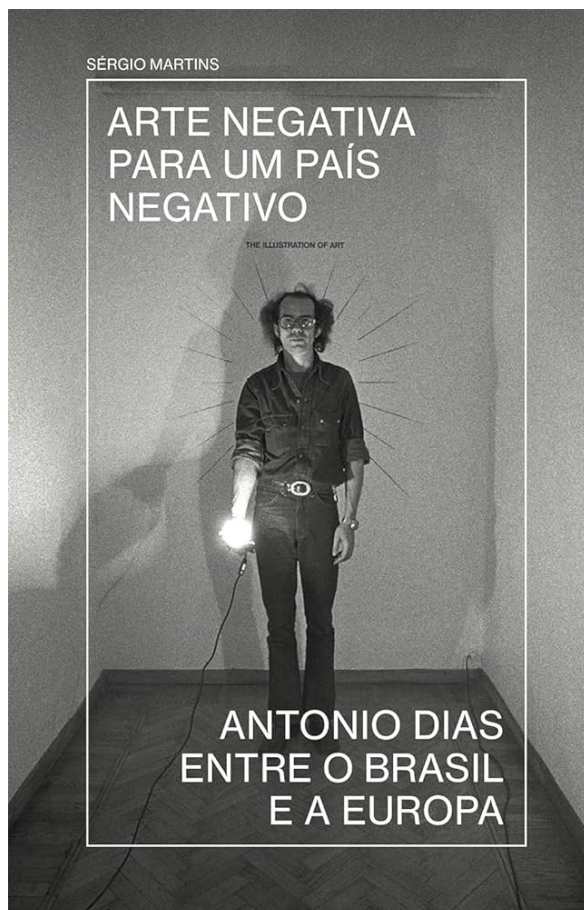


A arte de Antonio Dias, entre o cinismo e a tautologia



Luiz Armando Bagolin

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos Brasileiros da USP. Coautor, entre outros livros, de *Era uma vez o moderno* (1910-1944). São Paulo: Sesi, 2022. lbagolin@usp.br

A arte de Antonio Dias, entre o cinismo e a tautologia

The art of Antonio Dias, between cynicism and tautology

Luiz Armando Bagolin

MARTINS, Sérgio. *Arte negativa para um país negativo: Antonio Dias entre o Brasil e a Europa*. São Paulo: Ubu, 2023, 256 p.



Na página de um caderno, uma anotação simples, a lápis: “*borderless painting as borderless art* (pintura sem limites como arte sem fronteiras, em tradução livre). Este *locus*, considerando a página como um lugar de registro de pensamentos, não é adequado para a execução da pintura em si mesma, que necessita da tela e de seus limites, embora seja da natureza da arte sempre lançar proposições que atestem e revejam continuamente esses limites, segundo Sérgio Martins, ao comentar Joseph Kosuth, um dos artistas conceituais dos anos 1960, referencial para a trajetória de Antônio Dias. Em livro recém-lançado, *Arte negativa para um país negativo: Antonio Dias entre o Brasil e a Europa*, Martins intenta construir uma narrativa que seja homóloga, como discurso estético e crítico, às relações nem sempre diretas entre os inúmeros movimentos pós-vanguardistas ou neovanguardistas internacionais, a partir do final da década de 1960, e seus pontos de contato com a obra do brasileiro Antonio Dias, que se impôs um autoexílio na Europa em virtude do avanço da ditadura no Brasil, naquele momento da história.

Segundo o autor, o seu recorte, bem restrito temporalmente, aborda as mudanças na pintura de Dias desde 1968, quando o artista se radicou temporariamente em Milão e iniciou o conjunto de pinturas negras, das quais a icônica *Anywhere is my land* é a obra- síntese, até o começo dos anos 1970, com o surgimento da série *The illustration of art*. A concentração das experiências vividas pelo artista nesse período permite ao autor traçar uma evolução de modo descontínuo, como convém à observação de comportamentos seguindo uma lógica contra ou antipositivista, mas causal na medida em que desenha a relação entre o informalismo do início da década de 1960 e o debate em torno da questão sobre realismo e subdesenvolvimento como mote para as suas pesquisas naqueles anos.

No primeiro capítulo, Martins aborda a questão que provavelmente foi incutida na obra de Dias a partir da leitura de Luis Camnitzer e sua crítica à transculturação e aos processos de apagamentos por força da assimilação de modelos culturais advindos das metrópoles, bem como da subsunção de experiências artísticas desenvolvidas em contextos periféricos. Quando Camnitzer apresenta o seu ponto de vista, contracolonial, numa conferência em Washington, sugerindo que as realizações dos artistas na metrópole têm valor de universalidade, a expressão “a arte não tem fronteiras” deixa de ser uma “figura

de linguagem para se tornar um lugar-comum”, tornando-se assim a afirmação de um interesse político muito evidente, uma ratificação da velha “conquista pacífica”¹, imperialista. Para Martins, “antes mesmo de lê-lo, o artista já tomava esse lugar-comum descrito por Camnitzer como um ponto de partida [...]. *Anywhere is my land* (1968), por exemplo, parte precisamente do clichê da *borderless art* e joga com a considerável possibilidade de que um espectador venha a interpretar seu título positivamente, como uma afirmação de liberdade cosmopolita” (p. 13). Dias tinha já a consciência de que por mais que dialogasse com os movimentos e linguagens da arte contemporânea europeia, seria compreendido e recepcionado sempre, lá fora, como um artista sul-americano. Daí nasce a noção, “rascunhada” pelo artista, de “arte negativa” (p. 13).

Para Luiz Renato Martins, autor citado nesse livro, tal noção está intimamente ligada à questão do subdesenvolvimento, transformando-se num alibi ou estratégia de “sequestro” de recursos e narrativas oriundas do minimalismo e da arte conceitual (sem, no entanto, aderir de corpo e alma a elas) para antes contrabandeá-las como “memórias e observações de um exilado do Terceiro Mundo” (p. 13 e 14), ou, mais radicalmente, segundo Sérgio Martins, para corrompê-las, pensando a tautologia como autofagia, pois, se algo se comenta a si mesmo, se exaure por completo.

A noção positiva, porque romântica, contida no título como clichê, *Anywhere is my land*, tanto quanto o seu correspondente bordão *borderless art*, com a escansão do firmamento (onde não há estrelas, mas pontos de tinta branca) pintado numa tela convencional com tinta convencional, converte-se em noção negativa ou num talvez sim talvez não, muito pelo contrário. O título aparenta ter sido “apropriado de algum cartaz ou anúncio de agência de turismo” (p. 14), o que amplifica a ironia que tipificará toda a obra de Dias. O artista relativiza aparentemente a “solução universalista da arte conceitual” (p. 16), embora a sua arte não deixe de se inserir num contexto a que se convencionou chamar conceitualismo ou pós-conceitualismo. Novamente se estabelece uma relação de tautologia, que, no entanto, não é vista com a perspectiva universalista e positivista da arte do hemisfério norte.

A “manobra” conceitual de Antonio Dias é cínica, pois, ao referir à tautologia positiva como mera convenção da arte de seu tempo, propugnada pelos centros hegemônicos (no qual está radicado, mas sempre de modo provisório, já que é visto como alguém deslocado de seu lugar de origem), faz uma nova tautologia que esvazia os efeitos da primeira e, de certo modo, a satiriza. Para usar uma expressão de nossa época, é como se o artista fizesse *bullying* com as formas e linguagens conceituais que ele mesmo opera em território estrangeiro, recorrendo preferencialmente ao inglês, a língua oficial dessas linguagens, pelo que expõe “os limites de sua pretensão a idioma universal” (p. 16).

Como se percebe no segundo capítulo, é incontornável, para o autor, a utilização das categorias arte negativa e subdesenvolvimento como espinhas dorsais para todo o ensaio. Martins se refere, muito apropriadamente, ao encontro de Dias com o curador suíço Harald Szeemann no início de sua estadia em Milão. Em sua bagagem, o artista trazia as experiências, ancoradas no neoconcretismo, da arte como objeto e da arte ambiental, particularmente com base

¹ CAMNITZER, Luis. Arte Contemporânea colonial. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília [orgs]. *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 260.

nas proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. De Hélio, sobretudo, Dias se interessou pelo tropicalismo e pelo programa ou manifestação *Apocalipopótese*. Isso possibilitou que o artista se movesse no multifacetado universo de vertentes vanguardistas da cena italiana, sem se deixar impregnar, sobremaneira, pela *arte povera* e pela influência contundente naqueles anos do crítico Germano Celant. Martins lembra, no entanto, com muita propriedade, as relações de Dias com a arte de Pietro Gilard (que participou da *arte povera*) e seus *Tappeti natura*.

No terceiro capítulo do livro, o mais interessante, a meu ver, o autor traça as relações entre pintura e projeto apontando para duas direções: a primeira diz respeito à concepção do projeto como obra de arte e a segunda, ao seu inverso, a arte como projeto. Em relação a esta, é basilar a atuação do crítico Giulio Carlo Argan, que defendia nos anos 1960 "uma projetualidade intrínseca à arte contra um paradigma de produção rendido à serialidade e ao consumo, cujo exemplo maior era a pop".² É em meio à tensão entre essas duas categorias que Dias desenvolve, como ressalta Martins, a série *The illustration of art*. Se no primeiro caso podemos pensar ainda num desdobramento do projeto como manifestação ou modo de exposição mais imediato de uma arte conceitual, no segundo há uma radicalização que implicaria equiparar arte ao próprio ato de pensar.

The illustration of art trata da ocupação do espaço na mesma perspectiva temporal pensada por Hélio Oiticica para as suas ações, com remissões ou citações diretas à filosofia de Bergson. Por exemplo, os exemplares de jornais do *New York Times* e do *Corriere Della Sera*, lado a lado, com generosas porções de espaço separadas por campos de um véu de tinta vermelha (sem gestos, apenas cor), assim como o filme em super-8, homônimo, no qual se vê apenas um dedo do artista riscando e segurando um fósforo até que se apague, o corpo do palito lentamente se degradando ou corrompendo, se transformando numa outra coisa, são experiências que não diferem muito – como manutenção de uma fisicalidade corpórea da obra de arte – das dos brasileiros egressos do neoconcretismo que abraçaram as neovanguardas ou os pós-conceitualismos desde o começo da década de 1970, igualmente atentos ao pensamento bergsoniano. Uma vez que Dias não teve tempo suficiente para assimilar e se adaptar às novas linguagens que já pululavam na Europa no momento de sua chegada (a transição de sua arte não se dá de modo lento e maturado) e em que o mercado rapidamente "ditava de forma hegemônica a sua circulação", houve uma preocupação do artista em "equilibrar seu trabalho entre crítica e autonomia" (p. 23), segundo Martins.

O quarto capítulo é dedicado a entender como o artista buscou estratégias para esse enfrentamento, as suas relações com o movimento francês Supports Surfaces e as disputas em torno das questões sobre arte como mercadoria. A grande qualidade do estudo conduzido por Martins é expor o feixe de relações que marcou o processo de construção da trajetória artística de Antonio Dias em finais dos anos 1960 e início da década de 1970, entendendo a dinâmica da sua produção a partir do que estava sendo produzido, pensado e publicado. Demonstra-se com isso que a arte contemporânea não se alijava de preocupações alheias à história da arte, que passa a ser tensionada de acordo com as novas possibilidades de pensar a arte: quem a faz, como a faz, em que condição

² ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi, 1951, p. 22.

ou contexto e em qual tempo. Martins lembra um comentário de Paulo Sergio Duarte, que salienta que, ao se dirigir à obra de Dias, é sempre necessário "um certo estrabismo: um olho no que está exposto, outro no problema formulado" (p. 20). Pode-se dizer que seria preciso ainda um terceiro olho, posto nos eventos que o levaram à formulação do problema.

Retornando ao início, à frase *bordeless painting as bordeless art*, o *as* (a palavra como, pronominal e conectivo), ao ser pronunciado, pode também puxar o som de *ass*, com dois *ss*, transformando-se num insulto inserido entre as duas definições. Que o leitor entenda. Não se trata de nenhuma desfaçatez, ou muito menos de não se preocupar com as discussões em curso naquele momento sobre os limites da pintura e da própria definição de arte. Trata-se de, ao sabê-las, jogá-las todas fora, ou de descrevê-las com uma advertência: estou ciente do que está sendo colocado. Mas depois voltar a ser artista, sem o qual a página do caderno de anotações seria apenas uma folha branca, vazia.

Resenha recebida em 24 de novembro de 2023. Aprovada em 17 de dezembro de 2023.