

Everything and nothing: comentários sobre a obra de Antonio Dias entre 1968 e 1971 **

Artigo Inédito

Lara C. Casares Rivetti

 [0000-0002-6524-7130](https://orcid.org/0000-0002-6524-7130)

Everything and nothing: notes on the work of Antonio Dias from 1968 to 1971

Everything and nothing: apuntes acerca de la obra de Antonio Dias de 1968 hasta 1971

**Este artigo deriva da dissertação de mestrado *Antonio Dias: 1960/1970*, realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

palavras-chave:

Antonio Dias; Robert Smithson;
arte moderna.

Este artigo analisa um conjunto de trabalhos de Antonio Dias, realizado entre 1968 e meados de 1971, no qual se veem as primeiras formulações, temáticas e formais, de aspectos que serão caros a grande parte de sua produção posterior, sobretudo à série *The Illustration of Art*, realizada a partir daquele último ano e até cerca de 1978. São abordados os principais temas desse período, o modo como são internalizados na obra e o papel desempenhado pelos escritos de Robert Smithson nesse processo. Por fim, a última seção do texto busca mencionar como esses elementos aparecem na produção posterior, de modo a apontar sua importância, enquanto recurso produtivo, na obra de Antonio Dias.

keywords:

Antonio Dias; Robert
Smithson; Modern Art.

This article analyses a group of works produced by Antonio Dias between 1968 and 1971 in which appear, for the first time, formal and thematic elements that will perform a central role in his subsequent research, especially in *The Illustration of Art*, a series developed from 1971 to 1978. We consider main aspects from this moment, as well as the way through which they are internalized in the work and the importance of the writings of Robert Smithson in this process. Finally, the last section of this text seeks to point how this elements appear in Dias' subsequent work, in order to indicate its importance, as a productive operation, in his trajectory.

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil .

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.164782



Este artículo examina un conjunto de trabajos de Antonio Dias producidos entre 1968 y 1971 en lo cual es posible identificar las primeras reflexiones, temáticas y formales, de aspetos que han de desempeñar gran importancia en su producción posterior, sobretudo la serie *The Illustration of Art*, realizada entre 1971 y 1978. El texto aborda los principales temas de este período, la manera como son incorporados a lo trabajo y el rol de los escritos de Robert Smithson en el proceso. Finalmente, son mencionados como estos elementos aparecen en su obra posterior, así señalando su importancia, en su calidad de recurso productivo, en la obra de Antonio Dias.

76

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

palabras clave:

Antonio Dias; Robert Smithson; arte moderna.

77

ARS

ano 17

n. 37

Introdução

Olhar para a obra de Antonio Dias (1944 – 2018) a partir de um recorte ampliado, que inclua, por exemplo, os desenhos e as *assemblages* produzidos no início da década de 1960, a série *The Illustration of Art*, realizada ao longo dos anos 1970, e os trabalhos feitos com papel artesanal a partir de sua estadia, em 1977, no Nepal, significa deparar-se com um conjunto notadamente diverso. Diverso no que diz respeito tanto à fisionomia assumida pelas obras quanto aos interesses e assuntos que parecem motivar cada um desses núcleos. Ao observador que se coloque pela primeira vez diante desse trabalho, é possível que se instaure um espanto inicial em relação a tal variedade – reação, por sinal, que não se resume a um público mais amplo, mas que se revela, também, e desde muito cedo, em algumas das leituras críticas realizadas a respeito da produção de Dias.

É possível atribuir parte desse quadro ao fato de sua produção ter encontrado reconhecimento muito cedo nos cenários artísticos nacional e internacional, logo em meados da década de 1960, quando o artista realizou, na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, e na Galeria Houston-Brown, em Paris, em 1964 e 1965, respectivamente, a exposição individual que o projetou nos meios de arte brasileiro e europeu de então. Fato é que, por ter sido recebida com tamanho vigor, sua obra inicial não raro foi qualificada como uma espécie de assinatura do artista, uma marca própria de seu modo de produzir, algo que lhe fosse característica e imutável. É isso que assinala Sérgio B. Martins, por exemplo, quando menciona que Vera Pedrosa havia caracterizado esse primeiro conjunto de trabalhos, produzido no princípio da década de 1960, como um “estilo Antonio Dias”¹.

Como consequência, ao menos em parte, quando sua obra dá sinais de uma reorientação, a partir da saída do artista do país, em dezembro de 1966 – que, conforme veremos adiante, será a primeira de muitas que permeiam a sua trajetória –, muito da reação geral consiste em entender esse movimento como resultado de uma postura de distanciamento e, muitas vezes, de oposição assumida em relação ao que havia sido produzido por Dias até então. Trata-se, naturalmente, de uma leitura que deriva das dificuldades envolvidas em se tentar compreender qualquer obra no momento mesmo de

1. PEDROSA, Vera. Conversa puxa conversa. In: Correio da Manhã, 13/08/1968 apud MARTINS, Sérgio. B. A Not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan. In: THE PERMANENT SEMINAR IN LATIN AMERICAN ART AND MEETING MARGINS. **Transnational Latin American Art: from 1950 to the present day**, 2010. Seminário. p. 588.

sua realização e, também, do esforço de agentes que, no calor do momento, viam-se instados a responder a um trabalho que se pretendia sempre ambíguo².

Nesse sentido, também não é menos importante lembrar que essa dinâmica de sucessivos movimentos de revisão e reorientação é o método mesmo de produção do artista ao longo de todo seu percurso. Não à toa, o próprio Dias encarregou-se de afirmar que ele trabalhava até o esgotamento de determinado assunto³. Esse processo resulta em hiatos de produção, nos quais o artista estaria dedicado a encontrar um novo assunto, e em uma obra que refletia o compasso desse modo de atuar. É por isso, acredita-se, que é possível enxergar, dentro da extensa trajetória do artista, trabalhos que compõem espécies de núcleos – embora não cheguem a constituir, necessariamente, séries. São esses núcleos, por sua vez, os responsáveis por conferir à obra de Dias um tênue movimento interno entre afastamento e aproximação: enquanto esses conjuntos de trabalhos estabelecem diferenças entre si no que diz respeito aos assuntos tratados e modos de fazer, dentro de cada um deles prevalecem as similaridades compartilhadas pelas obras. Algo que já havia sido notado em 1977, por Paulo Sérgio Duarte, que afirmara, a respeito do trabalho de Antonio Dias:

As características do material, a maneira e a forma de trabalhar serão sempre meros acessórios se desconectados do projeto em seu conjunto. O mais ingênuo olho clínico percebe que no trabalho de Antonio Dias o resultado plástico será mero sintoma. Por isso, simplificar o esforço construtivo da rede poética sobre a qual se apoia, onde cada malha se encontra carregada de especificidade e gozando, por isso mesmo, de relativa autonomia, como simples indicação de estratégia, encobre as sutis operações de cada elo em particular, seja a pintura, a escultura, o disco, o filme, a máscara, o vídeo etc.

E claro, não basta dispersar e ironizar, colecionar os “achados” que a apologia da livre associação e o mundo decorado pelas teorias do desejo abrem como perspectivas para a produção artística. O vigor de Antonio Dias encontra-se numa certa densidade constituída pela articulação de diversas vias de acesso, todas ancoradas numa reflexão crítica sobre seu próprio trabalho, temas retomados em outros materiais, e sobre a experiência do “querer ser moderno.”⁴

78

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

2. Cf. DIAS, Antonio. **Antonio Dias**: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. (Palavra do artista) Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999, p. 35.

3. Cf. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Antonio Dias**: anywhere is my land/curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 147; e DIAS, Antonio. *Ibidem*, pp. 36-37.

4. DUARTE, Paulo Sérgio. A astúcia de permanecer sempre novo. In: **Arte hoje**, n. 4, outubro 1977, p. 31.

79

ARS

ano 17

n. 37

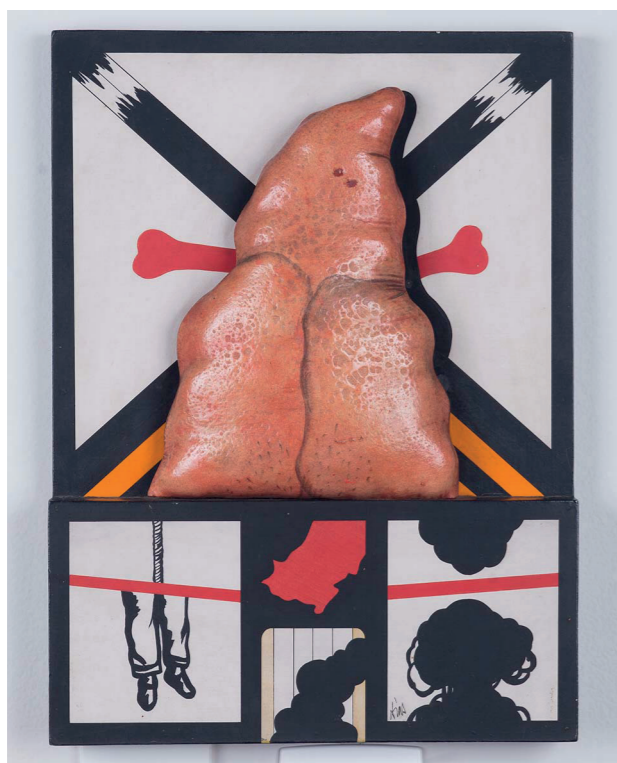
Este artigo busca analisar um desses momentos em que a produção de Dias parece se encaminhar para uma revisão de seus próprios interesses e modos operar, mais especificamente o breve período entre 1968 e meados de 1971. É nesse momento que vão despontar em sua obra, pela primeira vez, alguns elementos, temáticos e formais, que passarão a desempenhar papel central na sua prática posterior. O intuito deste texto, portanto, é analisar os principais desses elementos, de modo a compreender como eles se internalizam, enquanto formas e procedimentos produtivos, na obra de Dias. Para tanto, serão tomados, como eixo condutor do debate aqui proposto, alguns dos textos publicados pelo artista Robert Smithson, que desempenharam papel central na reorientação verificada no trabalho de Antonio Dias nesse período. Finalmente, busca-se sinalizar a função primordial que o repertório construído pelo artista nesse período cumpre no desenvolvimento de sua produção posterior: acredita-se, conforme a última seção deste artigo encarrega-se de mostrar, que é a partir de exercícios autorreflexivos (redução, repetição, ampliação, multiplicação) realizados sobre essas formas que Dias vai criar os modelos da série *The Illustration of Art*, realizada entre meados de 1971 e 1978, e as reflexões empreendidas nesse período acerca do sistema da arte.

The domain of the Great Bear

A partir de 1966, conforme mencionado anteriormente, a obra de Dias começou a dar sinais de uma reorientação. Ele passou boa parte desse ano no Rio de Janeiro e, em dezembro, mudou-se para Paris, em função de uma bolsa recebida do governo francês como prêmio por sua participação, no ano anterior, na Bienal de Paris. O progressivo recrudescimento do regime de perseguição e violência do governo militar e do crescente cerceamento da prática artística (culminando com a promulgação do AI-5, em 1968, e o conseqüente desmonte da organização de artistas e intelectuais em torno da produção cultural) desencadeou episódios de intimidação que afetariam Dias diretamente, tornando o ambiente anteriormente vibrante do Rio de Janeiro cada vez mais hostil⁵.

5. Pouco antes de Dias transferir-se para a França, por exemplo, a casa que seu irmão dividia com Raymundo Colares, conforme relatou o próprio artista, foi vasculhada; chegando lá, ele teria sido reconhecido pelos oficiais que faziam a revista, tendo sido perguntado sobre “onde estariam as coisas”, em referência às suas obras. In CONVERSA com Antonio Dias. **Serrote** 16. 2014, color. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/conversa-com-antonio-dias>>. Acesso em: 1 de dezembro de 2019.

Naquele ano, passaram a despontar, ao lado de trabalhos que marcaram o início de sua trajetória — e cuja tônica geral era a de uma figuração profusa, calcada na apresentação crua da abjeção e da violência —, outros que combinavam o repertório de imagens até então empregado a um modo de apresentação mais simplificado, um tipo de formulação que perdurou até meados de 1967. Para ilustrar o tipo de alteração que se deu nessa época, cabe analisar, brevemente, algumas obras realizadas nesse período.



80
Lara C. Casares Rivetti
 Everything and nothing:
 comentários sobre a obra de
 Antonio Dias entre 1968 e 1971

Em *Carrasco* [Fig. 1], por exemplo, as imagens são construídas de maneira mais segmentada: cada figura constitui uma espécie de unidade; mesmo que sua definição seja algo imprecisa, elas não se fundem umas às outras como em momentos anteriores do trabalho; do mesmo modo, elas ocupam espaços delimitados dentro do quadro, no canto esquerdo da obra, por exemplo, entre o desenho das pernas e da corda há uma grossa faixa de tinta vermelha, os signos fragmentados articulam-se, como recortes de um mesmo quadro que são justapostos, mas não chegam a se amalgamar; a

Figura 1: Antonio Dias
Carrasco, 1966. Acrílica e
 massa vinílica sobre madeira,
 27 x 37 cm. Coleção Orandi
 Momesso / Imagem: Luciano
 Momesso (registro fotográfico
 realizado por ocasião da
 exposição *Entre construção e
 apropriação*, SESC Pinheiros,
 2018).

81
ARS
 ano 17
 n. 37

geometrização do espaço minimiza, assim, o caráter informe que pode ser assumido pelas imagens. Além disso, o trabalho prescinde de qualquer gestualidade expressiva, a aplicação da tinta integra-se à superfície da tela de forma homogênea e anônima, de modo que não ficam expressas a marca do processo nem o gesto do artista.

Igualmente, é possível notar o aparecimento de certas estruturas simétricas nesses trabalhos, algo que estava praticamente ausente do momento anterior — e que se tornará mais frequente nos anos seguintes. Em *A luta diária* [Fig. 2], por exemplo, há uma relação de equilíbrio que orienta toda a obra, mesmo as imagens sendo apresentadas sob um regime de desagregação e atrito: os dois quadros laterais comunicam-se, as mesmas três listras estão presentes em cada um deles, como se houvesse uma continuidade entre ambos; para cada elemento, ainda, um correspondente parece ser criado — o desenho da fumaça, nos campos superior e inferior dos quadros laterais; a figura fálica, à direita, que encontra seu equivalente nos ossos, à esquerda, igualmente vermelhos e retesados; o conjunto de imagens em ambos os lados, que, nas suas diferenças, parecem compor uma par — na sua densidade, nas cores, pela contiguidade que há entre as figuras, o cordão grosso vermelho que parece sair de um para chegar ao outro; a imagem do coração e do gato, que parecem em alguma medida compensar-se, instituindo dois pontos focais, ainda que desiguais em força de atração, nas extremidades superior e inferior da obra. Mesmo a faixa inferior, que extrapola os limites dos chassis laterais, reverbera nas listras vermelha e branca que ocupam timidamente o extremo superior oposto, de modo que, até o ponto assimétrico da obra, aquilo que poderia parecer uma adjacência, vê-se a ela integrado.

Figura 2: Antonio Dias. *A luta diária*, 1966. Acrílica sobre madeira compensada, 27,8 x 50,2 x 4,5 cm. Colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



A combinação entre vocabulário empregado anteriormente e a simplificação da forma pode ser observada, ainda, nos objetos que Dias construiu naquele período, e que deixam divisar resquícios do repertório imagético esmiuçado de modo produtivo até sua saída do Brasil por meio de elementos de matriz orgânica que pontuam as obras: as protuberâncias de material almofadado em *Dans mon jardin* [Fig. 3]; o bastão em borracha, que funciona como uma espécie de maçaneta para abrir a tampa de *Solitário* [Fig. 4]; a grama sintética que recobre a parte interior de *Coletivo* [Fig. 5], evocando o sentido fértil imanente à matéria viva e, por oposição, destacando o caráter estéril da superfície laminada artificial — isso sem considerar, ainda, a conotação sexual (e, portanto, de matriz orgânica) contida nessas peças, que seriam representações simplificadas, conforme sugeriu Sérgio B. Martins, dos órgãos masculino e feminino⁶. No mesmo sentido, é muito particular, ainda, a existência de uma obra como *Coração para amassar* [Fig. 6]. Nela, o desenho do coração, que no período anterior da trajetória do artista aparecia de forma recorrente, é singularizado: ele é retirado do conjunto profuso de figuras no qual vigorava para se apresentar isolado e destacado. Nesse sentido, a obra representa, em si mesma, os procedimentos que seriam adotados a partir de então, constituindo uma espécie de emblema das práticas que operam na produção desse momento.



82

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971



Figura 3: Antonio Dias. *Dans mon jardin* (No meu jardim), 1967. Acrílica, espuma, laminado melamínico sobre aglomerado, lona, parafina, plástico e tecido. 44,7 x 99,8 x 200 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

[esquerda] Figura 4: Antonio Dias. *Solitário*, 1967. Plástico laminado sobre madeira, borracha, algodão, vidro e metal, 55,5 x 50,3 x 67,5 cm. Coleção Daros Latinamerica, Zurique / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

[direita] Figura 5: Antonio Dias. *Coletivo*, 1967. Plástico laminado sobre madeira e grama sintética, 52,1 x 50,8 x 50,8 cm. Coleção Daros Latinamerica, Zurique / Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica de autoria desconhecida

83

ARS

ano 17

n. 37

Assinalar esse redirecionamento não significa afirmar que tivessem sido rompidos todos os nexos que conectavam os trabalhos de 1966 em diante àqueles anteriores. O repertório de imagens explorado segue o mesmo, como é possível notar; igualmente, obras como *Você escapando*, de 1964, e *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965, anteriores a 1966, portanto, já apresentavam figuras mais reduzidas, associadas a uma formulação mais simples e esquemática, bem como a aplicação uniforme da tinta. Tais obras aparecem de maneira pontual no período anterior a 1966, de modo que não parece justificável entendê-las, em função da sua pouca produtividade até então, como variantes capazes de colocar à prova o conjunto mais ou menos coeso que se apresentava antes daquele ano — reunido em torno de uma figuração profusa e do uso de materiais que apresentavam aspecto mais rudimentar (as chapas de madeira que deixavam entrever seus veios sob a tinta, os sulcos cavados nas grossas camadas de gesso).



Figura 5: Antonio Dias. *Coração para amassar*, 1966. Acrílica sobre tecido acolchoado e lâmpadas coloridas, 113 x 103 x 15 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, reprodução fotográfica: Vicente de Mello.

6. MARTINS, Sérgio. B. Ideas of reality: Antonio Dias between Rio de Janeiro, Paris, and Milan. In: **ARTMargins**, Massachusetts, v. 7, n. 2, 2018, p. 95.

7. DIAS, Antonio. Op. cit., p. 35.

No entanto, a presença desses trabalhos também traz à tona certas preocupações que se revelam subjacentes à prática artística de Dias em diferentes momentos de seu percurso, sendo reformuladas constantemente ao longo dele; não à toa, nas suas próprias palavras, “um trabalho passeia por dentro do outro”⁷. E, igualmente, esse

ponto atesta para a dificuldade de se extrair uma lógica regulatória de sua produção. Nesse sentido, o trabalho de análise que se busca aqui realizar, cumpre reiterar, dá-se na medida em que considera a recusa da própria obra a tentativas de sistematização, e a distância calculada preservada por Dias em relação a esses discursos. Por fim, cabe esclarecer, portanto, que, se quisermos admitir que ocorreram mudanças importantes na sua obra a partir de 1966, como foi afirmado no início deste texto, e que vão despontar de tempos em tempos em sua trajetória, então parece adequado tomar esses momentos a partir da imagem de uma dobradiça, estrutura cujo cerne seria justamente a capacidade de articular, planos distintos a partir de seus pontos de contato.

Os trabalhos anteriormente mencionados, ainda, são tão mais exemplares quanto provisórios: trata-se de uma pesquisa circunscrita, que se esgota em um curto período de tempo, nesse intervalo entre 1966 e 1967, abrindo espaço para uma produção posterior em que não figura mais o repertório imagético relacionado à primeira fase da obra de Dias, realizada até sua saída do país. Nesse sentido, é como se aqueles trabalhos, ao conjugarem experiência brasileira à realização mais simplificada das formas, constituíssem uma espécie de exercício de linguagem, uma busca por outros procedimentos que ainda se encontrava em etapa inicial, e que deriva de investigações que serão importantes para desenvolvimentos posteriores de sua trajetória, uma leitura que parte daquela fornecida por Sônia Salzstein, quando afirma que:

Poderíamos muito bem ver os objetos *Dans mon jardin* e *Solitário*, assim como o relevo *O meu retrato*, todos de 1967, como peças de “transição”; elas sugerem a conexão entre a primeira e a mais recente produção do artista: elementos orgânicos e biomórficos parecem pressionar para vir à superfície, mas só podem fazê-lo como resíduos de uma alegoria remota, desmanchada sob as formas irrelevantes do design e da geometria anódina que marcavam a experiência do espaço na vida contemporânea.⁸

O caráter transitório dessa produção parece corresponder de maneira exemplar a um desses hiatos anteriormente referidos, aqueles momentos em que Dias se encontrava em busca de um assunto em torno do qual realizar seu trabalho. Em grande parte,

84

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

8. SALZSTEIN, Sônia. Antonio Dias: anywhere is my land. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Op. cit., pp. 50-56.

85

ARS

ano 17

n. 37

9. Cf. DIAS, Antonio. Op. cit., p. 15.

10. Cf. DIAS, Op. cit., pp. 15-16.

11. Cf. SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: The collected writings / edited, with an Introduction by Jack Flam.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996; Para traduções de alguns dos textos do artista, cf. também EW BANK, Antônio; BENETTI, Liliâne. Escritos não publicados de Robert Smithson. **ARS (São Paulo)**, 16(34), 2018, pp. 287 - 313; EW BANK, Antônio. **Escritos de Robert Smithson.** Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

esse quadro decorre do ambiente pouco acolhedor que Dias encontrou na França em meados da década de 1960 – menos em função de uma possível dificuldade de inserção no meio artístico francês de então (até porque, sua premiação na Bienal de Paris e a exposição realizada em 1965 na cidade apontavam para a boa recepção que o artista teria em solo francês) e mais como resultado da disposição própria do artista, que não encontrou reverberação de seus interesses e preocupações no contexto francês⁹.

Foi nesse momento, também de acordo com relatos do próprio Dias¹⁰, que ele se deparou com os escritos de Robert Smithson (1938 - 1973), que informaram de maneira decisiva os caminhos que seriam por ele percorridos a partir de então. A primeira coletânea de textos de Smithson foi publicada em 1979, seis anos, portanto, após a morte precoce do artista. Antes disso, muitos deles haviam figurado em revistas de arte estadunidenses, especialmente na *Artforum*¹¹. Considerando que Dias residia, à época, na Europa, não é impossível supor, ainda, que ele tivesse fácil acesso à produção escrita de Smithson.

Seus textos, que constituem um exercício reflexivo a respeito da prática artística de então, revelam igual medida de erudição e humor cáustico. É dessa explosiva combinação que resulta o tom de seus escritos, que abordavam assuntos de primeira ordem no meio artístico daquele momento, como a função dos museus ou os distintos usos da linguagem na arte contemporânea. São escritos que se voltam à prática mesma de Smithson, constituindo uma espécie de inventário dos seus principais interesses, mas que não abdicavam de comentar, e com notável precisão, o quadro mais amplo da arte, detendo-se sobre as obras de artistas como Dan Flavin, Donald Judd e Robert Morris.

Em um deles, intitulado “Entropy and the New Monuments”, publicado na *Artforum* de junho de 1966, Smithson cria uma detalhada investigação das expressões da monumentalidade na produção contemporânea. Temas como esse vinham frequentemente acompanhados por conceitos retirados da linguagem igualmente hermética da Física, da Astronomia e da Geometria, entre outras, como a noção de entropia, elucubrações a respeito do tempo e exercícios reflexivos em torno de paradoxos – assuntos que interessavam Dias sobremaneira.

Seus textos eram também capazes de conjugar a austeridade desses discursos à esfera mais prosaica, e do ruído gerado da reunião dessas duas esferas – o sublime e o banal – parecia resultar, em grande medida, o sentido mordaz de suas reflexões e o tom de ironia dos seus escritos. Era o que acontecia, por exemplo, em um dos textos que integra o conjunto publicado antes de sua morte, “The Domain of the Great Bear”, escrito em conjunto com o também artista Mel Bochner (1940 -) e impresso na revista *Art Voices*, no outono de 1966.¹² Nele, Smithson se dedica a analisar os espaços do Museu de História Natural, de Nova York, e em especial o planetário Hayden, que faz parte da instituição. Aqui, o termo analisar não é aleatório: o que o artista faz é dissecar o espaço do museu, discriminando e esmiuçando seus componentes. Submetendo-o à lente da do escrutínio, Smithson destaca o que há de absurdo em sua constituição e, por consequência, aos museus de modo geral:

Borges speaks of a labyrinth that is a straight line, invisible and unceasing. Overwhelming in its symmetries, the architecture of the planetarium is more labyrinthian. Circular, insular, windowless, it renders the mind itself invisible. An artistic conception of the inconceivable, it conforms to no outer necessity. Edges blur as one tries to distinguish an outline. The ambulatories become vast interminable spaces; traversing them becomes na interstellar journey. Once such expectations occur, there no longer exist any realities. Just vague disorders and contingencies. The planetarium becomes the same size as the universe; which it is. Perplexed, dizzied, one encounters here a cosmic nostalgia. Vertigo at contemplating man’s most futile gesture – patrimony of the infinite. Above the staircase a sign:



13

13. SMITHSON, Robert. Op. cit., p. 27.

86

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

12. Cf. SMITHSON, Robert. Op. cit., pp. 14-21.

87

ARS

ano 17

n. 37

14. Cf. MARTINS, Sérgio B. **Constructing an avant-garde: Art in Brazil (1949 - 1979)**. London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013; HERKENHOFF, Paulo. apud MARTINS, Sérgio B., 2013.

15. Embora concebido no final da década de 1960, o *Project-book* só foi realizado em 1977 como o álbum *Trama*, obra em tiragem de 50 exemplares que trazia os diagramas impressos em xilogravura sobre papel artesanal. As imagens aqui apresentadas correspondem à versão impressa do *Trama*.

Figura 7: Antonio Dias. *Trama*, 1977. 10 xilogravuras em papel artesanal, impressão 50 cópias

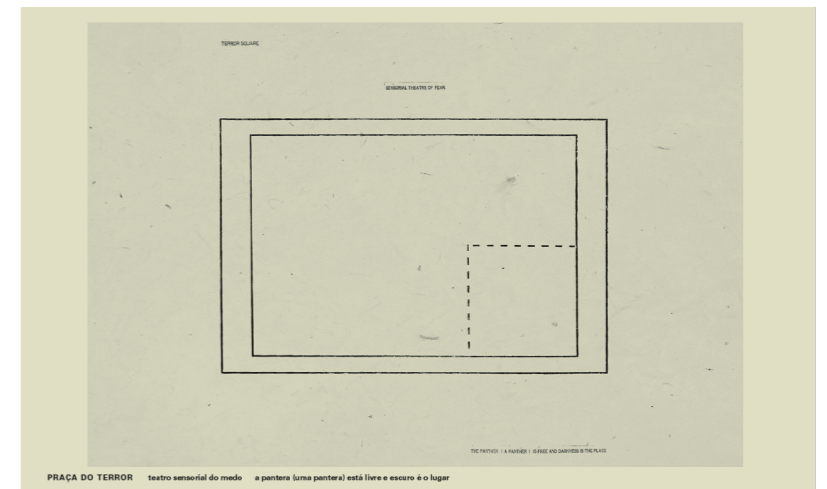
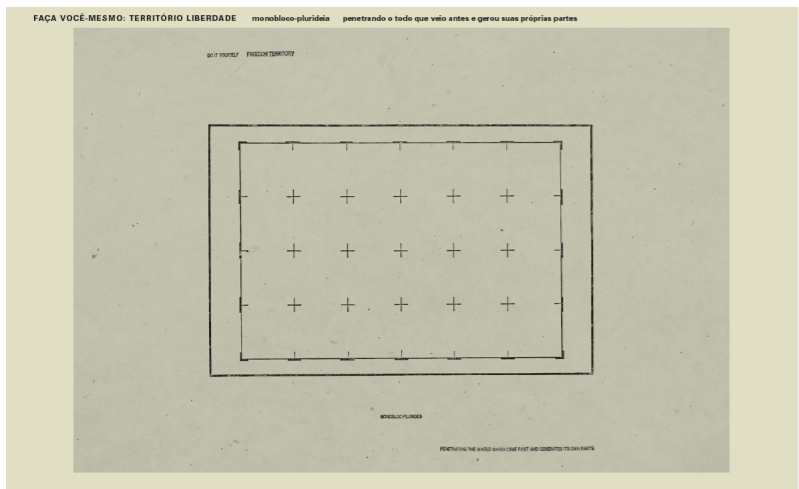
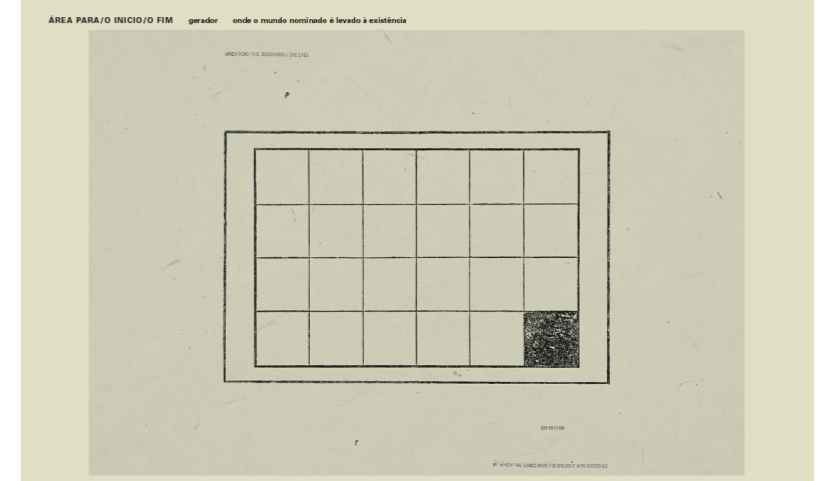
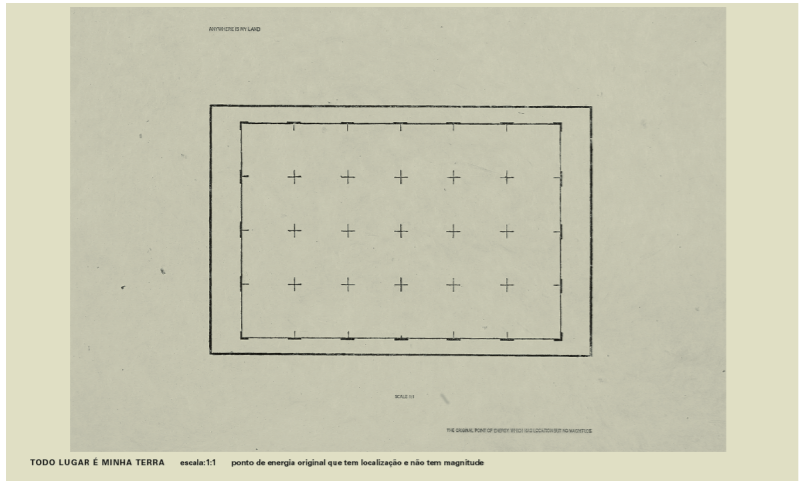
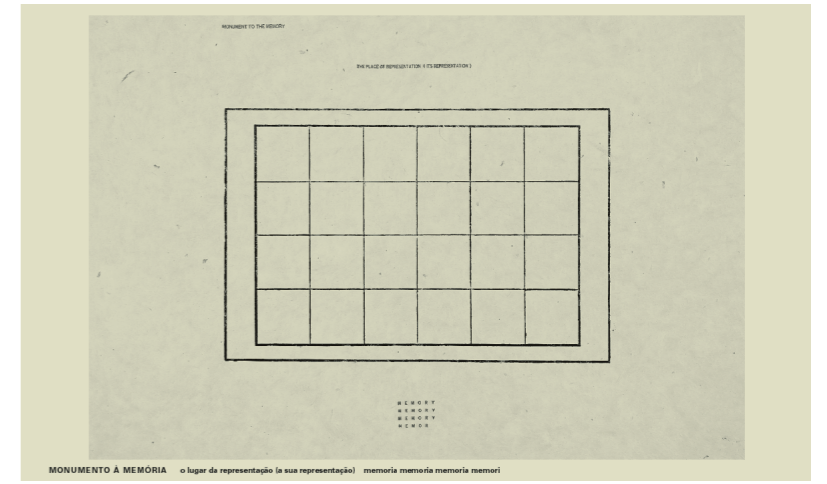
Esse tipo de operação realizada por Smithson, na qual se cria um sentido inesperado a partir da aproximação de elementos supostamente inconciliáveis, não está muito distante dos recursos que Dias mobiliza de modo produtivo nesse período, e da habilidade, que ambos parecem compartilhar, de reconhecer os sentidos que podem ser liberados quando as coisas são colocadas fora de suas esferas habituais. O caso mais exemplar desse procedimento, na obra de Dias, talvez seja *The Hardest Way*, de 1970, uma tela de grandes dimensões em que se veem inscritas, em tinta acrílica branca sobre fundo preto, as palavras GOD DOG. Ela produz, à semelhança do excerto de Smithson, um efeito que transita ente o absurdo e o patético (mas sempre em chave irônica), ao aproximar o *cão* (dog) de *deus* (god). Esse trabalho instou alguns críticos a tentar desvendar os sentidos ocultos por detrás dessa aproximação, de modo a solucionar o enigma que ela encerra.¹⁴ Em outra direção, mas ainda sem desconsiderar esses esforços, proponho pensá-la como suficiente em si mesma: se ela veicula algum sentido, é o sentido mesmo do absurdo enunciado. Esse dado parece por si só relevante se considerarmos que, no período entre 1968 e 1971, a temática do paradoxo não constitui um interesse pontual, mas um recurso sistemático na obra de Dias.

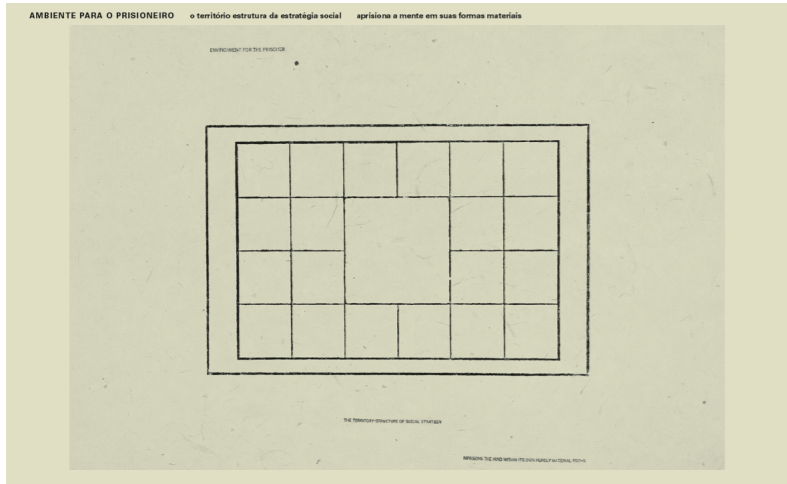
Em *Project-book: 10 plans for open projects* [Fig. 7]¹⁵, concebida em 1968, por exemplo, os enunciados paradoxais na obra apresentam papel fundamental nos sentidos construídos. Esse trabalho compreendia dez desenhos, estruturas muito simples que correspondiam a espécies de projetos, diagramas arquitetônicos; em cada um deles, os seus componentes geométricos constituíam esquematizações gráficas de construções a serem realizadas (territórios, monumentos, ambientes etc). Em algumas delas, via-se apenas a delimitação do espaço que deveria ser ocupado pelas construções, em uma vista aérea; em outras, era possível divisar inscrições algo mais precisas, como a sinalização da escala a ser adotada. Mesmo nessas últimas, no entanto, vigorava no trabalho um sentido geral de indeterminação; era como se os dados inscritos naqueles projetos, em sua abrangência e imprecisão, contrariassem as expectativas associadas à linguagem prescritiva e detalhada dos planos arquitetônicos.



88
Lara C. Casares Rivetti
Everything and nothing:
comentários sobre a obra de
Antonio Dias entre 1968 e 1977

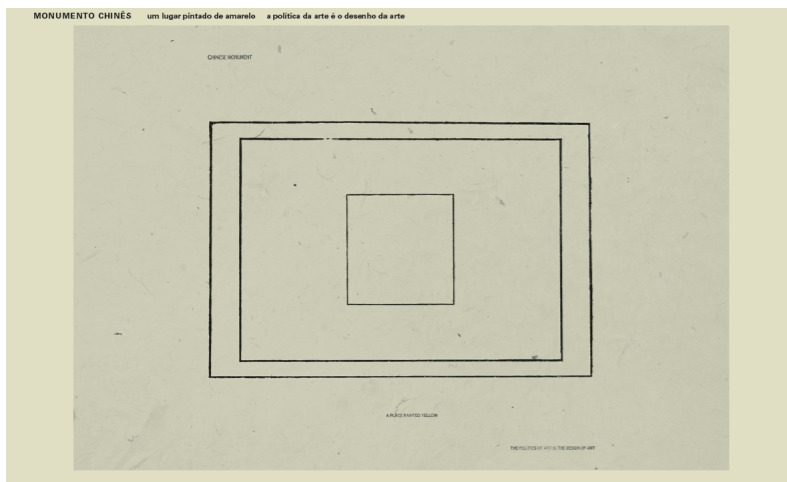
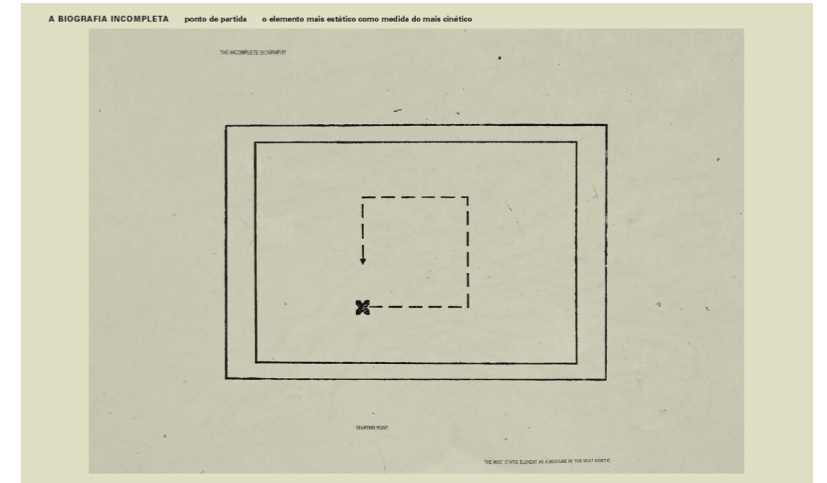
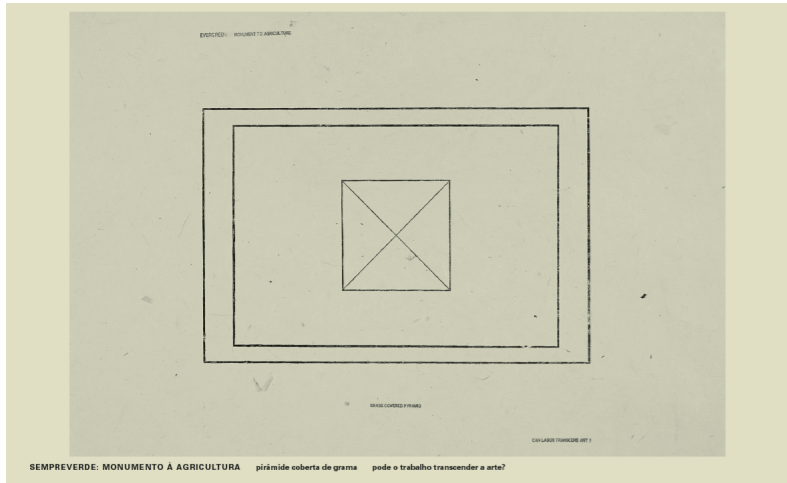
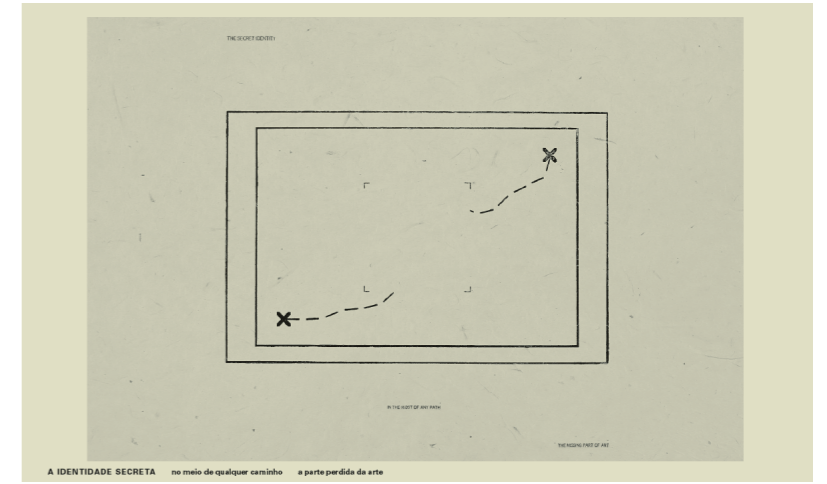
89
ARS
ano 17
n. 37





90
Lara C. Casares Rivetti
 Everything and nothing:
 comentários sobre a obra de
 Antonio Dias entre 1968 e 1971

91
ARS
 ano 17
 n. 37



Os diagramas também vinham acompanhados por frases em inglês, como “Monument to the memory” [Monumento à memória] ou “Environment for the prisoner” [Ambiente para o prisioneiro], que pareciam descrições muito sintéticas do tipo de construção a que se destinava cada projeto, e também por enunciados ora herméticos ora imprecisos que, no mais das vezes, situados entre o obscuro e o *nonsense* (“the original point of energy which has location but no magnitude”, ou “the most static element a measure of the most kinetic”, por exemplo), inscreviam às obras um componente que parecia se esvaír, em algum sentido, da racionalidade que ampara a linguagem arquitetônica. Esse tipo de enunciado não deixa de lembrar, mais uma vez, o tipo de construção paradoxal que permeava muitos dos escritos de Robert Smithson.

Em “Quasi-Infinites and the Waning of Space”, publicado na *Arts Magazine*, em novembro de 1967, o artista escreveu:

Around four blocks of print I shall postulate four ultramundane margins that shall contain indeterminate information as well as reproduced reproductions. The first obstacle shall be a labyrinth, through which the mind will pass in an instant, thus eliminating the spatial problem. The next encounter is an abysmal anatomy theater. Quickly the mind will pass over this dizzying height. Here the pages of time are paper thin, even when it comes to a pyramid. *The center of this pyramid is everywhere and nowhere.* From this center, one may see the Tower of Babel, Kepler's universe, or a building by the architect Ledoux.¹⁶

Também no texto de Smithson anteriormente mencionado, “The domain of the Great Bear”, ele recorre a uma frase do filósofo e matemático Blaise Pascal, que, utilizada como epígrafe, não deixa dúvidas a respeito do tipo de lógica de que parte o artista para conceber sua reflexões: “Nature is an infinite sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere”¹⁷. Esses enunciados aproximam-se notadamente daqueles retirados do *Project-book*, no qual também vigoram os estados e espaços em suspenso, aqueles que, situando-se às margens da lógica convencional, são capazes de habitar, simultaneamente, dois lugares ao mesmo tempo, ou de se constituir a partir de algo e seu oposto.

No caso da obra de Dias, é particularmente relevante que

92

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

16. SMITHSON, Robert. Op. cit., p. 34. Grifo meu.

17. Ibidem, p. 27.

93

ARS

ano 17

n. 37

essas inscrições paradoxais sejam acompanhadas, na contramão do esperado, por estruturas que evocam o sentido de racionalidade e precisão. No *Project-book*, ainda, essas últimas aparecem justamente sob a forma dos esquemas gráficos que sinalizam projetos arquitetônicos, pelo menos se levarmos em conta as aspirações à universalidade, à sistematização e à síntese subjacentes a essas formas enquanto linguagem, ou se pensarmos, conforme propõe Denis Hollier, que a arquitetura pode ser vista como o “sistema dos sistemas”:

There is consequently no way to describe a system without resorting to the vocabulary of architecture. When structure defines the general form of legibility, nothing becomes legible unless it is submitted to the architectural grid. Architecture under these conditions is the archistructure, the system of systems. The keystone of systematicity in general, it organizes the concord of languages and guarantees universal legibility. The temple of meaning, it dominates and totalizes signifying productions, forcing them all to come down to the same thing, to confirm its noologic system. Architecture is a compulsory loan burdening all of ideology, mortgaging all its differences from the outset.¹⁸

A racionalidade sugerida pelas estruturas arquitetônicas é desarticulada quando são interrompidos os processos mesmos que elas parecem solicitar. Assim, no caso dos desenhos do *Project-book*, há uma contradição entre a função prescritiva desses modelos e sua realização a partir de instruções vagas, além de um contraste entre aquela função e a iniciativa de erigir construções a partir do que haveria de mais imaterial (a memória, por exemplo).

Em muitos dos desenhos desse conjunto, ainda, é possível divisar um padrão irregular de pontos (que resultava da aplicação de tinta com um spray sobre a superfície do quadro) que figurará em diversas obras de Dias a partir de então, especialmente em pinturas e objetos realizados nesse período. Em algumas ocasiões, o próprio Dias reportou-se a ele como uma “não imagem”; o termo traz em si a sugestão de que se trata de um motivo abstrato que cumpre a função de rejeitar qualquer possibilidade de representação do real.¹⁹ Essa leitura é reforçada pelo seu uso em uma obra como *The image*, de 1970. Nela, um esquema geométrico, à semelhança dos diagramas

18. HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1992, p. 33.

19. Cf. DIAS, Antonio. O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias. In: Revista *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, p. 14 e PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Op. cit., p. 142.

que figuram no *Project-book*, traz a delimitação de dois quadrados: o menor, ocupado pelo padrão aqui analisado, pintado em branco sobre o fundo preto, vem associado à palavra “nada”, em inglês (*nothing*); inversamente, a área totalmente preta aparece vinculada ao termo “tudo” (*everything*). Está posta assim uma dinâmica de inversões que é fundamental não apenas nessa obra, mas que desponta em alguns outros momentos da produção de Dias nesses anos: assim, aquilo a que se poderia atribuir as noções de totalidade e presença (a superfície ocupada pelo padrão) vê-se caracterizado como negatividade e ausência (o nada), em um jogo de imagem e palavra que desfaz as noções convencionadas que sustentam a dicotomia entre cheio e vazio²⁰. Trata-se, também, de uma reflexão a respeito dos limites e possibilidades da própria representação, leitura que se encontra sugerida, por exemplo, em um dos enunciados criados inicialmente para acompanhar os desenhos do *Project-book*:

2- Anywhere is my land / one of the developments of the first structure. Many experiments have been made with different concepts (expressed in titles), visually similar. In this one I worked having as a base the paper's format (scale: 1:1); it is not a representation of sand, but ink drops over an area. The interesting thing in this work is the struggle between the retinal fact and the mental fact. No pre-established dimensions, but the action should be developed in a way so as to keep the scale 1:1.²¹

No texto, Dias enfatiza a dubiedade da interpretação desencadeada pela imagem, que ele expressa nos termos do conflito entre o “fato retiniano” (*retinal fact*) e o “fato mental” (*mental fact*) ou, em outras palavras, da contradição entre a representação sugerida (da areia) e aquilo a que a imagem de fato se reportaria (as marcas da tinta). Esse enunciado parece suficientemente significativo se considerarmos que ele foi concebido por um artista que não muito tempo antes, até meados de 1967, dedicava-se a criar um potente repertório figurativo e que passava então a declarar, não sem o devido tom provocativo, que agora distanciava-se dele. Em alguma medida, com isso, ele parecia endereçar-se também aos comentadores que buscavam entrever, nesse movimento, uma ruptura abrupta com seu trabalho anterior. Além disso, não deixa de ser possível divisar certa ironia na proposta de Dias em conceber, nessa “não imagem”, um

94

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:
comentários sobre a obra de
Antonio Dias entre 1968 e 1971

20. Talvez não seja trivial o fato de que um padrão semelhante aparece estampando a página inicial do artigo “The Domain of the Great Bear”, de Smithson. Cf. fig. 8.

21. DIAS, Antonio. **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naify/APC, 2015, p. 97.

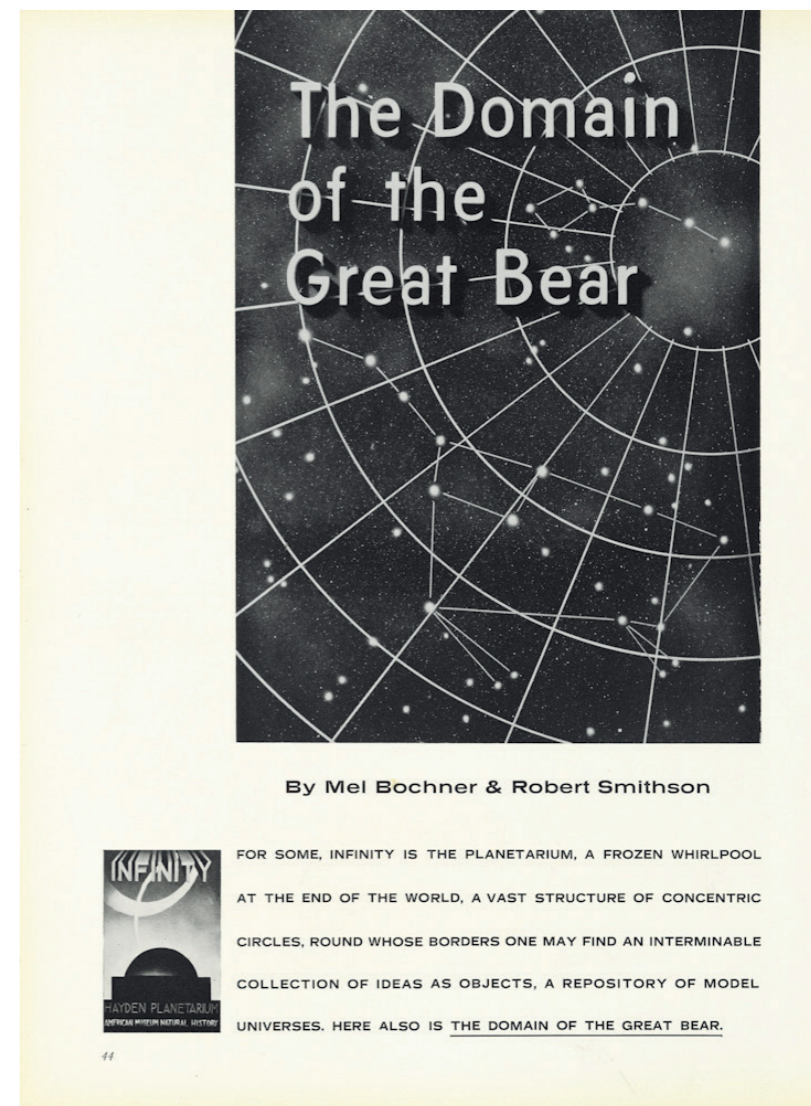
95

ARS

ano 17
n. 37

Figura 8: Página inicial do artigo “The Domain of the Great Bear”, de Smithson, reproduzida no site do artista Mel Bochner. Cf. fig. 8. Disponível em: <<http://www.melbochner.net/archive/artist-texts/>>. Acesso em: 1 de dezembro de 2019.

22. No original: “What you see is what you get”.



teor cáustico em anunciar, inversamente à máxima de Frank Stella, que o que você vê *não* é o que você vê²².

Nota-se, portanto, que esse padrão cumpre uma função central nos trabalhos acima referidos, produzidos entre 1968 e 1971, especialmente no que diz respeito à frustração das expectativas sinalizadas pela lógica convencional (as relações entre cheio e vazio acima apontadas) e ao estabelecimento de um discurso autorreflexivo que se volta para a própria noção de representação, seus limites e possibilidades. À semelhança do que se observa nos diagramas do *Project-book*, nos quais as premissas de regularidade e objetividade

da linguagem arquitetônica aparecem inesperadamente associadas a enunciados absurdos e imprecisos, também nos trabalhos em que figura a superfície irregular, esta se presta à função de desestabilizar, internamente, os códigos colocados em ação na obra.

Um adensamento desse propósito parece ser encontrado em outro elemento recorrentemente utilizado por Dias nessa época, mais especificamente a partir de 1967, quando surge um padrão reticular (sobretudo em *assemblages* e desenhos realizados naquele ano, nos quais ele ainda se reportava ao repertório imagético anterior, esmiuçado até meados da década de 1960) que assumirá função central a partir de então. Conforme já assinalado, a produção realizada naquele ano, dispondo de um caráter transitório, marca a reorientação do seu trabalho em direção a uma visualidade mais sóbria a partir de então, e sobretudo no ano seguinte, quando ele abandonaria de vez aquele conjunto de imagens. Já em 1968, no mesmo sentido, a estrutura gradeada passa a desempenhar papel preponderante; ela aparecerá não apenas de forma produtiva, especialmente nas pinturas realizadas naquele período, ocupando quase toda a área da tela, como também constitui o objeto mesmo sobre o qual Dias realizará uma incessante investigação: a imagem do retângulo cindido e os elementos cruciformes que permeiam sua obra então não deixam de ser o resultado de exercícios constantes de depuração daquela forma, da busca por extrair um fragmento da malha que pode se expandir indefinidamente. Ou, por outro ponto de vista, poderia ser o retângulo fragmentado um excerto da forma da cruz.

Falar de todos esses elementos — a cruz, a forma retangular e, especialmente, a estrutura quadriculada — significa mobilizar um vocabulário que dispôs de grande importância dentro do repertório da arte moderna e que se encontra, conseqüentemente, vinculado aos sentidos implicados aos usos dessas formas dentro do discurso moderno — entre elas, as premissas de racionalidade e rigor formal e as petições de autonomia diante do real que vêm no bojo dessa narrativa. Uma amostragem da importância — e dos significados — desses elementos dentro da arte moderna pode ser atestada pela definição sumária e precisa, fornecida por Rosalind Krauss, a respeito da estrutura reticular (*grid*), já no final dos anos 1970:

96

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

97

ARS

ano 17

n. 37

23. KRAUSS, Rosalind. Grids. In: *October*, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-52.

24. Cf. também DIAS, Antonio. Para Dias, é preciso fugir dos modismos. In: *Folha de S. Paulo*. 10/01/1994.

[...] the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread on a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree. Insofar as its order is that of pure relationship, the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have an order particular to themselves; the relationships in the aesthetic field are shown by the grid to be in a work apart and, with respect to natural objects, to be both prior and final. The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.²³

A retícula, como é possível depreender do trecho acima, inscreve o trabalho ao regime da arte moderna; ela é capaz de situar a obra em um estado de suspensão, acima das contingências que se interpõem à forma autônoma. O que leva a pensar, portanto, a respeito das intenções de motivavam o uso de formas tão carregadas de sentido. Assim como na mobilização da linguagem arquitetônica, que aparece no *Project-book* e em outros momentos desse período, o emprego de tal elemento parece se inserir dentro de uma lógica própria à pesquisa de Dias que busca dissolver as antinomias do discurso da arte através dos seus próprios procedimentos, atuando como que do interior dessa narrativa. Devemos nos lembrar, nesse momento, daquilo que afirmara Paulo Sérgio Duarte, já em 1977, quando alegava que a obra de Antonio Dias, a despeito de sua variedade, dedicava-se a sempre à reflexão a respeito do “querer ser moderno”²⁴. Essa parece ser uma das grandes questões da sua produção, sobre a qual Dias se lançava a partir da postura nada fácil de renunciar à simplificação dos fatos — e, até mesmo, a partir de estratégias que buscavam sublinhar a complexidade e as contradições que permeiam o discurso artístico, internalizando-as como forma.

Tal postura não é exatamente surpreendente, no entanto, se considerarmos que ela era demonstrada desde a sua primeira produção de maior alcance, no início dos anos 1960. Já naquele momento, Dias deixava transparecer sua desconfiança em relação às declarações que defendiam uma oposição entre a experiência neoconcreta, por um lado, e a produção mais alinhada à representação que começava

a despontar naquele momento, por outro lado – uma dicotomia entre abstração e figuração que, conforme o excerto de Krauss acima citado deixa divisar, estava intimamente vinculada à lógica da arte moderna. Esse tipo de simplificação do pensamento não galgava espaço na obra de Dias, que desde então demonstrava fôlego para atualizar o vocabulário construtivo à luz das preocupações que se apresentavam à época. Desde então, como também em 1970, o que o seu trabalho parecia sinalizar era sua capacidade de internalizar, na forma, as próprias contradições às quais se endereçava.

The Illustration of Art

De todos os recursos mobilizados por Dias nesse momento para se reportar ao discurso da arte, e dele extrair suas contradições, fazendo-as matéria mesma do trabalho, é a estrutura reticular que talvez evoque de maneira mais imediata os princípios de ordenação, racionalidade e autonomia sobre os quais se assenta o ideário da arte moderna. É particularmente sugestivo, portanto, que seja justamente ela o elemento central da série *The Illustration of Art* que, conforme fica expresso já no seu título, dedica-se a investigar os métodos mesmos da linguagem da arte daquele momento.

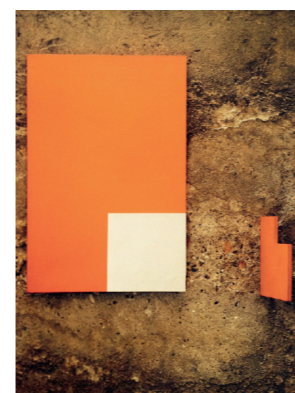
Espera-se que tenham ficado suficientemente claros os efeitos que o recurso a padrões apresenta nesse momento; à semelhança do que foi visto em relação às superfícies de tinta aplicada com spray, aqui também eles evocam certas premissas, associadas ao emprego dessas formas na linguagem da arte, para então, operando de dentro desse repertório, desinvesti-las dos seus sentidos, usos e efeitos — e, não menos importante, para comunicar, a partir dos próprios elementos desse vocabulário, a desconfiança em relação à retórica afirmativa da arte moderna²⁵. O distúrbio que é causado pela inserção da superfície reticular é bastante semelhante, tendo em vista, especialmente, que se trata agora do uso de uma forma canônica desse discurso — o que torna esse exercício de linguagem ainda mais sugestivo.

Nos trabalhos em *The Illustration of Art*, figuram elementos que derivam diretamente de manipulações da estrutura reticular: ora desponta a imagem da cruz diagonal, por exemplo, ora a figura de um retângulo fragmentado, do qual falta uma parte. Essas

[ao lado] Figura 9:
The Illustration of Art / Economy / Model, 1975. Cetim sobre parede, dimensões variáveis. Fonte: **Antonio Dias** (Cosac Naify / APC, 2015)



Figura 10: Antonio Dias. *The Illustration of Art / The body*, 1976. Acrílico sobre tela e madeira, 90 x 60 cm / 30 x 20 cm. Fonte: **Antonio Dias** (Cosac Naify / APC, 2015) Reprodução fotográfica: Roberto Cecato



25. “[...] o recurso constante a padrões e retículas por certo diz respeito à dificuldade de restituir a inteligência de síntese que o racionalismo atribuía à forma”. SALZSTEIN, Sônia. “As muitas mascarades de Antonio Dias”. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Op.cit., p. 68.

imagens aparecem associadas a subtítulos que reforçam a leitura de que as obras, nesse conjunto, voltam-se a seus próprios meios; combinações diversas da palavra modelo a termos como arte, *sociedade* e *economia* nomeiam aquilo que parece ser um exercício de linguagem: ora as imagens são apresentadas em sequência, ora agrupadas em um conjunto um pouco irregular [Fig. 9]; elas podem tomar toda a superfície da parede [Fig. 10], ou apenas insinuar sua expansão em direção ao ambiente [Fig. 11].

Nesse sentido, o que Dias realiza são operações sucessivas de redução, ampliação, repetição e multiplicação a partir de uma estrutura-base, a grade. Trata-se de um procedimento que, embora constitua recurso central na elaboração da série *The Illustration of Art*, não deixa de aparecer, também, em momentos anteriores de sua trajetória. No seu trabalho inicial, que revolve em torno das imagens de desagregação e violência que compunham seu repertório básico, Dias também se dedicava a um minucioso e paciente processo de investigação da forma, rearranjando tais figuras insistentemente, de modo a esgarçar os limites mesmos da obra. Não é outro, por exemplo, o fundamento de *Coração para amassar*; conforme já foi mencionado anteriormente, a obra surge justamente como emblema da investigação incansável das possibilidades do fazer artístico, visto que ela resulta do processo mesmo de discriminação da imagem



levado às suas últimas consequências.

Enquanto modelos, ainda, espera-se que as obras dessa série cumpram, portanto, a função que eles parecem prometer (ainda que em tom provocativo), aquela de representar, ou ilustrar, em termos ideais, algo que se realiza na prática: as estruturas do funcionamento econômico, do sistema da arte, da própria sociedade. A perturbação instaura-se no momento em que uma das “formas emblemáticas” (para usar outra expressão de Krauss) do *ethos* moderno é submetida à linguagem técnica, precisa e universal dos modelos; a fim de comunicar, esses, como quaisquer outros sistemas de representação, precisam estar amparados sobre signos cujos sentidos sejam convencionalmente compartilhados. Antes investidas do sentido de autonomia próprio da linguagem moderna da arte, aquelas formas passam a obedecer às regras de um sistema convencionalizado e, portanto, firmemente enraizado em contingências, tornando-se parte de um vocabulário cotidiano comum.

The Illustration of Art, nesse sentido, não deixa de se endereçar às reivindicações da arte moderna como uma esfera apartada, que ecoavam declarações como a de Ad Reinhardt:

O objetivo único de 50 anos de arte abstrata é aprestar a arte-como-arte e nada mais, torná-la a única coisa que de fato ela é, separando-a e definindo-a cada vez mais, tornando-a mais pura, mais vazia, mais absoluta e mais exclusiva — não-objetiva, não-representativa, não-figurativa, não-imagística, não-expressionista, não-subjetiva. O único e exclusivo modo de dizer o que é a arte abstrata, ou arte-como-arte, é dizer o que ela não é.

100

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

Figura 11: Antonio Dias. *The Illustration of Art / Society / Model*, 1973. Acrílica sobre tela, 60 x 810 cm. Fonte: Antonio Dias (Cosac Naify / APC, 2015) / Reprodução fotográfica: Udo Grabow

101

ARS

ano 17

n. 37

26. REINHARDT, Ad. Arte-como-arte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org). **Escritos de artistas:** anos 60/70 / tradução Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012, p. 72

O tema único de cem anos de arte moderna é essa consciência que a arte tem de si mesma, da arte preocupada com os seus próprios processos e meios, com a sua própria identidade e distinção, a arte voltada para a sua própria e única afirmação, a arte consciente da sua própria evolução e história e destino, na direção de sua própria liberdade, sua própria dignidade, sua própria essência, sua própria razão, sua própria moralidade e sua própria consciência.²⁶

Claro que, àquela altura, em meados dos anos 1970, a argumentação de Reinhardt (publicada originalmente em 1962) já havia sido sucessivamente desconstruída, não dispondo, naquele momento, do tom irrevogável de que era revestida anteriormente. Nem pretendia o gesto de Dias fazer tábula-rasa da história da arte. Conforme mencionado, ao assinalar as contradições dessas práticas, o artista não buscava delas se livrar; em um movimento mais complexo, elas eram internalizadas e tomadas como ponto de partida. Enraizar a prática artística nas condições de sua produção não deixava de ser a afirmação radical do ponto de vista particular do qual o próprio artista falava, a expressão de uma consciência de que a arte é também, e necessariamente, todo o resto — e que isso não significava abdicar de um discurso exigente, rigoroso e que podia exercer-se como autorreflexão.

Tal perspectiva fez-se presente muito cedo para Dias; desde suas primeiras incursões à arte, no ambiente convulsionado do Rio de Janeiro dos anos 1960, no qual, pelo menos até sua saída do país, a combinação entre um cenário institucional precário e a repressão da ditadura militar redundou, inesperadamente, no estabelecimento de um vigoroso panorama de produção e experimentação artística; e também durante os anos 1970, pela constatação da distância que separava aquele ambiente do Brasil e suas circunstâncias do cenário europeu em que ele se encontrava então — e em ambos os casos, resultou em trabalhos que não se furtavam a internalizar, mais do que apenas diagnosticar, as contradições do discurso da arte.

Bibliografia

CONVERSA com Antonio Dias. **Serrote** 16. 2014, color. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/conversa-com-antonio-dias>. Acesso em: 1 de dezembro de 2019.

DIAS, Antonio. Para Dias, é preciso fugir dos modismos. In: **Folha de S. Paulo**. 10/01/1994.

DIAS, Antonio. **Antonio Dias**: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. (Palavra do artista) Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999.

DIAS, Antonio. O lugar que vejo - Entrevista com Antonio Dias. In: Revista **Arte&Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

DIAS, Antonio. **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015.

DUARTE, Paulo Sérgio. A astúcia de permanecer sempre novo. In: **Arte hoje**, n. 4, outubro 1977.

EWBANK, Antônio. **Escritos de Robert Smithson**. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

EWBANK, Antônio; BENETTI, Liliane. Escritos não publicados de Robert Smithson. **ARS (São Paulo)**, 16(34), 2018, pp. 287 – 313.

HOLLIER, Denis. **Against architecture**: the writings of Georges Bataille. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1992.

KRAUSS, Rosalind. Grids. In: **October**, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-52.

MARTINS, Sérgio. B. A Not-so-foreign view: Antonio Dias in Milan. In: **The permanent Seminar in Latin American Art and Meeting Margins**. Transnational Latin American Art: from 1950 to the present day, 2010. Seminário.

102

Lara C. Casares Rivetti

Everything and nothing:

comentários sobre a obra de

Antonio Dias entre 1968 e 1971

103

ARS

ano 17

n. 37

MARTINS, Sérgio B. **Constructing an avant-garde**: Art in Brazil (1949 - 1979). London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.

MARTINS, Sérgio. B. Ideas of reality: Antonio Dias between Rio de Janeiro, Paris, and Milan. In: **ARTMargins**, Massachusetts, v. 7, n. 2, 2018.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Antonio Dias**: anywhere is my land / curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

REINHARDT, Ad. “Arte-como-arte”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org). **Escritos de artistas**: anos 60/70 / tradução Pedro Sússekind ... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson**: The collected writings / edited, with an Introduction by Jack Flam. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

Lara C. Casares Rivetti é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (PPGAV-USP), na linha de História, Teoria e Crítica de Arte, onde desenvolveu pesquisa sobre a obra de Antonio Dias nos anos 1960 e 1970. Formada em Letras / Linguística pela Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da USP, atua como revisora e tradutora.

Artigo recebido em 3 de novembro de 2019 e aceito em 29 de novembro de 2019.