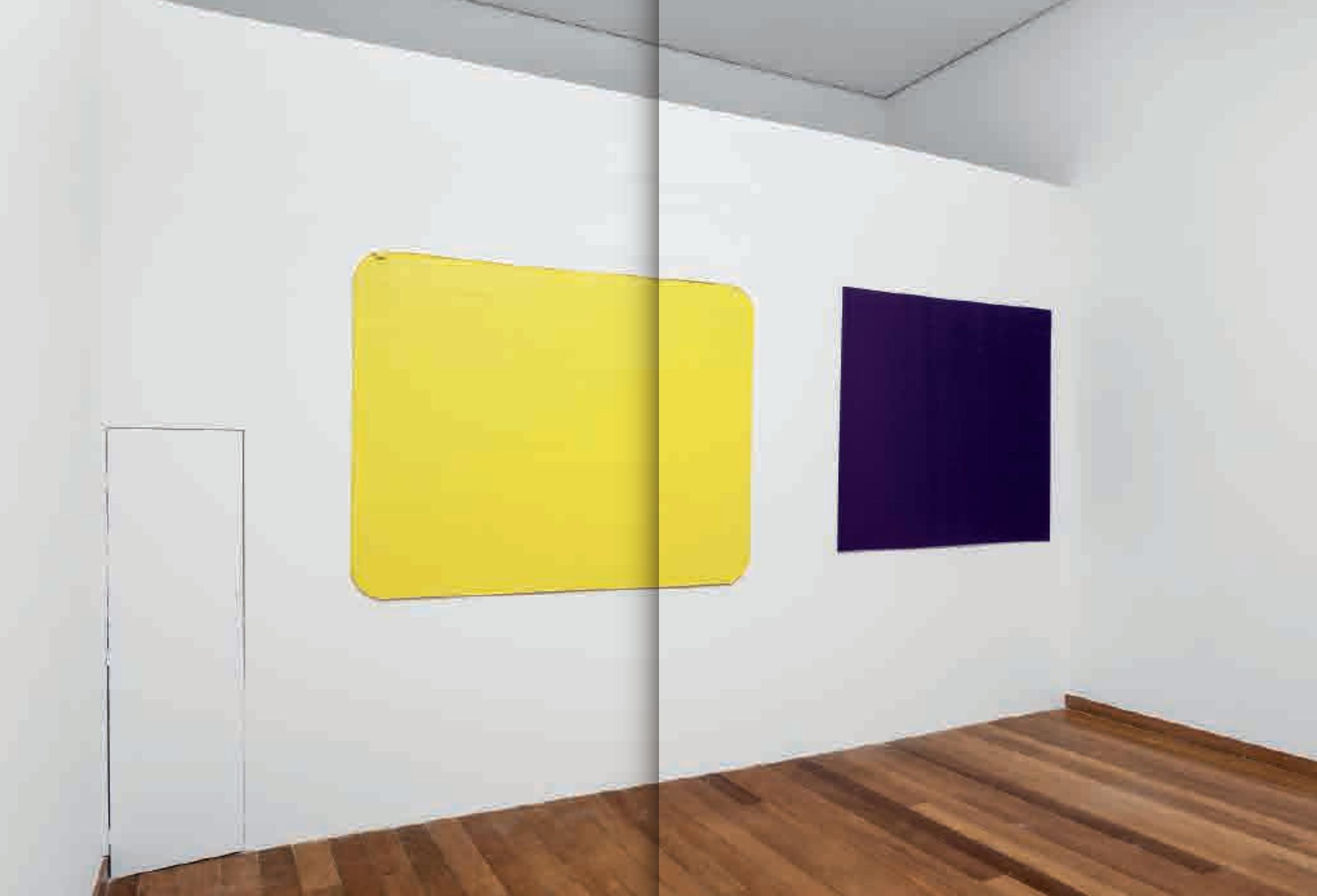


**Rodrigo Andrade:
pintura e matéria
(1983-2014)**



Pina_







**Office at Night (óleo
sobre Hopper), 2006**
25,5 × 21,5 cm

páginas anteriores

**View of Delft (óleo
sobre Vermeer),
2007/2017**
55 × 65 cm

Sem título, 2017
quadrado amarelo:
2,20 × 1,65 m / quadrado
roxo: 1,90 × 1,65 m

**Múltiplos de metal,
2015**
placa verde: 21,5 × 29 ×
0,6 cm / placa bege: 13 ×
35,5 × 0,6 cm



ROBERT RAUSCHENBERG
OFFICE AT NIGHT, 2006
Oil on Hopper's 'My Office at Night',
1940. Edition 1/100. Robert Rauschenberg
Foundation, Robert Rauschenberg, 2006

**Rodrigo Andrade:
pintura e matéria
(1983-2014)**

**PINACOTECA
DE SÃO PAULO**

13.
Apresentação

Jochen Volz

15.
Na fronteira

Taisa Palhares

25.
**Rodrigo Andrade:
um olhar em retrospecto**

Michael Asbury

36.
Obras

159.
Lista de obras

Apresentação

Jochen Volz
diretor geral

Rodrigo Andrade: pintura e matéria (1983-2014) é a mais abrangente mostra retrospectiva do artista realizada até hoje. Foram reunidas 113 obras na Estação Pinacoteca, englobando mais de 30 anos da produção de Andrade. Como aluno de Sergio Finger e, a partir de 1982, membro fundador do coletivo Casa 7, com Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos e Paulo Monteiro, a prática de Andrade ainda mantém raízes profundas na pintura, sem deixar de questionar e forçar, constantemente, os limites do meio.

O diálogo entre a instituição e o artista não é recente. Já em 2010, a Pinacoteca incumbiu Rodrigo Andrade de realizar uma bela e radical intervenção no museu. A instalação *Óleo sobre: intervenção no acervo da Pinacoteca do Estado* ocupou as oito galerias do segundo andar do prédio, que abrigam a exposição permanente do acervo do museu. Para esse projeto, Andrade usou 450 quilos de tinta a óleo pura em várias formas geométricas aplicadas diretamente nas paredes. Essas pinturas *in situ* estabeleciam diálogos com as obras do acervo de maneira formal, arquitetônica e poética. O gesto de usar o museu como

um suporte para suas intervenções abstratas foi resultado da pesquisa contínua do artista, que busca ultrapassar o objeto da pintura em direção a uma materialidade pura.

Desde então, a Pinacoteca ansiava organizar uma exposição de Andrade que conectasse de maneira natural seus trabalhos figurativos com sua pesquisa geométrica, justapondo seu experimentalismo material com sua própria iconografia. Portanto, é uma grande honra finalmente apresentar o trabalho de Andrade em toda a sua profundidade e amplitude.

Somos muito gratos à Taisa Palhares, curadora de *Rodrigo Andrade: pintura e matéria (1983-2014)*, pela sensibilidade e percepção do trabalho e do processo do artista. Agradecemos também ao próprio Rodrigo Andrade pela sua generosidade e dedicação ao projeto. Obrigado ao Michael Asbury pela bela contribuição a esta publicação. Somos eternamente gratos aos nossos parceiros de longa data, Credit Suisse, pelo apoio aos programas da Pinacoteca em geral e a esta exposição em particular. E, por último, um agradecimento muito especial à equipe extraordinária da Pinacoteca.

Na fronteira

Taisa Palhares
curadora

A exposição *Rodrigo Andrade: pintura e matéria (1983-2014)* reúne pela primeira vez mais de cem trabalhos que apresentam uma visão significativa da produção de Andrade, dos anos 1980 até 2014. Não seria exagero afirmar que, dentre todos os artistas de sua geração, marcados pelo movimento de retorno à pintura, ele é quem se manteve dedicado quase exclusivamente ao meio pictórico no decorrer dos anos. Não haveria nisso, contudo, uma adesão simplista à ideia da pintura como uma atividade superior, ou à defesa da pureza modernista diante do hibridismo da arte contemporânea. Ao contrário, desde o início o trabalho do artista revela uma vontade por vezes visceral de tensionar as certezas que limitariam sua atividade, e isso a partir do gesto categórico de seu fazer.

As obras escolhidas para exposição pretendem evidenciar esse movimento segundo uma ordem cronológica, mas ao mesmo tempo estabelecem relações entre pinturas de diferentes fases ou épocas. Se numa leitura mais superficial sua produção ora tende à formalização abstrata, ora se volta à figuração, sua interpretação não deve ser feita a partir da perspectiva teleológica, pois se na aparência essas etapas são opostas, há características comuns que unem seus trabalhos. Como o artista comenta em entrevista ao crítico de arte Tiago Mesquita: "Eu me sinto condenado a um movimento constante. [...] Dá para falar num movimento pendular, ou circular, entre figuração e abstração,

mas as questões retornam sempre em outro nível, como uma espiral".¹

Pode-se dizer que desde sua formação, ainda nos anos 1970, Rodrigo Andrade manifestou um interesse idêntico pela história da arte e por imagens e produções localizadas na indústria cultural. Já com quinze anos, a paixão pelo desenho e pela narrativa das histórias em quadrinhos andava ao lado da curiosidade por artistas como Edward Hopper, Oswaldo Goeldi e Giorgio Morandi.² De certa maneira, a convivência dessas referências díspares constitui-se no amálgama visual da base de sua poética, às quais irão se juntar o cinema, a fotografia, a pintura popular, a vulgaridade do *kitsch* e um interesse genuíno por imagens ordinárias e anônimas, além de muitos outros artistas de épocas e períodos diferentes.³

Essa ligação não é esclarecida em termos de influência. Tampouco seu trabalho realiza o exercício um tanto vazio de citação e apropriação que marcou parte da pintura na década de 1980. É nisso que reside seu interesse e importância, pois ao partir de uma visualidade contaminada, que não se pretende pura e nem é orientada a estabelecer hierarquias, Andrade traz para o campo do fazer pictórico aquilo que convive simultaneamente e de maneira desordenada na vida cotidiana.

Entretanto, se essas pinturas nos remetem ao circuito banalizado das imagens no mundo contemporâneo – em que uma pintura de Van Gogh circula

com a mesma abrangência e rapidez de fotografias documentais de grandes tragédias -, a aposta de Andrade não está em reafirmar o diagnóstico da superficialidade identitária do nosso universo cultural. Seu trabalho, na verdade, poderia ser pensado dentro do contexto de uma estética da negatividade, em que aquilo que é visto como igual, e por isso banal e ordinário, é transformado em não idêntico. Esse estranhamento se dá pela presença da matéria que, ao menos desde a realização das telas feitas a partir da aplicação de pares de blocos de tinta na superfície branca (1999-2009), se restringe ao material mais básico da pintura: a tinta a óleo. A materialidade exacerbada e heterogênea de seus trabalhos da década de 1980, como as colagens e as pinturas sobre persianas, reaparece então na densidade da tinta. Sua fisicalidade não deixa de ser algo excessivo, afirmativo. E é dessa maneira que recoloca a fronteira entre a arte e a aparência do mundo.

Na mesma entrevista realizada com Tiago Mesquita, Rodrigo Andrade nota que a ambiguidade de seus trabalhos se dá pelo fato de que neles os espaços coexistem, sem que desapareçam um no outro: o espaço do mundo e o espaço ilusório da tela. Retomando o estudo do historiador Johan Huizinga sobre o lúdico, ele descreve de forma clara e definitiva o que é essencial em sua poética: o jogo entre o imaginário e o concreto, o traço ilusionista de toda arte e simultaneamente o fato de ser artifício, coisa feita de matéria física.⁴

É na presença corporal da matéria, cuja potência, por mais delimitada em contornos conhecidos que ela seja, não deixa de perder um aspecto de organismo vivo e informe, alheio à intenção última do artista, que também nos leva a um outro componente fundamental de seu trabalho: o prazer. Se pelo menos desde a segunda metade do século XVIII a estética define a arte

como um "prazer desinteressado" e por isso diferente de toda outra forma de trabalho manual ou utilitário, sabe-se que no século seguinte a exploração do sensorial serviu para moldar as primeiras formas de diversão da cultura de massa. O prazer que era mental, incorpóreo e puro, transforma-se rapidamente em atração sensorial. Ainda separada dos prazeres "leves" da cultura de massa, a arte moderna não ficaria alheia à sedução da superfície desse novo mundo. Que o diga o corpo desnudo chapado em primeiro plano de *Olympia* (1863), de Édouard Manet.

Sem querer voltar às origens de nossa época, o elemento sensorial da arte em Rodrigo Andrade parece ter um papel especial. A reunião desses trabalhos evidencia, na chave do jogo citado acima, que se, por um lado, ela nos atrai ao ponto de muitas vezes ficarmos com uma vontade irresistível de pressionar suas superfícies, por outro, sua matéria densa também nos afasta daquilo que julgamos conhecido, semelhante ao nosso mundo cotidiano. Esse movimento de atração e repulsa torna-se claro na série realizada para a Bienal de São Paulo, em 2010. As grandes telas de *Matéria noturna* [pp.130-135] são pintadas a partir de fotografias ordinárias: cenas noturnas da cidade, do interior do ateliê do artista, paisagens naturais, ou seja, imagens em nada especiais nas quais Andrade faz uso do estêncil para aplicar uma camada grossa de tinta preta. Esse processo, que em um primeiro momento atrai fisicamente o espectador, chama atenção para a concretude daquilo que é representado como ilusório e ao mesmo tempo repele, na medida em que a densidade da matéria negra recoloca a opacidade do mundo. Podemos pensar quase num prazer negativo.

Por isso, não se trata aqui de definir o que é a pintura afastando-a daquilo que é divertido e superficial na sociedade contemporânea,

tentando assim salvá-la por meio de uma seriedade estéril que a afastaria definitivamente da vida. Mas também não se trata de mergulhar completamente na banalidade passageira dessa mesma vida, sem exigir qualquer tipo de distinção. Como eu já havia notado em um texto anterior sobre o artista,⁵ há em Rodrigo Andrade uma "autonomia relativa", em que apesar de estarem ambos em diálogo e aproximação constantes, a arte não se transforma no mundo e o mundo não é estetizado, tornando-se arte.

—

A pintura mais antiga da exposição data de 1983 e representa a sala do ateliê coletivo que Rodrigo Andrade manteve com os amigos Fábio Miguez, Paulo Monteiro, Carlito Carvalhosa e Nuno Ramos entre 1982 e 1985, e que logo em seguida daria nome e identidade ao grupo, conhecido como Casa 7.⁶ Única pintura de observação de toda a exposição, a obra apresenta um tema recorrente na história da arte e que se repetiria em outras telas de pequeno porte, como *Atelier abandonado* (1985) [p.113] e *O gabinete do senhor Oliva* (1985) [p.112], ou ainda, na grande pintura da série da Bienal de 2010, baseada na fotografia de seu ateliê atual, *Interior escuro* (2010) [p.134]. São locais onde a presença do artista é muitas vezes indicial, sendo evocada nos objetos espalhados de maneira aleatória, e que dão a impressão de um amontoamento caótico, de coisas que caíram em desuso ou que simplesmente foram abandonadas (cadeiras, mesas, papéis, chassis, molduras etc.). Ambientes fechados que refletem intimismo e solidão.

É com os painéis em papel *kraft* e esmalte sintético [pp.106-111] que Andrade começa a trabalhar em formatos maiores, influenciado por

artistas neoexpressionistas alemães que ele veria na Bienal de 1983, como Markus Lüpertz, cuja vulgaridade da pintura, que remete a algo feito de imediato e sem grandes elucubrações, exerceria uma força de atração sobre a obra de Andrade. Ou o canadense Philip Guston, uma inspiração constante em sua produção. O conhecimento desses pintores faz com que a obra do artista passe por um movimento de liberação. Particularmente nos painéis, os interiores são fragmentados e uma força incontrolável parece se expandir para além da superfície. A matéria, que ainda é rala, ganha presença inconfundível com o brilho e o efeito escorrido do esmalte sintético. Dois anos depois, Andrade é convidado a participar da 18ª Bienal de São Paulo, onde suas pinturas gestuais e expressionistas em tinta a óleo irão participar da "Grande tela" [p.120-121].

A primeira ruptura com a figuração neoexpressionista se dá em 1986, na sua primeira individual na galeria *Subdistrito*, em São Paulo. Rodrigo trabalha com colagens e o material, antes restrito à tinta, passa a incorporar elementos brutos, como borracha, chumbo e papelão. Nesse momento, ocorre um rebaixamento de tom e a gestualidade expressionista é matizada pela composição de formas que lembram uma certa racionalidade geométrica [pp.87-88, 104]. Uma intenção de estruturação da matéria amorfa também aparece nas duas grandes pinturas com persianas, de 1990 [pp.100-103].

Ainda dentro do primeiro momento de sua produção, em 1994, Andrade irá realizar um conjunto de pinturas que apontariam para uma transição efetivamente realizada no final dos anos 1990. Na série apelidada de *Goeldiana* [pp.92, 96-97], os elementos figurativos são envoltos por um espaço denso, de cores chapadas e monocromáticas, sobressaindo-se o uso da cor preta.

A relação entre plano e profundidade se torna problemática e as figuras perdem volume, sendo compelidas por esse espaço entrópico. O gesto se torna mais contido e a matéria impenetrável.

Expostas pela segunda vez desde que foram realizadas, essas pinturas estabelecem uma relação direta com seus trabalhos mais recentes. Nelas já é possível observar o movimento em direção à contração da matéria que ocorrerá na fase compreendida como "abstrata", evidenciado na pintura *Sem título*, de 1998 [p.83]. Nessa série, iniciada em 1999, Andrade desenvolve um novo tipo de procedimento que marcaria sua produção posterior. O artista transforma as figuras em blocos geométricos de cor pura que são aplicados por meio do estêncil na superfície branca da tela. Atitude radical, que parece querer chegar a um grau zero da pintura. Para além de toda a questão que essas telas colocam no que diz respeito às relações entre figura e fundo, plano e profundidade, espaço do quadro e o espaço do mundo,⁷ o trabalho se liberta da gestualidade exacerbada e reencontra uma qualidade gráfica e direta que já estava presente em seus primeiros trabalhos, notadamente aqueles em papel *kraft*. Essas polaridades mencionadas passam a se determinar reciprocamente, ampliando o raio de ação da superfície fisicamente delimitada da tela, na mesma medida em que a cor se contrai em volumes robustos de tinta.

Os blocos são colocados em pares de dois ou quatro, e são feitos de formas ordinárias, banais: círculos e retângulos que admitem pequenas variações de tamanho, volume e desenho das arestas. A universalidade de tais formas aproxima-se mais dos objetos padronizados da indústria e do design do que da metafísica da pintura geométrica abstrata do início do século XX.

Seu jogo é baseado na inter-relação que os blocos estabelecem entre si, com o espaço ao redor, bem como com o corpo do espectador.⁸ A interioridade aqui é reduzida a um grau mínimo. A paleta de cores não apresenta em si uma grande novidade, visto que são constantes desde o início de sua carreira (com a predominância do rosa carne, preto, amarelo, azul, cinza, branco, verde, bege, roxo, laranja e vermelho). No entanto, as cores ganham concretude e inteireza inéditas. Tornam-se diretas, imediatas, ostensivas. Simultaneamente matéria pura e sensação visual, passagem intermitente entre a percepção visual e a percepção tátil. As cores não deixam de estabelecer contato, instituindo um movimento permanente de determinação recíproca, apesar da completude que possuem em sua individualidade.

Na exposição, esse grupo de obras junta-se à série *Bicromias* (2014), na qual o artista reinterpreta fotografias conhecidas, transformando-as em composições construídas pela combinação de duas cores [pp.57-61, 150]. Se por um lado elas evocam o caráter reprodutível e anônimo do trabalho de Andy Warhol,⁹ por outro, explicitam a importância que a técnica desenvolvida com estêncil nas pinturas abstratas terá para a fase posterior de seu trabalho, quando o artista retorna à figuração, entretanto por meio da utilização de imagens pré-existentes.

No início de 2009, Rodrigo Andrade começa a realizar pinturas a partir de fotografias tiradas por ele. Essa volta à figuração marcaria uma nova fase do trabalho, em que a materialidade assertiva das pinturas anteriores fricciona a ideia de representação. O primeiro conjunto dessa nova leva de pinturas, a já citada série *Matéria noturna*, é exibido na 29ª Bienal de São Paulo (2010). São paisagens noturnas que remetem ao abandono

e silêncio da cidade. Não há uma cópia da imagem, mas a incorporação do caráter mal-assombrado da noite na opacidade da matéria.

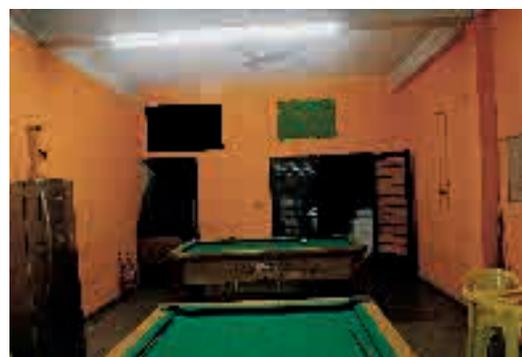
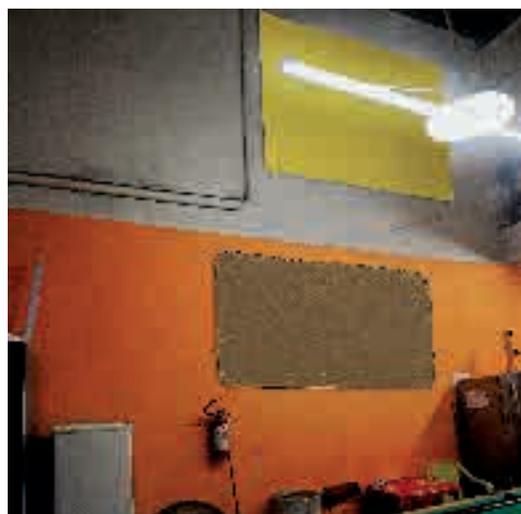
Em geral, o que se percebe nessas pinturas figurativas, feitas a partir de fotografias (autorais ou não) e de frames de filmes, é o questionamento da verossimilhança, restabelecendo-se, agora por outra via, o jogo entre a ilusão e a densa massa de tinta. Curiosamente é também por meio da apropriação de imagens que o artista reencontra a História da Arte. Oswaldo Goeldi, Pieter Bruegel, Gustave Courbet, Camille Corot, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, John Constable, Johannes Vermeer, Caspar David Friedrich, Claude Monet: reminiscências que ressurgem numa fotografia do Tsunami, de uma estrada para o litoral, fotos de viagens ou registros pessoais de locais familiares. De novo, aquilo que parece banal invade o espaço pictórico, num movimento tensionado com as convenções da pintura. Desta forma, tanto o ordinário quanto a convenção são deslocados. Afinal de contas, é essa região fronteiriça que o trabalho de Rodrigo Andrade quer habitar.

NOTAS

1. "Entrevista Rodrigo Andrade x Tiago Mesquita". In: MESQUITA, Tiago (org.). *Resistência da matéria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 51.
2. Em 1977, Rodrigo Andrade começa a frequentar o ateliê de gravura de Sergio Fingeremann, onde diz conhecer esses artistas. Nesse mesmo ano faz aula de desenho no Studio of Graphics Arts, em Glasgow, durante as férias, além de editar a revista *Papagaio* com amigos do Colégio Equipe, em São Paulo. Para essas e outras informações biográficas conferir "Cronologia", *ibid.*, p.212.
3. No livro *Resistência da matéria*, Rodrigo Andrade organizou um caderno de "Notas visuais" no qual reúne o seu arquivo pessoal de imagens, estabelecendo aproximações entre seus trabalhos e o material visual que o alimenta. *Ibid.*, pp.196-211.
4. Eu cito: "A dimensão do jogo é determinante na arte, em geral, e na pintura, em particular, pois

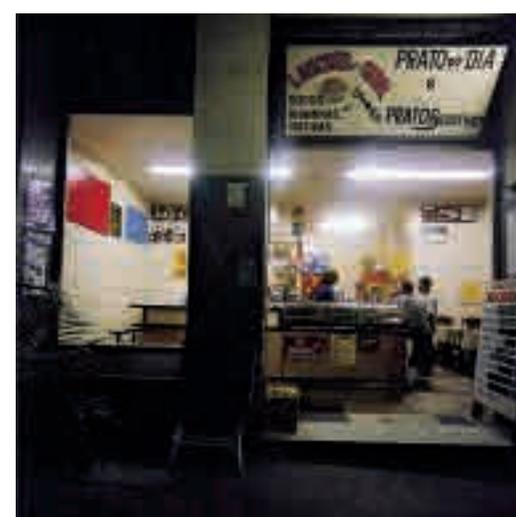
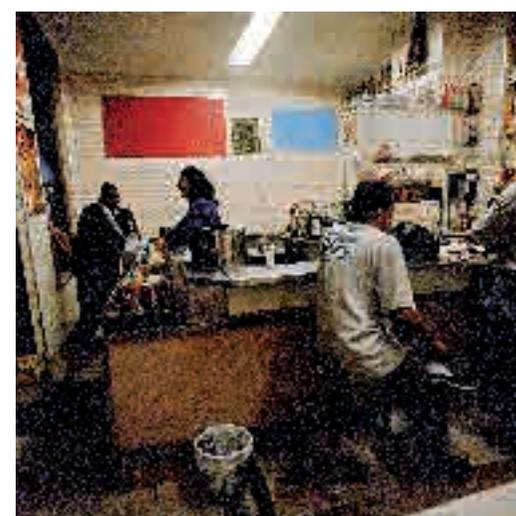
a própria delimitação da tela já configura uma espécie de campo onde o jogo ocorre. Aliás, lendo o *Homo Ludens* do Huizinga, aprendi que a palavra ilusão significa, literalmente, 'em jogo' (*includere*). A ideia cai muito bem para a minha pintura. [...] O que me interessa é o espaço duplo que oscila entre ilusionista e não ilusionista, concreto, matérico. É o jogo a que me referi anteriormente. É isso que faz dessa pintura arte", *ibid.*, p. 51.

5. PALHARES, Taisa. "Espaços contaminados: a pintura como experiência de diferenciação". In: *Rodrigo Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
6. 7 era o número da casa ocupada pelos artistas em uma vila em Pinheiros, São Paulo, onde Andrade tinha passado sua infância. Em 1983, Antonio Malta deixa o ateliê e é substituído por Nuno Ramos. A nomeação oficial do grupo ocorre em 1985, quando a curadora Aracy Amaral, então diretora do MAC-USP, organiza a exposição "Casa 7".
7. Para uma compreensão detalhada dessa série, remeto ao texto fundamental de Alberto Tassinari "Figurações pelo outro". In: *Rodrigo Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp.11-30.
8. Nota-se que a "abertura" dessas pinturas levou o artista a extrapolar o espaço da tela, realizando importantes trabalhos de intervenção como *Projeto parede* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2000), *Lanches Alvorada* (Lanches Alvorada, São Paulo, 2001), *Paredes da Caixa* (Museu da Caixa Econômica Federal, São Paulo, 2006) e *Óleo sobre: intervenção no acervo da Pinacoteca do Estado* (Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2010).
9. Cf. ensaio de Lorenzo Mammì "Diante do muro, atrás do horizonte". In: MESQUITA, Tiago (org.), *op. cit.*, p.188.



**Simulação de
instalação, 2017**

Bar na região dos
Campos Elíseos,
São Paulo



**Vista da instalação
Lanches Alvorada,
2001**

óleo sobre parede
Bar Lanches Alvorada,
São Paulo



Vista da instalação
Paredes da Caixa,
2006

óleo sobre parede,
vidro e espelho
Museu da Caixa Econômica
Federal, São Paulo

página seguinte

Vista da instalação
Óleo sobre,
2010

óleo sobre parede
Pinacoteca do Estado
de São Paulo

Rodrigo Andrade: um olhar em retrospecto

Michael Asbury
crítico de arte, curador e
professor de história da arte

Para esta exposição retrospectiva, Rodrigo Andrade e a equipe curatorial da Pinacoteca do Estado de São Paulo discutiram, a princípio, a instalação de uma obra em um bar nos Campos Elíseos, bairro que circunda o museu. A proposta procurava "remontar" uma exposição de 2001, quando várias pinturas foram instaladas em um boteco local chamado Lanches Alvorada [p.21]. Naquela ocasião, Andrade, após um longo processo de negociação, persuadiu o dono do estabelecimento a permitir que uma série de monocromos fossem "engessados" diretamente nas paredes do bar. As obras foram exibidas ao lado de uma confusão de decorações e parafernalias típicas de botecos: arranjos com garrafas de cachaça de qualidade duvidosa, uma televisão pendurada na parede, pôsteres promocionais de cerveja, listas de preços, cartazes alertando para a inutilidade de pedidos de vendas fiadas e um aviso escrito à mão avisando aos clientes que não tocassem na tinta fresca (uma referência às estranhas pinturas adicionadas ao décor).

A ideia parecia simples: colocar arte em um cenário da vida real. O que parecia discrepante era o tipo de arte proposta para realizar tal tarefa: campos monocromáticos

de cor apresentados em camadas únicas e grossas de tinta a óleo que possuíam uma massa substancial.

Historicamente, o impulso vanguardista de integrar a arte à vida afetou de maneira radical a forma que a obra de arte assumiu. Em tais circunstâncias, a necessidade de se comunicar com o público era muitas vezes a questão central, tanto por meio do desejo de chocar, com *slogans* explícitos e provocativos, quanto num convite à ação participativa, como ocorreu mais tarde. A diferença na proposta de Andrade era que o trabalho não parecia buscar nenhuma dessas soluções, mas somente apresentar-se, com toda sua pureza e simplicidade implícitas, em um lugar tipicamente associado à classe trabalhadora. Portanto, o trabalho de arte invadiu um lugar ao qual supostamente não pertence, enquanto o próprio lugar invadiu o trabalho em um processo de contaminação recíproca.¹

Para ilustrar a imprevisibilidade da proposição, Andrade se recorda de um episódio que ocorreu logo após a inauguração daquela intervenção no Lanches Alvorada. Tentando convencer um amigo reticente a visitar o bar, o artista insistiu que se ele o fizesse testemunharia algo que nunca tinha visto antes. O argumento foi o

suficiente para que o amigo decidisse fazer a visita. Enquanto estava no bar, assistiu surpreso na televisão, instalada ao lado das massas de tinta a óleo ainda frescas, os ataques às Torres Gêmeas em Nova York no dia 11 de setembro de 2001. Mais tarde, o amigo brincaria que a declaração de Andrade estava absolutamente certa.²

A atual proposta de "remontagem" dessa instalação iria associá-la a outro conflito político, mais previsível, que está se desenrolando neste exato momento e cujas consequências irão afetar o futuro próximo. Desta vez, a arena é local, ao invés de internacional, e o artista tem total consciência da natureza da relação recíproca que está sendo proposta.

A região ao redor da Estação Pinacoteca não é uma área urbana neutra. É um espaço social, cultural e, acima de tudo, politicamente carregado. Na manhã de 21 de maio de 2017, o atual prefeito de São Paulo, João Doria, em um ato de truculência e completo descaso contra outros seres humanos, ordenou que a tropa de choque evacuasse uma área dos Campos Elíseos, conhecida como Cracolândia. O próprio prefeito estava presente, usando uma jaqueta preta, falando com equipes de filmagem simpatizantes sobre uma cidade limpa, dizendo "agora basta" etc., enquanto a operação prosseguia demolindo prédios com seus habitantes ainda dentro.³

A proposta de Andrade de intervir em um pequeno bar local inserido em uma arena tão carregada não foi, portanto, incidental. Não era uma mera questão de remontar um trabalho, mas incorporar nessa nova versão as tensões muito específicas desse lugar. Os habitantes locais e os visitantes da Pinacoteca, cuja classe social e muito possivelmente as opiniões sobre o futuro da área se diferenciam de modo considerável, estariam reunidos

de um jeito totalmente distinto da maneira como a instalação original sobrepôs seus públicos. Essa teria sido, de fato, uma ocasião muito rara.

Digo "teria sido" porque o museu, tendo considerado o atual estado volátil da região que sofre com intervenções policiais frequentes e não anunciadas (assaltos e casos esporádicos de violência diurna) decidiu que seria perigoso demais propor que seus visitantes frequentassem a área. Assim, o artista adiou o projeto e espera realizá-lo em um outro momento no futuro próximo.

Neste caso, mesmo que as ações dos diretores do museu não tenham levado à interdição e se mostrem uma consequência de algo que vai além de seu controle, as tensões que o evento proposto por Andrade teriam levantado não são inteiramente externas à natureza de sua obra. Pelo contrário, meu argumento neste ensaio é que na própria raiz do processo criativo de Andrade há um desejo de criar várias espécies de relações, algumas mais tensas do que outras.

Nesse sentido, Alberto Tassinari afirma com precisão que esses trabalhos de Andrade se tornam metáforas de uma sociabilidade, já que cada bloco de tinta "é definido pelas discrepâncias entre" si e outro bloco. A descrição que o crítico faz dessa condição, como "o outro do outro" poderia, de forma simultânea, ser aplicada tanto à obra de arte quanto às relações causadas pelo ato do artista colocá-la no mundo.⁴

Em *View of Delft (óleo sobre Vermeer)* (2007/2017) [p.1], um grande retângulo azul e um retângulo amarelo menor ocupam uma parte do céu em uma reprodução da pintura de Vermeer. Vemos ali a sociabilidade metafórica que Tassinari sugere. A relação de alteridade efetivada entre cada bloco de tinta é multiplicada na relação anacrônica entre histórico e

contemporâneo, entre representação e monocromo, entre a reprodução fotográfica e a tinta fresca.

Recentemente, Andrade explorou mais a fundo a relação entre fotografia e pintura em uma série de trabalhos que justapõe o campo monocromático com uma representação de paisagens, bem como acontecimentos e líderes mundiais feitos com técnicas de grafite em estêncil. Em suas escuras composições que parecem fotografias, tais como *Bicicletaria*, de 2011 [p.128-129], *Grade*, de 2010 [p.135], e *Rua deserta com viaduto*, de 2010 [p.131], vemos as repercussões sutis de sua exploração de dualidades em tensão. Já faz algum tempo que Andrade trabalha com a relação entre pintura e fotografia, esse par de disciplinas que poderiam ser descritas como "o outro do outro". Tais obras também demonstram a profusão de possibilidades que ainda podem ser exploradas. Aqui, em retrospecto, nós podemos traçar como essas relações emergiram.

Em *Office at Night (óleo sobre Hopper)*, de 2006 [p.7], o artista aplicou, sobre uma reprodução que parece ter sido tirada de uma página de catálogo, massas de tinta preta e azul que ocupam a parte superior de uma parede em uma pintura de Edward Hopper retratando uma cena em um escritório. A estratégia de criar relações parece ser a mesma do trabalho a partir de Vermeer, mas nesse caso uma outra relação é criada. Naquele mesmo ano, Andrade produziu uma instalação intitulada *Paredes da Caixa* [p.22], na qual blocos de cor ocupavam espaços discretos em um escritório real: a antiga sede de um banco que foi transformada ou preservada pela instituição como um museu de seu passado. Agora, o artista justapõe o espaço real com o espaço de sua reprodução. O termo "real" deve ser usado aqui com cautela, já que o trabalho intervém

dentro de um espaço "preservado", um espaço que, como na fotografia, está congelado no tempo. Portanto, a obra traz o museu e seus conteúdos de volta à contemporaneidade, de volta à vida. Em vez de habitar o mundo, leva-o consigo. No entanto, o espaço real também é trazido de volta para o espaço ficcional da pintura de Hopper, um fato que a manobra posterior proposta pelo artista visa explorar mais a fundo.

Andrade também produziu o filme *Uma noite no escritório* (2007), no qual a instalação serviu de cenário. Nele, o papel do personagem do gerente do banco – um homem amaldiçoado por alucinações pictóricas – é representado pelo diretor do filme, o próprio Andrade.⁵ Os universos profissional, administrativo e artístico, fictícios e reais, são inseridos em relações discrepantes, tanto literal quanto conceitualmente, enquanto uma conjunção similar é dramatizada entre pintura e filme.

Antes da instalação *Lanches Alvorada*, o *Projeto parede*, de 2000, foi instalado no corredor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A arquitetura do museu foi trazida para a obra de forma similar, como nos outros exemplos subsequentes. Em vez de o museu impor uma interpretação particular à obra, é a própria obra que descola referências óbvias da história da arte. É impossível não pensar em Mondrian, por exemplo, quando olhamos para as fotografias que documentam o trabalho, tiradas através dos painéis divisórios de vidro da cafeteria do museu.

A dualidade intrínseca, "o outro do outro", que emana desses trabalhos, revela a abordagem criativa pessoal de Andrade, que busca problematizar relações múltiplas e antagônicas: o espaço real e o simples, mas sofisticado, artifício do monocromo; a justaposição da abstração em sua forma mais pura e a imagem fotográfica; o cinemático e a imobilidade da

foto individual; o espaço social e o universo cultural; o contemporâneo e o histórico. Essa lista poderia continuar *ad eternum*, no entanto, em todas essas situações, a tensão deriva, essencialmente, de uma justaposição inicial: colocar duas massas de cor contra e em relação uma à outra.

Há uma peculiar "realidade" nos próprios blocos de pintura, na forma como parecem "vivos" e ainda ativos em sua materialidade pastosa. Suas bordas mantêm os traços deixados pela remoção dos moldes, essas marcas feitas pelo instrumento que as continha. Como a advertência nos avisos improvisados da lanchonete Lanches Alvorada, essas superfícies parecem ainda não ter secado, como se sua massa ainda estive ativa, fresca, orgânica. Fica muito claro que essas áreas de pura cor e volume, que às vezes ocupam espaços diferentes na cidade, emergiram de explorações pictóricas do espaço e da cor, primeiro plano e pano de fundo. Podemos traçar seu desenvolvimento desde uma série de pinturas que materializou uma simplificação gradual da representação de espaços interiores e objetos.

Sem dúvida a série mais longa na trajetória de Andrade até agora, esses trabalhos são compostos por pares de blocos de cores contrastantes que emergem de algo que parece, em retrospecto, ser uma progressão natural. A transição em si parece ter ocorrido entre 1998 e 1999, mas as origens do processo que levaram a esse salto são anteriores, possivelmente de 1990. Em 1999, acontece uma transição clara de espaços interiores figurativos soltos em direção a blocos de cor abstrata. Em muitas obras da década de 1990, a crescente uniformidade e planura dos fundos junto com a redução da gama de cores – reduzida para duas ou três, com o predomínio de verdes, amarelos, pretos e vermelhos –, servia para enfatizar um ou dois objetos muitas vezes discrepantes

na composição. Talvez em referência a Vincent van Gogh, várias vezes uma cadeira acompanha a figura de uma árvore solitária e ambas assumem uma posição central nas pinturas, gerando a dúvida se são espaços interiores ou exteriores. Conforme essas pinturas progrediram ao longo daquela década, as figuras enigmáticas foram perdendo suas associações figurativas, transformando-se em blocos planos, monocromáticos.

Em seu comentário sobre a exposição individual de Andrade de 1995, Lorenzo Mammì afirmou que, entre sua geração, sua obra parece ser aquela que permaneceu associada de maneira mais forte ao legado do expressionismo.⁶ No entanto, o crítico defende que, embora Andrade explore nuances que são específicas a referências brasileiras dentro dessa tradição, como Oswaldo Goeldi, ele se diferencia de seu predecessor por meio da própria materialidade da pintura, em vez dos grafismos planos da gravura. A observação de Mammì capta esse momento particular na trajetória de Andrade: o ponto médio no processo sintetizador de suas referências expressionistas e neoexpressionistas formativas que, como veremos a seguir, dá lugar à simplicidade elegante dos blocos de cor que já mencionamos. Podemos agora pensar nessa transição como o abandono gradual da iconografia do expressionismo em prol da materialidade da pintura que é apresentada na tensão entre planura e volume.

Hoje, falar em uma evolução da figuração em direção à abstração no trabalho de qualquer artista quase não faz sentido. No entanto, como pintor, o legado da história da arte não só se encontra fortemente presente no trabalho de Andrade, mas é também sua própria força movedora, proporcionando os próprios problemas que ele tenta resolver de forma incessante. Abstração

e figuração, o problema do primeiro e segundo planos, a relação entre diferentes campos de cor, todas essas questões evoluíram em seu trabalho de forma anacrônica, contudo assim o fazem dentro de uma trajetória pessoal muito clara e coerente, uma trajetória que registra a resolução desses conflitos, ora gradual ora abrupta, que o artista impõe a si mesmo. Essa é de fato uma condição muito contemporânea. A evolução do trabalho, portanto, não segue qualquer máxima preestabelecida, mas revisita momentos passados (sejam eles em sua trajetória ou dentro do cânone mais abrangente da história da arte), quando necessário ou desejável.

A pintura, pela sua própria natureza e tradição, é autorreferencial. Não em um sentido greenberguiano da autonomia e especificidade da obra, mas em relação ao fato de que é um meio condenado a carregar sua própria história. Se a crise da pintura provém da compreensão de que, após os monocromos de Malevich, a pintura estava fadada a citar seu próprio passado, o retorno da pintura na década de 1980 marcou a aceitação final e a adesão a tal fato. Se naquela época isso foi anunciado por muitos como uma característica da era pós-moderna, hoje, parece mais coerente argumentar, segundo Giorgio Agamben, que tal fato pertence à natureza anacrônica da contemporaneidade.

Crescemos acostumados a pensar sobre a "arte contemporânea" como algo que emerge da ruptura conceitual do expressionismo abstrato. Ou seja, uma nova forma de fazer arte que surge de uma certa genealogia da arte moderna, que se legitimou ao se rebelar contra o ideal de progresso em direção à abstração ou, mais especificamente, contra a especificidade da própria pintura como meio. Sob essa perspectiva, arte pop, conceitualismo e minimalismo são, por conseguinte, entendidos como três ramos inaugurais distintos, porém ligados, do contemporâneo. Cada

um desses ramos rejeita aspectos específicos de seu predecessor comum e imediato, o expressionismo abstrato. No entanto, em cada um desses movimentos pode-se dizer que a ruptura foi somente parcial e se deu por meio da referência a momentos anteriores dentro da longa duração da história da arte. Portanto, a arte pop aboliu a abstração mantendo a pintura e o plano bidimensional como seu principal suporte. Trouxe à tona referências claras à mídia de massas, mas cuja presença germinadora já podia ser encontrada no cubismo e no dadaísmo. O conceitualismo negou a especificidade do meio que havia definido a ideia de Greenberg sobre pintura modernista, mas o fez sem descartar a abstração por completo. Pelo contrário, pode-se argumentar que levou a abstração ao seu limite, ao nível da linguagem e do pensamento. Isso foi conquistado invocando o legado de Marcel Duchamp e o ready-made. O minimalismo também rejeitou a especificidade do meio, mas sem deixar de ser abstrato em sua natureza, revivendo de maneira explícita o legado do construtivismo europeu. Sendo assim, deve-se concluir que aquilo que foi rejeitado em comum por essas três tendências rebeladas não foi o expressionismo abstrato em si, mas a ideia de um progresso linear da arte moderna.

Periodizar esses movimentos como uma sucessão de rebeliões traz suas limitações não apenas em termos do anacronismo presente na denominação do expressionismo abstrato, mas, acima de tudo, na especificidade, ou provincialismo, dessa linha genealógica em particular. Se Alfred Barr institucionalizou a ideia de arte moderna com a criação do Museu de Arte Moderna e a noção de uma trajetória em direção à abstração, Greenberg transpôs essa ideia para sua culminação lógica e obviamente americana.

Portanto, surge a questão de como considerar os casos em que a arte se desenvolve fora dessa genealogia. Devem ser considerados menos contemporâneos do que aqueles que seguiram a arte pop, conceitual ou minimalista? O fato é que parece que artistas do mundo todo encontraram e responderam à chamada crise da pintura entre o final da década de 1950 e a década de 1970 por meios diversos e múltiplos. Esses artistas passaram a articular suas variáveis e múltiplas tradições pictóricas locais com o ressurgimento internacional da pintura nos anos de 1980.

No Brasil, no início da década de 1980, uma nova geração de artistas foi quase imediatamente associada a esse chamado retorno da pintura. Essa prontidão se deveu em grande parte a tendências internacionais da época, como o neoexpressionismo alemão, a transvanguarda italiana e a *bad painting* nos Estados Unidos. Essa associação foi reforçada na Bienal de São Paulo de 1985, que ficou conhecida pela exibição de pinturas em um mesmo corredor compondo uma "Grande tela". Esse evento colocou jovens artistas brasileiros, como Andrade, lado a lado com colegas internacionais.

Esses artistas são frequentemente descritos como uma "geração", pois sua chegada em cena também coincide com um momento crítico nas transformações da política brasileira, que passou de um regime militar para o retorno da democracia, além de mudanças significativas na cena artística local. Uma consolidação relativa do mercado de arte contemporânea e um sentido de renovação trazido pela Bienal de São Paulo marcaram uma mudança significativa no ambiente cultural das décadas anteriores, após tantos anos de isolamento imposto e da repressão da expressão.

A "marca" geracional foi reforçada também por uma exposição realizada

em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, que mostrou o trabalho de jovens artistas emergentes, muitos deles pintores, intitulada *Como vai você, Geração 80?*. No entanto, com o poder da visão retrospectiva, podemos ver certas distinções regionais e/ou individuais, especialmente na forma como esses artistas (pois muitos deles não são mais pintores) foram incorporados ao cânone nacional da história da arte.

Se naquele momento o rótulo serviu como uma forma positiva de identificação, hoje, três décadas depois, pode ter se tornado uma espécie de maldição. Tais associações muitas vezes restringem a contextualização crítica e histórica dentro de uma genealogia específica, que por sua vez traz o risco de aprisionar o artista dentro de um entendimento particular da década, negando ou, no mínimo, obstruindo qualquer sentido de progressão que o trabalho possa ter experimentado desde então.

Mais preocupante ainda é o fato de que quando generalizações internacionais e nacionais são combinadas, o sentido sugerido de renovação cultural nacional parece ser baseado na ideia de que princípios, tendências e modismos importados são de alguma forma adaptados aos locais de forma não crítica. Em resumo, implica a noção de *tabula rasa* que incentiva certa desconexão com o que aconteceu antes, seja em um nível local ou nacional. Parece-me que esse conceito deve ser contestado em sua totalidade ou, pelo menos, reavaliado ou reconsiderado à luz não apenas das conquistas subsequentes do artista em questão, mas em termos do período histórico como um todo. Portanto, há de se ter cautela com generalizações abrangentes. É com esse aviso de cautela que devemos distinguir o surgimento e o desenvolvimento do trabalho de Andrade.

Andrade insiste em distinguir a si e a seus colegas imediatos de outros artistas que emergiram na década de 1980 em termos de sua educação artística e as relações que ocorreram a partir do estabelecimento de um ateliê conjunto, a Casa 7, que era formado por ele, Antonio Malta, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro (e Nuno Ramos que, mais tarde, substituiu Malta). Os artistas eram amigos que se conheciam desde a escola, o Colégio Equipe, onde se reuniam ao redor da produção de histórias em quadrinhos, seu entusiasmo comum pelo rock e mais tarde pelas aulas de arte informais com Sergio Fingermann. Segundo Rodrigo Andrade:

Quanto à Geração 80, éramos totalmente à parte dela. Queríamos nos diferenciar. Todos que participaram da expo no Rio eram estudantes de faculdade, Parque Lage, Faap. A gente não, a gente tinha nosso grupo meio autossuficiente, a Casa 7 foi como a nossa faculdade [...] Andávamos com amigos da música, do rock. A gente só conhecia os colegas de geração de longe, e só soubemos da exposição no Rio quando ela já estava aberta. Depois nos integramos, mas sempre à parte. Achávamos aquelas pinturas muito alegres e fúteis, decorativas [...] e a futilidade do mundo da arte que adentrávamos e que nos deprimia só reforçou essa vontade de diferenciação (e mais ainda com a aproximação com críticos como Alberto Tassinari, Rodrigo Naves e Lorenzo Mammì). Queríamos algo mais consistente, tínhamos uma relação com o fazer e a tradição da pintura que os outros da geração não tinham. Ao mesmo tempo, tínhamos aquela velha relação adolescente com as histórias em quadrinhos (mas daí veio o Guston e resolveu o conflito).⁷

Além das referências estéticas e das histórias em quadrinhos, a própria carreira de Philip Guston teria chamado a atenção do jovem Rodrigo, que ainda tentava afirmar sua própria identidade criativa. Para Andrade, a transição entre ser um adolescente que gostava de desenhar quadrinhos e ser um artista profissional ocorreu quando a arte não era mais um prazer, mas um problema.⁸ Naquele início, o problema em questão parecia ser como articular sua formação com as influências internacionais a que ele era exposto, muitas vezes como consequência de visitar o ateliê do próprio Fingermann. Assim como Guston, Andrade parece se valer de seu passado, revisitando interesses antigos para então caminhar adiante.

Guston é um exemplo interessante de como os discursos predominantes da arte moderna colapsaram e foram redefinidos entre as décadas de 1970 e 1980. Tendo frequentado o segundo grau com Jackson Pollock, ele também viria a ser um celebrado pintor expressionista abstrato. Antes disso, Guston havia respondido ao expressionismo de Max Beckmann e à pintura metafísica de De Chirico. É para essas influências formadoras que ele retorna, de forma peculiar, em 1968, quando abandona radicalmente a abstração, adotando uma forma de figuração grotesca, metafísica ou do tipo história em quadrinhos existencialista. Guston faleceu em 1980 e sua morte motivou uma celebração mundial de seu trabalho, incluindo sua participação na Bienal de São Paulo de 1981. É nesse momento que Andrade e muitos outros de sua geração entram em contato com seu trabalho.⁹ Conforme defende Robert Storr, com sua morte e a retrospectiva itinerante que a seguiu entre 1980 e 1981, Guston se tornou um paradoxo do mundo da arte, sendo ao mesmo tempo um grande mestre do passado

e uma importante referência para uma jovem geração de pintores.¹⁰

Uma considerável distinção também existia entre a abordagem geral da pintura e a abordagem de Andrade e do grupo que divide o espaço do ateliê na Casa 7. Andrade refuta o rótulo de "Geração 80", pois este sugere um momento apolítico em que artistas, após a aparente seriedade dos anos de 1970, celebraram o prazer do ato de pintar. Para Andrade, os artistas da Casa 7 estavam mais interessados em produzir uma forma de pintura que fosse "pesada e antidecorativa".¹¹ O conceito de tensão entre a obra e seu público já se nota em sua abordagem desinteressada do circuito artístico local, um aspecto que eu identifiquei mais com o grupo COBRA do que com os movimentos transvanguardista e neoexpressionista da época.¹² Nesse sentido, a adoção de materiais baratos, como papel *kraft* e esmalte sintético, oferecia a possibilidade de produzir grandes pinturas com gestos largos, livre da preciosidade do suporte da tinta a óleo sobre tela.

No catálogo que lançou o grupo Casa 7 em 1985, que de fato cunhou a expressão após a identificação do grupo com seu ateliê compartilhado, a curadora Aracy Amaral apontou como sendo um tanto problemática a discrepância entre a seriedade daqueles ambiciosos artistas jovens e a precariedade do papel *kraft* como meio.¹³ Ainda assim, como já vimos, essas discrepâncias se tornaram inextricavelmente associadas ao trabalho de Andrade, mesmo que de formas imprevisíveis na época.

Enquanto suas pinturas aumentavam em dimensão, seus temas se associaram a tópicos vulgares. A tinta barata era aplicada de uma maneira bruta, violenta e imediata no papel frágil. Apesar disso, seria errôneo pensar em uma ruptura absoluta com seus predecessores, pois vemos tanto temas sutis que decorriam

da tradição do Grupo Santa Helena quanto referências, cada vez mais presentes, às xilogravuras de Goeldi.

A descoberta de artistas transvanguardistas e neoexpressionistas agiu sobre Andrade não tanto como uma influência direta, mas como a confirmação de uma necessidade interior, uma necessidade de resolver o conflito entre sua formação em gravura, pintura, naturezas-mortas e sua obsessão infantil por histórias em quadrinhos, rock etc. Nesse sentido, a introspecção de Goeldi e a tradição do Grupo Santa Helena se encontraram com a pintura narrativa, existencial e metafísica de Guston. Tal conjunção é evidente em *O gabinete do senhor Oliva* e *Atelier abandonado* [pp.112-113], ambos de 1985, que exploram o tema recorrente do interior (escritório, ateliê, etc.), mas aqui com uma referência explícita ao crítico de arte transvanguardista Achille Bonito Oliva. Em comparação com o gabinete do crítico abarrotado de telas, na pintura do ateliê abandonado, ele deixa a cargo de nossa imaginação desvendar por que o ateliê foi esvaziado: se foi pela forte procura dos trabalhos ou devido à própria indiferença do artista. Uma relação entre as pinturas parece ser incentivada, dada suas dimensões comuns (50 × 60 cm) ou pela oposição, o cheio e o vazio, que a justaposição implica.

Os porões da academia e *Sem título* [pp.118-119], ambos de 1984, também compartilham as mesmas dimensões (110 × 130 cm). Marrons, laranjas e vermelhos-escuros são as cores predominantes nessas representações de interiores atulhados. Ambos são lugares claustrofóbicos, sujos e bagunçados. No primeiro, vemos uma variedade de objetos não relacionados: um animal empalhado ou um molde de gesso de uma águia com as asas abertas; um globo; o braço cortado da estátua da liberdade ainda com a

tocha na mão; um livro; um esquadro; um brasão e telas com molduras elaboradas, seus conteúdos escondidos já que estão viradas para a parede. Todos esses elementos competem por espaço no interior lotado. No segundo, notamos os destroços de alguma forma precária de habitação, talvez um artista fumante inveterado e grande consumidor de álcool. As paredes estão desmoronando e o chão está coberto de restos de objetos não identificáveis, potes de cerâmica e talvez rolos de papel. Os móveis mal se encaixam no espaço e cobrem em parte um pequeno quadro na parede ao fundo. Um relógio de parede e um relógio de pulso descartado parecem referências supérfluas da passagem do tempo, dada a quantidade de bitucas de cigarro espalhadas pelo local.

Quando Andrade fala sobre o impacto decisivo que o catálogo da *Documenta 7* teve em sua produção inicial, é natural pensá-lo como um meio pelo qual ele entrou em contato com a ressurgência da pintura em sentido mais amplo. A exposição de 1982 incluía trabalhos de Georg Baselitz, Francesco Clemente e Markus Lüpertz, para citar apenas alguns artistas que Andrade reconhece como influências. Contudo, ele fala do impacto que a descoberta desses artistas teve na forma como ele havia sido treinado e na dificuldade de articular essa formação com seus interesses anteriores, tais como as histórias em quadrinhos. Além disso, ele confessa que mais do que nenhum outro pintor, foi a descoberta da obra de Richard Long, na natureza e sobre a natureza, que teve o maior impacto em sua maneira de pensar a arte.¹⁴ Ao justapor, como fiz acima, suas primeiras pinturas em pares, relações narrativas aleatórias parecem emergir espontaneamente. O estúdio e o depósito de peças acadêmicas descartadas passam a se relacionar

de maneira estranha: talvez se tornem ou já sejam "o outro do outro".

Em uma tentativa de concluir ou fechar um padrão cíclico particular na trajetória de Andrade, sugiro que revisemos um de seus trabalhos mais antigos (o mais antigo nesta exposição) à luz das últimas manifestações dessa trajetória, com a qual este ensaio foi iniciado.

Em 1983, Andrade produziu uma pintura sem título de tamanho modesto (33 × 46 cm) representando o interior de um lugar que parece ser o ateliê de um artista [p.115]. Nesse espaço é exibido um conjunto de pinturas, colocadas nas paredes ou contra elas. Embora isso não esteja definido de forma clara, as pinturas representadas na composição parecem em geral abstratos coloridos com fortes amarelos e vermelhos. Uma delas assume uma posição central apoiada em uma cadeira, compondo uma pintura dentro de uma pintura, enquadrada pelo ambiente.

Sem título (1983) é uma obra que parece anunciar uma transição que é representada em si mesma e sobre si mesma. Ela apresenta a diferença entre sua própria estética e a das pinturas representadas nela. Nenhuma das pinturas dentro da pintura parece representar ambientes fechados, e sua escala cromática se diferencia fortemente da representação do espaço interior que os contém.

Uma exceção é a pintura em frente à janela veneziana ao fundo. É uma obra de cores sóbrias que parece representar uma paisagem, talvez o Pão de Açúcar no Rio de Janeiro, ou uma pessoa nua reclinada – é difícil dizer ao certo. A própria janela parece separar o ateliê no primeiro plano de outro mais ao fundo, talvez de outro artista. Ali, podemos observar pela janela o que parecem ser várias telas quadradas penduradas na parede oposta. Na realidade, conforme descobri depois, a janela reflete de maneira muito

pertinente os trabalhos do próprio Andrade, estes que são colocados na parede oposta e revelados pelos painéis de vidro que atuam como espelhos.

A pintura de 1983 é claramente expressionista em seu estilo, mas contrasta bastante com outros trabalhos que Andrade viria a produzir no ano seguinte. Seu espectro de cor é mais vasto e o ambiente interior retratado parece bem menos desolado do que o ambiente nas obras subsequentes que discutimos aqui. Além disso, apesar de invertida, uma relação direta se estabelece entre os interiores abarrotados de seu trabalho inicial e os ambientes atulhados nos quais ele agora escolhe colocar seus simples, mas sofisticados, monocromos.

Também podemos pensar nessa separação causada pelo espelho em termos da dualidade que marcaria o trabalho posterior de Andrade. Talvez uma obra específica venha à mente, tal como *Interior escuro* [p.134], de 2010, que pode ser entendida, nesse sentido, como o artista retornando ao quadro de 1983, aos painéis espelhados, somente para perceber que o tempo lhe tornou opaco. Esse não é um argumento absurdo como pode parecer à primeira vista.

Sem título (1983) é uma pintura que funciona como uma espécie de manifesto pictórico, pois além de anunciar uma ruptura entre ela e as outras pinturas representadas dentro dela, também é desconcertante ao se mostrar como uma premonição de certos temas que emergiriam muito mais tarde na carreira de Andrade, tal como o tema da janela ou a justaposição de dois campos ou massas de cor que apareceria ainda depois. O artista mal poderia visualizar essas associações quando produziu esse pequeno quadro em seu estúdio na Casa 7, a única obra presente nesta exposição pintada a partir de observação. No entanto, essas são qualidades que o artista, quando

mais maduro, percebeu ao compilar as imagens para uma publicação de 2008 sobre seu trabalho, a qual estou usando para descrevê-lo. Em outras palavras, o artista mais velho agora entende os aspectos de uma pintura inicial, mostrando certos impulsos que ele agora reconhece como desdobramentos em sua produção atual.

Se em *As meninas*, de Velázquez, o espelho revela o tema (o rei e a rainha) de uma pintura cujas costas estão viradas para o espectador, as janelas espelhadas nesse pequeno quadro de Andrade de 1983 revelam seu tema (embora seu tema mais recente): a retrospectiva. Agora, a pintura não é mais uma representação de um estúdio, mas uma obra cujo tema é a representação simultânea de seu futuro, presente e passado.

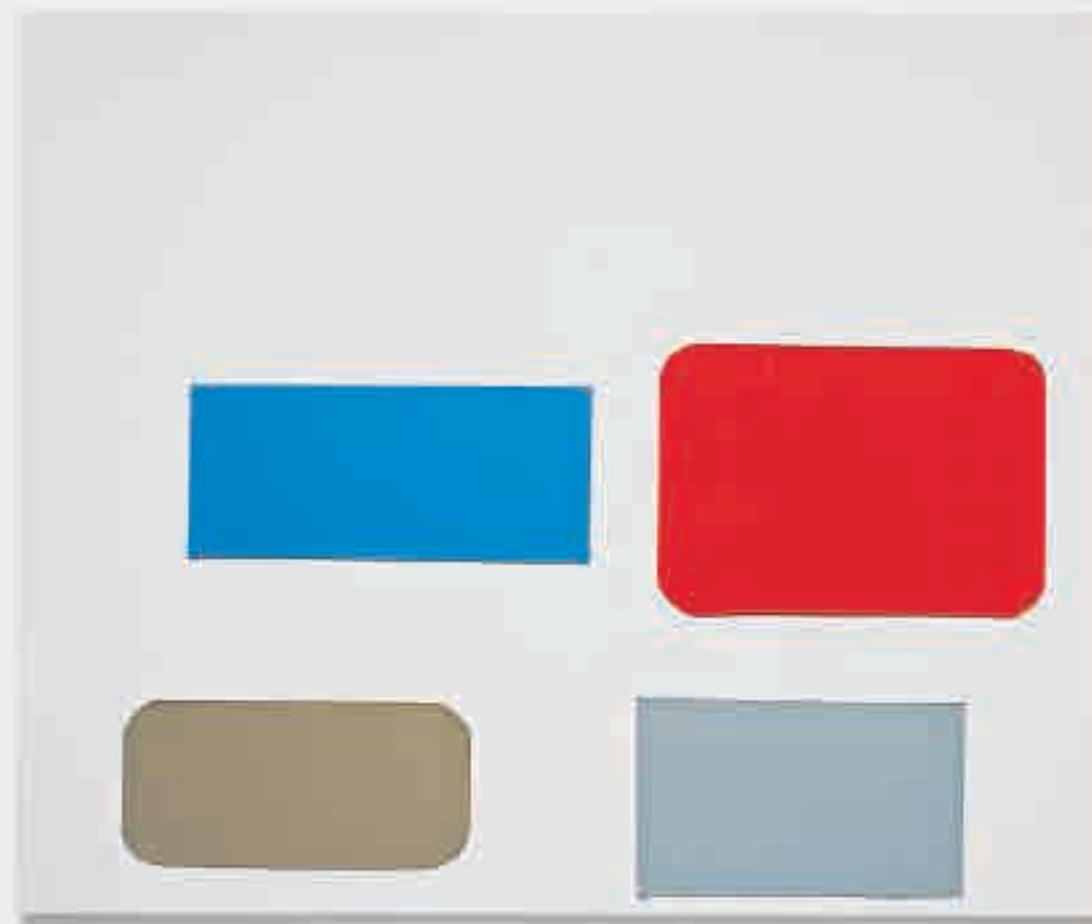
NOTAS

1. O termo "contaminação" foi usado por Taisa Palhares em seu texto sobre essas intervenções. Ver: PALHARES, Taisa. "Espaços contaminados: a pintura como experiência de diferenciação". In: *Rodrigo Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.159.
2. ANDRADE, Rodrigo. *Palestra na Escola da Cidade: minha pintura no contexto da arte contemporânea*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nA97-e92YB8>>. Acessado em 28 de setembro de 2017.
3. Ver: Blog da Raquel Rolnik. Disponível em: <<https://raquelrolnik.wordpress.com/2017/05/25/intervencao-na-cracolandia-luz-para-quem/>>. Acessado em 28 de setembro de 2017. Ver também: Artur Rodrigues, "Doria quebra o silêncio, volta a falar de cracolândia e promete não recuar". *Folha de S. Paulo*, 29 de maio de 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/05/1888484-doria-quebra-o-silencio-volta-a-falar-de-cracolandia-e-promete-nao-recuar.shtml>>. Acessado em 21 de outubro de 2017.
4. TASSINARI, Alberto. "Figurações pelo outro". In: *Rodrigo Andrade*, op. cit., p.12.
5. O filme foi codirigido por Andrade e Wagner Morales.
6. MAMMI, Lorenzo. In: *Catálogo da exposição, Camargo Vilaça*, São Paulo, 1995, p. 7.
7. E-mail do artista (15/09/2017).

8. *Palestra de Rodrigo Andrade na Escola da Cidade: minha pintura no contexto da arte contemporânea*, op. cit.
9. Andrade menciona que descobriu Guston em catálogos, e não na bienal. Ibid.
10. STORR, Robert. "Phillip Guston: Hilarious and Horrifying". In: *The New York Review of Books*, 8 de março de 2015.
11. Ver "Cronologia". In: MESQUITA, Tiago (org.). *Resistência da matéria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.213.
12. Andrade recorda-se de ver uma exposição do grupo COBRA no MASP. Eles também estavam presentes na Bienal de São Paulo de 1985.
13. AMARAL, Aracy. "Uma Nova Pintura e o Grupo Casa 7", catálogo da exposição, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985. In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 3, Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p.141.
14. Andrade, em um e-mail para o autor (01/10/2017), disse, por exemplo: "No catálogo da *Documenta 7*, um trabalho me marcou especialmente, não foi o de nenhum pintor da transvanguarda, e sim o de Richard Long e seus arranjos de pedras em locais ermos como o topo de montanhas etc. [...] Aquilo me deu uma sensação de vazio, de ar rarefeito da arte, que me deu medo e causou uma crise forte que me obrigou a tomar providências que culminaram na invenção dos painéis de esmalte sintético sobre papel kraft...".

Obras

Pierrot le fou, 2002
185 × 220 cm



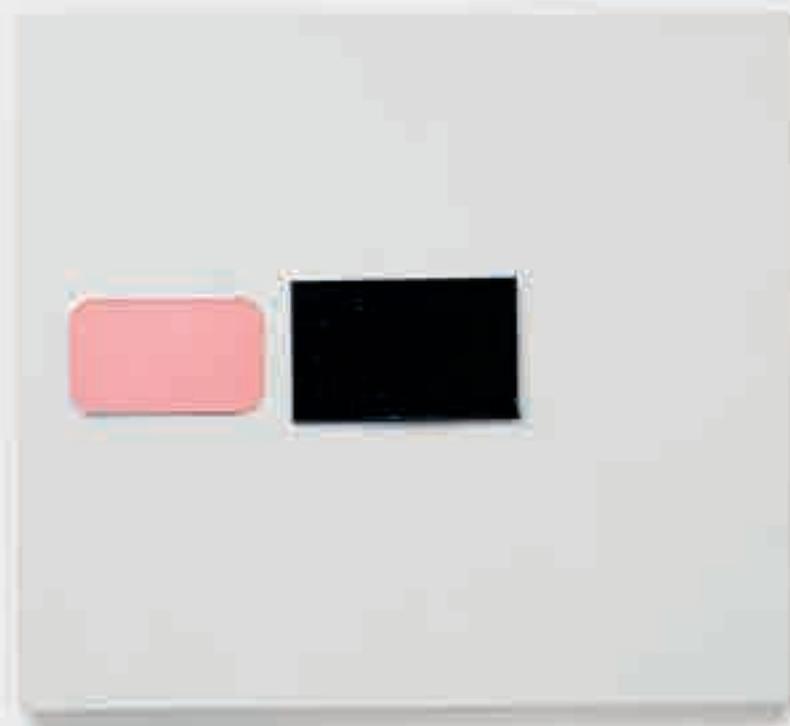
Miami I, 2005

80 x 100 cm



Sem título, 2004

90 x 100 cm



41

Sem título, 2000

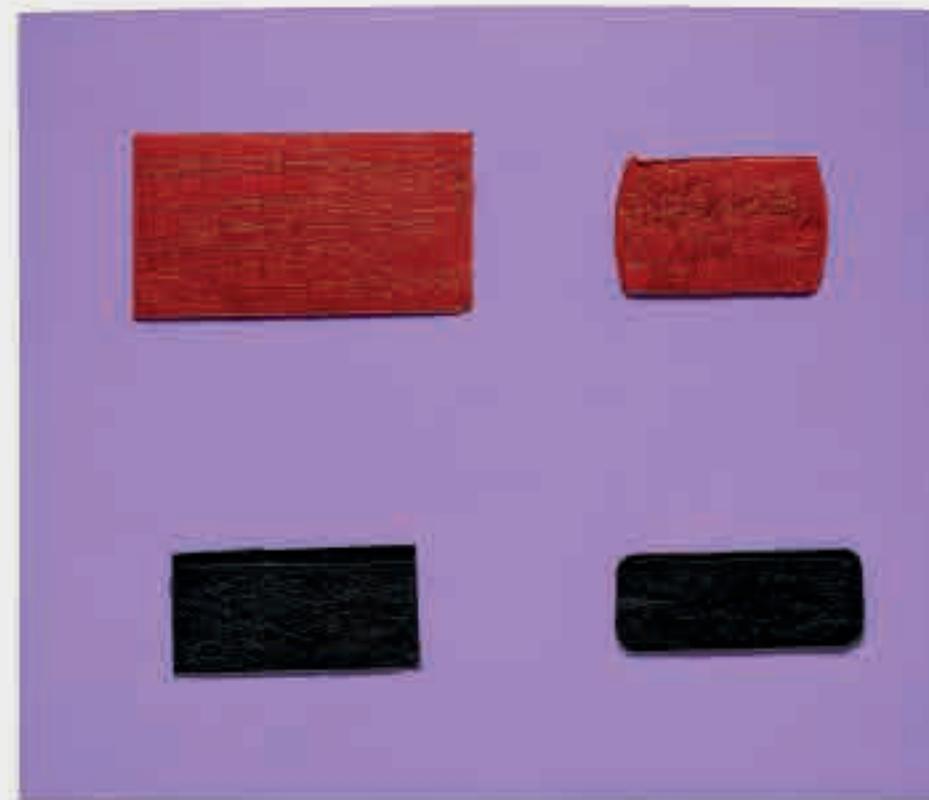
60 x 75 cm



42

Sem título, 1999

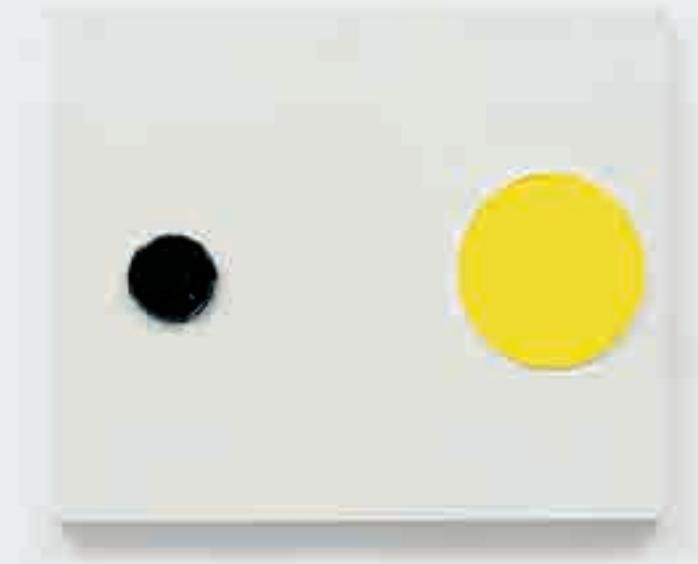
120 x 140 cm



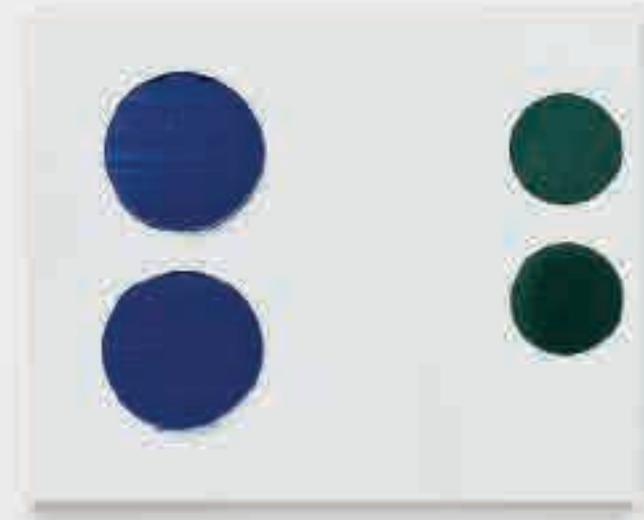
Sem título, 2005
40 x 50 cm



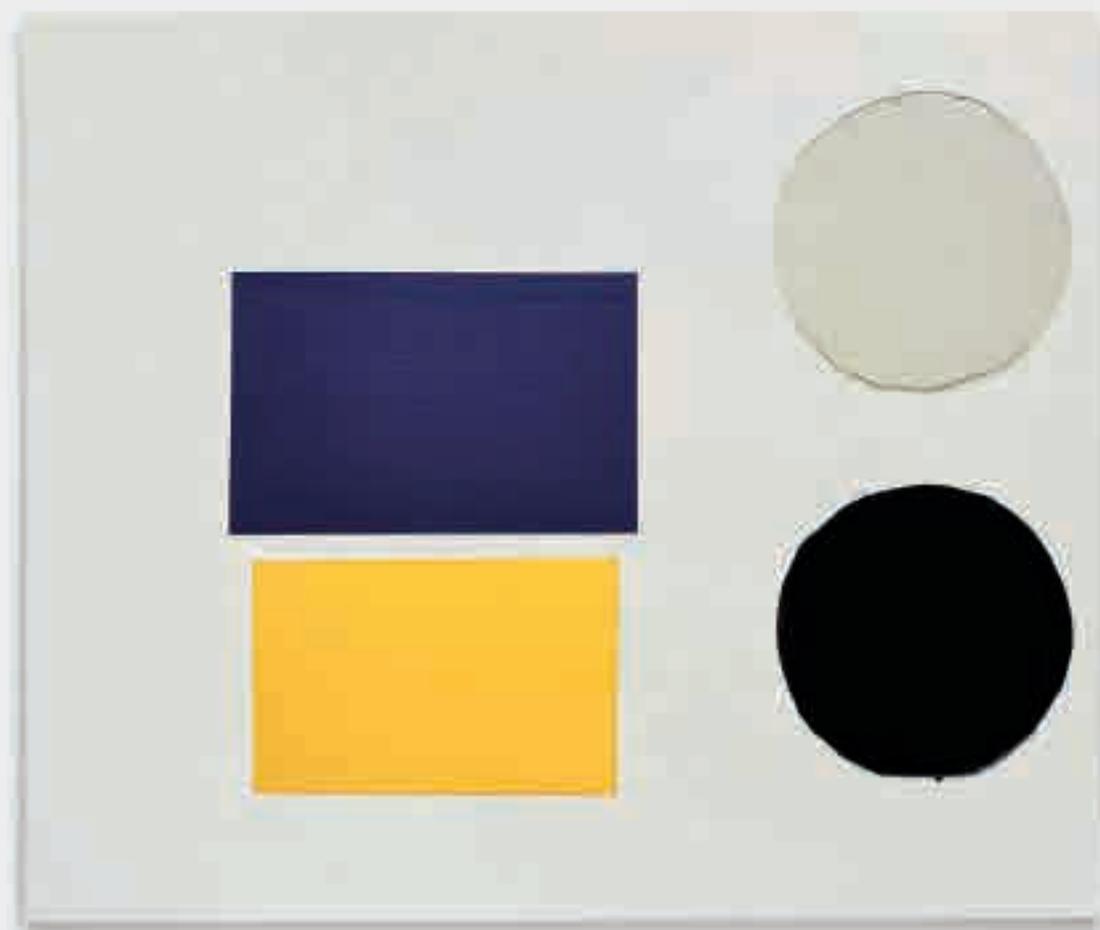
Morte em pleno verão, 2005
40 x 50 cm

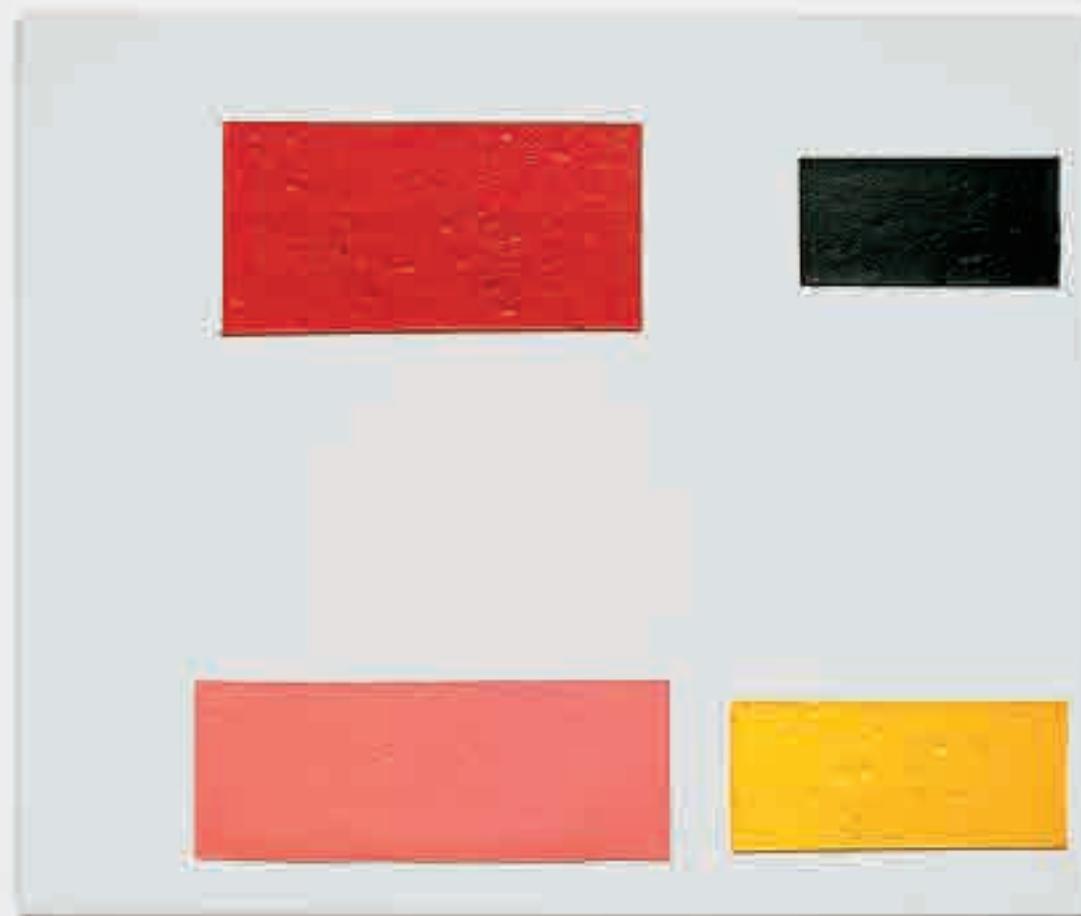


Sem título, 2005
40 x 50 cm



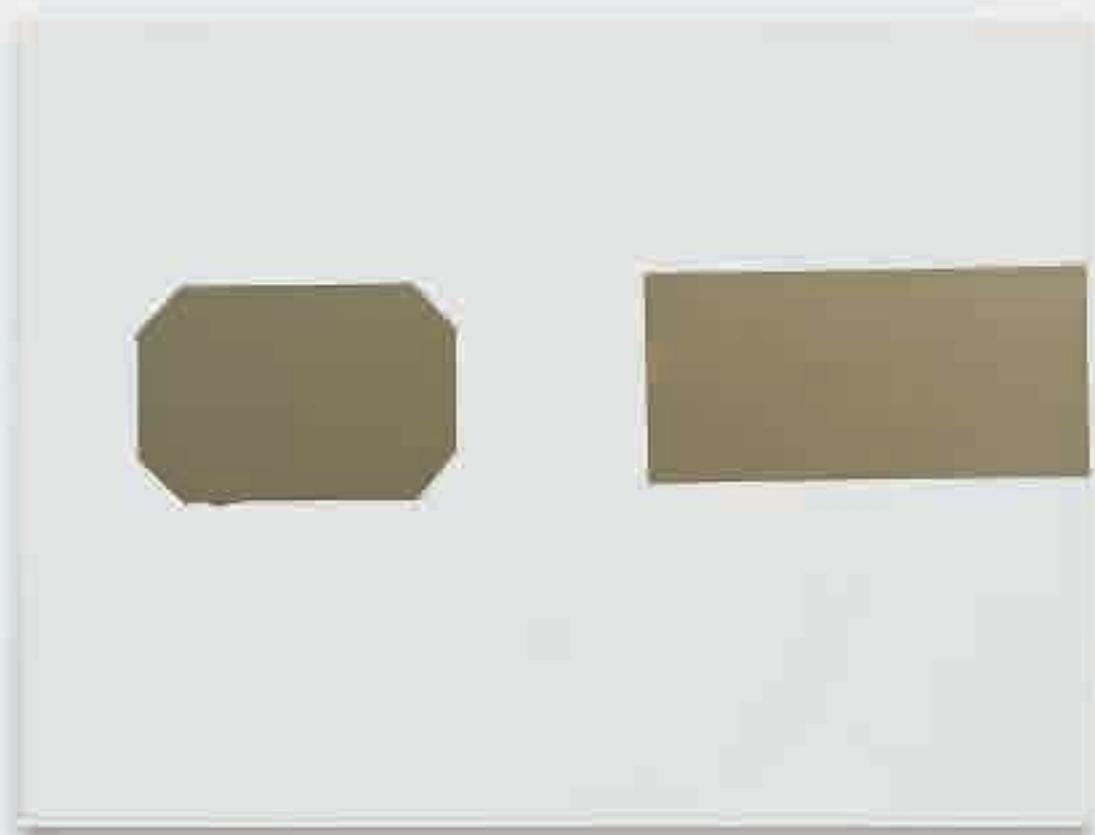
*Sala das
preocupações, 2005*
185 × 220,5 cm



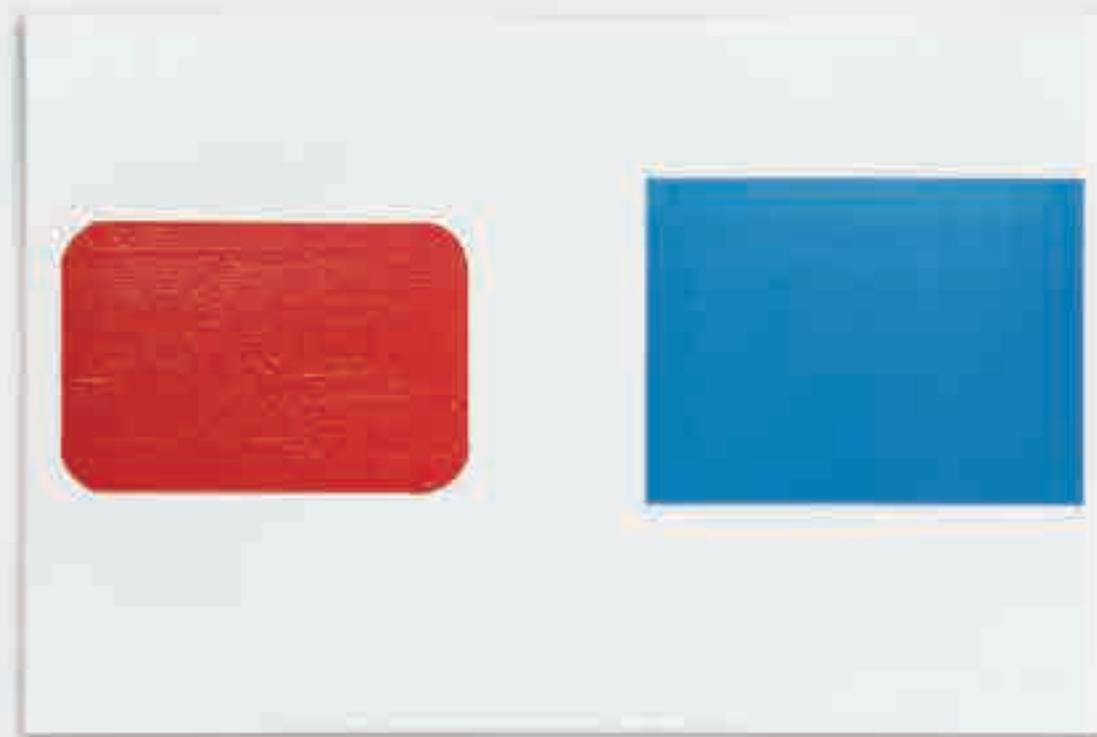


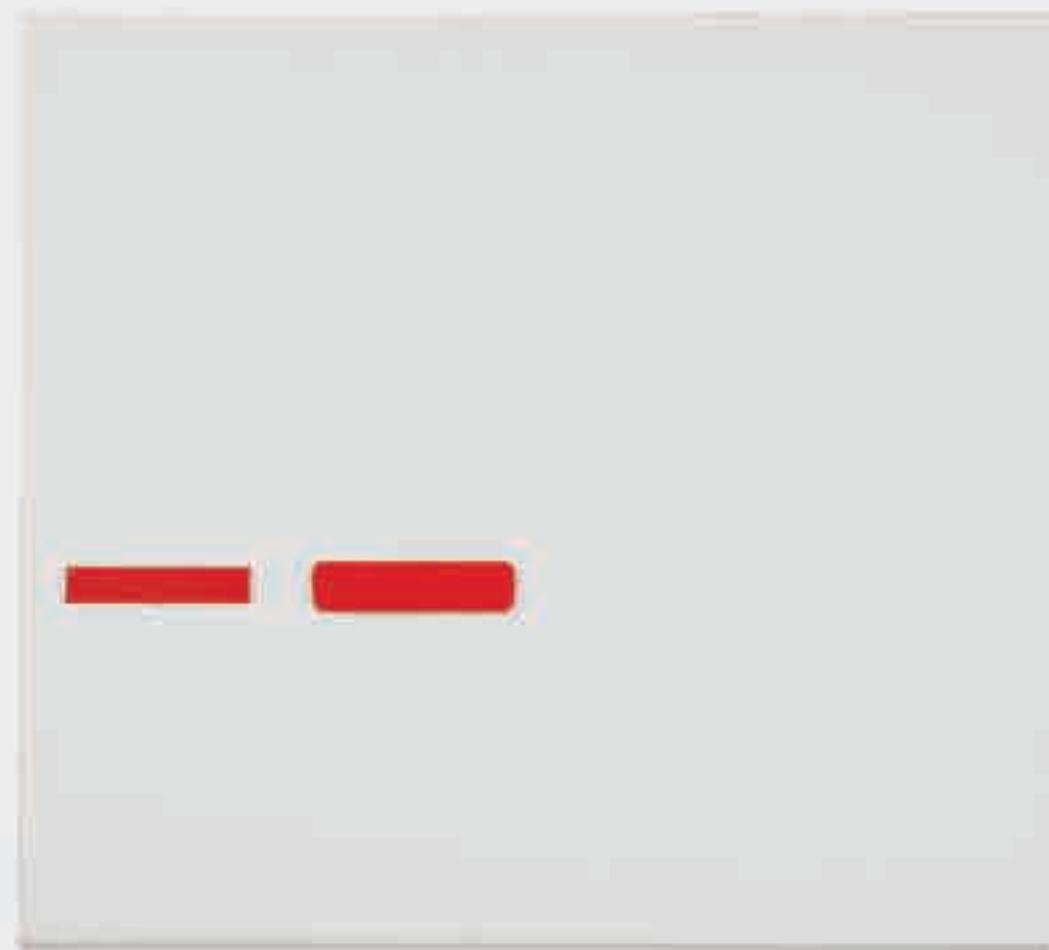
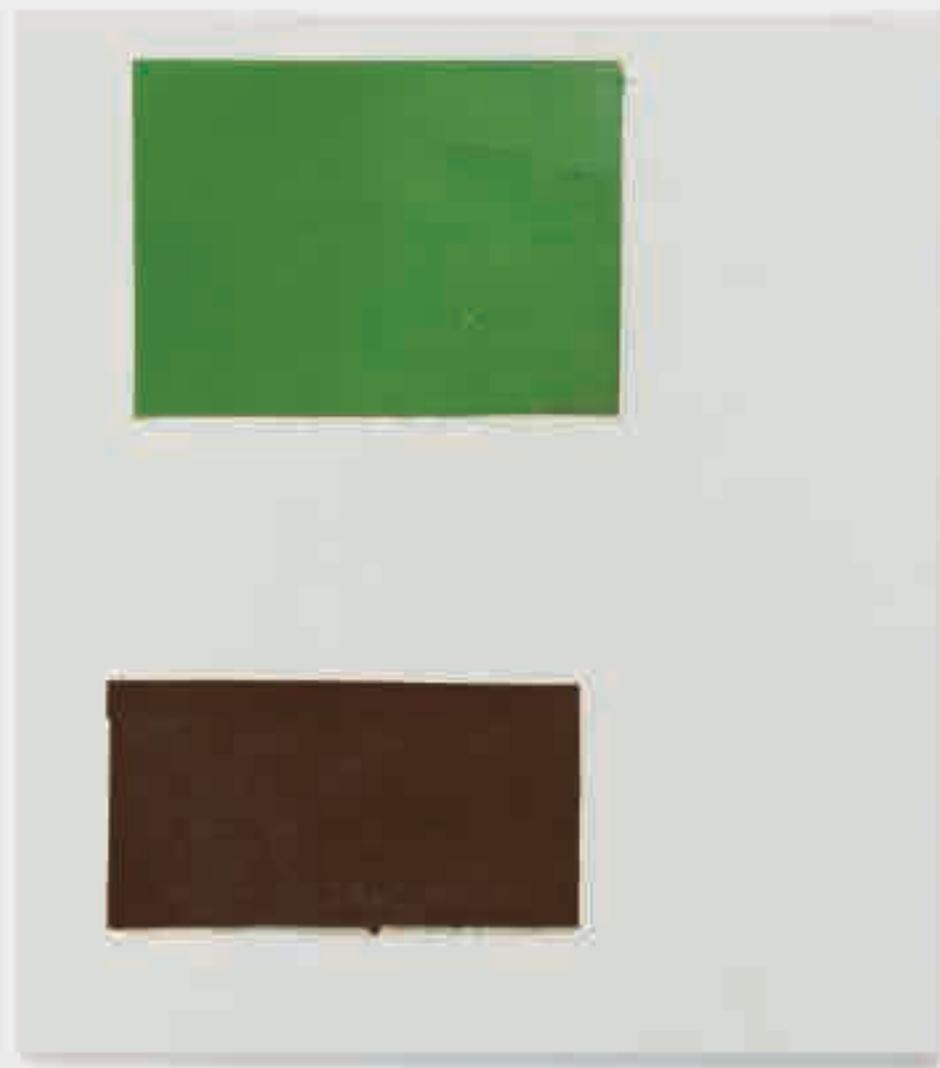
Afeganistão, 2002

135 x 180 cm

*Miami Vice, 2003/2004*

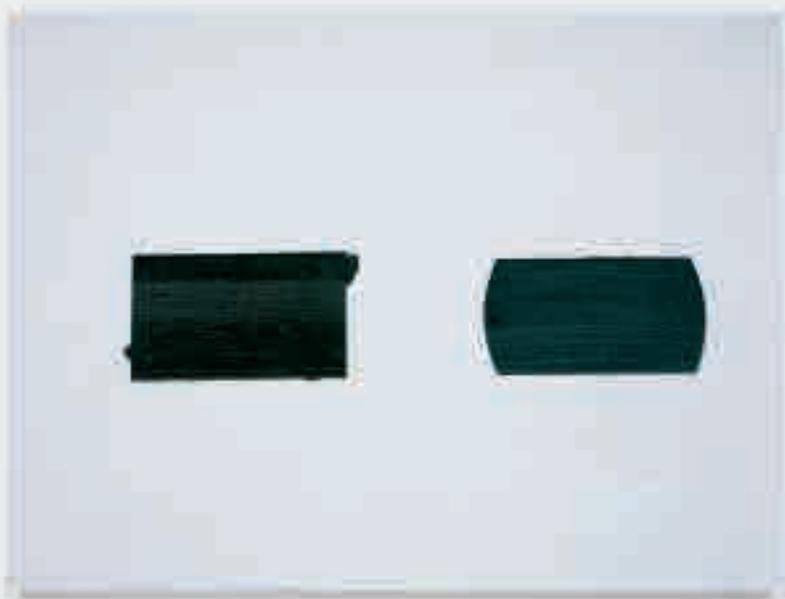
120 x 180 cm





Sem título, 2000

59,8 × 79,8 cm



Sem título, 1999

70 × 80 cm



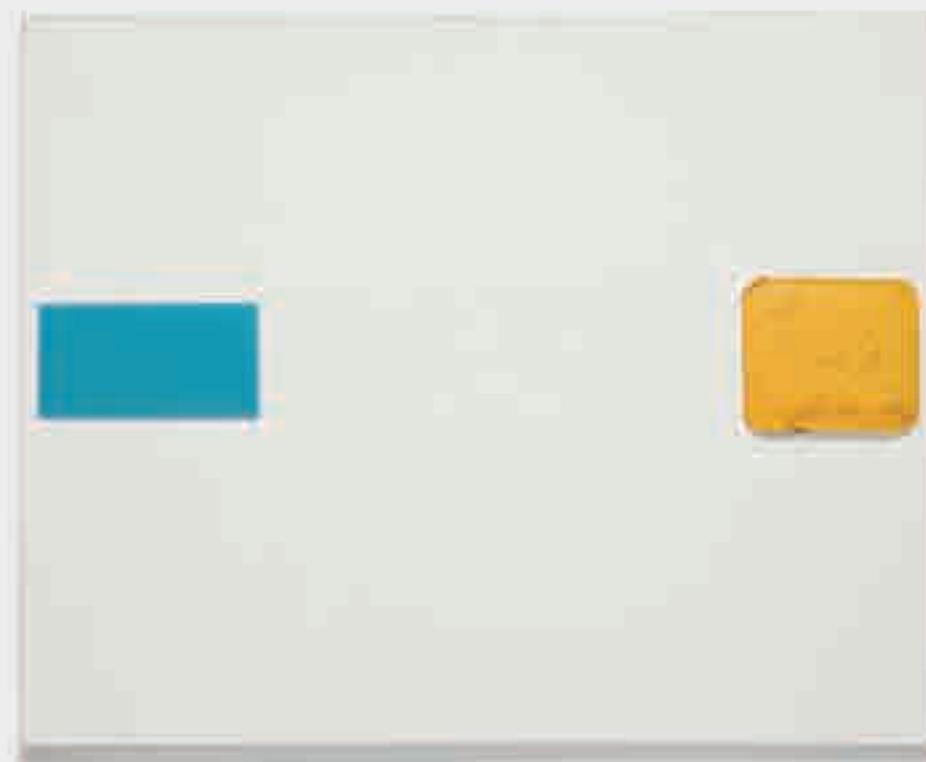
Sem título, 1999

70 x 80 cm



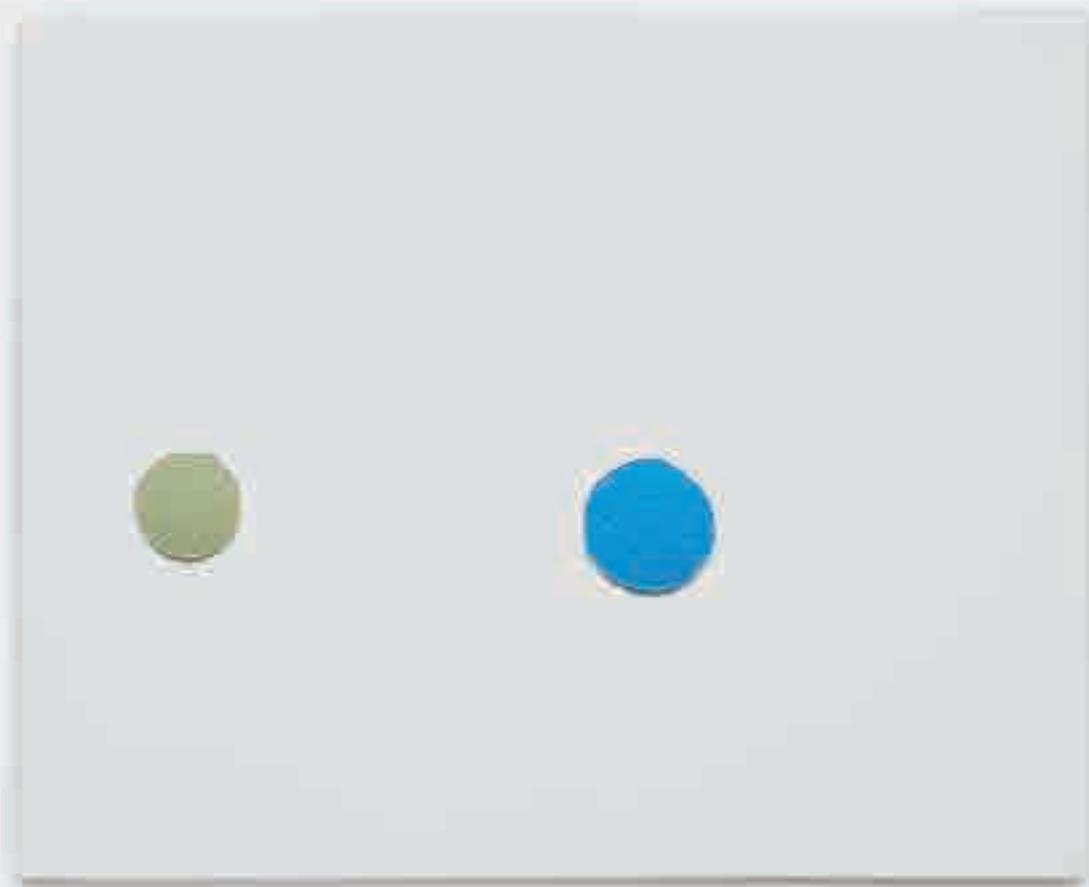
Caraguá, 2008

80 x 100 cm



Sem título, 2000

120 × 160 cm



Onda azul (Daido Moriyama), 2014,

da série *Bicromias*

60 × 90 cm



Bosque azul e bege (Don McCullin), 2014
da série *Bicromias*

40 x 60 cm



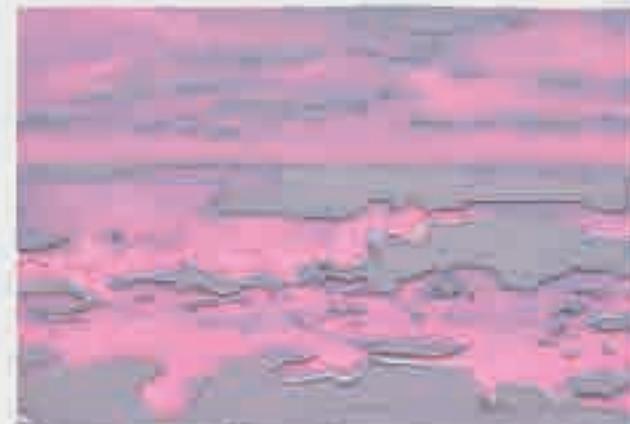
Bosque preto e roxo (Don McCullin), 2014
da série *Bicromias*

40 x 60 cm



Onda cinza e rosa (Daido Moriyama), 2014
da série *Bicromias*

40 x 60 cm



Onda laranja (Daido Moriyama), 2014
da série *Bicromias*

40 x 60 cm



Matinho verde e roxo (August Sander), 2014,
da série *Bicromias*

50 x 40 cm



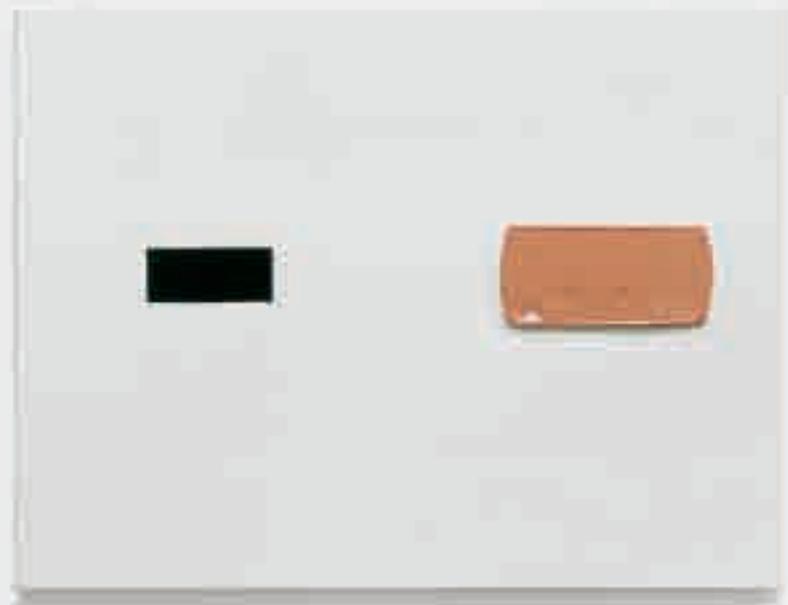
Bosque roxo e amarelo (August Sander), 2014,
da série *Bicromias*

80 x 60 cm



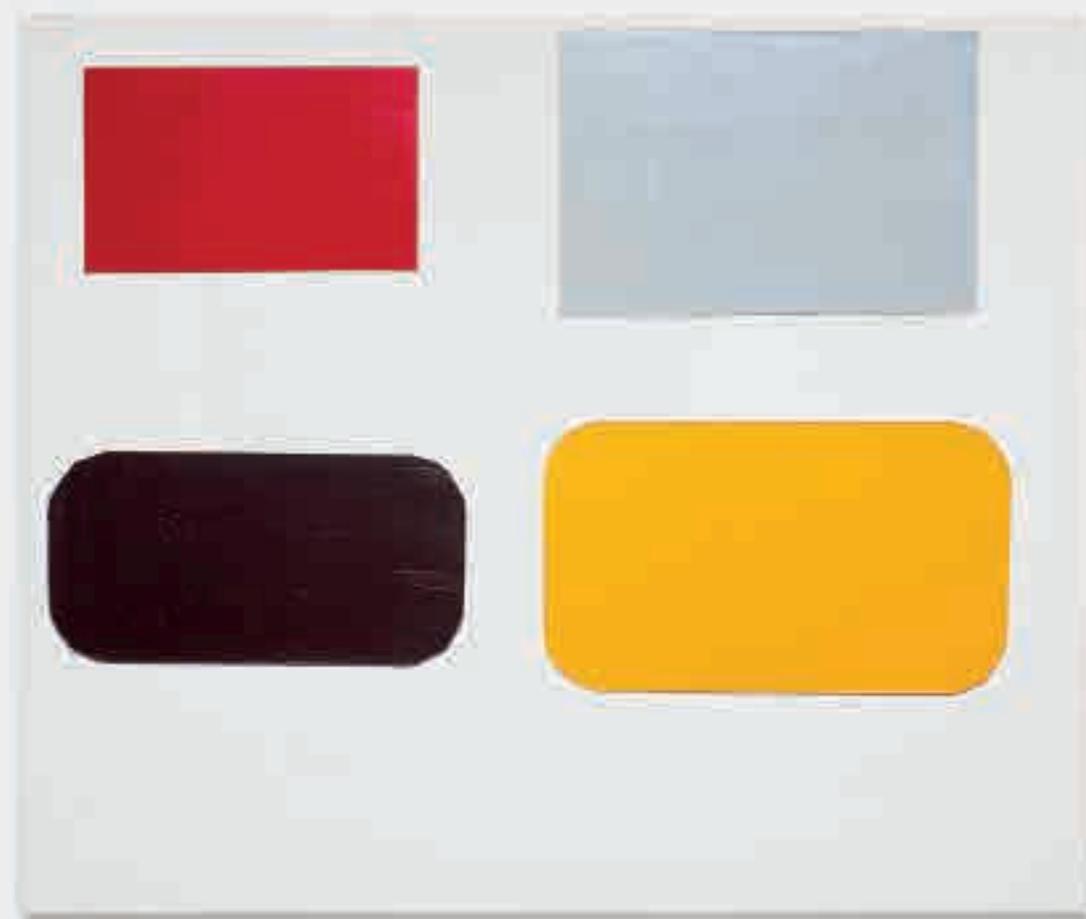
Calcinha preta, 2002

60 x 80 cm

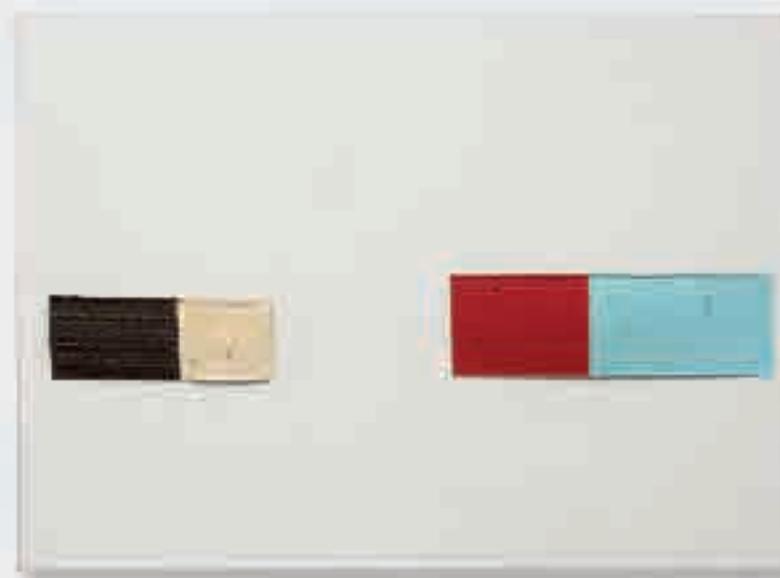
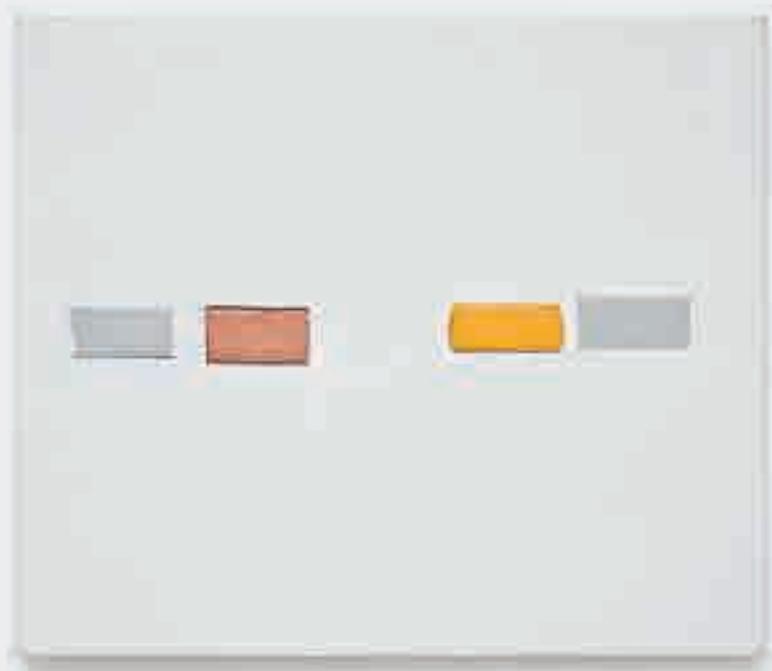
*Noite de núpcias, 2009*

120 x 140 cm



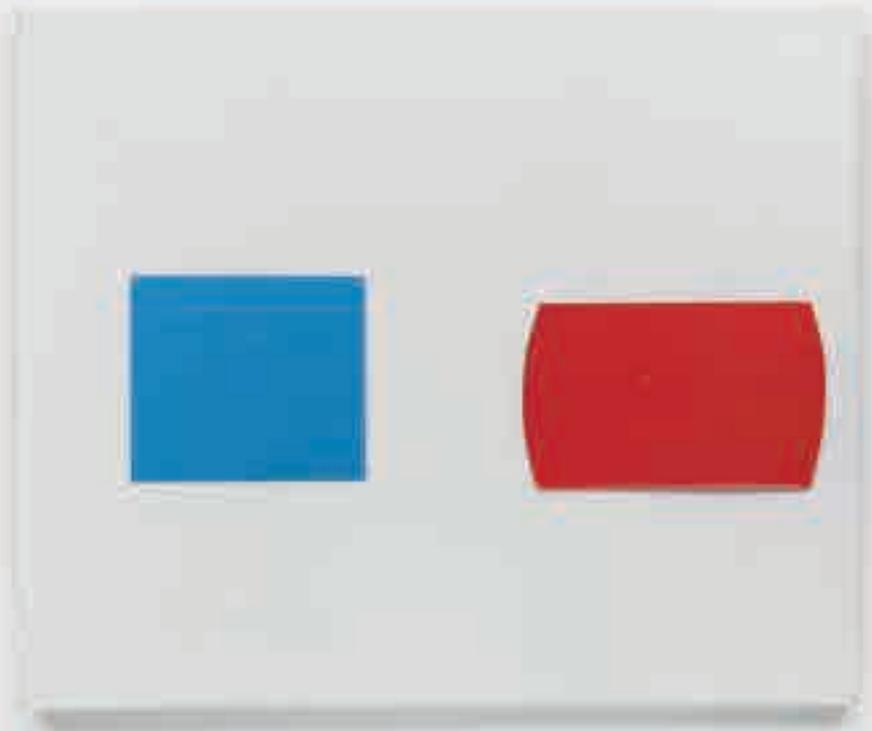


Sem título, 2002
185 x 240 cm



Cádmio e cerúleo, 2007

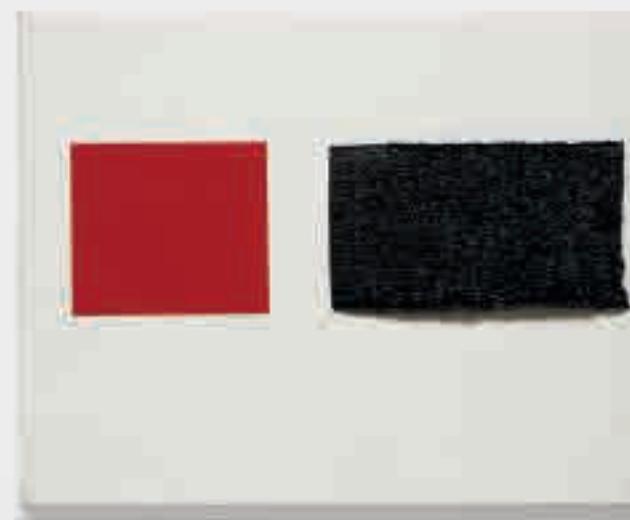
50 x 70 cm



Sem título, 2001

50 x 70 cm





Sem título, 1999
40 x 45 cm



Sem título, 1999
40 x 45 cm



Sem título, 1999
30 x 30 cm

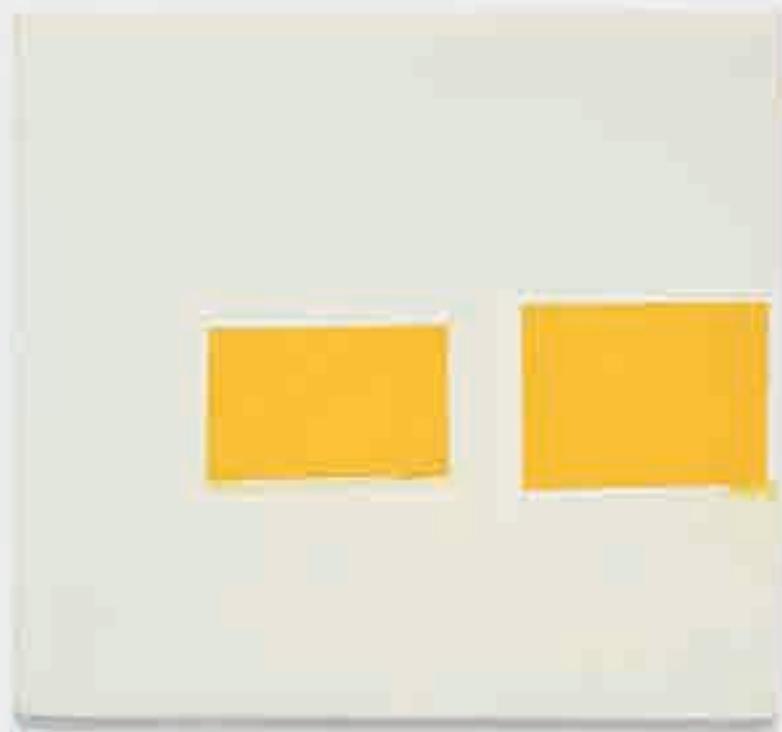


Sem título, 1998
70 x 80 cm



Sem título, 1999

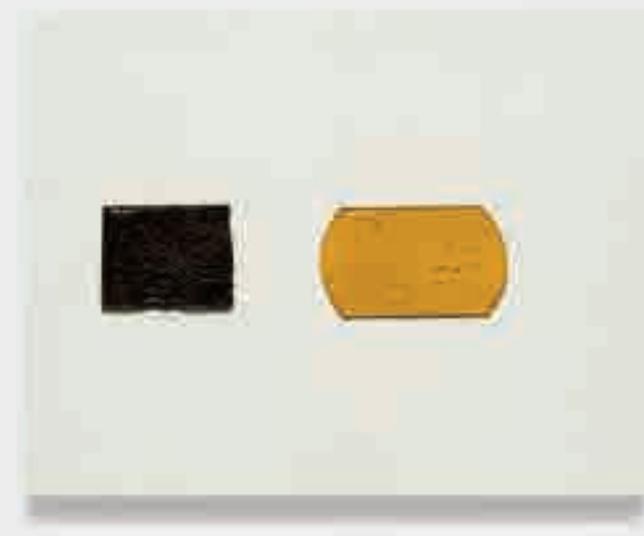
60 x 65 cm



Sem título, 1998

70 x 80,5 cm

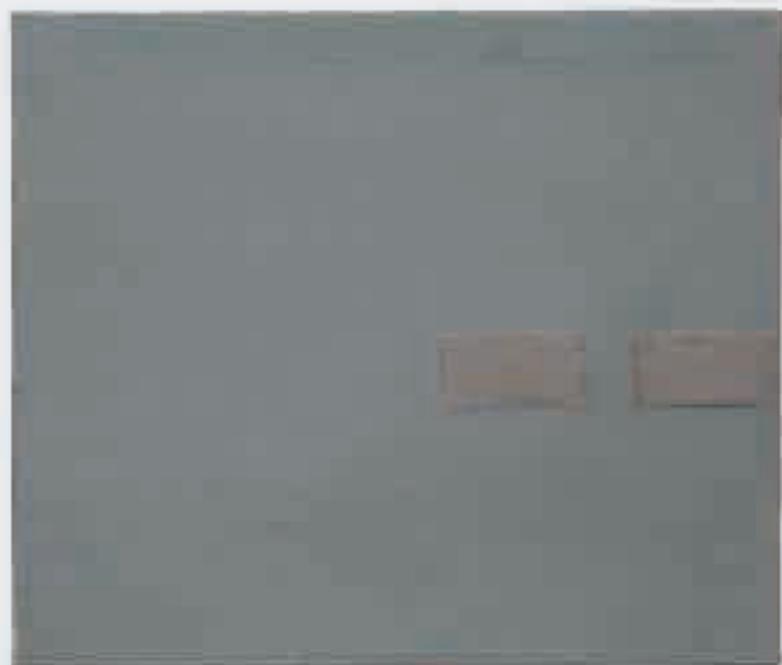




81

Sem título, 1999

60 x 70 cm



82

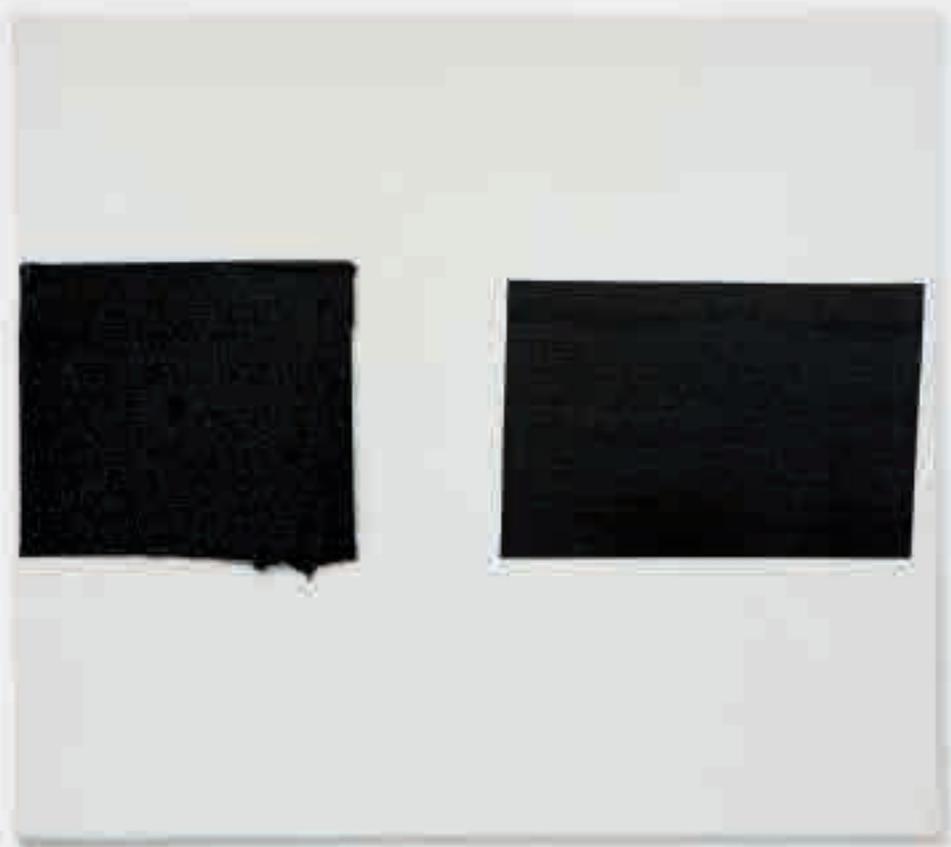
Sem título, 1986

30 x 40 cm



Ananquê, 2008

160 × 190 cm



Sem título, 1998

190 × 220 cm





Sem título, 1994
190 × 220 cm

Sem título, 1994

190 × 220 cm



Sem título, 1986

180 × 220 cm



Sem título, 1986

120 x 140 cm



Sem título, 1995

90 x 110 cm



Sem título, 1994

190 × 220 cm



Sem título, 1997

190 × 240 cm



Tubarões pendurados, 1995

190 × 220 cm

*Sem título, 1994*

190 × 220 cm





Boa noite [amarelo], 1996
190 × 220 cm



Sem título, 1997

190 × 220 cm



Sem título, 1992

190 × 240 cm







Sem título, 1986

190 × 180 cm



Sem título, 1987

180 × 220 cm





Sem título, 1985
229 x 248 cm



Caveira, 1985

210 x 230 cm



Sem título, 1985

220 x 240 cm



113

O gabinete do senhor Oliva, 1985

50 x 60 cm



114

Atelier abandonado, 1985

50 x 60 cm





Sem título, 1983
33 x 46 cm

117

Sem título, 1997

35 x 30 cm



118

Sem título, 1984

30 x 24 cm



Os porões da academia, 1985

110,3 × 130,4 cm

**Sem título, 1984**

110 × 130 cm



121

Sem título, 1985

200,5 × 250,8 cm



122

Sem título, 1985

190 × 235 cm



123

Sem título, 1992

190 × 220 cm



124

Sem título, 1989

170 × 190 cm



Velha ponte de pedra à noite, 2011
da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
240 × 480 cm



Interior com máquina de jogo, 2011
da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
120 × 160 cm



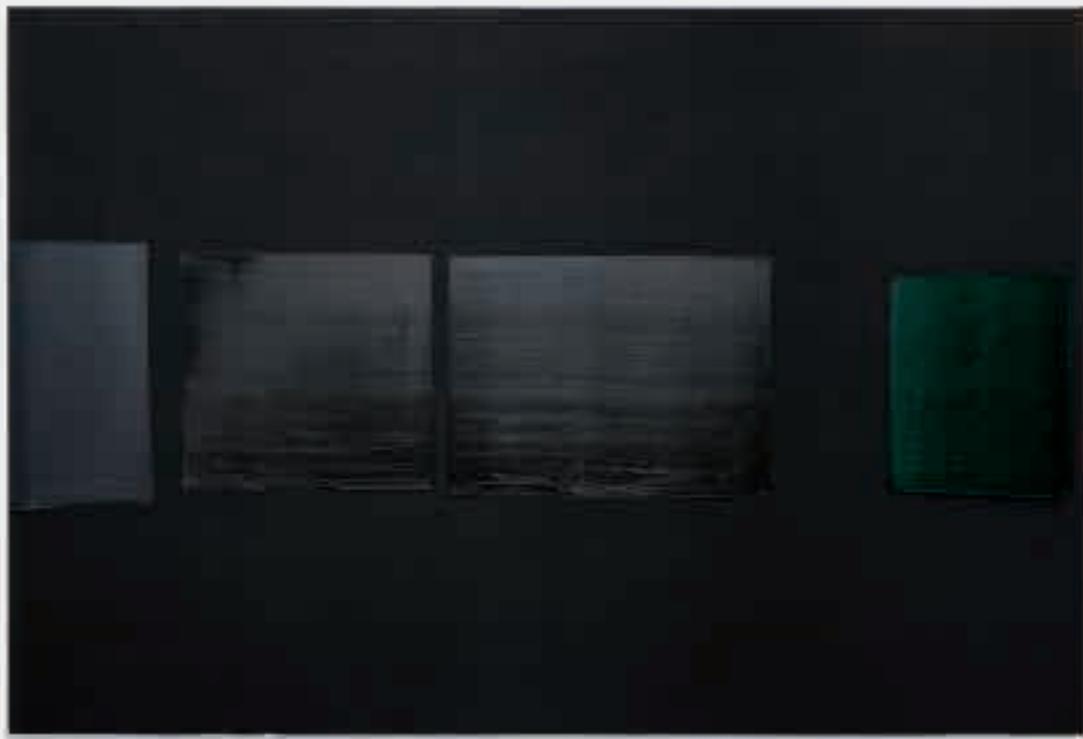
Garagem com chifres, 2012
da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
120 × 210 cm



Bicicletaria, 2011
da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
240 x 360 cm



Viaduto, 2009
da série *Matéria noturna*
185 × 275 cm



Rua deserta com viaduto, 2010
da série *Matéria noturna*
180 × 270 cm



Beira do mar, 2010
da série *Matéria noturna*
180 x 270 cm



Lua cheia sobre cidade, 2010
da série *Matéria noturna*
180 x 270 cm



Interior escuro, 2010
da série *Matéria noturna*
180 × 240 cm



Grade, 2010
da série *Matéria noturna*
180 × 270 cm



Chegada do Tsunami, 2014,
da série *Pinturas de onda, mato e ruína*
240 x 420 cm



Árvore morta (para Antonia), 2014,
da série *Pinturas de onda, mato e ruína*
240 × 380 cm



141

Ponte sobre riacho ao entardecer, 2011
da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
90 x 160 cm



142

Cemitério ao entardecer, 2012
da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
90 x 180 cm



143

Banhistas em Nowhere Lake, 2012
da série *Pinturas do mundo que flui*
121 x 245,5 cm



144

Praia deserta com neblina, 2013
da série *Pinturas do mundo que flui*
120 x 180 cm





Paisagem de inverno com estradinha, 2013
da série *Pinturas de estrada*
90 x 180 cm

Lago (Solaris/Tarkovski), 2012
da série *Pinturas do mundo que flui*
60 x 135 cm



Pântano (Psicose/Hitchcock), 2012
da série *Pinturas do mundo que flui*
120 x 210 cm



Estrada ao entardecer (O céu de Suely/Karim Aïnouz), 2012
da série *Pinturas do mundo que flui*
60 x 105 cm



Neblina da manhã (Lolita/Kubrick), 2012
da série *Pinturas do mundo que flui*
60 x 95 cm





Bosque azul (Don McCullin), 2014,
da série *Bicromias*
180 × 240 cm

Casas Bahia, 2010
da série *Stencils*
26 x 36 cm



Retífica, 2010
da série *Stencils*
26 x 36 cm



Caveira, 2010
da série *Stencils*
36 x 26 cm



Muammar Gaddafi, 2010
da série *Stencils*
36 x 26 cm



Reunião ministerial, 2010
da série *Stencils*

30 x 40 cm



Dilma Presidente, 2010
da série *Stencils*

37,5 x 26 cm



Lista de obras

p. 115

Sem título, 1983

óleo sobre tela
33 × 46 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 106–107

Jazz nas cavernas, 1984

esmalte sintético sobre
papel *kraft*
220 × 300 cm
Coleção particular

p. 117

Sem título, 1984

óleo sobre tela
30 × 24 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 119

Sem título, 1984

óleo sobre tela
110 × 130 cm
Coleção particular

p. 109

Sem título, 1985

esmalte sintético
sobre papel *kraft*
229 × 248 cm
Coleção João Sattamini,
em comodato com MAC
Niterói, RJ

p. 113

Atelier abandonado, 1985

óleo sobre tela
50 × 60 cm
Coleção Telmo Porto e
Lais Zogbi, São Paulo

p. 112

O gabinete do senhor Oliva, 1985

óleo sobre tela
50 × 60 cm
Coleção particular

p. 118

Os porões da academia, 1985

óleo sobre tela
110,3 × 130,4 cm
Acervo Museu de Arte
Moderna de São Paulo.
Doação Lais Helena
Zogbi Porto e Telmo
Giolito Porto

p. 110

Caveira, 1985

esmalte sintético
sobre papel *kraft*
210 × 230 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 120

Sem título, 1985

óleo sobre tela
200,5 × 250,8 cm
Coleção Gilberto
Chateaubriand – MAM RJ

p. 111

Sem título, 1985

esmalte sintético sobre
papel *kraft*
220 × 240 cm
Acervo da Pinacoteca
do Estado de São Paulo.
Doação do artista, 2013

p. 121

Sem título, 1985

óleo sobre tela
190 × 235 cm
Coleção Alexandre
Martins Fontes, São Paulo

p. 81

Sem título, 1986

óleo, chumbo,
papêlão sobre papel
30 × 40 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 87

Sem título, 1986

manta de chumbo,
borracha, esmalte
sintético e óleo sobre tela
180 × 220 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 104

Sem título, 1986

técnica mista sobre tela
190 × 180 cm
Coleção de Arte da
Cidade/Centro Cultural
da Cidade de São
Paulo/SMC/PMSP

p. 88

Sem título, 1986

papelão, esmalte sintético
e óleo sobre madeira
120 × 140 cm
Coleção Renata Tassinari e
Steven Binnie, Orlandia, SP

p. 105

Sem título, 1987

esmalte sintético
e óleo sobre tela
180 × 220 cm
Coleção particular

p. 123

Sem título, 1989

óleo sobre tela
170 × 190 cm
Coleção particular

pp. 100–101

Sem título, 1990

persianas, massa de
funileiro, esmalte sintético
e óleo sobre madeira
250 × 320 cm
Coleção particular

pp. 102–103

Sem título, 1990

persianas, massa de
funileiro, esmalte sintético
e óleo sobre madeira
250 × 338 cm
Coleção Bruce Philips,
São Paulo

p. 122

Sem título, 1992

óleo sobre tela
190 × 220 cm
Coleção Orandi Momesso,
São Paulo

p. 99

Sem título, 1992

óleo sobre tela
190 × 240 cm
Coleção Dulce e João
Carlos de Figueiredo
Ferraz, Ribeirão Preto

p. 90**Sem título, 1994**

óleo sobre tela
190 × 220 cm
Coleção particular

p. 85**Sem título, 1994**

óleo sobre tela
190 × 220 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 86**Sem título, 1994**

óleo sobre tela
190 × 220 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 93**Sem título, 1994**

óleo sobre tela
190 × 220 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 92**Tubarões pendurados, 1995**

óleo sobre tela
190 × 220 cm
Coleção particular

pp.96-97**Sem título, 1995**

óleo sobre tela
220 × 280 cm
Coleção BGA – Brazil
Golden Art, São Paulo

p. 89**Sem título, 1995**

óleo sobre tela
90 × 110 cm
Coleção particular

p. 95**Boa noite [amarelo], 1996**

óleo sobre tela
190 × 220 cm
Coleção Dilva e Orlando
Busarello, Curitiba

p. 98**Sem título, 1997**

óleo sobre tela
190 × 220 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 116**Sem título, 1997**

óleo sobre tela
35 × 30 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 91**Sem título, 1997**

óleo sobre tela
190 × 240 cm
Coleção particular

p. 83**Sem título, 1998**

óleo sobre tela
190 × 220 cm
Coleção particular

p. 77**Sem título, 1998**

óleo sobre tela
70 × 80,5 cm
Coleção de Arte da
Cidade/Centro Cultural
da Cidade de São Paulo/
SMC/PMSP

p. 75**Sem título, 1998**

óleo sobre tela
70 × 80 cm
Coleção Eloína Elza Prolik,
Curitiba

p. 66**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
60 × 70 cm
Coleção particular

p. 54**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
70 × 80 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 79**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
25 × 35 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 41**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
120 × 140 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 72**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
40 × 45 cm
Coleção artista,
São Paulo

p. 74**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
30 × 30 cm
Coleção Orandi Momesso,
São Paulo

p. 73**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
40 × 45 cm
Coleção artista,
São Paulo

p. 76**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
60 × 65 cm
Coleção Alberto Tassinari,
São Paulo

p. 53**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
70 × 80 cm
Coleção particular

p. 80**Sem título, 1999**

óleo sobre tela
60 × 70 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 52**Sem título, 2000**

óleo sobre tela
59,8 × 79,8 cm
Coleção Museu de Arte
Moderna de São Paulo,
doação Nestlé Brasil Ltda.

p. 78**Sem título, 2000**

óleo sobre tela
30 × 40 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 40**Sem título, 2000**

óleo sobre tela
60 × 75 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 56**Sem título, 2000**

óleo sobre tela
120 × 160 cm
Coleção Marcia Fortes
e Eduardo Ortega,
São Paulo

p. 51**Sem título, 2001**

óleo sobre tela
170 × 190 cm
Coleção Dulce e João
Carlos de Figueiredo
Ferraz, Ribeirão Preto

p. 69**Sem título, 2001**

óleo sobre tela
50 × 70 cm
Coleção Paulo Monteiro e
Suid Ferlauto, São Paulo

p. 48**Afeganistão, 2002**

óleo sobre tela
135 × 180 cm
Coleção Paulo A. W.
Vieira, São Paulo

p. 62**Calcinha preta, 2002**

óleo sobre tela
60 × 80 cm
Coleção Guilherme e
Gustavo Carneiro – Galeria
Inox, Rio de Janeiro

p. 37**Pierrot le fou, 2002**

óleo sobre tela
185 × 220 cm
Coleção Alexandre
Martins Fontes, São Paulo

p. 46**Sem título, 2002**

óleo sobre tela
90 × 100 cm
Coleção Vera e
Miguel Chaia, São Paulo

p. 47**Sem título, 2002**

óleo sobre tela
160 × 185 cm
Coleção Andréa e José
Olympio Pereira, São Paulo

p. 65**Sem título, 2002**

óleo sobre tela
185 × 240 cm
Acervo da Pinacoteca
do Estado de São Paulo.
Doação da Indebrás –
Indústria Eletromecânica
Brasileira Ltda. por
intermédio da Associação
dos Amigos da Pinacoteca
do Estado, com o
benefício da Lei Federal
de Incentivo à Cultura –
Lei Rouanet, 2008

p. 49**Miami Vice, 2003/2004**

óleo sobre tela
120 × 180 cm
Acervo Banco Itaú,
São Paulo

p. 39**Sem título, 2004**

óleo sobre tela
90 × 100 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 38**Miami I, 2005**

óleo sobre tela
80 × 100 cm
Acervo Museu de Arte da
Pampulha, Belo Horizonte

p. 43**Morte em pleno verão, 2005**

óleo sobre tela
40 × 50 cm
Coleção particular

p. 45**Sala das preocupações, 2005**

óleo sobre tela
185 × 220,5 cm
Coleção Museu de Arte
Moderna de São Paulo,
Prêmio Aquisição Energias
do Brasil – Panorama, 2005

p. 42**Sem título, 2005**

óleo sobre tela
40 × 50 cm
Coleção Viviane e
Stephen Hood, São Paulo

p. 43**Sem título, 2005**

óleo sobre tela
40 × 50 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 7**Office at Night (óleo sobre Hopper), 2006**

óleo sobre papel
25,5 × 21,5 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 68**Cádmio e cerúleo, 2007**

óleo sobre tela
50 × 70 cm
Coleção Teodoro
Baudouin Andrade,
São Paulo

p. 71**Vermelho e preto em particular, 2007**

óleo sobre tela
40 × 50 cm
Coleção do artista,
São Paulo

p. 82**Ananquê, 2008**

óleo sobre tela
160 × 190 cm
Coleção Embaixador e
Sra. Clifford M. Sobel,
São Paulo

p. 55**Caraguá, 2008**

óleo sobre tela
80 × 100 cm
Coleção Marcio Gobbi,
São Paulo

p. 50**Sem título, 2008**

óleo sobre tela
180 × 160 cm
Coleção Orandi Momesso,
São Paulo

p. 70**Knut, 2009**

óleo sobre tela
40 × 50 cm
Coleção Maria do Carmo
M. P. de Pontes, Londres

p. 63**Noite de núpcias, 2009**

óleo sobre tela
120 × 140 cm
Coleção Adriana Varejão
e Pedro Buarque de
Hollanda, Rio de Janeiro

p. 130**Viaduto, 2009**

da série *Matéria noturna*
óleo sobre tela sobre MDF
185 × 275 cm
Coleção Manuella e Pedro
Guimarães, São Paulo

p. 132**Beira do mar, 2010**

da série *Matéria noturna*
óleo sobre tela sobre MDF
180 × 270 cm
Coleção particular

p. 154**Caveira, 2010**

da série *Stencils*
óleo sobre tela
sobre cartão
36 × 26 cm
Coleção particular

p. 152**Casas Bahia, 2010**

da série *Stencils*
óleo sobre tela
sobre cartão
26 × 36 cm
Coleção Yue Carvalho,
Rio de Janeiro

p. 135

Grade, 2010

da série *Matéria noturna*
 óleo sobre tela sobre MDF
 180 × 270 cm
 Acervo Banco Itaú,
 São Paulo

p. 134

Interior escuro, 2010

da série *Matéria noturna*
 óleo sobre tela sobre MDF
 180 × 240 cm
 Coleção Rose e Alfredo
 Setúbal, São Paulo

p. 133

Lua cheia sobre cidade, 2010

da série *Matéria noturna*
 óleo sobre tela sobre MDF
 180 × 270 cm
 Coleção Andréa e José
 Olympio Pereira, São Paulo

p. 155

Muammar Gaddafi, 2010

da série *Stencils*
 óleo sobre tela
 sobre cartão
 36 × 26 cm
 Coleção Marcelino Rafart
 de Seras, São Paulo

p. 157

Dilma Presidente, 2010

da série *Stencils*
 óleo sobre tela
 sobre cartão
 37,5 × 26 cm
 Cortesia Galeria Millan,
 São Paulo

p. 156

Reunião ministerial, 2010

da série *Stencils*
 óleo sobre tela
 sobre cartão
 30 × 40 cm
 Cortesia Galeria Millan,
 São Paulo

p. 153

Retífica, 2010

da série *Stencils*
 óleo sobre tela
 sobre cartão
 26 × 36 cm
 Coleção particular

p. 131

Rua deserta com viaduto, 2010

da série *Matéria noturna*
 óleo sobre tela sobre MDF
 180 × 270 cm
 Coleção Raquel Nosek,
 São Paulo

p. 67

Sem título, 2010

óleo sobre tela
 50 × 70 cm
 Coleção do artista,
 São Paulo

pp. 128–129

Bicicletaria, 2011

da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
 óleo sobre tela sobre MDF
 240 × 360 cm
 Coleção particular

p. 126

Interior com máquina de jogo, 2011

da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
 óleo sobre tela sobre MDF
 120 × 160 cm
 Coleção BGA – Brazil
 Golden Art, São Paulo

p. 140

Ponte sobre riacho ao entardecer, 2011

da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
 óleo sobre tela sobre MDF
 90 × 160 cm
 Coleção particular

pp. 124–125

Velha ponte de pedra à noite, 2011

da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
 óleo sobre tela sobre MDF
 240 × 480 cm
 Coleção família Schwartz

p. 142

Banhistas em Nowhere Lake, 2012

da série *Pinturas do mundo que flui*
 óleo sobre tela sobre MDF
 121 × 245,5 cm
 Coleção Flávio e Daniella
 Bauer, São Paulo

p. 141

Cemitério ao entardecer, 2012

da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
 óleo sobre tela sobre MDF
 90 × 180 cm
 Coleção Almeida e
 Dale Galeria de Arte,
 São Paulo

p. 127

Garagem com chifres, 2012

da série *Velha ponte de pedra e outras pinturas*
 óleo sobre tela sobre MDF
 120 × 210 cm
 Coleção Sofia e Sergio
 Fadel, São Paulo

p. 148

Estrada ao entardecer (O céu de Sueily/Karim Ainouz), 2012

da série *Pinturas do mundo que flui*
 óleo sobre tela sobre MDF
 60 × 105 cm
 Coleção Marcel Jung, Rio
 de Janeiro

p. 146

Lago (Solaris/Tarkovski), 2012

da série *Pinturas do mundo que flui*
 óleo sobre tela sobre MDF
 60 × 135 cm
 Coleção Eduardo Priori,
 Recife

p. 149

Neblina da manhã (Lolita/Kubrick), 2012

da série *Pinturas do mundo que flui*
 óleo sobre tela sobre MDF
 60 × 95 cm
 Coleção Antonia
 Baudouin Andrade,
 São Paulo

p. 147

Pântano (Psicose/Hitchcock), 2012

da série *Pinturas do mundo que flui*
 óleo sobre tela sobre MDF
 120 × 210 cm
 Coleção Raphael Serruya,
 Rio de Janeiro

p. 143

Praia deserta com neblina, 2013

da série *Pinturas do mundo que flui*
 óleo sobre tela sobre MDF
 120 × 180 cm
 Coleção Gabriella e
 Claudio Palaia, São Paulo

p. 145

Paisagem de inverno com estradinha, 2013

da série *Pinturas de estrada*
 óleo sobre tela sobre MDF
 90 × 180 cm
 Coleção Marcel Jung,
 Rio de Janeiro

pp. 138–139

Árvore morta (para Antonia), 2014

da série *Pinturas de onda, mato e ruína*
 óleo sobre tela sobre MDF
 240 × 380 cm
 Coleção do artista,
 São Paulo

p. 58

Bosque azul e bege (Don McCullin), 2014

da série *Bicromias*
 óleo sobre tela sobre MDF
 40 × 60 cm
 Coleção particular

p. 58

Bosque preto e roxo (Don McCullin), 2014

da série *Bicromias*
 óleo sobre tela sobre MDF
 40 × 60 cm
 Coleção Marcia Fortes
 e Eduardo Ortega,
 São Paulo

p. 151

Bosque azul (Don McCullin), 2014

da série *Bicromias*
 óleo sobre tela sobre MDF
 180 × 240 cm
 Coleção Raphael Serruya,
 Rio de Janeiro

p. 61

Bosque roxo e amarelo (August Sander), 2014

da série *Bicromias*
 óleo sobre tela sobre MDF
 80 × 60 cm
 Coleção Mario Canivello,
 Rio de Janeiro

p. 60

Matinho verde e roxo (August Sander), 2014

da série *Bicromias*
 óleo sobre tela sobre MDF
 50 × 40 cm
 Coleção Mauro Restiffe
 e Lianna Matheus,
 São Paulo

pp. 136–137

Chegada do Tsunami, 2014

da série *Pinturas de onda, mato e ruína*
 óleo sobre tela sobre MDF
 240 × 420 cm
 Coleção do artista,
 São Paulo

p. 57

Onda azul (Daido Moriyama), 2014

da série *Bicromias*
 óleo sobre tela sobre MDF
 60 × 90 cm
 Coleção Isabel Diegues,
 Rio de Janeiro

p. 59

Onda cinza e rosa (Daido Moriyama), 2014

da série *Bicromias*
 óleo sobre tela sobre MDF
 40 × 60 cm
 Coleção Eduardo Cherez
 Pavia, São Paulo

p. 59

Onda laranja (Daido Moriyama), 2014

da série *Bicromias*
 óleo sobre tela sobre MDF
 40 × 60 cm
 Coleção Marco Antonio e
 Fátima Lima, São Luís

pp. 4–5

Múltiplos de metal, 2015

bronze fundido e tinta
 eletrostática
 instalação de medidas
 variáveis, placa verde:
 21,5 × 29 × 0,6 cm/placa
 bege: 13 × 35,5 × 0,6 cm
 Coleção do artista,
 São Paulo

pp. 164–165

Múltiplos de metal, 2016

múltiplo (tiragem de 32)
 bronze fundido e tinta
 eletrostática
 instalação de medidas
 variáveis, placa azul:
 27 × 34 × 0,6 cm/placa
 preta: 17 × 30 × 0,6 cm
 Coleção do artista,
 São Paulo

p. 1

View of Delft (óleo sobre Vermeer), 2007/2017

óleo sobre papel
 impresso em offset
 55 × 65 cm
 Coleção do artista,
 São Paulo

pp. 2–3

Sem título, 2017

óleo sobre parede
 quadrado amarelo:
 2,20 × 1,65 m/quadrado
 roxo: 1,90 × 1,65 m
 Intervenção na Estação
 Pinacoteca, São Paulo



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

GERALDO ALCKMIN
Governador do Estado

JOSÉ LUIZ PENNA
Secretário de Estado da Cultura

ROMILDO CAMPELLO
Secretário-adjunto de Estado da Cultura

REGINA CÉLIA POUSA PONTE
Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico

Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Presidente: Jochen Volz
Conselheiros: Letícia Coelho Squeff, Marco Buti, Maria Stella Teixeira de Barros, Marta Vieira Bogéa, Sergio Fingermann, Stela Barbieri.

ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA – APAC
Organização Social de Cultura

Conselho de Administração
Presidente: José Olympio da Veiga Pereira
Vice-Presidente: Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari
Conselheiros: Ana Carmen Rivaben Longobardi, Carlos Jereissati, Christopher Andrew Mouravieff-Apostol, Darlan dos Santos Lopes, Manoel Andrade Rebello Neto, Marcelo Secaf, Sérgio Sister, Mariangela Ometto Rolim, Roberto Bielawski, Sérgio Fingermann.

Conselho Fiscal
Presidente: Osvaldo Roberto Nieto
Conselheiro: Antonio Carlos Rovai, Silvio Barbosa Bentes.

Conselho Consultivo
Presidente: Celso Lafer
Conselheiros: Alfredo Egydio Setubal, Bruno Mussati, Carlos Wendel de Magalhães, Denise Aguiar Álvarez, Heitor

Sant'Ana Martins, Helio Seibel, Horácio Bernardes Neto, João Carlos de Figueiredo Ferraz, Julio Roberto Magnus Landmann Nilo Marcos Mingroni Cecco, Renata Paula, Ricardo Steinbruch, Ruy Roberto Hirschheimer.

Diretor Geral
Jochen Volz

Diretor Administrativo e Financeiro
Marcelo Costa Dantas

Diretor de Relações Institucionais
Paulo Romani Vicelli

Assessora de Diretoria Administrativa Financeira
Bianca Corazza

Secretário de Diretoria
Renivaldo Nascimento Brito

Auxiliar Administrativo
Vivian Miranda

Relações Institucionais
Julia Puglia Bergamasco, Juliana Asmir.

Núcleo de Comunicação e Marketing
Coordenadora: Adriana Krohling Kunsch
Ana Carolina Diniz Costa, André Luís de Oliveira, Angela Maria Avanço Pombal, Barbara Wagner Mastrobuono, Caio Cesar de Melo Raposo, David Atila de Oliveira, Francisco Franceli Pereira, Jamerson Correia de Lima, Patricia Lopes Ewald Manguino.

Área de Acervo e Curadoria
Coordenadora: Valéria Piccoli

Núcleo de Acervo Museológico
Coordenadora: Fernanda D'Agostino Dias
Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira, Indrani Taccari, Rafael Guarda Laterza.

Núcleo Centro de Documentação e Memória
Coordenadora: Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli
Cleber Silva Ramos, Diego Silva, Eliane Barbosa, Larissa Alves da Silva, Leandro Antunes Araujo.

Núcleo de Pesquisa e Curadoria
Curadora-chefe: Valéria Piccoli

Amanda Moreira Arantes, Fernanda Mendonça Pitta, José Augusto Pereira Ribeiro, Pedro Nery.

Núcleo de Conservação e Restauro

Coordenadora: Teodora Camargo Carneiro
Ana Lúcia Nakandakare, Camilla Vitti Mariano, Henrique Francisco Costa Filho, Manuel Ley Rodriguez, Priscila Leitão Denardi Alegre, Tatiana Russo dos Reis.

Área de Ação Educativa
Coordenadora: Mila Milene Chiovatto
Coordenador do Programa Educativo: Gabriela Aidar
Ana Camila Silva Onofre, Carolina Simões de Oliveira, Deborah Frohlich Cortez, Isis Arielle Avila de Souza, Joyce Braga da Silva, Luisa Rodrigues Barcelli, Margarete de Oliveira, Maria Stella da Silva, Rafael Almeida Tonon, Rafaella de Castro Fusaro, Renato Akio da Cruz Yamaguchi, Sabrina Denise Ribeiro, Telma Cristina Mosken, Valdir Alexandre de Oliveira, Vera Lucia Cardoso Farinha, Wilmhara Benevides da Silva Alves dos Santos.

Área de Projetos Culturais
Coordenadora: Angela Alem Gennari
Elisa Inês Ximenes Vieira, Marisa Bueno e Souza, Mirian Sasaki.

Área Financeira
Coordenador: Marilton Rodrigues da Silva
Ana Paula Alencar Quaresma, Cícero Fernandes da Silva, Eduardo Oubeur Gouveia, Fernando Henrique Lau, Isaac Aarão Pereira da Silva, Maiara de Oliveira Correia, Renata Aparecida Silva de Melo.

Área de Recursos Humanos e Atendimento ao Público
Coordenadora: Marcia Regina Guiote Bueno

Recursos Humanos
Gilson Pimenta de Carvalho, Juliana Ivo Garcia da Silveira.

Atendimento ao Público
Ademilton Laranjeiras Silva, Aline Silva Matos, Ana Lúcia Astolpho, Antonio Rodrigues de Almeida Junior, Claudia Aparecida dos Santos, Daniel Barbosa de Lima, Daniele Aparecida Rodrigues de Campos, Daniely da Silva, Danilo Batista de Oliveira Santos, Danilo da Silva Jardim, Daril Alexandre Costa, Darlan dos Santos Lopes, Elide de Souza Reis, Fabiana Borges dos Santos, Fabiane Cavalcante Peixoto, Fabio Lazarini, Fernando Eduardo Almeida David, Grazielle Alves Bastos, José Cleolenildo da Silva, Juceli da Cunha Ferreira Alves, Lucimara Cristiane Vieira Silva, Lurdes Irene da Costa, Marcilene Maria da Silva, Maria Aldenice da Silva Santos, Maria Aparecia Silva Gonçalves, Maria Evaldina Nogueira de Sousa, Maria Hilda Vieira Rodrigues, Maria José da Silva Balbino, Maria Sandra Barbosa de Melo Souza, Marta Conceição Augusto, Patricia Aparecida Batista de Souza, Paulo Alexandre de Moraes Xavier, Paulo Nei Prata Fernandes, Pedro Bispo Sampaio, Raquel da Silva, Regiane Alves da Rosa, Regiane Gomes da Silva Vieira, Rosemeire dos Santos Cezar, Rosilda Santana de Souza, Rosimeire dos Santos Figueiredo, Rubenia Maria Carmona Castro, Soraya Correa da Rocha Pequeno, Tamyres Lippi Moser, Vera Lucia de Almeida Silva, Victor Onodera Israel, Viviane Palomo dos Santos, Willdes Manoel da Silva.

Núcleo de Tecnologia da Informação
Coordenador: Robson Serafim Valero
Rodrigo Justino da Silva.

Núcleo de Segurança Patrimonial
Coordenador: Cláudio Cecílio de Oliveira
Janaina Roberta Ferreira de Souza Cortes, José Rubens de Lima Junior, Karina Inácio da Silva, Leandro Aparecido Sires dos Santos, Paulo Pereira da Silva, Renata Pimenta Ferreira, Tarcisio da Silva.

Manoel de Jesus, Jonatas Santana Biet, Marcos Cardoso, Marcos de Goes Barbosa, Mauricio da Silva Appolinario Serrano, Paulo Cesar Pereira Duarte de Carvalho, Raimundo Pereira da Silva, Rodolfo Yuri de Almeida Fontana.

Núcleo de Tecnologia da Informação
Coordenador: Robson Serafim Valero
Rodrigo Justino da Silva.

Núcleo de Segurança Patrimonial
Coordenador: Cláudio Cecílio de Oliveira
Janaina Roberta Ferreira de Souza Cortes, José Rubens de Lima Junior, Karina Inácio da Silva, Leandro Aparecido Sires dos Santos, Paulo Pereira da Silva, Renata Pimenta Ferreira, Tarcisio da Silva.

EXPOSIÇÃO

Curadoria
Taisa Palhares

Assistência de curadoria
Juliana Rego

Expografia e montagem
Área de projetos culturais

Comunicação visual
Celso Longo + Daniel Trench

Assistente de design
Luisa Prat
Manu Vasconcelos

CATÁLOGO

Coordenação editorial
Barbara Mastrobuono

Concepção editorial
Barbara Mastrobuono
Rodrigo Andrade
Taisa Palhares

Editor-assistente
Calac Nogueira

Revisão
Isabela Benassi

Tradução
Adriana Francisco

Projeto gráfico
Celso Longo + Daniel Trench

Assistente de design
Luisa Prat
Manu Vasconcelos

Produção gráfica
Signorini Produção Gráfica

Gráfica
Ipsis

Fotos
Alexandre Rielo [p. 75]
Arnaldo Pappalardo [pp. 102-103]
Edouard Fraipont [pp. 1-5, 41, 50, 54-55, 67, 69-73, 77-82, 85-87, 89, 93, 98, 115, 117, 122-123]
Eduardo Ortega [pp. 7, 20-23, 37-40, 42-49, 52-53, 56-62, 65-66, 68, 74, 76, 83, 92, 96-97, 100-101, 105-107, 110-113, 116, 118-119, 124-146, 148-157]
Jaime Acioli [pp. 63, 109]
Maurício Foldi [pp. 51, 99]
Milena Rinaldi [p. 121]
Milton Carello [pp. 90-91, 95]

Pablo Di Giulio [pp. 88, 104]
Vicente de Mello [pp. 120, 147]

Capa
Interior escuro, 2010

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Pinacoteca do Estado agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras reimpressões.

Agradecimentos especiais a Joaquim Pinkalsky, Ivo Mesquita, Socorro de Andrade Lima, Ronaldo Dimitrow, Tadeu Chiarelli, Antonia Baudouin Andrade, Teodoro Baudouin Andrade e Pintar Materiais Artísticos. Gostaríamos de agradecer aos colecionadores, que generosamente emprestaram suas obras para esta exposição. Agradecemos ainda todos os profissionais envolvidos das instituições: BGA-Brazil Golden Art, Coleção de Arte da Cidade – Centro Cultural São Paulo – CCSP, Galeria Almeida e Dale, Galeria Inox, Galeria Millan, Itaú Unibanco S.A., Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAMRJ, Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAMSP, Museu de Arte da Pampulha – MAP e Pinacoteca de São Paulo.



patrocínio

CREDIT SUISSE

realização

PINACOTECA DE SÃO PAULO



MINISTÉRIO DA CULTURA



Rodrigo Andrade : pintura e matéria (1983–2014) /
curadoria e texto Taisa Palhares ; texto Michael
Asbury. São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2017.

Exposição realizada na Estação Pinacoteca, de 9 de
dezembro de 2017 a 12 de março de 2018.

ISBN 978-85-8256-094-5

1. Andrade, Rodrigo, 1962 – 2. Arte Contemporânea.
3. Pintura Brasileira. 4. Pinacoteca de São Paulo.
I. Curadoria. II. Textos.

CDD 709.81

fonte cera
papel supremo 250 g/m² [capa] e couché fosco
150 g/m² [miolo]
tiragem 500 exemplares, dos quais 20% foram
distribuídos gratuitamente em atendimento
à Lei n. 8313. A edição deverá ser
comercializada no valor de R\$80,00.

A exposição *Rodrigo Andrade: pintura e matéria (1983-2014)* reúne pela primeira vez mais de cem trabalhos, que apresentam uma visão significativa da produção do artista. Não seria exagero afirmar que, dentre todos os artistas de sua geração, marcados pelo movimento de retorno à pintura, Andrade é quem se manteve dedicado quase exclusivamente ao meio pictórico no decorrer dos anos. Longe de uma adesão simplista à ideia da pintura como atividade superior, ou de uma defesa da pureza modernista diante do hibridismo da arte contemporânea, seu trabalho revela desde o início uma vontade de tensionar as certezas que limitariam sua atividade, a partir do gesto categórico de seu próprio fazer.

