre tela  
*Polymer resin, organic solvent, aluminum pigment, acrylic paint, and varnish on canvas*  
Coleção particular *Private collection*

200 x 200 cm





Em 2007, Zerbini criou uma obra totalmente reflexiva, uma espécie de espelho pictórico que provocativamente intitulou de *Minha última pintura* por considerá-la “pura filosofia. É uma pintura abstrata, figurativa e conceitual ao mesmo tempo”. Ao fitá-la, o espectador vê a si mesmo e ao ambiente com uma névoa de opacidade, circunstância que levou o artista a afirmar que a obra “é o que você quer que ela seja. Ela é silenciosa, poética e reflexiva. Ela transforma eu em você”.

Após *Minha última pintura*, Luiz fez outras obras dessa natureza – entre elas *Reflexiva reticular* (2009), aqui presente com a intenção de reforçar como, em sua poética, a paisagem não é uma instância separada do corpo do observador, mas, ao contrário, é precisamente constituída por eu, você, nós e todo o resto que nos-  
sa vista puder alcançar.

In 2007, Zerbini created a piece entirely based on reflection, a kind of pictorial mirror, provocatively titled *My Last Painting*, since he considered it “pure philosophy—a painting that is abstract, figurative, and conceptual at the same time.” When viewing it, the visitors see themselves and their surroundings reflected back through a fog of opacity, leading the artist to say of the work that “it is what you want it to be. It is silent, poetic and reflexive. It transforms I into You”.

After *My Last Painting*, Zerbini created other similar works – including *Networked Reflection* (2009), which is included here to provide a better idea of how, in this artist’s work, landscape is not something separate from the body of the observer, but is rather composed of me, you, us, and everything else that comes within our purview.





194

**Noite clara 2** *Clear Night 2*, 2023  
Monotipia sem tinta *Monotype without paint*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
114 x 85 cm



**Noite clara 1 *Clear Night 1*, 2023**  
Monotipia sem tinta *Monotype without paint*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
114 x 85 cm



**Noite clara 3 *Clear Night 3*, 2023**  
Monotipia sem tinta *Monotype without paint*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
114 x 85 cm















**Paisagem inútil**  
***Useless Landscape***, 2022  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
280 x 320,5 cm



Nos últimos anos, Luiz Zerbini desenvolveu uma técnica por ele apelidada de “rolinho”. Trata-se da inscrição de um desenho, feito diretamente a partir do tubo de tinta, sobre um rolinho de pintura que, quando aplicado sobre uma superfície, faz com que o desenho se repita e surjam, assim, padrões gráficos.

A técnica tem sido utilizada pelo artista das mais surpreendentes maneiras: cobrindo troncos de suas vegetações, em máscaras de suas monotípias, nas molduras que se transformam em extensões das obras ou até mesmo envelopando o mobiliário utilizado em suas exposições.

Nas obras aqui ao lado, por sua vez, o rolinho remete a tecidos pela combinação da ideia de estampa com aquela do corte. Não tecidos quaisquer, mas aqueles – como o *batik* da Indonésia – cujo processo de criação possui diálogos estreitos com a observação das peles dos animais e das plantas. Vestindo esses panos, são os nossos próprios corpos humanos que podem dialogar, a partir das formas, dos ritmos, das cores e de nossos movimentos, com a paisagem à qual pertencemos.

In recent years, Luiz Zerbini has developed a technique that he calls the “paint roller”. This involves producing a drawing by squeezing paint directly from the tube onto a paint roller, which, when applied to a surface, repeats the drawing and creates patterns.

This technique has been used by Zerbini in the most unusual ways: covering the trunks of vegetation, in the masks of his mono-types, in the frames that become extensions of works and even on the furniture used for his exhibitions.

In the works shown here, the roller paintings remind us of fabrics, because of the combination of creating a pattern and cutting. Not any fabrics, but in particular those – such as the Indonesian *batik* – which are created in a manner involving careful observation of the markings of plants and animal skins. When we wear such fabrics, our own human bodies are capable of entering into dialogue, through shapes, rhythms, colors, and our own movements, with the landscape to which we belong.











**Rio das almas *River of Souls*, 2020**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção particular *Private collection*  
160 x 160 cm



No final dos anos 1990, Luiz Zerbini começou a experimentar a técnica da marmorização, que consiste em distribuir uma tinta de base oleosa sobre uma lâmina d'água para formar uma película flutuante sobre a qual é, depois, depositada uma folha de papel. Ao retirá-la, sua superfície vem manchada por formas coloridas compostas não apenas pelo gesto do artista, mas também pela colaboração da água, do movimento do ar e do acaso.

Elaborada com marmorização, esta grande obra vertical combina outras técnicas (pincel, ranhuras) e faz uso de máscaras que isolam as partes do papel, visando orquestrar as diferentes maneiras pelas quais a tinta pode penetrá-lo. O aspecto misterioso do trabalho advém dessa complexidade de modos de composição, cuja agência não se restringe aos desígnios do artista.

Se a obra parece um retrato por suas proporções, talvez possamos considerar que o sujeito nela aludido é a própria criação, tão preta de subjetividade e memória.

In the late 1990s, Luiz Zerbini began to experiment with the technique of marbling, which involves spreading oil paint on a sheet of water to form a floating film on which a sheet of paper is then placed. When removed, the surface is stained by the colored shapes created not only deliberately by the artist but also by the random movements of the air and water.

This large-scale vertical piece uses this marbling technique in combination with others (brushwork, carving) and makes use of masks to isolate sections of the paper, with a view to orchestrating the various ways in which the paint soaks into it. The mysterious appearance of the work derives from the complexity of its modes of composition, whose agency is not restricted to the intentions of the artist.

While the proportions of the piece are those of a portrait, we can perhaps see the subject suggested in it to be him- or herself the creation, so replete the piece is with subjectivity and memory.









**Sem título/Prata e rosado**  
*Untitled/Silver and Pink*, 1999  
Grafite e tinta acrílica sobre tela  
*Graphite and acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Waleyr Carrasco  
266 x 145 cm

**Humanoide 6 Humanoid 6**, 2023  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
99 x 127 cm







**Makunaimã, 2021**  
Monotipia/óleo e acrílica sobre papel de algodão  
*Monotype/oil and acrylic on cotton paper*  
Coleção *Collection* Carlos Vergara  
114 x 85 cm

**Xamã 2 Shaman 2, 2020**  
Monotipia/óleo e acrílica sobre papel de algodão  
*Monotype/oil and acrylic on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
114 x 85 cm







Informational text panel on the red wall, including a small image and several lines of text.

Small text panel on the red wall, possibly a title or description.





NÃO É  
SÓ SOBRE  
O QUE SE VÊ

IT IS NOT  
JUST ABOUT  
WHAT YOU SEE



**“não é só sobre o que se está vendo  
é sobre o que se está ouvindo quando se está vendo  
não é só sobre o que se está ouvindo quando se está vendo  
é sobre o que se está sentindo quando se está ouvindo o que  
se está vendo  
é sobre o que se pensa quando se está sentindo o que se está  
ouvindo quando se está vendo  
não é o que se pensa quando se está sentindo o que se está  
ouvindo quando se está vendo  
não é o que se está sentindo quando se está ouvindo o que  
se está vendo  
não é o que se está ouvindo quando se está vendo  
é só o que se vê”**

**LUIZ  
ZERBINI**

**“it is not just about what you are seeing  
it is about what you can hear when you are seeing  
it is not just about what you can hear when you are seeing  
it is about what you are feeling when you are hearing what you are seeing  
it is about what you are thinking when you are feeling what you can hear  
when you are seeing  
it is not what you are thinking when you are feeling what you can hear  
when you are seeing  
it is not what you are feeling when you can hear what you are seeing  
it is not what you can hear when you are seeing  
it is just what you see”**

Desde a infância interessado em música, apesar de não ter estudado formalmente instrumento algum, Luiz Zerbini sempre pensou de forma sonora. A dimensão rítmica, por exemplo, tem sido não só um estímulo para o seu batuque cotidiano em cima de tampos de mesa ou nos pratos das refeições, mas tem efetivamente colaborado com suas composições visuais marcadas por geometrias, vibrações, repetições e outros aspectos que levam o artista a afirmar que não é um “músico convencional”, mas que, “como diria Hélio Oiticica, ‘o que eu faço é música’. Ou a música que eu faço é pintura”.

As relações entre a visualidade e a sonoridade em Zerbini são, por isso, o mote dos trabalhos reunidos neste núcleo, que tangenciam a ideia de paisagens sonoras, mas a ela não se reduzem. Aqui estão pinturas nas quais o artista joga com convenções de representação do som – como o grafismo das ondas sonoras – e explora visualmente diferentes padrões vibratórios, brinca com a interpretação visual de ritmos como na pintura *Frevo* (2019), ou com obras cuja estrutura formal age como partitura.

Além de sua relação pessoal com o som e a música, trinta anos atrás, com os amigos artistas Barrão e Sergio Mekler, Zerbini criou o grupo Chelpa Ferro, um gesto coletivo que tem se proposto a entrecruzar imagem e som, visualidade e música. Apresentando algumas peças criadas pelo Chelpa, este núcleo ressalta como, precisamente por sua vocação alegórica na lida com fragmentos, a obra de Zerbini tem abraçado o ruído e o barulho, o silêncio e o acaso, o erro e o caos.

Como depreendemos, para o artista, a ruminação como método tem sido também um modo de agir para além da imagem, para além do plano, para além de si: “No Chelpa, a gente conseguiu uma maneira de se entender. A gente fica um tempão perdido, cada um no seu instrumento, achando uma maneira de encontrar um barulho, um som, um ritmo, que vai se misturando com o que outra pessoa está fazendo e em algum momento a gente se conecta e acontece. Depois esse momento passa, se desmancha e desaparece.”

Como bem sabe Luiz Zerbini, tanto para quem faz quanto para quem observa, o exercício da arte definitivamente não é “só sobre o que se vê”, mas pertence ao imensurável e inventivo território do “que se pensa quando se está sentindo o que se está ouvindo quando se está vendo”, e assim por diante.



Despite never having formally learnt to play an instrument, Luiz Zerbini has been interested in music from a very early age and has always thought in terms of sound. His passion for rhythm, for example, not only inspires him to drum table tops and crockery during his everyday life, but has also influenced his visual compositions, which are characterized by geometry, vibrations, repetitions and other aspects that lead the artist to state that he is not a “conventional musician” but, “as Hélio Oiticica would say, ‘what I do is music’. Or rather, ‘the music that I make is painting’”.

The relations between the visual and sound in Zerbini thus constitute a common thread that runs through all the works gathered together in this unit that address the idea of sound landscapes, although not only this. These are paintings in which the artist

plays with the conventions for representing sound – with the image of sound waves – visually explores various patterns of vibration, experiments with the visual interpretation of rhythms, as in *Frevo* (2019), or composes works whose formal structure acts like a musical score.

Apart from his personal relationship with sound and music, thirty years ago, Zerbini collaborated with two other artists, Barrão and Sergio Mekler, to form the Chelipa Ferro group, a collective whose work aimed to combine images and sounds, the musical and the visual. Presenting some pieces created by Chelipa, this unit underlines how, precisely through its allegorical vocation, when dealing with fragments, Zerbini’s work has embraced noise and sound, silence and randomness, chaos and error.



**Arte e tecnologia *Art and Technology*, 2002**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção particular *Private collection*  
80 x 40 cm









**Pedra Punk Punk Stone**, 2012  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Sonia Meilman  
200 x 300 cm

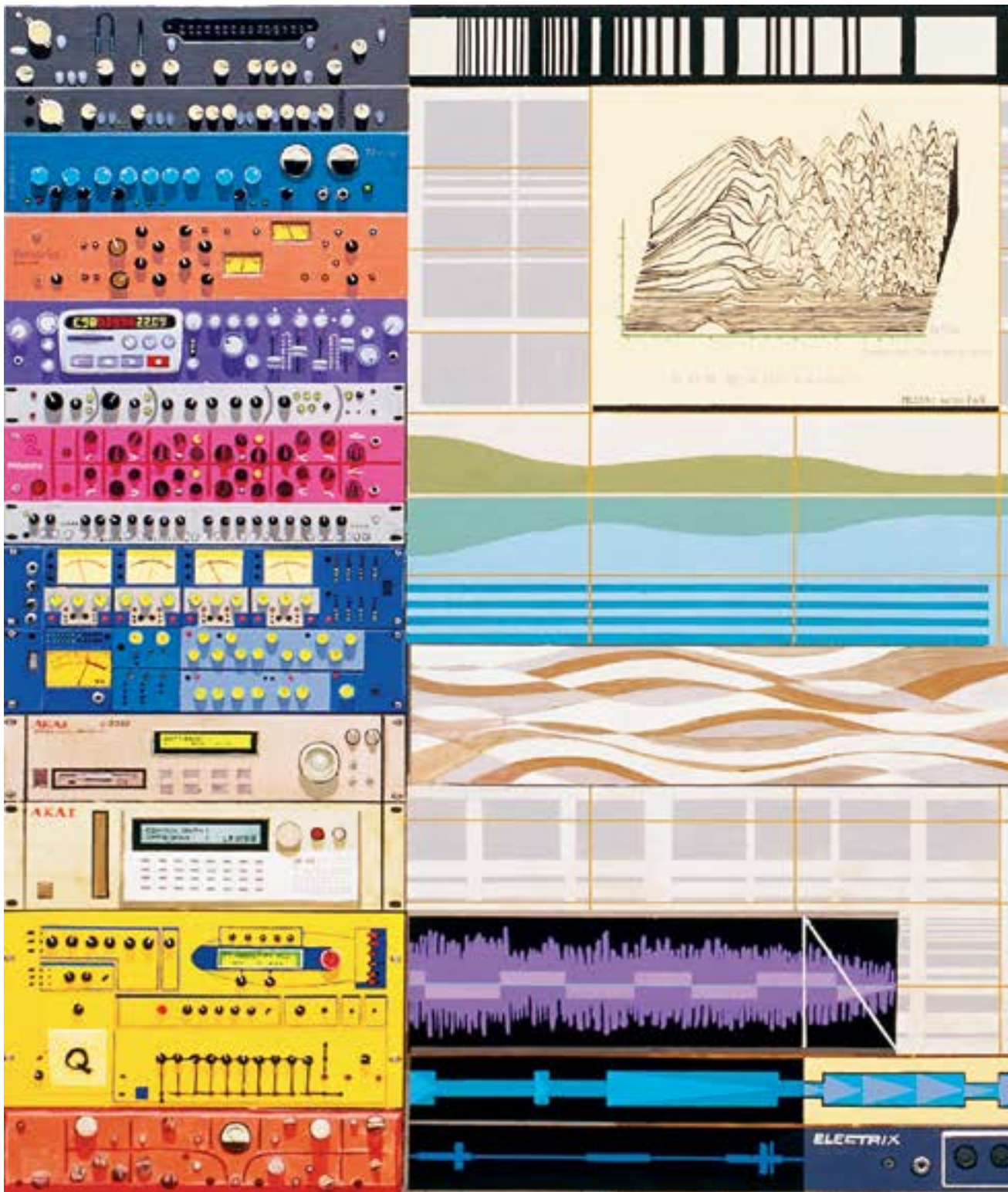














**Paisagem digital** *Digital Landscape*, 2003  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Paulo A. W. Vieira  
145 x 245 cm









A presença de “ruídos” é constante na paisagística de Zerbini, na qual testemunhamos, por exemplo, a irrupção de manchas ou formas geométricas em cenas de matas e de mares. Ao fazê-lo, revelam a intenção de, performando uma espécie de *glitch* (um tipo de erro, ruído ou vírus na imagem), agirem como um elemento que perturba nossa empatia diante da obra e, assim, nos lembra que não estamos diante de uma “janela para o mundo”, mas de uma representação que, como tal, não tem a capacidade de figurar o real, senão de inventá-lo.

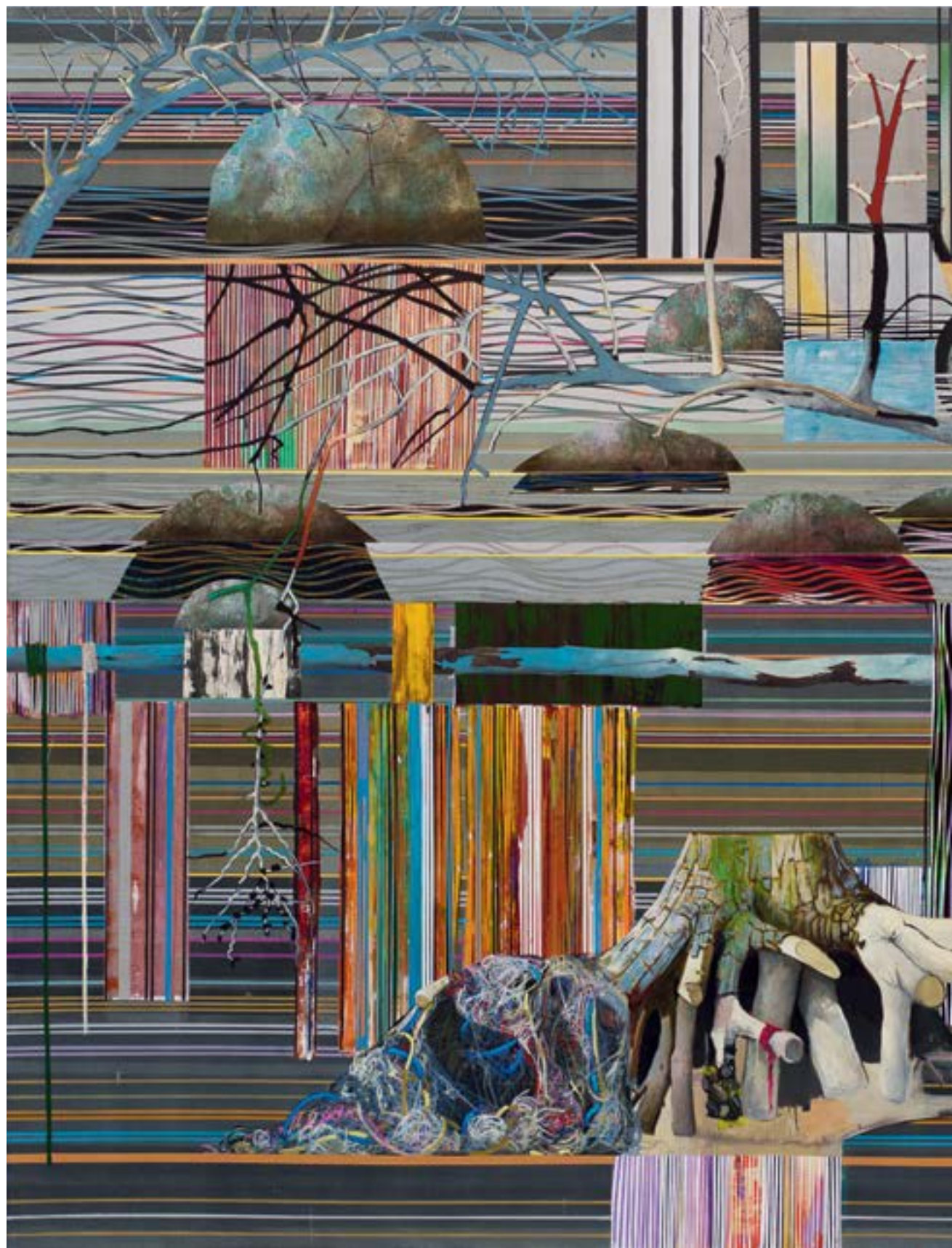
Mais tarde, quando Luiz Zerbini passou a integrar o grupo Chelpe Ferro, o ruído emancipou-se do caráter de *glitch* e tornou-se um modo de composição *per se*: um elogio ao acidente, ao acaso, ao caos e àquilo cuja racionalidade simultaneamente escapa e pertence a todos os envolvidos na criação, inclusive o público.

“Noise” is a constant presence in Zerbini’s landscapes, in which, for example, geometrical shapes or blurs are constantly appearing in seascapes or woodland scenes. In so doing, they reveal an intention, by way of some kind of *glitch* (error, noise, or virus in the image), to act as an element that disturbs our emotional attachment to the work, reminding us that this is no “window on the world”, but a representation that is, as such, incapable of figuring the real, except by inventing it.

Later, when Luiz Zerbini joined Chelpe Ferro, noise was no longer a *glitch* but was free to become a mode of composition *per se*: according value to randomness, accident, and chaos, and to those aspects the rationality of which simultaneously eludes and belongs to all those involved in its creation, including the viewer.









**Cachoeira Waterfall**, 2015  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Flávia e and Guilherme Teixeira  
250 x 250 cm







Chelpe Ferro

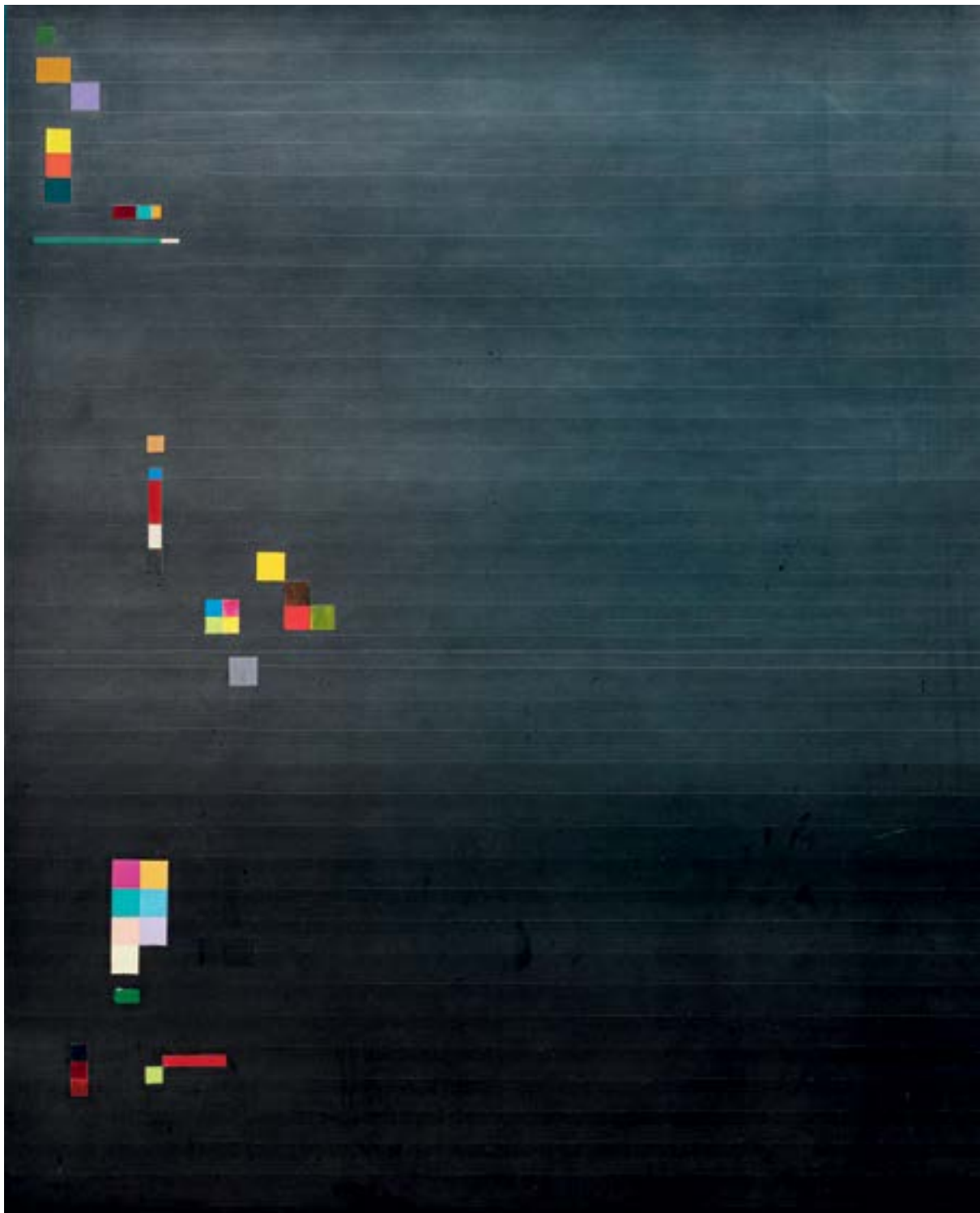
**Chuva *Rain***, 2001

Galho de árvore, ferro, motor e circuito elétrico  
*Tree branch, iron, engine, and electrical circuit*

Coleção *Collection* Automatica

127 x 120 x 125 cm







**Ruído I Noise I, 2009**

Resina de polímero, solvente orgânico, pigmento de alumínio,  
tinta acrílica e tinta esmalte sobre tela *Polymer resin, organic  
solvent, aluminum pigment, acrylic paint, and varnish on canvas*  
Coleção *Collection* Luiz Antonio de Sampaio Campos  
250 x 180 cm













**Gelatinas Gelatin**, 2013  
Gelatinas coloridas e fita adesiva  
*Colored gelatin and adhesive tape*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
50 x 60 cm

**Som Sound**, 2023  
Monotipia/óleo sobre papel de algodão  
*Monotype/oil on cotton paper*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
107 x 80 cm

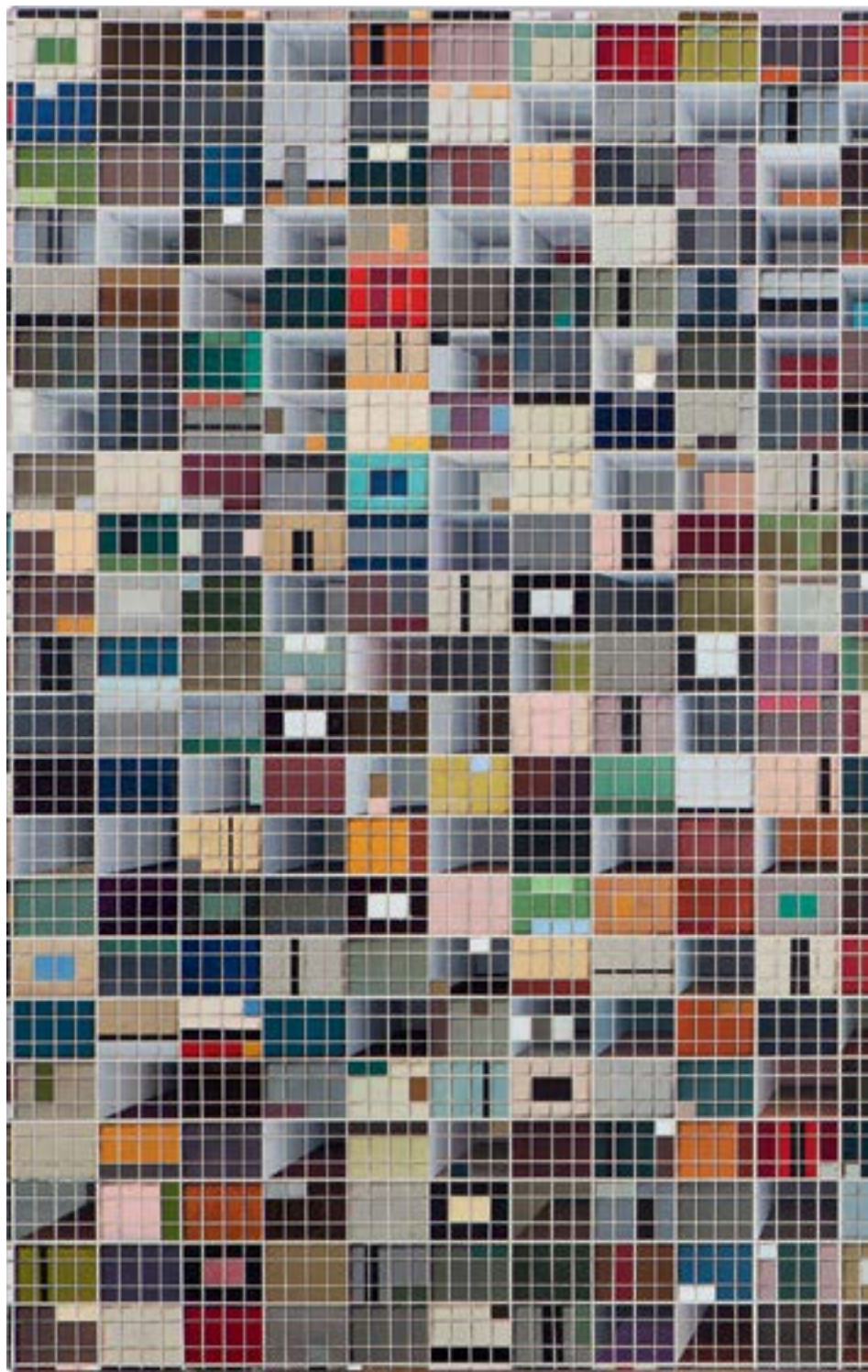






**Color Bugs, 2016**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
200 x 200 cm









**Copan 2x3, 2012**  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Álvaro Piquet Pessoa  
200 x 300 cm





As arquiteturas sempre gozaram de grande importância nas paisagens de Luiz Zerbini. Nessa direção, na última década seu olhar voltou-se às fachadas dos prédios modernos tão facilmente identificados pela ortogonalidade de seus cobogós, janelões de vidro, *brise-soleil*, entre outros elementos característicos do período que, no Brasil, vai aproximadamente dos anos 1930 aos anos 1960.

Nessas fachadas, Zerbini encontrou um poderoso mote para experimentar as variações geométricas e cromáticas que tanto lhe interessam, compondo paisagens que por vezes chegam a produzir vertigem naqueles que as encaram por demasiado tempo.

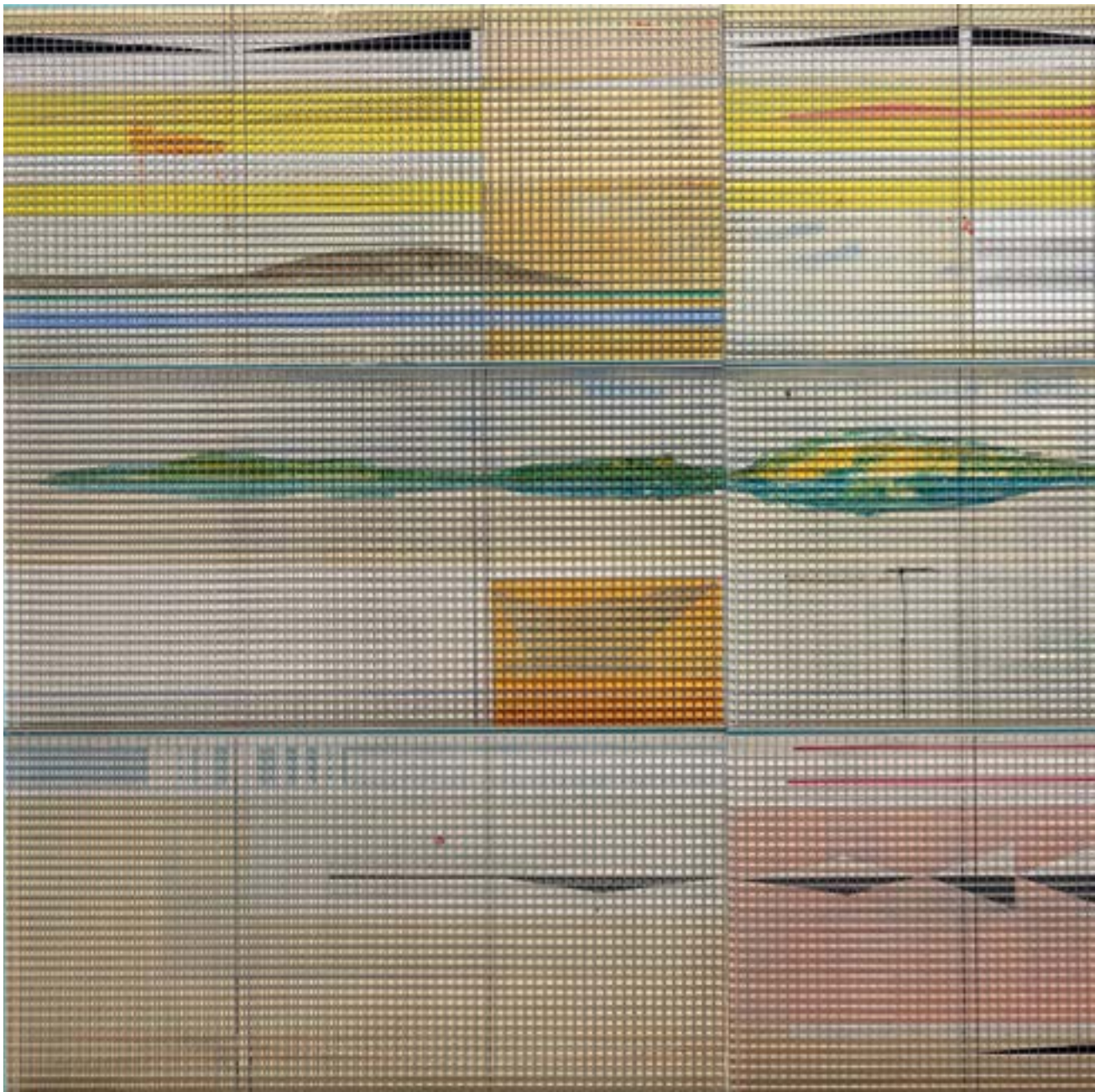
Pelo seu profuso caráter rítmico, essas arquiteturas têm curiosas filiações com a ideia de partitura visual. Um olhar atento poderá, quem sabe, ouvir até mesmo sua cadência tão sonora quanto luminosa, gráfica, cinética, cromática...

Architecture has always been of great importance in Luiz Zerbini's landscapes. In the past decade, therefore, he has turned his attention to the façades of modern buildings, such as can be so easily identified by the orthogonality of their latticework façades, curtain walls, sun-breakers, and other elements characteristic of the period stretching, in Brazil, roughly from the 1930 to the 1960s.

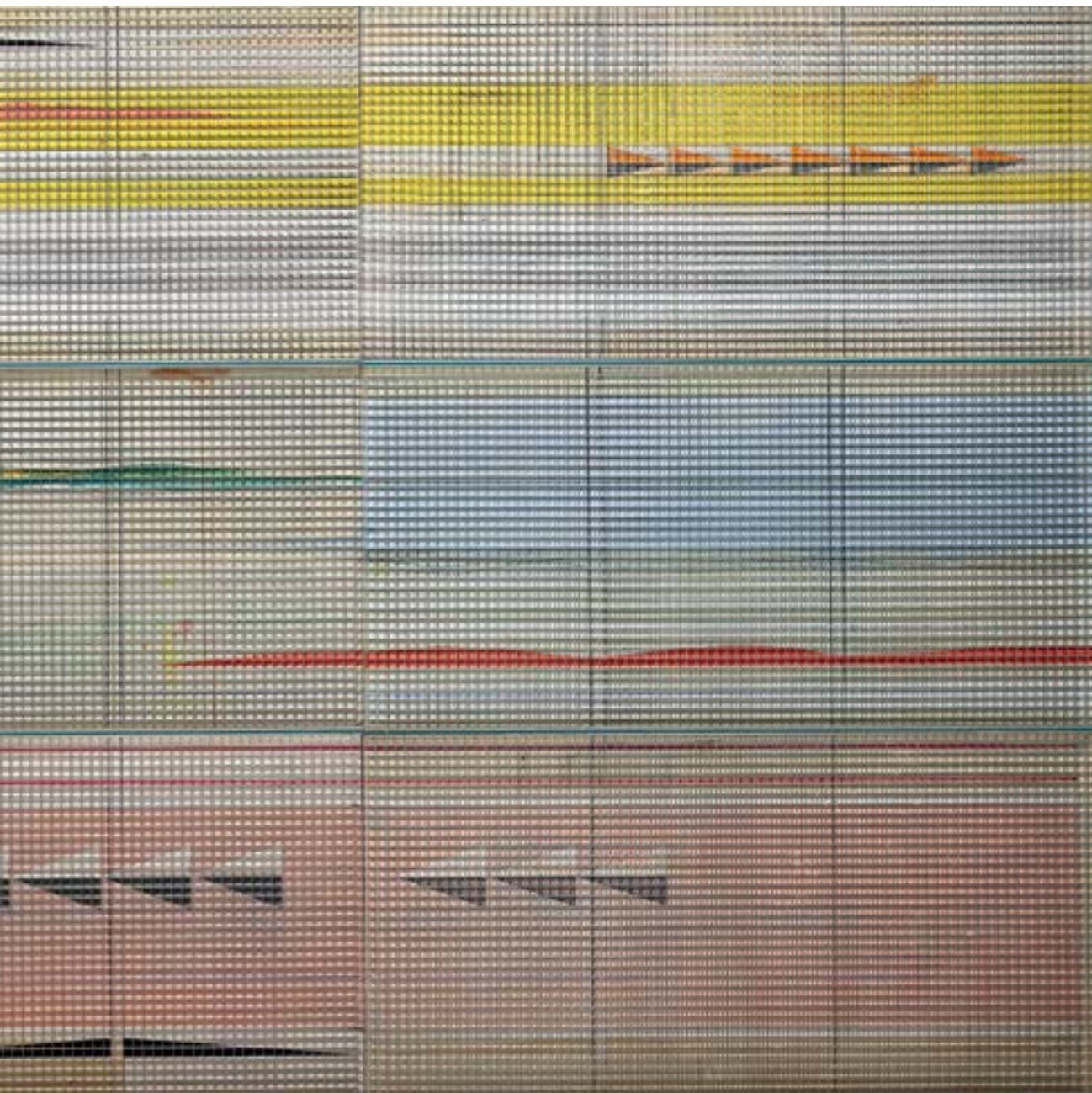
In these façades, Zerbini found a powerful theme he could use to experiment with the geometrical and chromatic variations in which he is so interested, composing landscapes that, at times, produce a sensation of vertigo if your gaze lingers too long upon them.

Vast and rhythmical, these architectural forms are related in some peculiar way to the idea of a musical score. An attentive eye may even, who knows, be able to make out the cadence that is created not only by sound but also by light, movement, color, and visible marks...









**Miragem *Mirage***, 2004  
Acrílica sobre MDF, alumínio e plástico metálico  
*Acrylic on MDF, aluminum, and metallic plastic*  
Coleção particular *Private collection*  
180 x 360 cm

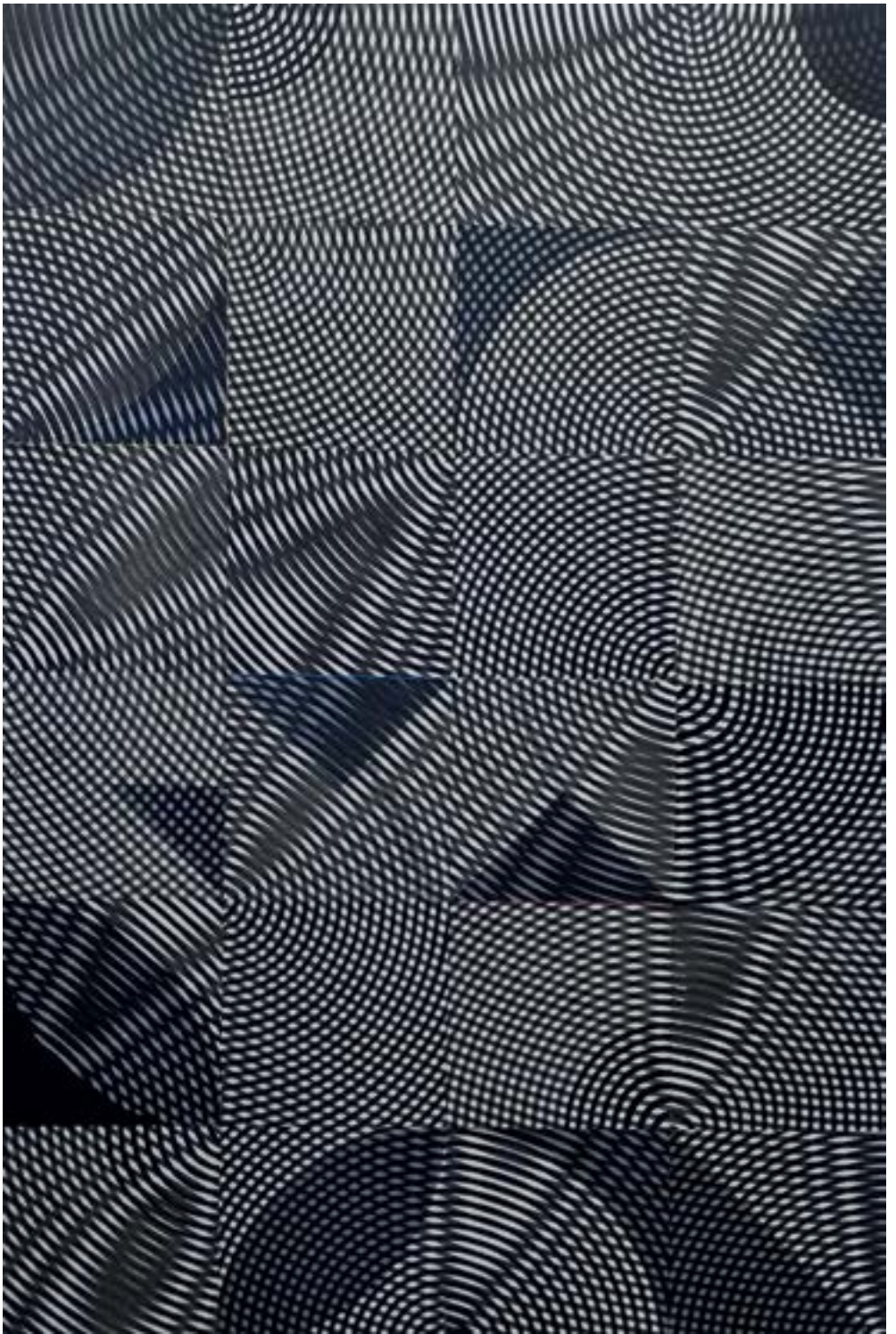


Em *Miragem*, composta num momento em que Zerbini vinha trabalhando intensamente junto ao Chelipa Ferro, vemos como o artista articula alguns de seus principais interesses da época: a paisagem, a geometria e a sonoridade. Ao se apropriar de “colmeias” (espécies de gradil) de elevadores, a pintura incorpora o padrão geométrico desses dispositivos – à métrica de seus profusos quadradinhos respondem, então, as formas e as cores da obra. É como ritmo que, portanto, se organiza a composição da pintura, elaborando uma espécie de “paisagem sonora” que é também um comentário sobre a dimensão visual do som e das formas gráficas da música.

In *Mirage*, composed at a time when Zerbini had been working intensively with Chelipa Ferro, we can see how the artist brings together some of his main interests of the time: landscape, geometry, and sound. The painting incorporates the geometrical pattern of the kind of beehive-like grill found in elevators and the colors and shapes of the work are created by a profusion of little squares. This is the rhythm to which the composition of the painting is set, producing a kind of “sound landscape,” which alludes also to the visual dimension of sound and sheet music.









***Frequency of Human Hearing***, 2017  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Edgar Moura Brasil  
150 x 100 cm

***Setas Arrows***, 2024  
Molduras plásticas (slides) e tape  
*Plastic frames (slides) and tape*  
Coleção do artista *Artist's collection*  
30 x 25 cm



*Ciclotron* (2001), obra do Chelpe Ferro, é uma instalação que conecta um sistema de som a um oscilador de frequências, dispositivo que gera um sinal elétrico periódico, capaz de ser ajustado para produzir variações eletromagnéticas. Na instalação, um recipiente preenchido com café é apoiado sobre o cone de um alto-falante, recebendo os sinais do oscilador e, assim, reagindo às frequências emitidas. O resultado é uma delicada variação de movimentos no líquido escuro, que traduz visualmente o comportamento do som.

Em razão da fragilidade desse conjunto de equipamentos, nesta exposição a instalação não pôde ser diretamente ativada pelos públicos. Uma documentação acerca de seu funcionamento foi apresentada em vídeo, sublinhando o modo como as ondas e a dimensão visual das frequências sonoras tem interessado a Luiz Zerbini na pintura, e além.

Chelpe Ferro's installation *Cyclotron* (2001) involves a sound system connected to a frequency oscillator, a device that generates a periodic electrical signal that can be adjusted to produce electromagnetic variations. In this installation, a receptacle filled with coffee rests on the cone of a loud-speaker, receiving signals from the oscillator, thereby reacting to the frequencies emitted. This produces a delicately varied array of movements in dark liquid, translating sound into visual experience.

The equipment is too breakable for visitors to be allowed to activate the installation directly in this exhibition. An accompanying video explained how the piece works and how waves and the visual dimension of audio frequencies have been an enduring interest of Zerbini's, both in his painting and elsewhere.



Chelipa Ferro

**Cyclotron**, 2001

Oscilador de frequência, amplificador,  
alto-falante, tigela de acrílico com café

*Frequency oscillator, amplifier,  
loud-speaker, acrylic bowl with coffee*  
Coleção do artista *Artist's collection*

49 x 49 x 43 cm









**Frevo**, 2019  
Acrílica sobre tela *Acrylic on canvas*  
Coleção *Collection* Rosana e and Arthur Pollis  
200 x 200 cm

















PINTOR  
POR ACASO

A PAINTER  
BY CHANCE

# UMA CONVERSA ENTRE LUIZ ZERBINI E CLARISSA DINIZ

Realizada entre os dias 22 de junho e 7 de julho de 2024

**CLARISSA DINIZ:** É muito curioso perceber como o título desta exposição, *Paisagens Ruminadas*, de fato funcionou como um operador conceitual para o modo como organizamos a curadoria, as conversas entre os trabalhos e os nossos diálogos... Além de ver você mencionar a ideia de *ruminação* no texto *O garfo na manga* (2021), nesse processo, lembro que a canção *Vide vida marvada*, de Rolando Boldrin, foi uma colaboração importante. Vem dela os tão bonitos versos “Diz que eu rumino desde menininho / Fraco e mirradinho / A ração da estrada / Vou mastigando o mundo e ruminando / E assim vou tocando / Essa vida marvada”.

Escutar com atenção a letra de Boldrin confirmou essa imagem de um ritmo mais lento; o tal “torpor da ruminação” de que você me falou uma vez. E foi assim que a ruminação, esse processo que se faz no tempo, se tornou um fio condutor muito rico para o nosso exercício curatorial. Nos propusemos a pensar sobre ver, viver e fazer poesia numa relação não apressada com a nossa presença nos lugares e tempos... Isso, aliás, me faz lembrar de outra música — *Estrada de Canindé* —, na qual Luiz Gonzaga canta que “Quem é rico anda em burrico / Quem é pobre anda a pé / Mas o pobre vê nas estrada / O orvaio beijando as flô / Vê de perto o galo campina / Que, quando canta, muda de cor / Vai moindo os pés no riacho [...] / Vai oiando coisa a granel / Coisas qui pra mode ver / O cristão tem que andar a pé”. Me parece que ela também tem muito a ver com o seu trabalho...

**LUIZ ZERBINI:** Eu estive pensando sobre isso, sobre como a ruminação tem a ver com um tempo de observação, um tempo diferente e um tempo que a



# LUIZ ZERBINI IN CONVERSATION WITH CLARISSA DINIZ

Conversation held between June 22 and July 7, 2024

**CLARISSA DINIZ:** It is interesting that the title of this exhibition, *Ruminated Landscapes*, actually helped to guide the curation conceptually, the way the works enter into dialogue with one another and our conversations also... In addition to you referring to *ruminations* in your text *The Fork in the Mango* (2021), I also recall that Rolando Boldrin's song *Look here, this god-darn life* played an important role. It provided those wonderful lines: "He says that I've been ruminating since I was a lad/ Skinny and weak/ I feed on the road/ I munch on the world and ruminate/ I set about playing this god-darn life."

Listening carefully to Boldrin's lyrics suggested an image of a slower pace of life; the "torpor of rumination" that you once told me about. And so it was that rumination, a process that takes some time, became one of the powerful guiding threads of the exhibition. The idea was one of seeing, living, and creating poetry in an unhurried relation to being present at different places and times... This reminded me of another song, Luiz Gonzaga's *Canindé Road*, which goes: "The rich man rides a donkey / The poor man goes by foot / And yet the poor man sees the road / the dew kissing the flower / he sees up close the country rooster / that changes color when he sings / He gets his feet wet in the creek... / He sees things

wholesale / Things that a soul / must go on foot to see". It strikes me that this song also is very applicable to your work...

**LUIZ ZERBINI:** This is exactly what I was thinking: how rumination has to do having the time to observe things, a different kind of tempo that we tend not to have any more. The idea of rumination, of stopping to think, thinking again, staring into space, paying attention to something, reflecting on it. This is something that we should try to go back to, in some way. Chewing things over without thinking... Or rather, not without thinking, but thinking freely, not being tied to anything, with no "preconceptions" or prejudice, letting things flow. That way you remember things: you have memories, there are landscapes that you will be able to see again in your mind's eye, there are feelings and emotions that will come along with the thinking, and these are fundamental for enabling you to understand yourself, or to understand your role in the world, your relation to nature. This is difficult to get your head around; it takes a great effort for me to get to know myself. But art and painting have given me the opportunity to think about this. Luckily, that's the way I am. I realized this was the way things were, and, over time, I grew to understand myself better.

This idea of rumination came to me when I was watching a cow. I think cows are marvelous

gente não tem mais. A ideia de ruminação, essa ideia de ficar parado pensando, repensando, com o olhar vago, prestando atenção em alguma coisa, ou refletindo sobre aquilo, é uma coisa que a gente tem que resgatar de alguma maneira. Você vai mastigando sem pensar... Aliás, sem pensar, não, mas com o pensamento solto, com o pensamento livre, sem nenhuma amarra ou sem “pré-conceito”, deixando a coisa fluir. Por ali você vai se lembrar de coisas: tem memórias, tem paisagens que você vai rever, tem sentimentos, emoções que vão passar por esse pensamento, que são fundamentais para você se entender, ou entender o seu papel no mundo, a sua relação com a natureza. Isso é difícil de compreender, eu mesmo faço um esforço enorme para me entender. E a arte, a pintura, me deram a chance de pensar sobre isso. Por sorte, eu sou assim. Percebi que era assim e fui, com o tempo, me entendendo melhor.

Essa ideia da ruminação partiu da observação de uma vaca, que eu acho um animal maravilhoso. Eu sempre gostei muito de vacas, acho que elas têm uma doçura, um tempo, um olhar, o jeito que elas se movimentam, o jeito que cuidam do bezerro... Fico muito emocionado quando vejo uma vaca, todas elas, mas em especial a Nelore, que é aquela branca que tem o olho pintado de preto. Já levei muita corrida dessas vacas Nelore, elas às vezes são bravas. Enfim, a ruminação é uma ideia muito importante para mim. Que bom que a trouxemos para a exposição...

Essa coisa de ruminar me traz à memória uma expressão curiosa: “Burro como um pintor.” A primeira vez que ouvi isso fiquei arrasado: “Como assim, burro como um pintor?” Achei horrível, agressivo, e fiquei mal. Mas depois, com o tempo, fui me identificando com essa frase. De alguma maneira, não é que eu seja burro, mas é que eu tenho um tipo de aproximação ou algum tipo de pensamento que é diferente de uma inteligência esperta, de uma inteligência ágil. A minha inteligência é contemplativa. Às vezes eu preciso dar umas pausas. A minha inteligência não flui como a de algumas pessoas, que têm uma inteligência rápida. E aí fiquei feliz por estar do lado dos que pensam devagar, dos que pensam lentamente, dos que refletem e têm uma certa dificuldade de se expressar na hora, sem segundas intenções.

Eu sou do mundo dos burros e das vacas. E foi sobre isso que escrevi nesse texto em que digo que “viver é ruminar paisagens”.

**CLARISSA DINIZ:** E esse processo de ruminação se refaz em cada pintura, na criação de cada uma de suas obras...

**LUIZ ZERBINI:** Exatamente. Eu penso lentamente, repenso, elaboro pensamentos assim como construo uma pintura... Esse processo de trabalho é experimental porque eu aprendo fazendo.

É a mesma coisa que acontece com o Chelipa Ferro, que tem dois trabalhos na exposição. Como não somos músicos profissionais e somos, digamos assim, musicalmente “menos espertos”, acabamos criando de outra maneira



animals. I have always liked them a lot. There is a sweetness to them. The leisurely pace of their lives, the way they look, the way they move, the way they look after their calves... I get very emotional when I see cows. Any kind of cow, but especially the Nelore breed, the white ones with a black patch around the eye. I have ran a lot from Nelore cattle. They can be wild. So, the idea of rumination is important for me. I am glad that we have put it in the exhibition...

Rumination reminds me of a peculiar expression: “dumb as a painter.” The first time I heard this, it upset me. “How can that be? Dumb as a painter.” I thought it was a horrible thing to say, disrespectful, and I was offended. But, as time went by, I began to identify with the expression. It is true about me in some way. Not that I am stupid, but I have a way of approaching things, a way of thinking, that is different from that of someone who is smart, who is quick-witted. My intelligence is contemplative. I need to stop and think a while. My intelligence doesn't flow as it does with people who can think very fast. So, I am glad to be numbered among those who think slowly, who reflect, and find it quite hard to express themselves immediately, without any ulterior motives being in play.

I number myself among the slow-witted people and the cows. And that is why I wrote in the text that “living is ruminating landscapes”.

**CLARISSA DINIZ:** And this process of rumination is repeated in each new painting, with each new creation...

**LUIZ ZERBINI:** Exactly. I think slowly, I think again, I collect my thoughts the same way that I produce a painting... This way of working is experimental because I learn as I go along.

It is the same with Chelpe Ferro, two of whose works feature in the exhibition. We are not professional musicians. We are, so to speak, “not so smart” musically, but we are creative in a different way — that is visual rather than musical or

auditory. This is why we started looking at some kinds of equipment and programs that were a novelty at the time (such as the 1997 version of Pro Tools) in a totally different, freer manner. This was a way of being creative that was different from that of real musicians, for the simple fact that real musicians already knew all the codes, while we did not.

It was the same when I worked with João Sánchez on the monotypes. He has a highly specialized kind of expertise, which values certain features of traditional printmaking, such as layers of transparency. When we started working together, we knew that I did not have the same relation to canonical printmaking techniques. On the contrary, I had another kind of commitment to reality and to composition, which came more from painting. And that's how we started experimenting. We have been working together for eight years now, creating prints by a process of trial and error. We learn from our mistakes.

**CLARISSA DINIZ:** A collaborative rumination... This makes me think of a kind of collective, which, mainly in the last ten years, established itself in your studio with the participation of various assistants to help with the office work and with the actual painting.

**LUIZ ZERBINI:** This is very interesting, because it shows that I need to be provoked. I have always been like this. Sometimes I would have ideas that I would see through to the end, just to see what happened. These are stimuli that I keep inventing for myself, problems that I create so that I can resolve them. I come up with things and try to find a new way forward. I have always known that things happen when the going gets tough, when you have to struggle to find things...

**CLARISSA DINIZ:** And this is also where the assistants come in? I am asking, because I recall that, for some artists, assistants serve to “create problems,”

— uma forma mais baseada na bagagem visual do que musical, auditiva. Foi isso que fez a gente encarar alguns equipamentos e programas que eram novidade naquela época (como o Pro Tools, na versão de 1997) de uma maneira totalmente distinta, mais livre. Um jeito de fazer que era diferente dos músicos de verdade pelo simples fato de que eles já eram conhecedores daqueles códigos todos.

Isso acontece também na minha parceria com João Sánchez na criação das monotipias. Ele vem com um saber altamente especializado, que valoriza aspectos da tradição da gravura, como as camadas de transparência. Quando começamos a trabalhar juntos, entendemos que eu não tinha essa relação com as técnicas canônicas da gravura. Ao contrário, vinha de outro tipo de compromisso com o real e com a composição, mais oriundo da pintura. E foi assim que começamos a experimentar. A gente já está há oito anos trabalhando juntos, criando matrizes e fazendo uma pesquisa em que as coisas acontecem na experiência e no erro. Quando erramos, aprendemos.

**CLARISSA DINIZ:** Uma ruminação coletiva... O que me faz pensar na presença de uma espécie de coletividade que, principalmente de uma década para cá, se firmou no seu ateliê com a participação de assistentes diversos no trabalho de escritório e, em especial, da própria obra, da pintura.

**LUIZ ZERBINI:** Isso é muito interessante porque remete à necessidade de provocar a mim mesmo. Algo que eu sempre tive. Às vezes tinha umas ideias que eu cumpria até o fim justamente para ver o que acontecia. São uns estímulos que eu fico inventando, problemas que crio para poder resolver. É sobre isso. Fico inventando coisas e tentando achar um caminho novo. Eu sempre soube que o negócio acontece na dificuldade e na procura...

**CLARISSA DINIZ:** E esse é um lugar onde também atuam os assistentes? Pergunto porque me recordo de alguns artistas para quem os assistentes funcionam como “criadores de problemas” aos quais, depois, o artista tem que responder e “resolver” — fazendo, dessa ida e vinda, o motor criador.

**LUIZ ZERBINI:** Tem esse lugar. Eu fico resolvendo e organizando o que está acontecendo. É como se eu fosse um diretor de cena.

Aprendi muito com meus assistentes Ruan e Juli. O Ruan é muito preciso. Foi com ele que aprendi, entre outras coisas, a usar os verdes. Eu tinha um problema com o verde. Eu só usava o verde olive green, não conseguia usar os outros verdes. Ele, por outro lado, andava pelos verdes com facilidade, com independência. Sou grato a ele por ter me mostrado como fazer isso.

Já a Juli, tive que convencer a trabalhar comigo, ela não queria de jeito nenhum. No começo, ela botava uma espécie de ordem no caos, ela me obrigava a terminar um trabalho antes de começar outro. Hoje em dia o papel se













inverteu, ela é a responsável por trazer uma desordem essencial para o funcionamento imperfeito das coisas.

Montar uma equipe de trabalho é uma arte. É entender o que cada um pode trazer em cada momento. Ruan e Juli trabalham comigo há mais de uma década, já passamos por muitas reorganizações, e outras pessoas já passaram pelo ateliê além deles. Trabalhar em equipe é um aprendizado constante.

**CLARISSA DINIZ:** Interessante você mencionar a ideia de um “diretor de cena” porque essa expressão está muito ligada ao modo como você pensa a narratividade de seu trabalho, a dimensão de contação de histórias, um caráter de crônica que marca suas paisagens...

**LUIZ ZERBINI:** O meu trabalho é sobre isso. Às vezes eu fico em dúvida se sou um pintor, e penso, na verdade, que me tornei pintor por acaso. [risos] Porque, no fundo, minha obra tem mais a ver com a literatura... Muitas vezes ela carrega umas narrativas bem longas.

Às vezes eu me sinto um cronista, uma pessoa que fica pensando sobre o dia a dia das coisas, sobre a vida comum. Sou pintor, mas o assunto é sempre o cotidiano, a passagem pelos lugares, pelos bairros, pela cidade, pelas paisagens. Eu pinto o tempo da vida, esse que corre em paralelo à arte e que se resolve quando o tempo da vida e o da pintura se encontram.

Demoro muito tempo para fazer as obras, mas é um tempo que, ainda que eu tenha assistentes, não consigo adiantar. A obra tem e determina um tempo. Aí você tem que obedecer àquele tempo porque é um diálogo entre você e o trabalho: a cada pergunta que você faz, a cada pincelada que você dá, a obra te responde. Se você botar uma cor, aquilo transforma o trabalho inteiro, e então você tem que repensar tudo o que foi feito até ali. É um diálogo mesmo.

E você só vai conseguir encontrar a resposta no final daquela pintura, ou ao longo do caminho que ela te mostra; justamente no tempo em que a vida corre em paralelo, como quando eu acho alguma coisa na rua que passa a existir também na obra. O tempo da vida age na determinação do tempo da obra.

Eu lembro que estava fazendo uma pintura grande, a *Lei da selva* (2010), e ela empacou; eu não sabia para onde ir, o que mais colocar nela. Um dia, abri a porta de casa, onde tem um jacarandá plantado na calçada, e no pé dele tinha um saquinho de plástico de supermercado. Mais especificamente, do Zona Sul, aquele com um coraçãozinho. Eu peguei o saquinho, levei para dentro do ateliê e botei ele no quadro. Está lá o quadro com aquele saquinho, aquele coraçãozinho vermelho. [risos]

Esse mesmo quadro tem oitenta formigas. Não são formigas, são formiguinhas do tamanho das reais. E elas não estão à toa, elas têm um motivo para estar lá... Na pintura, eu tinha colocado um coco aberto, já bebido, em cima de um bambu alto e pensei: “Nesse coco com certeza tem alguma



which the artist subsequently has to respond to and “resolve”—this backward and forward movement being the driving force behind the work.

**LUIZ ZERBINI:** Yes. I resolve things and organize what is going on. Like a director.

I learnt a lot from my assistants, Ruan and Juli. Ruan has a great eye for detail. He taught me, among other things, how to use the color green. I had a problem with green. I would only use olive green. I couldn't use other shades. He, on the other hand, was fully at home with all the various shades of green, fully independent. I am grateful to him for having shown me how to do this.

In the case of Juli, I had to convince her to work for me. She was dead set against it. In the early days, she would put some kind of order into the chaos, make me finish one piece before starting another. Nowadays, the roles are reversed: she is responsible for bringing the disorder that is essential for ensuring that things function imperfectly.

Putting together a team to work with is an art in itself. You need to understand what each person can contribute at each point in time. Ruan and Juli have been working with me for over ten years. We have seen many changes, and other collaborators have come and gone. Working with a team is always teaching you something.

**CLARISSA DINIZ:** It is interesting that you mention the idea of a “director,” because this is very much connected with the way that you think in terms of narrative in your work, of storytelling. Your landscapes tell a story...

**LUIZ ZERBINI:** My work is about this. Sometimes I am in doubt as to whether I really am a painter and I think that, in fact, I became a painter by chance. [laughter] Because, in a fundamental sense, my work has more to do with literature..., it frequently involves some quite long narratives.

Sometimes I feel I am writing stories about everyday events, people's ordinary lives. I am a

painter, but my subject matter is always the everyday, the places I frequent, the neighborhood, the city, the local landscapes. I paint the timeline of life, which runs parallel to that of art. Some resolution is achieved when the timelines of life and painting cross.

It takes me a long time to produce a piece of work but, even though I have assistants, this time is indispensable. Each work has a determined timeframe. You have to obey that because it is a dialogue between you and the work: the work responds to every question you ask, every brushstroke you make. If you put down one color, that transforms the whole work, and you have to rethink everything that you have done so far. It really is a dialogue.

And you will get the answer when the painting is finished, or it will show you it as you go along; at precisely the points in time where life runs in parallel, like when I find something in the street that appears in the painting also. The time of life determines the time of the work.

I recall that, when I was working on the large painting “Law of the Jungle” (2010), I got stuck; I didn't know where I was going with it, what else to put in it. One day, I opened my front door, where there is a jacaranda tree on the sidewalk, and underneath it there was a plastic bag from the supermarket. More specifically, it was from the Zona Sul supermarket, with the heart logo on it. So, I picked up this bag, took it into the studio and put it in the painting. Now, the painting has that plastic bag in it, with the little red heart on it. [laughter]

This same painting has eighty ants. They are not giant ants; they are little life-size ones. There is a reason for them being there... I had included in the painting an open coconut that I had already drunk, on top of a tall bamboo cane and I thought: “there would certainly be some kind of ants on this coconut.” This was no idle thought; it was something that came from real life. I drank the coconut, and I saw that there was an ant on it.

formiga.” São coisas que a vida vai trazendo, não é uma ideia à toa. Eu tomei aquele coco, eu vi que tinha uma formiga no coco. Então botei uma formiga. Depois botei outra, aí me perguntei: “Aonde será que elas vão, essas formigas? De onde elas vêm?” Aí fui descendo a linha delas no bambu, fazendo as formiguinhas, procurando um lugar onde pudesse haver um formigueiro ali em meio ao lixo representado na pintura.

**CLARISSA DINIZ:** Esse é o raciocínio que dá nome ao segundo núcleo da exposição, que, citando outro de seus textos, intitulamos de *O lugar de existência de cada coisa*.

**LUIZ ZERBINI:** Isso. Quando eu desenho uma paisagem, tenho que achar o lugar das coisas dentro dela. Não é sobre resolver onde colocá-las, mas sobre lembrar onde elas ficam, porque um dia as coisas já estiveram naquele lugar. Eu já vi a formiga no coco, a manga no muro, a sacola na árvore. No dia que vi a manga no muro, vi também a cobra verde que apareceu e depois sumiu. Apesar de ela não estar na pintura, na minha cabeça ela está ali, dentro do muro de pedra. Eu nem sei direito explicar o que é. Mas esses pequenos detalhes, essa vida que corre em paralelo, são muito fundamentais para tudo.

**CLARISSA DINIZ:** É muito interessante, de fato, como você se distancia de certa tradição de pensar a pintura, em termos de composição, a partir de sistemas de cor, tensões espaciais etc. O desenho é, ao contrário, seu maior vetor composicional, o que produz correspondências entre pensamentos pictóricos e gráficos que, como vemos, aparecem também nas monotípias e mesmo em algumas esculturas, como é o caso das *Mesas*. Como pintor, você se concentra bastante no desenho, não é? Principalmente de forma conceitual, como um modo de pensar...

**LUIZ ZERBINI:** Eu acho lindo quando ouço uma pessoa falando sobre pintura nesses termos que você traz, como quando se diz que, no fundo, a pintura é sobre a tinta em cima da tela, e nada mais além disso. Acho lindo, mas não me identifico com essa perspectiva. No fundo, isso não me interessa, não é o que me leva a pintar. Nem esse conhecimento, nem essa cozinha...

Em relação ao desenho, é e não é. Isso que você está chamando de desenho é, na verdade, um projeto, uma forma de esboçar a obra que nem sempre é literalmente desenhada. Aliás, nas pinturas figurativas, por exemplo, na maior parte das vezes eu parto de fotografias, que funcionam como uma espécie de esquema... Só depois transfiro esse primeiro esboço para a tela, onde o desenho de fato se desenvolve, mas já com tinta e pintura tomando forma. Aí, sim, entram as coisas pequenininhas. Eu começo a fazer uns detalhezinhos, o que pode render um tempão também. Para mim, essa é a parte legal, a mais gostosa. É uma alegria.



So, I included an ant. Then I added another and I asked myself, “where would these ants be going? Where would they be coming from?” And I painted a line of them down the bamboo cane, looking for a place where ants might be in the midst of the trash shown in the painting.

**CLARISSA DINIZ:** This is the idea that gave us the title for the second section of the exhibition, which comes from one of your texts: *The place of existence of each thing*.

**LUIZ ZERBINI:** Right. When I draw a landscape, I have to find the right place for things in it. It is not about deciding where to put them, but about remembering where they were, because, one day, the things were in that place. I saw the ant on the coconut, the mango on the wall, the plastic bag under the tree. On the day that I saw the mango on the wall, I also saw a green snake that appeared and then disappeared. Although this snake isn’t in the painting, it is there in my head, inside the stone wall. I can’t put it into words very well. But these little details, the life that runs parallel, are fundamental.

**CLARISSA DINIZ:** It is very interesting, in fact, how you distance yourself from a certain tradition of thinking of painting in terms of composition, based on systems of color, spatial tensions, and so forth. Your main means of composition is drawing—creating correspondences between ideas related to painting and those related to printing, as, we have seen, also occurs with the monotypes, and even in some of the sculptures. “Tables,” for example. As a painter, you concentrate a lot on drawing, don’t you? Mainly conceptually, as a way of thinking...

**LUIZ ZERBINI:** I like it when someone talks about painting the way you mention, saying, for instance, that, at the most basic level, it is about paint on canvas, and nothing more. I find that beautiful,

but I cannot identify with it in my own work. It doesn’t interest me. That is not why I started painting. Not this theoretical knowledge, not the technicalities...

As for drawing, it both is and it isn’t this. What you are calling drawing is, in fact, a plan, a way of creating a draft of a work without necessarily literally drawing it. In fact, my figurative paintings are usually painted from photographs, which serve as a kind of blueprint... Only later do I transfer this first draft to the canvas, where I do in fact draw, but with the paint and the painting already taking shape. This is where the little things come in. I start adding little details and this may also take quite a long time. This is the cool part, the most enjoyable. It is a pleasure doing it.

And, in painting, there is also the issue of scale... I am never constrained by the limitations of the sheet on which I am drawing, for example. This is a bit strange, because, if you are doing something on paper, you have a predetermined format. But I disregard this constraint. I always have done, because I reckon that I am producing a drawing that is independent, autonomous in relation to its location.

This is why I sometimes produce drawings that go over the edge of the paper. So, I attach another piece of paper alongside the first one, because I need to make the drawing grow sideways so as to be able to paint something that was in another place in that landscape that I need to get to...

**CLARISSA DINIZ:** It is as if you were walking in the landscape that you are painting, or drawing as if you were walking?

**LUIZ ZERBINI:** I may not realize that I am drawing, strange as that may sound. It is an ambition in relation to space that, to this day, I do not know very well how to deal with. It is as if I were sticking my head out of a window and could see everything that the surrounding frame did not contain.

E na pintura se manifesta também a minha relação com a escala... Nunca considere os limites da folha quando desenho, por exemplo. O que já é meio estranho porque, se você está fazendo uma coisa em cima de um papel, você tem um formato dado. Mas eu ignoro esse limite, sempre ignorei, pois penso que estou fazendo um desenho que é independente, autônomo em relação ao lugar onde ele está.

Por isso, já fiz desenhos que foram crescendo até esbarrar na borda do papel. Aí, então, eu colava outro papel ao lado do primeiro porque tinha a necessidade de fazer o desenho crescer para os lados para poder pintar uma coisa que estava noutro lugar daquela paisagem, e que por isso precisava ser alcançada...

**CLARISSA DINIZ:** É como se você estivesse caminhando na paisagem que está desenhando, ou desenhando como quem caminha?

**LUIZ ZERBINI:** Talvez eu não perceba que estou fazendo um desenho, por mais estranho que isso possa soar. É uma ambição em relação ao espaço com a qual até hoje não sei muito bem como lidar; como se eu enfiasse a cabeça através de uma janela e pudesse ver tudo o que a moldura em volta dela não abarca.

**CLARISSA DINIZ:** Curioso demais! Até porque, observando sua pintura, em certo sentido tenho a sensação de uma presença marcante da planaridade, daquilo que está na superfície, como se estivesse colado contra o vidro dessa janela.

Digo isso porque suas pinturas não são especialmente profundas no sentido da perspectiva. Elas nos mantêm num plano quase tátil do que parece próximo ao nosso corpo, ao nosso olho. Elas não nos levam para caminhos longínquos, como se pudéssemos ser arremessados para um ponto distante da paisagem... Ao contrário, suas obras são razoavelmente planares, ao alcance da mão.

Acho, inclusive, que aquilo que você um dia escreveu sobre as monotipias — a vontade de “querer passar todo o mundo na prensa”, de planificá-lo — é um enunciado que, aos meus olhos, serve para a sua obra como um todo, e não apenas para as gravuras. Há uma pressão virtual que chapa suas formas e planos.

E aí, no caso de *Botafogo* (1989), em que temos objetos saltando para fora do plano do quadro, minha percepção não é só a de que você está fazendo o mundo caber na tela, mas também o oposto: a sensação de que a paisagem, desde dentro da obra, veio vindo tanto ao encontro do plano da pintura que terminou vazando para fora dela, como se desejasse vir ao encontro das nossas mãos... Acho que também por isso sinto uma dimensão tátil expressiva na sua obra, trazendo a sensação de que você tocou, que passou os dedos em cada uma das coisas que pinta.



**CLARISSA DINIZ:** That is very interesting! Because, looking at your paintings, it is the flatness, the superficial nature of the painting, that strikes me. It is as if it were glued to a windowpane.

I say that because your paintings do not have much in the way of depth of perspective. They keep us on the almost tactile plane of that which seems close to our bodies, to our gaze. They do not take us on long journeys, as if we were being hurled out to some distant point in the landscape... On the contrary, your pieces are relatively flat, as if we could reach out and touch them.

I also feel that what you wrote about the monotypes — the desire to “run the whole world through the press”, to flatten it — is a statement that, in my view, could apply to your work as a whole, not only to the prints. There is a virtual pressure that flattens shapes and surfaces.

And, in the case of “Botafogo” (1989), in which objects leap out of the flat surface of the canvas, I not only get the feeling that you are trying to fit the world onto the canvas, but also the opposite: that the landscape within the painting has come so close to the flat surface that it ends up spilling out of it, as if it wanted us to touch it... I also think that, for this reason, I feel that there is a palpably tactile dimension to your work, giving us the feeling that you have touched, that you have run your fingers over each one of the objects that you paint.

**LUIZ ZERBINI:** For me, this has to do with volume, with understanding the volume of things and of the painting itself. Everything has volume, materiality, something of which it is made. And this brings knowledge. It is like you say: “it seems that you have touched those things”. I really have touched them. When I am going to paint a bromeliad, I know what it is like, I know where the thorns are. I am familiar with the bulky bark of the banana tree, I know how it is structured inside, full of little airholes. It is as if it were an experiment in understanding the world, the molecular composition of things...

**CLARISSA DINIZ:** Yes. The landscape as a form of intelligibility... And this understanding the world by touching it is very clear in the monotypes, where “images,” prior to being visual, are experiences of a tactile or even olfactory nature. Is that not so?

It is no coincidence that, throughout your career, texture has always been important: sand, plants, objects, dust, marbling, the ink roller, and so on... You have touched the landscape so much, it would seem that you are constantly creating ways of adding texture to the visual field, impregnating it with your tactile memory of the things of the world. And, despite being confined to the surface, there is nothing superfluous about it.

**LUIZ ZERBINI:** It is interesting that you read the work in terms of superficiality. Superficiality may perhaps be as revealing as depth.

In fact, my work doesn't really have depth. It is very superficial. I like this, because it not only bears comparison with the practice of painting — a painting being a surface — but also suggests a certain levity in relation to the meaning of things, in so far as we tend to search, at times excessively, for a deeper meaning to things, while not infrequently truths reveal themselves on the surface.

Sometimes you don't need to dig that deep. Or, by concentrating too much on digging, we lose sight of the purity and spontaneity that can be found on the surface.

**CLARISSA DINIZ:** I think that a very interesting image that your work uses for this idea is that of the movement of the tides, the surf of the sea. Your paintings, installations, and sculptures refer to the surface of the sea, that surface full of floating objects: branches, glass, leaves, animals, manmade objects.

Your work feels a lot like this skin of water that carries parts of those things that inhabit the depths of rivers or seas and that emerge from them. But this is also a membrane that provides

**LUIZ ZERBINI:** Para mim, isso passa pela relação com o volume, pela compreensão do volume das coisas e da própria pintura. Tudo tem volume, tem materialidade, algo do que aquela coisa é feita. E isso evoca conhecimentos. É como você fala: “Parece que você pegou naquelas coisas.” Eu realmente peguei. Quando vou pintar uma bromélia, eu sei como ela é, sei onde está o espinho. A casca da bananeira, eu conheço aquele volume, sei como é a estrutura por dentro, toda cheia de furinhos com ar. É como se fosse uma experiência de entendimento do mundo, da composição molecular das coisas...

**CLARISSA DINIZ:** Sim, a paisagem como uma forma de inteligibilidade... E isso de entender o mundo ao tocá-lo fica bem evidente com as monotipias, cujas “imagens”, antes de serem visuais, são experiências da ordem da tati- lidade e até mesmo do olfato, né?

Não à toa, ao longo da sua trajetória, o aspecto da textura nunca deixou de ter importância: já foi areia, planta, objeto, poeira, marmorização, rolinho, e por aí vai... De tanto esfregar o dedo na paisagem, parece que você vem criando formas de texturizar o campo visual, impregnando-o com a sua memória tátil das coisas do mundo. E tudo isso, apesar de ser do âmbito da superfície, não tem nada de supérfluo.

**LUIZ ZERBINI:** Interessante você usar a superficialidade como uma leitura do trabalho. Talvez seja mesmo tão reveladora quanto essa ideia da profundidade.

De fato, minha obra não é exatamente profunda, ela é bem superficial também. Eu adorei isso porque traz não só essa comparação da prática — de a pintura ser superfície —, como também o significado leve das coisas, no sentido de que a gente fica buscando, às vezes de forma exagerada, um sentido aprofundado para as coisas, enquanto não é raro que as verdades se revelem na superfície. Às vezes você não precisa cavar muito. Ou, se ficarmos apenas concentrados em cavar, podemos perder de vista a pureza e a espontaneidade que se encontram na superfície.

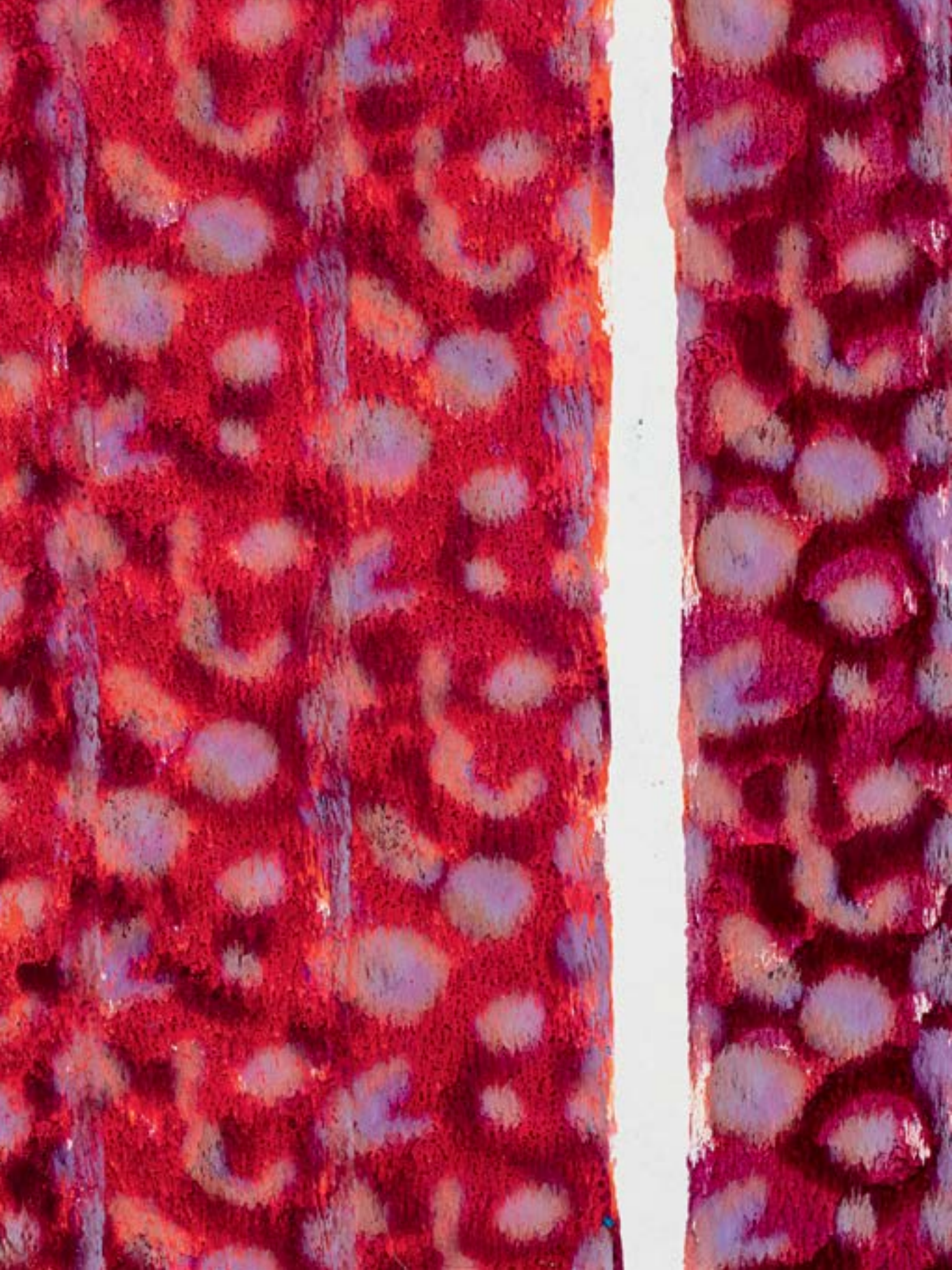
**CLARISSA DINIZ:** Acho que uma imagem interessantíssima que sua obra tem para essa reflexão é a água no movimento da maré, da ressaca. Suas pinturas, instalações e esculturas são um testemunho da superfície do mar, aquela lâmina que vive cheia de elementos boiando: tem galhos, tem vidro, tem objetos, tem folhas, tem bichos.

Sua obra tem muito dessa pele da água que traz partes daquilo que habita a profundidade dos mares ou rios e que de lá emerge, mas que também é uma membrana de contato com o que está do outro lado, fora da água. Parece que sua obra nos ensina a valorizar não só o que é abissal, mas também o que está na superfície, o que está na pele do mundo e que, conseqüentemente, se encontra com o mais vasto de nossos órgãos, a própria pele...













Por outro lado, essa relação com a superfície tem um vínculo com a ideia de ornamentalidade. Tudo se faz importante. Cada meandro, cada floreio, ou mesmo cada vestígio. Tudo o que parece supérfluo, ou excessivo, ou desprezível, ou prescindível, se faz, potencialmente, um assunto seu. É um lugar onde age não só a dimensão estética — mas também política — do ornamental.

**LUIZ ZERBINI:** Exatamente. Muitas pessoas vão ao ateliê e falam: “Eu comecei a olhar a rua de um jeito completamente diferente depois que saí do ateliê.” Porque a paisagem da minha obra não é muito diferente da que vemos por aí, só que ela valoriza coisas que a gente não valoriza normalmente. Eu dou valor para qualquer coisa e não existe hierarquia no trabalho.

**CLARISSA DINIZ:** Nem formal, nem social...

**LUIZ ZERBINI:** Isso. E é por isso que você vai ver que tem um papelzinho de Bis lá na paisagem. Eu guardei uma embalagenzinha de Bis que eu achei dobrada, coisa que alguém fez involuntariamente: pegou o papelzinho, dobrou, e fez como se fosse uma letra “V”. Então eu guardei esse papelzinho e ele está comigo até hoje, deve ter vinte anos que eu guardo esse papelzinho de Bis, muito tempo.

Sobre o que você comentou do ornamento, me lembro que um dia descobri que o ornamento era justamente o que eu procurava. Ao contrário do que parte da arte conceitual ou outros partidos estéticos me fizeram crer, o tão mal falado “decorativo” era espiritual; o ornamental se revelou pra mim a própria espiritualidade.

**CLARISSA DINIZ:** Quando você fala sobre isso, sobre essa não hierarquia dos elementos da paisagem, penso na sua relação, direta ou mesmo indireta, com perspectivas indígenas... Porque, para mim, um aspecto que aproxima sua obra de algumas elaborações estéticas amazônicas, como o trabalho de Pablo Amaringo ou Jaidier Esbell, é esse aspecto da relação entre os elementos e as forças do mundo (visíveis ou não) e o modo como isso se torna um desafio para a pintura de paisagem.

Aliás, como nos mostraram os impressionistas — que revolucionaram a arte quando buscaram maneiras de dar a ver a luz que tudo interliga e transforma —, isso sempre foi um desafio, mesmo no âmbito dos cânones europeus... De certo modo, acho que o lugar da luz para o impressionismo é próximo à percepção de estar em meio à floresta e, ali, não encontrar um fundo com o qual contrastar cada um dos elementos ao nosso redor, ou nós mesmos.

Não há bem um começo e um fim para cada corpo, cada pedaço de coisa, de mato, de bicho, de luz. Tudo se embrenha, tudo pode potencialmente se tocar. É um complexo relacional que nos inclui, e que articula — de modo muito íntimo, mas também estético — as vidas, as formas, os tempos,



contact with that which is on the other side, outside of the water. Your work seems to be teaching us to value not only the abyss, but also that which lies on the surface, on the skin of the world, that which, consequently, comes into contact with our own skin, our largest organ...

On the other hand, this relation to the surface is also connected to the idea of ornamentation. Everything is important. Every meander, every flourish, every trace. Everything that appears superfluous or excessive, or insignificant, or dispensable, has the potential to be your subject matter. It involves not only the aesthetic dimension of ornamentation but the political dimension also.

**LUIZ ZERBINI:** Exactly. Many people visit the studio, and, when they leave, say: “I started seeing the street in a completely different way after leaving your studio.” Because the landscape of my work is not much different from the one that you see around you. It just values things that people don’t normally value. I value all things. There is no hierarchy in my work.

**CLARISSA DINIZ:** Either formal or social...

**LUIZ ZERBINI:** Yes. And that’s why even the Bis brand of biscuits plays some kind of a role in the landscape. I kept a little bit of a Bis packet that I found that someone had folded up involuntarily into the shape of a letter “V”. I have kept this little scrap of Bis packaging with me to this day. It must be twenty years now. A long time.

What you say about ornamentation reminds me the day I discovered that ornamentation was exactly what I was looking for. Contrary to what some conceptual artists and other schools of art might have you believe, the much-disparaged “decorative” element has a spiritual dimension; the ornamental revealed itself to me as spirituality.

**CLARISSA DINIZ:** When you say that there is no hierarchical relation between the elements

of the landscape, it makes me think of your relation, directly or indirectly, to indigenous forms of perspective... Because, for me, one feature that connects your work with that of Amazonian artists such as Pablo Amaringo or Jaider Esbell is the way that you relate the various elements to earthly powers (visible or invisible) and the challenge that this poses for landscape painting.

Furthermore, as we learned from the Impressionists—who revolutionized art, when they looked for ways of revealing the light that connects and transforms everything—this has always been a challenge, even within the European canon... In some ways, I feel that the role that light plays in Impressionism is like being in a forest and not being able to find a backdrop against which to contrast the features that surround us, or even ourselves.

There is no beginning or end to each body, to each piece of a thing, plant, animal, or effect of the light. Everything is tangled up; everything can potentially be touched. It is a relational complex that includes us, and forms connections—in the most intimate and, also, the most creative manner—between our lives, shapes, spirit beings, other times and other worlds. I feel this in your work, and I can see that it is related to the way you are enchanted by and interested in the perspective of indigenous peoples and their visions of the cosmos.

On this subject, I wonder whether you have had any experiences with ayahuasca...

**LUIZ ZERBINI:** Long ago, when I first exhibited in Rio de Janeiro, in Lage Park, in the 1980s, there was a guy who asked me if I had ever tried ayahuasca. I said no, and he said, “You have got to see this, man. There are people who see the same things you do. You have to try it”. I replied, “I know. I see those things too”.

But I only tried it around ten years later. And I did get this sensation that I was having an experience with a language that was already

os mundos, os espíritos. Essa é uma sensação que seu trabalho me faz ter, e que eu vejo que dialoga com o seu encantamento e interesse por perspectivas e cosmovisões indígenas.

Aliás, falando disso, já me perguntaram se você tem alguma relação com a ayahuasca...

**LUIZ ZERBINI:** Há muito tempo, nos anos 80, quando fiz a minha primeira exposição no Rio de Janeiro, no Parque Lage, lembro de um cara me perguntar se eu já havia tomado ayahuasca. Eu falei que não, e ele disse: “Você tem que ver isso, cara. Tem um pessoal que enxerga a mesma coisa que você. Você tem que tomar.” Eu respondi: “Eu sei, eu enxergo essas coisas também.”

Mas só fui tomar mais ou menos dez anos atrás. E, de fato, tive essa sensação de que estava tendo uma experiência com uma linguagem que já era familiar pra mim. Mas foi fundamental *ver* essa linguagem através da sabedoria vegetal; ver a matemática sagrada, ver a geometria em tudo...

**CLARISSA DINIZ:** E a luz? Na sua experiência de miração, a luz era protagonista da imagem, dos desenhos que você visionou?

**LUIZ ZERBINI:** Muito. A luz é incrível, é muito forte, traz muita cor e uma presença fluorescente. Enquanto parte do mundo acha que as culturas da Grécia ou do Egito não tinham cor, ou que os sertanejos do Brasil e inclusive os próprios indígenas, com suas palhas e barro, são cromaticamente esmaecidos, a ayahuasca revela a cor radical do mundo, a cor cósmica, uma cor não natural, artificial. A cor que é luz, que é espiritual.

**CLARISSA DINIZ:** Isso me faz pensar no modo como a luz de *Xamãpacurá* (2022) e os próprios rolinhos em *Paisagem inútil* (2021) funcionam. Nesta pintura, quando você faz, no fundo da tela, uma floresta de rolinhos, mas ao mesmo tempo coloca uma figura humana — também feita com essa técnica — num plano que se diferencia menos pela sensação espacial de estar “à frente” e mais pela variação da padronagem, o que eu sinto é a evocação dessa capacidade de conexão, comunicação e reciprocidade entre as coisas, as formas... Algo que a luz ajuda a expressar.

É o que, para mim, performa o laser que você usa em *Xamãpacurá*, um plano de luz que se move entre diferentes elementos da cena (pessoas, plantas, arquitetura etc.), mas que, ao tocar esses corpos, altera seu desenho de linha reta e, ao mesmo tempo, faz mudar a imagem que temos das coisas pelo modo como elas respondem, reagem umas às outras, borrando limites, evocando outras volumetrias...

**LUIZ ZERBINI:** Eu não tinha pensado nisso, mas, realmente, o rolinho mais solto — que eu coloco em áreas não demarcadas — entra numa coisa e sai na



familiar to me. But what was fundamental was being able to *see* this language through plant wisdom—seeing the sacred mathematics, seeing the geometry in everything...

**CLARISSA DINIZ:** And light? When you were in an ayahuasca trance, did light feature in the images, in the drawings that were in your vision?

**LUIZ ZERBINI:** A lot. The light is incredible. It is very powerful. It creates a lot of color and a glowing presence. Some people think that the cultures of Ancient Egypt or Ancient Greece did not have color, or that the people of the Sertão region of Brazil, including indigenous peoples, with their straw and clay, lack bold colors. But ayahuasca reveals the radical color of the world, the cosmic color, a non-natural, artificial color. The color that is light, that is spiritual.

**CLARISSA DINIZ:** This reminds me of the way the light functions in “Xamãpacurá” (2022) and in the ink rollers of “Useless Landscape” (2021). In this painting, when you create, in the background, a forest of rollers, but also place a human figure—created using the same technique—on a plane that is differentiated not such much by the spatial sensation of being “in front” than through the variation of the print pattern, I feel that you are appealing to this capacity for connection, communication, and reciprocity among shapes and things... Something that light helps to express.

This is how I understand the laser that you use in “Xamãpacurá,” a sheet of light that moves among the various elements that make up the scene (people, plants, architecture, and so forth), but that, in touching these bodies, ceases to move in a straight line. At the same time, the image that we have of things is changed by the way they respond, react to one another, blurring boundaries, suggesting other shapes and volumes...

**LUIZ ZERBINI:** I hadn’t thought of that, but, in fact, the ink roller that is freer—which I put in

unmarked areas—blends into one thing and out of another. This suggests figures such as those of “Useless Landscape.” The roller suggests shapes that end up being transformed into things.

**CLARISSA DINIZ:** And your way of talking about painting is also ornamental. There is something of the artistic “flourish” in your work: filling space, creating density, filling up more... As in melismatic singing, you know? It is about how music occurs beyond marking the rhythm, the mechanics of composition (that is the passion of many painters, of the whole history of painting, but that does play much of a role in your work). This place closer to melody—this politically ornamental perspective of really caring about what lies beyond the structural—is a central feature of your work. And this ornamentality retains something indomitable, antieconomic, which is also spiritual in so far as it eludes us, does not fit within us...

**LUIZ ZERBINI:** Yes. I get the impression that there are artists who do not fit in themselves. I myself am an example of this. This reminds me of two artists that I like very much and who work in very different ways: Bruce Nauman and Rachel Whiteread.

You could say that all of Rachel Whiteread’s work is based on a single piece by Bruce Nauman, “A Cast of the Space Under My Chair, 1965-1968”. In this piece, Nauman took a cast of the empty space under a chair—he made a wooden mold, put the chair inside and filled it with plaster. Then he took the chair out, and what remained was the empty space, which was invisible prior to this, materialized in a block of plaster.

Many years later, Rachel Whiteread took the same idea and developed it to another level. She revealed the empty spaces in various other things, many of them on a monumental scale. She did this with staircases, and whole houses... The approaches are completely different because she took a single idea and proceeded to draw out all the possibilities

outra. E assim são sugeridas figuras como essas de *Paisagem inútil*. O rolinho sugere formas que depois acabam se transformando em coisas mesmo.

**CLARISSA DINIZ:** E essa sua forma de falar sobre a pintura carrega também um caráter ornamental. Tem algo no seu trabalho que é da ordem do “flo-reio” estético: como preencher o espaço, como ir adensando, preenchendo mais... Como no canto melismático, sabe? É sobre como a música acontece para além do ritmo da marcação, da mecânica da composição (que é a pira de muitos pintores, de toda uma história da pintura, mas que não é muito a sua). Esse lugar mais próximo do melódico — essa perspectiva politicamente ornamental de realmente se importar com o que está para além do que é estrutural — é um gesto central de sua obra. E essa ornamentalidade guarda algo de indomável, de antieconômico, que é também espiritual na medida em que nos escapa, que não cabe em nós...

**LUIZ ZERBINI:** Sim, eu tenho a impressão de que existem artistas que não cabem em si. Eu mesmo sou um exemplo disso. Isso me faz lembrar de dois artistas de quem eu gosto muito, e que trabalham de formas muito diferentes: Bruce Nauman e Rachel Whiteread.

Eu poderia dizer que toda a obra da Rachel Whiteread é baseada em uma única obra do Bruce Nauman, *A cast of the space under my chair, 1965-1968*. Neste trabalho, o Nauman tirou o molde do vazio embaixo de um banco — ele fez uma forma com madeiras, colocou o banco dentro e encheu de gesso. Depois tirou o banco, e o que ficou foi o espaço vazio, que antes era invisível, materializado num bloco de gesso.

Muitos anos depois, a Rachel pegou essa mesma ideia e levou para outro lugar. Ela passou a revelar os vazios de várias outras coisas, muitas delas em escala monumental. Ela fazia isso com escadas, casas... As atitudes são completamente diferentes porque ela pegou uma única ideia e seguiu explorando todas as possibilidades possíveis dessa mesma ideia, enquanto ele seguiu experimentando em várias dimensões, técnicas, suportes e linguagens diferentes. Ele não consegue fazer uma coisa só.

Eu me identifico com ele, com o tipo de pensamento que não para, que é moto-contínuo, que vai indo de uma coisa para outra, de uma forma não linear. É evidente que ele poderia fazer outras esculturas com essa mesma ideia. Mas o conceito já tinha sido definido. É como se bastasse um.

Por isso às vezes eu perco um monte de coisa, vou deixando pra trás e penso “podia ter desenvolvido isso muito mais”. Mas sei lá. Quando vou ver, já estou lá longe.

**CLARISSA DINIZ:** Quando você fala sobre isso, me lembro do que Montez Magno me ensinou sobre modos de ser artista. Ele dizia que havia dois “tipos” de artistas: os monolíticos e os camaleônicos. Ele sempre se considerou



of this one idea, while Naumann experimented with various dimensions, techniques, supports, and media. He couldn't stick to one thing.

I identify with Naumann, with the kind of thinking that cannot stop, which is a non-stop motor, which moves on from one thing to the next, in a non-linear manner. It is clear that he could have produced other sculptures using the same idea. But the concept had already been established. It is as if once was enough.

This is why I lose lots of things, leave them, and end up thinking, "I could have developed this much more..." But so be it. When I see it, I have moved on.

**CLARISSA DINIZ:** This reminds me of what Montez Magno taught me about ways of being an

artist... He said that there are two "types" of artist: the ones who are monolithic and the ones who are chameleon-like. He considered himself a chameleon and would say that the history of art is, however, a monolithic structure, that accommodates monolithic artists very well. It can accommodate a Mondrian or a Morandi... Eurocentric historicity and its rationality is a comfortable place for monoliths. But it is a dreadful prison for chameleons.

**LUIZ ZERBINI:** True. Amazing. A great observation. That's it. I am a chameleon.

**CLARISSA DINIZ:** And the beauty of it is that, within every chameleon-like artist, there is a monolithic one. And within every monolithic artist there is something of the chameleon...

camaleônico e dizia que, por outro lado, a história da arte é uma estrutura monolítica, que acolhe muito bem os artistas monolíticos. Ela vai acolher Mondrian, vai acolher Morandi... A historicidade eurocêntrica e sua racionalidade é um lugar confortável para os monolíticos. Mas ela é um puta cárcere para os camaleônicos.

**LUIZ ZERBINI:** Verdade. Incrível. Muito boa observação. Maravilhoso. É isso aí, eu sou camaleônico.

**CLARISSA DINIZ:** E a delícia da coisa é que, dentro de todo camaleônico, existe um monolítico. Assim como dentro de todo monolítico persiste uma dimensão camaleônica...





# LUIZ ZERBINI: PAISAGENS RUMINADAS

## EXPOSIÇÃO *EXHIBITION*

### Patrocínio *Sponsorship*

Banco do Brasil

### Realização *Realization*

Ministério da Cultura

Centro Cultural Banco do Brasil

### Curadoria e textos

#### *Curatorship and texts*

Clarissa Diniz

### Ateliê Luiz Zerbini

#### *Luiz Zerbini Studio*

Ana Luiza Fonseca

Arthur Moura

Juliana Wahner

Filipe Martins

Ruan D'Ornellas

### Estúdio Baren *Baren Studio*

João Sánchez

Gpeto

### Produção *Production*

#### **Mourart**

Arthur Moura

#### **Automatica**

Luiza Mello

Izabel Campello

Marisa S. Mello

Mariana Schincariol de Mello

Paulino Costa Neto

### Identidade visual e projeto gráfico *Visual identity and graphic design*

#### **Cosmopolíticas editoriais**

Felipe Carnevalli

Paula Lobato

### Projeto expográfico

#### *Exhibition Project*

Juliana Ziebell

#### **Venta arquitetos**

Laura Rosenbusch

Gregório Rosenbusch

### Projeto de iluminação

#### *Lighting design*

#### **BLight**

Samuel Betts

### Montagem *Assembly and installation*

Kbedim Montagem  
e Produção Cultural

### Tour Virtual, Audioguia e Libras *Virtual Tour, Audio Guide and Sign Language*

GS Soluções e Imagens

### Cenografia *Scenography*

Gabarito Cenografia

### Museologia *Museology*

#### **Rio de Janeiro**

Carolina Paiva Sanezi Gomes

Caroline Reis

Daniele dos Santos da Silva

Elisabeth do Valle Souto Soares

Luciana Christina Cruz e Souza

Valéria Garcia Sellanes

Viviane Silveira Teixeira

#### **São Paulo**

Mariane Tomi Sato

#### **Belo Horizonte**

Alice Gontijo

#### **Curitiba**

Ana Caniatti

### Revisão de textos

#### *Proofreading*

Duda Costa

### Tradução *Translation*

Paul Webb

### Audiovisual *Audiovisual*

On Projeções

### Plotagem e sinalização

#### *Plotters and signage*

Ginga Design

### Fotografia *Photography*

Pat Kilgore

### Vídeo *Video*

#### **Direção e Fotografia**

#### *Direction and Photography*

Manuel Águas

#### **Fotografia adicional**

#### *Additional photo*

Rita Albano

#### **Operador de câmera**

#### *Cameraman*

Beto Thomé

#### **Edição e finalização**

#### *Editing and finishing*

Lupércio Bogeia

#### **Técnico de Som**

#### *Sound technician*

João Zula



## **Assessoria de imprensa**

### ***Press relations***

Claudia Oliveira  
Anna Accioly  
Renata Monteiro

## **Comunicação Digital**

### ***Digital Communication***

Lê Bottino Comunicação  
Estratégica  
Alessandra Bottino

## **Logística de transporte de obras *Logistics and transportation***

Alves Tegam

## **Íçamento *Lifting***

Michael Danillo Santana de Souza  
Gilvan Silva Santos  
Felipe de Oliveira Fraga

## **Manutenção *Maintenance***

Caio Costa  
Tatiana Belli

## **Gestão do projeto**

### ***Project management***

Ana Karine Almeida  
Automatica  
Clarice Magalhães  
Mourart  
Simone Nascimento

## **Agradecimentos**

### ***Acknowledgements***

Alessandra D'Aloia  
Alex Gabriel  
Álvaro Piquet Pessoa  
Angélica Cantarella Tironi  
Automatica  
Barrão  
Bernardo Paz  
Beto Silva e Sandra Morais  
Caetano Veloso  
Carlos Vergara  
Charles Cosac  
Chelpa Ferro  
Coleção Auto Retrato do Brasil  
(Marcio Rebello)  
Coleção Neiva Participações Ltda  
Coleção Paiva de Azevedo  
David Hubbard  
Dinho Ouro Preto  
Dulce e João Carlos  
de Figueiredo Ferraz  
Edgar Moura  
Edgar Moura Brasil  
Galeria Fortes D'Aloia e Gabriel

Instituto Figueiredo Ferraz  
Isabel Ralston  
João Vergara  
Jorge Allen  
Laura Mello  
Leonel Kaz  
Ligia Carvalhosa  
Lilian e Romero Pimenta  
Luiz Antonio de Sampaio Campos  
Marcia Fortes  
Mini Kerti  
Mara e Marcio Fainziliber  
Max Perlingeiro  
Museu de Arte de São Paulo Assis  
Chateaubriand - MASP  
Paula Lavigne  
Paulo A. W. Vieira  
Rosana e Arthur Pollis  
Ricardo Rego  
Rumi Verjee  
Sergio Mekler  
Stephen Friedman  
Stephen Friedman Gallery  
Sikkema Jenkins & Co.  
Thiago Gomide  
Walcyr Carrasco

## **PUBLICAÇÃO *PUBLICATION***

### ***Textos Texts***

Clarissa Diniz  
Luiz Zerbini

### ***Projeto gráfico***

#### ***Graphic design***

##### ***Cosmopolíticas editoriais***

Felipe Carnevalli  
Paula Lobato

### ***Produção editorial***

#### ***Editorial production***

Ana Luiza Fonseca  
Luiza Mello

### ***Fotos da exposição***

#### ***Exhibition installation views***

Pat Kilgore

### ***Foto das obras***

#### ***Photos of the artworks***

Daniel Cabrel: p. 122, 123  
Eduardo Ortega: p. 24, 52, 55, 82,  
86, 92, 94, 104, 106, 108, 178, 180,  
205, 218, 220, 227, 228, 248  
Jaime Acioli: p. 152, 154, 157

Jason Wyche: p. 76, 78, 160  
Julio Callado: p.66, 190, 192, 240, 242  
Maurício Frolidi: p. 32, 34  
Pat Kilgore: p. 2, 5, 6, 7, 10, 17, 23,  
26, 27, 28, 29, 36, 37, 40, 41, 43, 45,  
46, 47, 50, 51, 58, 59, 62, 63, 68, 75,  
80, 81, 85, 89, 99, 100, 111, 112, 113,  
114, 115, 116, 118, 133, 134, 138, 139,  
140, 141, 144, 146, 147, 148, 158,  
167, 168, 169, 175, 176, 177, 182,  
186, 187, 189, 194, 195, 198, 201,  
202, 207, 208, 209, 217, 230, 232,  
236, 237, 238, 239, 244, 247, 249,  
251, 252, 256, 257, 264, 265, 266,  
274, 275, 276, 284, 287  
Rômulo Fialdini: p. 164  
Vicente de Mello: p.188, 222

## **Revisão de texto**

### ***Proofreading***

Duda Costa

## **Tradução *Translation***

Paul Webb

## **Transcrição *Transcription***

Pedro Teixeira

## **Impressão *Printing***

Ipsis

## **Papéis *Papers***

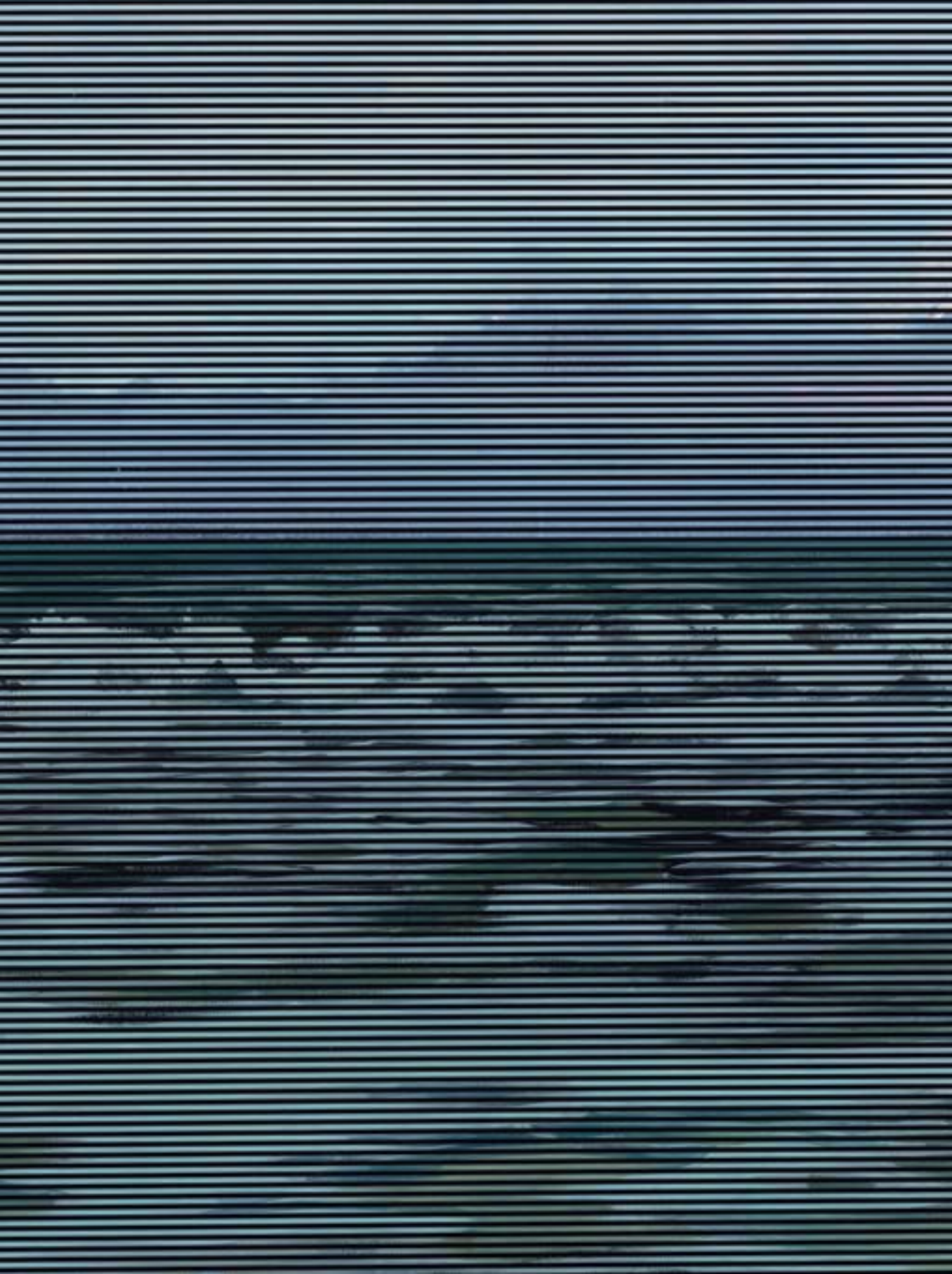
Masterblank Linho LD (Capa)  
e Eurobulk (Miolo)

## **Tipografia *Typography***

Brutal, Georgia e Helvetica Neue

## **ISBN**

978-65-89579-10-6







**Lei de  
Incentivo  
à Cultura**  
Lei Rouanet

Produção

**MOURART**



Realização

**MINISTÉRIO DA  
CULTURA**

**GOVERNO FEDERAL**  
**BRASIL**  
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

**Dados Internacionais de Catalogação  
na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

---

Z58l Zerbini, Luiz

Luiz Zerbini – Paisagens ruminadas  
/ Luiz Zerbini, Clarissa Diniz. –  
Rio de Janeiro, RJ : Automatica Edições, 2024.  
288 p. ; 18cm x 24cm.

ISBN: 978-65-89579-10-6

1. Artes. 2. Pintura. 3. Ecologia.  
I. Diniz, Clarissa. II. Título.

2024-2325

CDD 700  
CDU 7

---

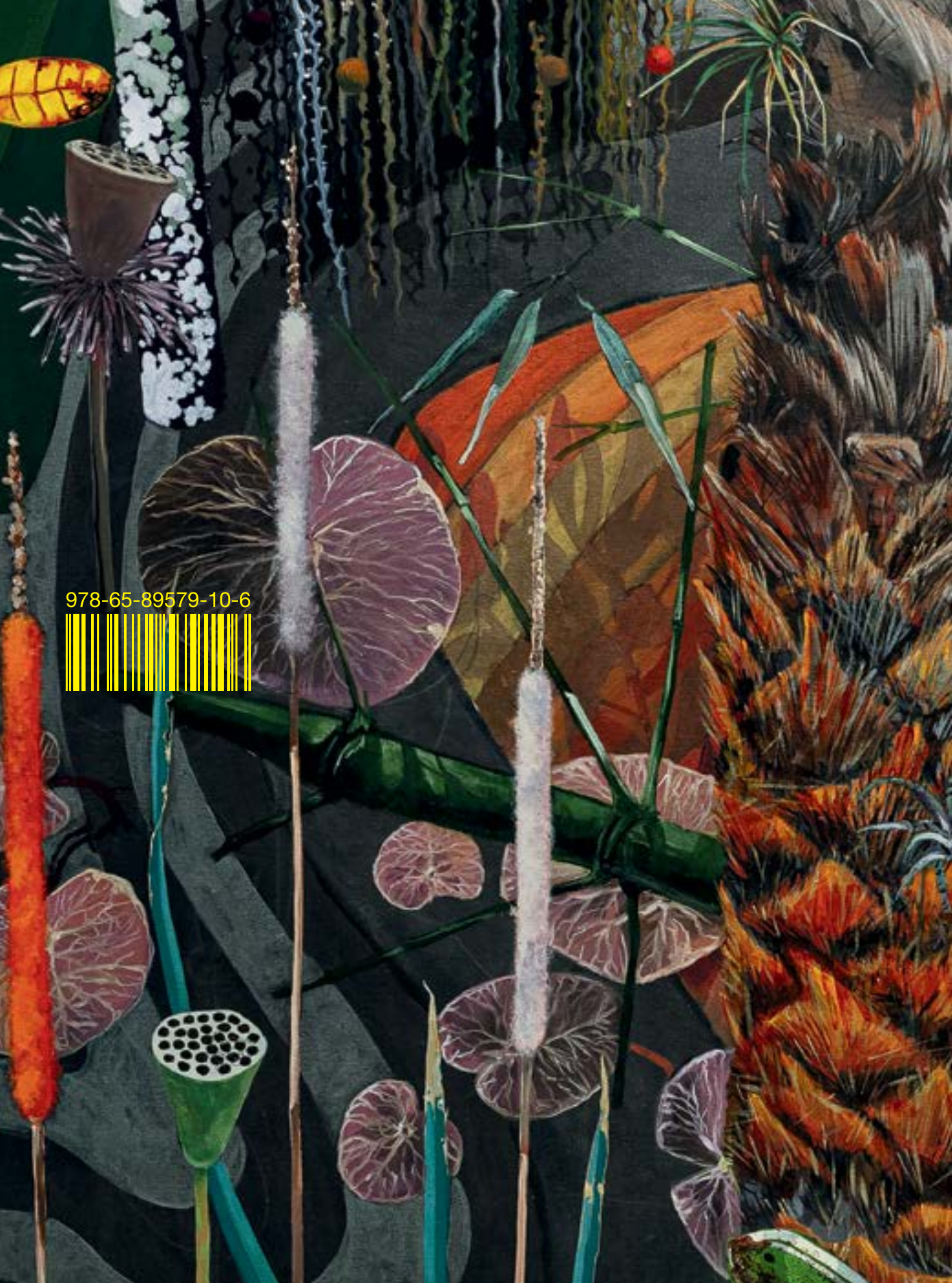
**Elaborado por  
Odílio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949**

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Artes 700  
2. Artes 7



**MISTO**  
Papel | Apoiando o manejo florestal responsável  
Paper | Supporting responsible forestry  
FSC® C011095



978-65-89579-10-6

