CARLITO CONTINI

COMPOSIÇÕES GEOMÉTRICAS COMO SUPORTE NA REPRESENTAÇÃO ICÔNICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias.

São Paulo
2009

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

São Paulo, _____ de _____ de 2009.

AGRADECIMENTOS

Geraldo de Souza Dias, Marco Antonio Andreol, Jorge dos Santos Contini, Ruth de Castro Contini, Gustavo Inafuku, Marco Giannotti, Tadeu Chiarelli, Fernando Bastos, Ernesto Boccara, Martin Grossmann, Felipe Chaimovich, Léia Carmen Cassoni, Maria Rossi Samora, Charly Ho, Zé Omar, Maria Helena Galízia, Graciete Góes, Renita Góes e aos professores e amigos que contribuiram na realização deste trabalho.

RESUMO

A dissertação tem por objetivo investigar a construção poética de meu trabalho visual, enquanto sistema inteligível. Por meio de corte epistemológico em minha produção, analisarei peças que engendraram e cristalizaram a questão que será focalizada nesta pesquisa: a relação entre geometria e iconografia mítico-religiosa, e como esta situação se evidencia e amadurece em minha trajetória.

Selecionei trabalhos de vários períodos com o objetivo de traçar, em um primeiro momento, o desenvolvimento de meu processo. Posteriormente, analisarei as peças onde o pressuposto tem visibilidade, e discorrerei sobre a cadeia de ideias, a pesquisa, os procedimentos técnicos e os problemas que impulsionaram e deliberaram a construção dessas peças e seus conceitos como produto finalizado.

ABSTRACT

The objective of the dissertation is to investigate the poetical construction of my visual work as an intelligible system. By means of an epistemological cut in my production, I will analyze parts that produced and crystallized the question that will be focused in this research: the relation between geometry and the mythical-religious iconography; how this situation evidences itself and ripens in my trajectory. I selected works of some periods with the objective to trace, at a first moment, the development of my process. Later, I will analyze the parts where the conjecture has visibility, and will discourse on the chain of ideas, the research, the technical procedures and the problems that stimulated and deliberated the construction of these parts and its concepts as a finished product.

Palavras chave arte contemporânea, pintura, espaço, geometria, ícone.

SUMÁRIO

12 INTRODUÇÃO
13 JUSTIFICATIVA
14 CAPÍTULO 1—TRAJETÓRIA
15 A Poética Através da Técnica
16 O Gesto—O Fato se dá no Ato
23 O Acaso em Preto e Branco
25 Os Santos como Paradigma da Cor

34 CAPÍTULO 2—GEOMETRIA
35 Desdobramento
56 Trânsito
59 Módulos
64 Sobre *Sites-Specifics* e a Pintura
66 Projeto Parede

68 CAPÍTULO 3—*O PACIENTE CIRCULAR*
77 CONSIDERAÇÕES FINAIS
78 NOTAS
80 BIBLIOGRAFIA

Para cada trabalho de arte
que se torna físico há diversas
variações que não se tornam.

Sol Le Witt

INTRODUÇÃO

Esta dissertação ocorre paralela à preparação de uma exposição que, em minha produção, encerra um ciclo de trabalhos.

Em 1995 iniciei uma série de pinturas que partiam de uma trama constituída por repetição de formas geométricas. Há um padrão nesses trabalhos: um nicho escuro é o centro de partida dessas composições ou se sobrepõe à trama. A composição, depois de definida, repousava por um período no ateliê; eu a perscrutava e a relacionava a uma figura sugerida pela trama geométrica. Ela seria representada no nicho de forma clara e lógica – tanto em construção geométrica quanto em significado subjetivo simbólico. As figuras aludidas pela visualidade da geometria eram figuras míticas.

Com o desenvolvimento do trabalho, essa situação tornou-se um sistema que reiterou o pressuposto já pressentido em trabalhos anteriores: situações geométricas substantivam o imaginário mítico e são suportes abstratos à representação icônica.

Este texto, por meio da análise desses trabalhos e dos que os precederam, procurará lançar luz sobre essa constatação. No momento em que essas séries fecham seu ciclo, esgotando-se, mas abrindo-se para novas possibilidades, o trabalho teórico vem se somar à produção visual, adicionando uma perspectiva de amplitude ao entendimento destas peças e à trajetória que as levaram a ser fisicamente como são.

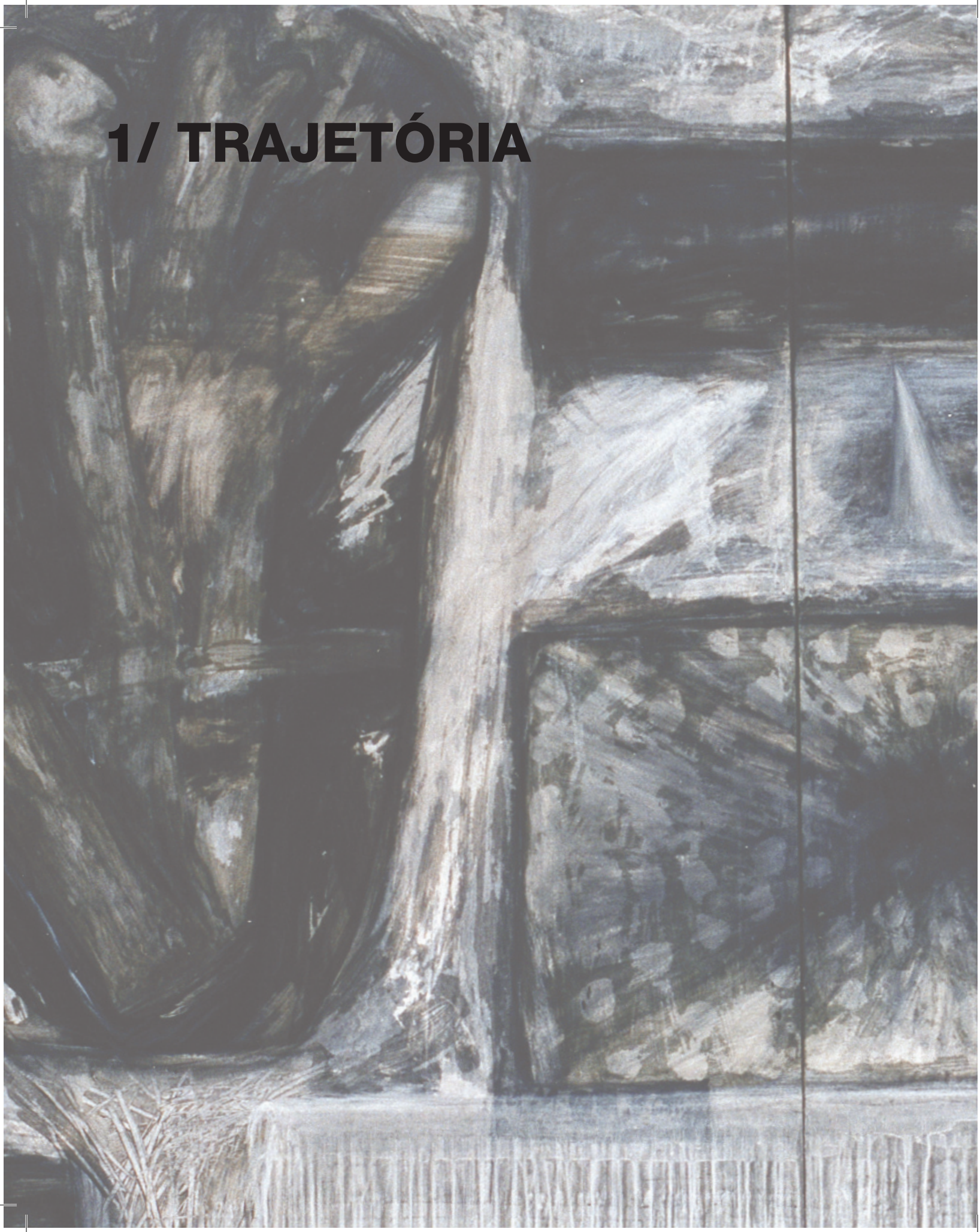
No capítulo *Trajetória* discorro sobre meu processo e comento algumas peças que precedem as séries onde a questão é visível. Em *Geometria* analiso trabalhos que se valem de elementos geométricos para se construírem e onde a pressuposto se efetiva. Em *O Paciente Circular*, nome da exposição que atualmente preparo e completa o ciclo de séries, testemunharei sua progressão, que se desenvolve junto a este trabalho acadêmico.

JUSTIFICATIVA

Em 1999, quando comecei a pós-graduação como ouvinte da disciplina *Metodologia de Pesquisa*, na Unicamp, planejava desenvolver uma investigação acadêmica das questões sugeridas pelo meu trabalho visual. Tinha a intenção de estudar a história da geometria e sua origem, e analisar os vários períodos da arte que corroboravam as hipóteses levantadas pelo meu trabalho. No percurso, quando comecei a ler a bibliografia específica, logo me dei conta de que um estudo estritamente especulativo aprazaria o aprofundamento nesse universo múltiplo de referências, que durante a feitura das peças passam como reflexos, mas se sedimentam na camada pictórica e na organização do espaço expositivo. Em uma pesquisa estritamente teórica, correria o risco de deslocar a obra, ou as referências e as pesquisas da época em que foram executadas as peças, para o segundo plano.

A produção visual é simultânea à pesquisa, um leque de referências torna viável a elaboração das peças; tê-las todas como objeto, me distanciando para abordá-las como fenômeno externo, seria um trabalho quase improvável. Na arte, as relações entre sujeito e objeto se fundem, sendo desnecessário estabelecer limites.

1/ TRAJETÓRIA



A POÉTICA ATRAVÉS DA TÉCNICA

Em 1974 iniciei meus trabalhos bidimensionais utilizando o desenho e suas relações de linhas mais elementares. Como consequência, fui tornando complexas questões pertinentes a essa linguagem, tais como tratamento gráfico, textura, valor tonal, volume. Desenvolvendo a composição em campos de pequena e média dimensão, introduzi materiais que ampliavam o vocabulário de forma evolutiva: grafite, carvão, giz pastel. Através dessa técnica, a cor passou a ser o foco de minha pesquisa. Aos poucos entrei no terreno dos materiais líquidos: nanquim, guache, aquarela, utilizados em sua pureza técnica, mas também sujeitos a alterações químicas, como com a interferência do fogo.

Em 1977, ano que considero decisivo por ter estabelecido método, disciplina e rigor em meu trabalho, fiz estudos de naturezas mortas e paisagens com o intuito de dominar os instrumentos e seus elementos através da representação da realidade.

Construí um vocabulário poético a partir da apreensão de situações técnicas e formais. Em 1981, quando já havia estabelecido intimidade com os materiais líquidos, retornei ao desenho, aprofundando questões como relações de espaço, campo, tensão, gesto, interações cromáticas, variação de formato, dimensão e suporte.

A passagem para a pintura foi deliberadamente gradual. Incorporando materiais líquidos aos secos, entrei gradativamente no terreno da pintura. Elegi como cores básicas os pretos, brancos e as infinitas gradações de cinza. Esta economia cromática foi fundamental para explorar e aprofundar situações de velatura, textura, densidades e sutilezas da cor, como cinza quente, frio, transparente, etc. Familiarizei-me com a pintura e seus procedimentos.

Selecionei duas pinturas que comentarei a seguir por considerá-las as mais maduras da minha produção nesse período—o fazer sem um projeto prévio.

O GESTO—
O FATO SE DÁ NO ATO

O método de elaboração desses trabalhos tem origem em uma série de desenhos desenvolvidos nos anos 80, onde empregava os princípios da escrita automática (tendo como referência Tristan Tzara[2] e André Manson[3]) para criar uma teia de acontecimentos plásticos, "um lodaçal"—como diz Francis Bacon[4], referindo-se ao modo como iniciava sua pintura—de onde emergiria a forma.

Transcrevo abaixo depoimento dado ao Tadeu Chiarelli em 1988 que ilustra meu procedimento de trabalho, com as minhas palavras na época:

CC Durante o processo é que determino a forma, o assunto, a poética do trabalho: "Ah! Então isso aqui também se relaciona com isso!" É matemático. Porque eu vou ouvindo o trabalho, entendeu? Eu tenho primeiro uma ideia, depois ela se submete à realidade do quadro.

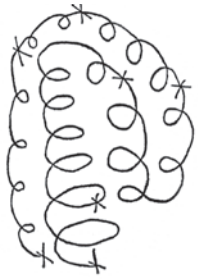
Eu penso assim: "Bom, esse trabalho pode ser... *A Morte da Grávida*, ou algo assim". Ou, pode ser: "Esse trabalho vai começar por um retângulo preto no meio e uma oval rosa". De um jeito ou de outro, é a mesma coisa.

TC Tanto o tema literário, como o tema plástico?

CC Isso. Mas tem sempre um processo: primeiro eu crio uma textura. Começo com uma confusão. Eu risco, trabalho com sobreposições, faço qualquer coisa. Depois apago tudo aquilo e deixo em branco. Mas já vai começando a aparecer certos fantasmas. Então não tem aquela coisa de eu ficar olhando para a tela branca, pensando o que eu vou pôr. Não tem nada disso no começo, porque o meu branco já não é mais um branco. Já têm o gesto, mil coisas ali. Eu olho muito e começo a ler os fantasmas, as figuras. Às vezes essas configurações que aparecem são sutis. O branco manchado pode determinar um assunto, uma figura, um retângulo branco em que vou colocar uma transparência. O que faço é ir descobrindo o que o trabalho vai me oferecendo.

TC Ele o informa.

CC Ele vai me informando e vou ouvindo. Mas esse descobrir não é só "descobrir". Tem um processo matemático. Você vai organizando essas formas e suas ideias. Tem



Tristan Tzara
Sem Título, 1918

Tristan Tzara
Sem Título, 1918

André Manson
Automatic Sketch, 1925

a triagem: quero ou não quero. Tem a forma poética do trabalho. As coisas se amarram. O que as determina é um monte de coisas. De repente uma espada, mas não é uma espada—é uma diagonal que deve ser colocada e depois formou uma espada. Mas, ao mesmo tempo, o assunto se fecha de determinada forma e nem eu sei como foi fechado.

Quando termino o trabalho, eu o leio de mil maneiras. Então, aqueles personagens podem significar isso, aquilo. Mas o grande interesse é que todas as formas estejam organizadas no espaço, e que haja movimento, atmosfera. Algo transparente, difícil de ser definido. É um trabalho construtivo, porém orgânico. Na verdade, existe uma preocupação "construtiva".

TC Continue falando desse processo.

CC É assim: esses últimos trabalhos que estou fazendo são os números. Eu escrevo números, números e números no trabalho, no suporte branco. Isso forma uma textura. Mas também é um assunto. Escolho o número da extrema direita, da extrema esquerda e risco um "X". Vou criando tensões.

Assim: risquei 7, 5 e 7. E eu imagino esses números, imagino significados para eles. E já começa um assunto, que é um assunto literário, mas que pouco interessa. É um assunto que vai ser desenvolvido a partir daquela textura, e dos significados, e depois pinto tudo de branco. E ficam aqueles fantasmas que lhe falei: olho o trabalho e vejo o que estou vendo nessas manchas. É como ficar olhando para as nuvens e vendo o que elas formam, entendeu? Então começo a selecionar formas. Esse processo de sobrepor, aparecer, tirar e por, vai me dando um mapeamento, vou mapeando e fazendo surgir. Na verdade é um trabalho de emersão. Vou criando um aglomerado de coisas que vão emergindo. Essa imagem que fica por cima é a imagem burilada dentro de todo esse amálgama que foi lapidado.

Esses últimos trabalhos são limpos, tanto que você não vê os números, mas eles estão atrás e são coniventes. Mas os outros trabalhos traziam os números. Transparecia todo aquele volume no fundo. E quando eu colocava a última sequência de símbolos brancos, a última figuração, a trama fazia parte da figuração definitiva. Eu tinha o trabalho de trazer para frente aquelas coisas que estavam no fundo, já como texturas e imagens secundárias, tornando-as imagens primárias.

Nesses trabalhos, a sobreposição de camadas gestuais criava uma profusão de formas que passariam por uma triagem. Em *Marinha* uma cadeia de acontecimentos ganha visibilidade e toma níveis de importância na composição. No centro da pintura há, em primeiro plano, uma cortina retangular de "escorridos" elaborados em camadas (*dripping*) que, no contexto, referem-se à água da chuva. Por tê-lo usado de maneira elaborada, cito o procedimento recorrente na pintura que se tornou um ícone maneirista de despojamento na produção dos anos oitenta. No segundo plano a área clara texturizada revela a planaridade do campo sublimado—a tela—onde a pintura acontece. Nos planos posteriores, dentro dos nichos, uma figura que remete à representação de "Netuno". O peixe, à direita, marca a diagonal e o movimento. No lado oposto, as forma orgânicas: a reminiscência de uma árvore e mais as formas retangulares fecham a composição através de linhas virtuais que se movimentam em todo o campo—este, horizontalizado, foi eleito o formato acadêmico mais adequado para tratar o gênero das paisagens marinhas por propiciar o enquadramento do horizonte. O único horizonte, porém, é gerado pelo corpo de "Netuno". Há uma subversão proposital da construção do gênero: o que se vê são quebras construtivas de planos orgânicos, quadrados e retângulos. O assunto se dá pela alusão a formas marinhas, aquáticas, à representação de Netuno, à cor de água suja e pelas profundidades sugeridas nos nichos. No nicho central maior há a representação básica da perspectiva em ponto de fuga com círculos transparentes sobrepostos. Essa imagem surge pela primeira vez em meu trabalho e neste contexto designa a representação de espaço profundo: "Domínio de Netuno".

Essa formação imagética será tônica de meus trabalhos futuros. Curiosamente ela ressurgirá não de forma proposital, ou como ícone já pleno de conteúdo simbólico, mas como estrutura geométrica que irá ganhando novas funções e significados no desenvolvimento de um sistema formal e poético.

O trabalho em questão se desenvolve paralelamente à forte influência que Anselm Kiefer exerceu quando foi mostrado pela primeira vez na XIX Bienal de 1987. Essa e outras influências significam uma confirma-

Marinha, 1988
Acrílica s/ tela
180 x 320 cm

ção e dão suporte conceptivo para seguirmos adiante com a pesquisa que vinha elaborando baseando-me em outras vias de referências. Quando conheci a obra de Kiefer, já vinha trabalhado há alguns anos com cores pálidas, sujas, cinzas que tinham relação com a deterioração urbana—em Kiefer a deterioração é referente à devastação da guerra. Pautadas as devidas proporções e diferenças, o cerne dos trabalhos se toca pelo conjunto cromático e a poética derivada dele. Assim como em outras influências que aconteceram e acontecem em minha trajetória, mais do que alterar o percurso dos trabalhos, elas trazem substrato para desenvolvê-los.

Dentre o conjunto apresentado por Kiefer na Bienal *As Mulheres da Revolução* é a obra que estabelece mais relações com *Marinha*: o fundo cinza planar com manchas difusas e orgânicas é rompido com sobreposições de retângulos de vidro emoldurados. A composição é fragmentada com vários pontos de tensão, ora geométrica ora orgânica. Será semelhante à estratégia que usei no desenvolvimento estrutural dessa pintura onde o campo formado por nichos cria situações ímpares coniventes com o todo. Universos independentes, porém relacionados com

Anselm Kiefer
As Mulheres da Revolução,
1985 – 1987
Chumbo, vidro, plantas
5 partes de 330 x 650 cm

o entorno. Essa situação, gerada pela forma e composição, originará a poética presente nos trabalhos subsequentes que desenvolverei.

A pintura ao lado encerra o ciclo de trabalhos onde a gestualidade e a casualidade eram fontes de descobertas; sintetiza e acopla vários elementos recorrentes em meu vocabulário visual. Há a convergência de questões que preveem sua futura disseminação na medida em que preconiza a prospecção de situações visuais que irei desenvolver nas séries subsequentes:

- Repetição, em um só campo, de figuras humanas que intencionam desencadear a desconstrução perceptiva, proporcionando outra, fragmentária e ritmada.
- Utilização de uma palheta reduzida à cor cinza, infinita em sua gama de possibilidades.
- Repetição sistemática de formas reduzidas que constroem o todo do campo, capazes de gerar cinética e alterações no sistema perceptivo.
- Emprego de nichos na composição como quebra e evidência do plano bi-dimensional. Perspectiva por meio de planos.
- Ressurgimento da representação elementar de perspectiva em ponto de fuga: inscrito em um retângulo no canto esquerdo superior da pintura.
- Figuras icônicas centralizadas que comentam o entorno da composição.
- A figura central, de onde parte a forma de cone, mimetiza a estrutura geométrica das virgens com manto; o trabalho preconiza a série dos santos.

O ACASO EM PRETO E BRANCO

A origem desses trabalhos remota aos primeiros desenhos que fazia quando era criança. Usava giz de cera para representar a figura humana e, com a intenção de envelhecê-los, embebia-os em óleo de cozinha e os colocava sobre a chama do fogo. A cera derretia e fundia-se com o papel que, logo após, era lavado com detergente e secado. O resultado final era inesperado: o fogo e o derretimento da cera desencadeavam uma série de situações imprevistas, e o produto final lemrava figuras que às vezes deciframos em manchas de paredes desgastadas pelo tempo. O papel tomava aspecto transparente, como pergaminhos antigos.

Com o passar do tempo fui aprimorando a técnica: passei a usar cores e o giz pastel oleoso sobre papel *Canson* que eu, literalmente, fritava e depois lavava. Dispunha do procedimento não só para construir representações de figuras humanas, mas também para fazer fundos abstratos que se pareciam com pergaminhos antigos. Sobre esse fundo, uma trama de signos era construída. Nessa época, tinha como referências mais próximas Paul Klee e Miró, bem como as pinturas rupestres. Satisfeito com o resultado e os acasos (já relativamente controlados) que o fogo me proporcionava, segui desenvolvendo este procedimento até o ano de 1980, quando, em Ribeirão Preto, fiz uma individual destes trabalhos. A mostra, que utilizava a técnica do giz pastel derretido, era constituída por série de vagos rostos humanos, como reminiscência de imagens em uma parede antiga.

Posteriormente, em 1985, retomei essas figuras e as organizei como módulos em um só campo com proporções próximas ao grande formato. Esses trabalhos são as primeiras peças onde a repetição modular passou a ser um mecanismo de composição. Foram neles que se firmaram minhas preocupações com a repetição e a composição difusa onde o olhar encontra diversos pontos de tensão descentralizados. Esses trabalhos revisitam *Operários* de Tarsila do Amaral. Desde essa época, a repetição de formas será a tônica construtiva nas composições, sejam elas orgânicas ou geométricas.

Sem título, 1985
Óleo e giz pastel s/ papel
140 x 160 cm (cada)

A técnica do derretimento do giz pastel pelo fogo imigrou para a água e o controle relativo do tempo de secagem da tinta acrílica. O procedimento consistia em aplicar uma demão de tinta transparente preta em todo campo, esperá-la secar quase totalmente, em seguida aplicar uma nova demão espessa, desenhando a forma da figura em negativo. Quando a primeira demão estava totalmente seca e a segunda não, eu lavava o trabalho. Uma cadeia de reações espontâneas e não controláveis acontecia pela ação da água. Após um tempo a busca deliberada do acaso tornou-se método.

Considerava as partes como módulos que eram resolvidos individualmente. Alguns se resolviam apenas pelo procedimento descrito, mantendo seu caráter espontâneo. Em outras peças, eu trabalhava sobrepondo cinzas construídos com o preto e branco. Essa qualidade de cinza é mais frio que os cinzas obtidos através das aguadas.

O procedimento da lavagem e busca proposital do acaso como técnica gerava figuras não literais; eu poderia situá-las em meu repertório cotidiano, ou relacioná-las a imagens da tradição pictórica. Havia um interesse em dar-lhes aspecto de várias épocas usando distintos tratamentos. O momento seguinte seria organizar construtiva e pictoricamente os módulos, de forma a obter uma composição coesa. Após decidir o posicionamento dos módulos, eles eram costurados com máquina industrial, formando assim um só campo. Essa operação de resolver o trabalho em duas etapas irá reaparecer nos trabalhos de 2001.

Tarsila do Amaral
Operários, 1933
Óleo sobre tela,
150 x 205 cm

OS SANTOS COMO PARADIGMAS DA COR

Joana D'arc, 1991
Acrílica s/ madeira
(detalhe)

Com o propósito de incluir todo o círculo cromático no meu trabalho, realizei a série *Santos*, na qual a tradição da pintura religiosa foi um paradigma a ser respeitado e a partir do qual efetivei pesquisas iconográficas sobre como diversos artistas chegaram à representação de diferentes matérias através do uso da cor e da luz.

A circunscrição do assunto remete impreterivelmente à tradição pictórica, firma-se a concorrência com ela, uma vez que, quando há o propósito de representar um "Santo", este já foi superexposto através dos séculos e encontra-se impregnado no repertório imagético coletivo. Difícil não incorrer na comparação com a herança histórica. O mote que estabeleceu critérios para a retomada da cor em meu trabalho foi justamente esse legado e a possibilidade de desenvolver uma pesquisa iconográfica analítica sobre a luz e a cor. No desenvolvimento do trabalho estabeleci um diálogo com a história da arte, em um resgate, mesmo que maneirista, da construção cromática, uso da luz, e tratamento de superfícies. Na maioria dos trabalhos há a acoplagem de diversos artistas; em outros, o diálogo explícito com as obras do passado se estabelece. Como o resultado é coeso, inexiste a intenção "pós-modernista" de passear pela história como quem recolhe produtos num supermercado. A intenção é focalizada na investigação técnica e formal, não na paródia. Tampouco o caráter religioso dessas pinturas foi fundamental. Interessou-me o veio irônico e ambíguo, para que se despertassem interrogações no receptor da obra. Também está presente o poder magnético ou repulsivo provocado pela religiosidade anacrônica.

Nesse momento—começo dos anos 90—o boom da pintura já estava em seu declínio. A *bad painting*, o neo-expressionismo, a transvanguarda, a pintura iconoclasta, a de grande formato e a despojada eram as linguagens pictóricas que meu trabalho tangia. Dar andamento a esse projeto foi a direção encontrada para restabelecer laços mais profundos com esse meio em seu momento de saturação e esgotamento. Meu olhar voltou-se exclusivamente para as referências do passado. Houve o interesse de conhecer mais profundamente as pinturas que somente foram vistas em reproduções, ou em uma viagem que fiz à

Europa nesse período. Era uma forma de deter-me analiticamente com o olhar de especialista

A série tem como suporte retábulos de madeira com recortes que evocam a arquitetura, onde supostamente eles estariam inseridos. A sugestão é virtual; na montagem da mostra (Galeria Casa Triângulo, 1991) as peças foram dispostas levando em consideração a especificidade da arquitetura da galeria.

A seguir comentarei três trabalhos, de uma série de quinze, onde essas questões se evidenciam.

SANTA LUZIA

A estrutura cenográfica do trabalho com domo é uma referência da obra *Madonna do Parto*. A posição da santa com manto cita o *Político da Misericórdia*, ambas as obras de Piero Della Francesca. O prato é baseado numa representação de louça na obra *A Velha Cozinheira*, de Velázquez. Houve a preocupação de trabalhar os brancos alterados em quentes e frios para se obter contraste, intensificando a luz na representação da matéria-louça.

A escada em primeiro plano convida o espectador a entrar na composição, uma estratégia usada para criar um ponto de fuga que converge para o prato branco com olhos. O estratagema se completa com a deformação (diminuição) das proporções do corpo. Não sabemos se está ajoelhada, ou subindo o possível verso da escada. A situação gera movimento duplo para o interior (escada) e o exterior (santa) do plano. A dinâmica se dá também pelo contraste entre as cores pálidas do cenário em relação às cores firmes da figura. Mesmo sendo um trabalho figurativo, a preocupação com a cinética foi um dos problemas principais dessa pintura. A intenção era obter a ilusão de deslocamento da figura do plano para a terceira dimensão. E, de maneira inversa, colocar o espectador para dentro da cena.

Piero della Francesca
Políptico da Misericordia,
1445—1462. Óleo s/ madeira

Piero della Francesca
Nossa Senhora do Parto,
1467. Afresco

Velázquez
A Velha Cozinheira, 1618
Óleo s/ tela (detalhe)

Santa Luzia, 1991
Acrílica s/ madeira
110 x 230 cm

Santa Rita, 1991
Acrílica s/ madeira
90 x 200 cm

SANTA RITA

A pintura tem como referência *Exéquias de São Francisco*, localizada na igreja de Santa Cruz, em Florença.

Havia visitado Florença recentemente quando dei início à série dos santos. Impressionaram-me, sobretudo, os afrescos em processo de deterioração, como o tempo havia gerado outras estruturas compositivas, acrescentando imagens e cores aos trabalhos originais. Quando fiz o corte do campo horizontal, em tamanho natural, para a representação de santa Rita morta, exalando o perfume de sua ferida, imediatamente houve a remissão dessa imagem de Giotto, tanto pela posição similar do São Francisco morto sendo velado, como pelo corte abrupto que a queda da argamassa havia gerado na pintura original, acentuando a horizontalidade do corpo. Foi introduzida pelo tempo a forma retangular que nos proporciona outra leitura da obra: a mão do santo foi trazida para o primeiro plano pela razão geométrica e estrutural criada pelo acaso do tempo. A obra de Giotto e a deterioração da argamassa em seu afresco foram a base para a construção de Santa Rita.

Giotto
Exéquias de São Francisco,
1325—1328
Afresco (detalhe)

SÃO JOÃO BATISTA

A pintura é baseada na obra *Degolação de São João Batista* de Caravaggio. Representa o momento seguinte à cena da degolação do santo. Salomé aguarda segurando a bandeja onde será depositada a cabeça. Em meu trabalho, incluso às questões técnicas e formais já descritas acima, há o interesse em estabelecer um diálogo direto com o conteúdo do acontecimento representado. Nele a cabeça já se encontra na bandeja de cobre. Como um cúmplice do ato, estabeleci intimidade com o pintor tão distante no tempo, em seu panteão sagrado. Tomar a liberdade de pintar o momento subsequente à obra permitiu-me criar um diálogo estreito com a pintura e desvelar a inacessibilidade do tempo.

Caravaggio
Degolação de São João Batista, 1608
Óleo s/ tela (detalhe)

Caravaggio
Degolação de São João Batista, 1608
Óleo s/ tela (detalhe)

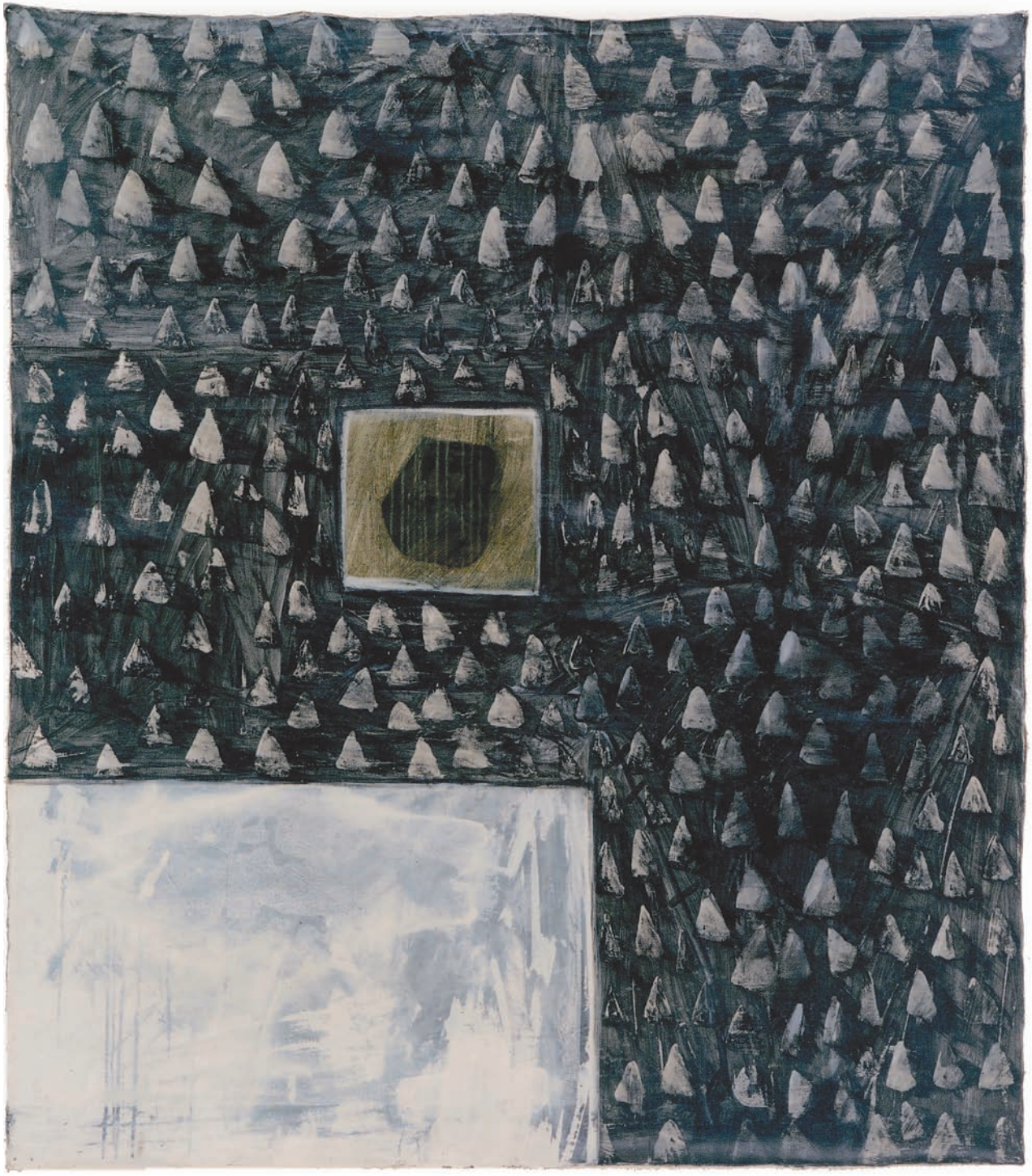
São João Batista, 1991
Acrílica s/ madeira
200 x 200 cm

2. GEOMETRIA

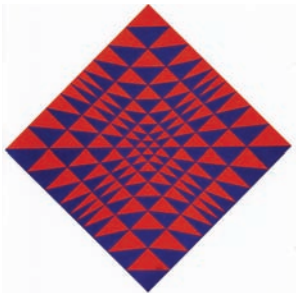
Penso que o desenvolvimento técnico se dá pela busca de formas que cristalizem conteúdos. A técnica é a estratégia que usamos para torná-los visíveis. Neste amálgama reside o conceito. O conceito é o todo da obra. A forma os veiculará. A apreensão do conceito está sujeita ao contexto—tempo, espaço—em que ela estará inserida. Sua plena fruição dependerá também do repertório do receptor.

O *domínio* e rigor no exercício da pintura proporcionaram abertura para aprofundar-me em novas questões conceituais relacionadas às situações geométricas e como estas catalisam, sugerem e estabelecem estreitas relações com a iconografia mítica. Esse trabalho se desenvolveu em três séries que cobrem o período de 1995 a 2006.

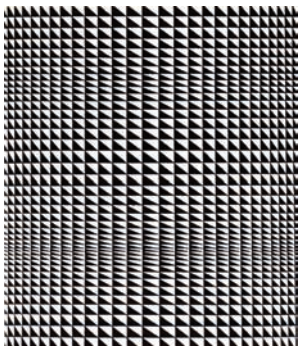
A geometria, assim como outras situações já tratadas acima, desenvolvem-se em meu trabalho de maneira espontânea, através do interesse em determinados aspectos que se formaram em trabalhos anteriores, acontecimentos miúdos, que serão alvos de atenção nas peças seguintes.



Sem título, 1987
Acrílica s/ tela 160 x 180 cm



Luís Sacilotto
Concreção 8076, 1980
Têmpera vinílica s/ tela
85 x 85 cm



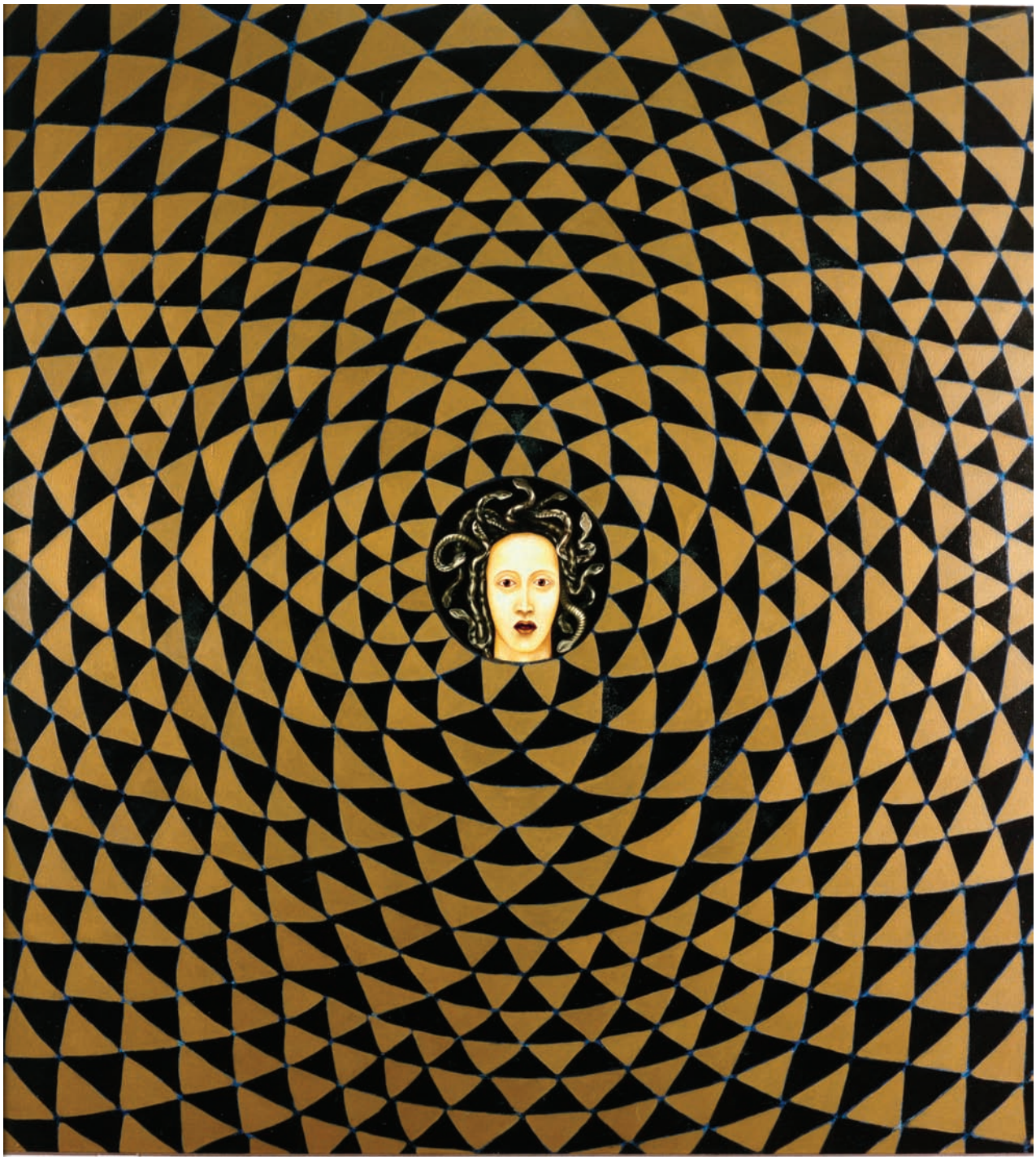
Bridget Riley
Curva Reta, 1963

sões de dois metros por dois metros. A trama teria que se desenvolver nesse espaço, dando conta de suas características. No quadrado há a simetria de ângulos e lados iguais com diagonais idênticas que partem dos vértices dos ângulos retos, cruzando-se no centro do campo. A divisão dos lados verticais e horizontais também se encontra no ponto central. As linhas virtuais fortes do quadrado criam o centro perfeito, que contrai e expande. Na trama da *Medusa*, a expansão se deu por meio de círculos que partiam desse centro. O cálculo das dimensões dos aros não era preciso, não havia desenho prévio com régua de escala. Usava apenas uma tira de madeira como gabarito para marcar os pontos e definir as circunscrições dos aros. O mesmo procedimento técnico já descrito na construção da série dos rostos modulares era empregado: aplicava uma espessa demão de tinta cinza escura sobre o aro demarcado, esperava essa primeira demão estar quase seca e sobrepunha, então, outra demão desenhando as formas triangulares. Quando a primeira já estava totalmente seca, retirava a segunda tinta ainda úmida. Os triângulos se formavam em negativo preto e branco.

O desenho da geometria era exclusivamente feito com procedimentos pictóricos. Considerava-os fundamental, pois a qualidade da fatura de superfície já ia se formando. Após a trama construída, e delimitado o nicho central, iniciava um lento processo de tratamento, acertos do desenho e construção da cor por meio de velaturas.

Após a conclusão da pintura do primeiro trabalho, a próxima trama foi executada no campo quadrado com as mesmas dimensões, seguindo outro raciocínio construtivo. As pinturas, já com a afinação cromática em andamento repousavam no estúdio. O nicho delimitado aguardava a figura a ser representada. Há algum tempo tinha intimidade com a mitologia greco-romana, através de textos e imagens. Quando a terceira peça já estava em andamento, a concepção da primeira foi fechada. A Medusa seria a figura lógica a ser representada na trama, tanto pela sua forma estrutural quanto pelo conteúdo simbólico do ícone, e daria conta da força que a construção geométrica sugeria. A concepção da série estava fechada.

Selecionei, para analisar, quatro trabalhos que explicitam os desdobramentos da série.



Medusa, 1993
Acrílica s/ tela
200 x 200 cm

MEDUSA

A figura foi incluída no centro, sugerida pela trama circular que expande e contrai, ora trazendo o olhar para o centro ora expandindo-o para fora do campo. Os triângulos e os aros geram dinâmica ininterrupta. Pelas características quase hipnóticas, vertiginosas da trama, foi representada a cabeça da Medusa com as serpentes em constante movimento. O olhar e a boca com expressão de espanto fazem referência à Medusa de Caravaggio, porém aqui o momento é anterior à decapitação; o diálogo se estabelece novamente como em *São João Batista* (página 32).

O mito da medusa que não podia ser fixada pelo olhar humano—quem o fizesse transformava-se em pedra—casa com a composição geométrica: não existem áreas de tensão, o olhar se perde no emaranhado sem um ponto que possa aportá-lo. A forma circular do nicho é base e armadilha onde se repousa, mas o movimento das serpentes rapidamente nos devolverá à profusão cinética.

Caravaggio
Cabeça de Medusa, 1597
Óleo s/ tela aplicado em madeira, 60 cm de diâmetro

ECO

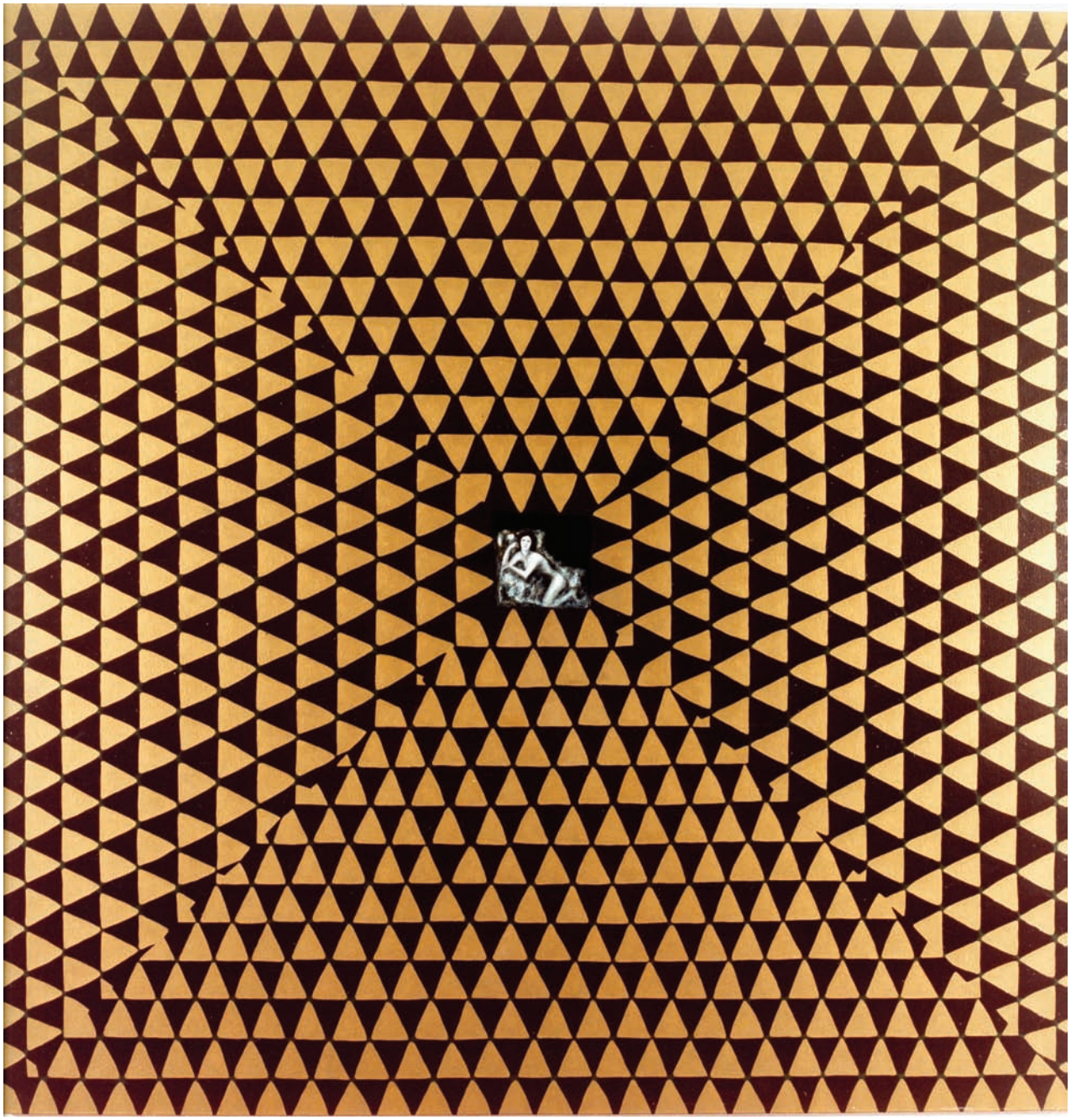
Foi desenvolvido sobre um campo quadrado onde o ponto central é exato. A estrutura compositiva tira proveito das travas do chassi. O nicho diminuto quase desaparece na trama, de onde partem movimentos quadrados.

Quando essa segunda figura foi inserida, confirmou-se o pressuposto: a relação existente entre geometria e iconografia mítica como suportes abstratos para a representação icônica. A estratégia pareceu-me clara e lógica para criar o estatuto.

Diferente da *Medusa*, não há um percurso fluido, assim que os vemos eles logo desaparecem, propondo novos polígonos irregulares. Quatro triângulos isósceles avançam em direção ao centro. Há um espelhamento das partes. As sub-formações se evidenciam fragmentárias, como eco repetindo a outra parte. Os triângulos pressionam o centro.

A ninfa Eco no rochedo imóvel, sumidiça, ínfima, trágica, condenada a repetir a voz humana pela eternidade está aprisionada no nicho mínimo, quadrado. Aos poucos vai se transformando em pedra. O verde frio a envolve.

Eco, 1993
Acrílica s/ tela
(detalhe)

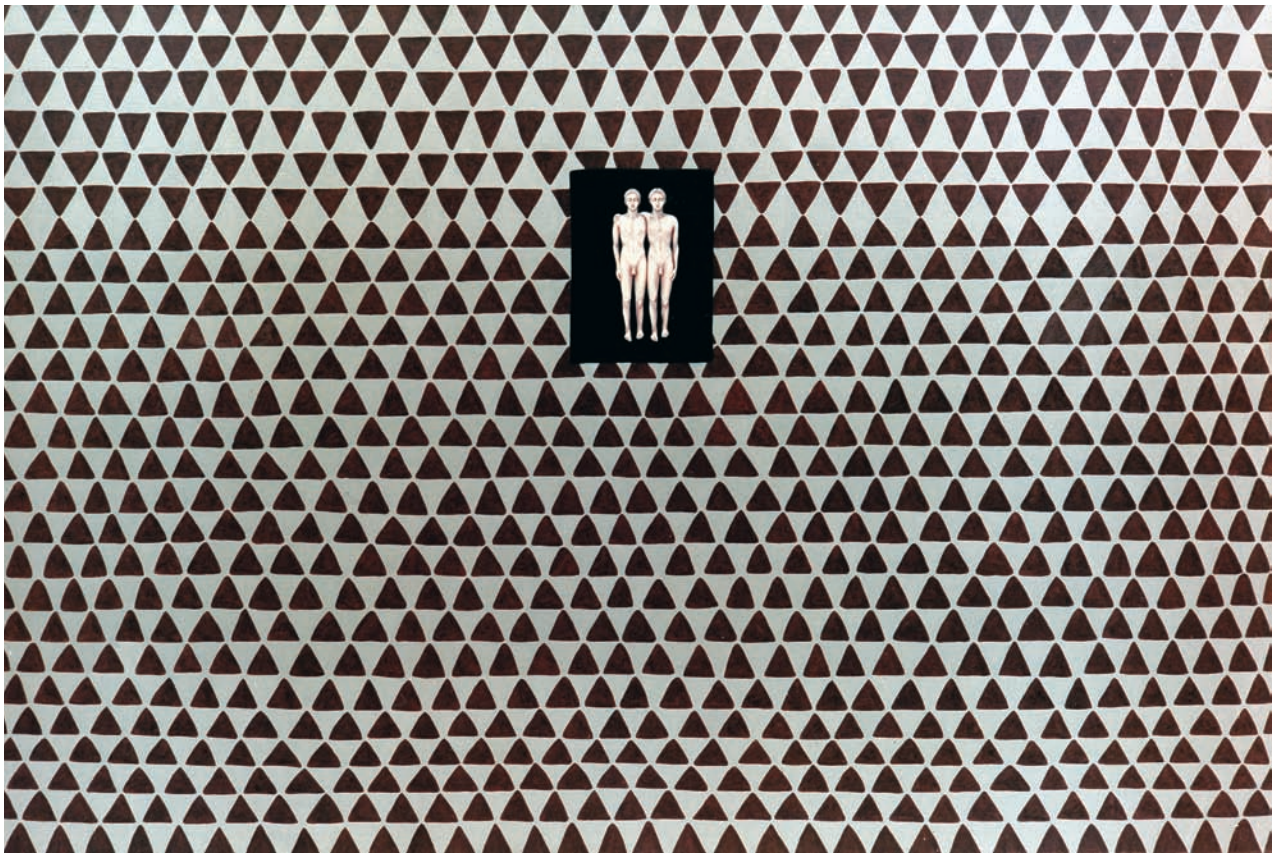


Eco, 1993
Acrílica s/ tela
200 x 200 cm

KOUROS

Novamente o campo é determinante na composição, horizontalizado, “quase marinha”. A trama vale-se da situação: gera o horizonte localizado no ponto clássico, como em uma paisagem. Ele foi demarcado pelo encontro dos elementos positivos, como falos; o triângulo nessa pintura detém esse dado simbólico. O nicho sobreposto à linha do horizonte gera, ao golpe de vista, a ilusão de avançar para o espaço tridimensional. A ilusão ótica da trama proporciona o deslocamento tridimensional do retângulo para o espaço. O *Kouro*[5] grego, indicação de movimento na escultura quando ela abandona o frontalismo egípcio, foi representado no nicho. A dupla de Kouros foi sugerida pelo encontro dos pólos positivos (falos) da trama que desenhou a linha sob o retângulo negro.

O nome *Kouros* foi escolhido para fazer uma relação com a palavra “couro”. O plural de *Kouros*, *kouroi*, já não estabeleceria esta ambiguidade fonética. A trama em prata e violeta, cores construídas com várias demãos, criou a fatura que se parece com pele ou couro. As esculturas são representadas em mármore, frias em sua matéria, ligadas pelo abraço caloroso—novamente o jogo dual com o nome da pintura.



Kouros, 1993
Acrílica s/ tela
200 x 300 cm

ANJOS—DÍPTICO

Trama ascendente e descendente. Os anjos foram inseridos nessa confluência antagônica. São os últimos trabalhos da série, concebidos como díptico para serem posicionados frontalmente. Nessas peças a composição foi desenvolvida com o desdobramento da primeira peça, *Medusa*—a unidade do círculo foi quebrada, dividida em dois. Assim que a composição ficou pronta, o afresco de Mantegna *A Camera degli Sposi* no castelo São Jorge, em Mântua, executada em um domo, veio-me à memória. Nessa pintura alguns anjos provocam a sensação de estarem na eminência de cair.

O díptico, com suas indicações de ascensão e queda, traduz a lenda dos anjos caídos: o que está acima prevê sua queda imperativa, o que se encontra abaixo anseia por sua ascensão. A cúpula em duas partes é sugerida na apresentação das peças no espaço expositivo.

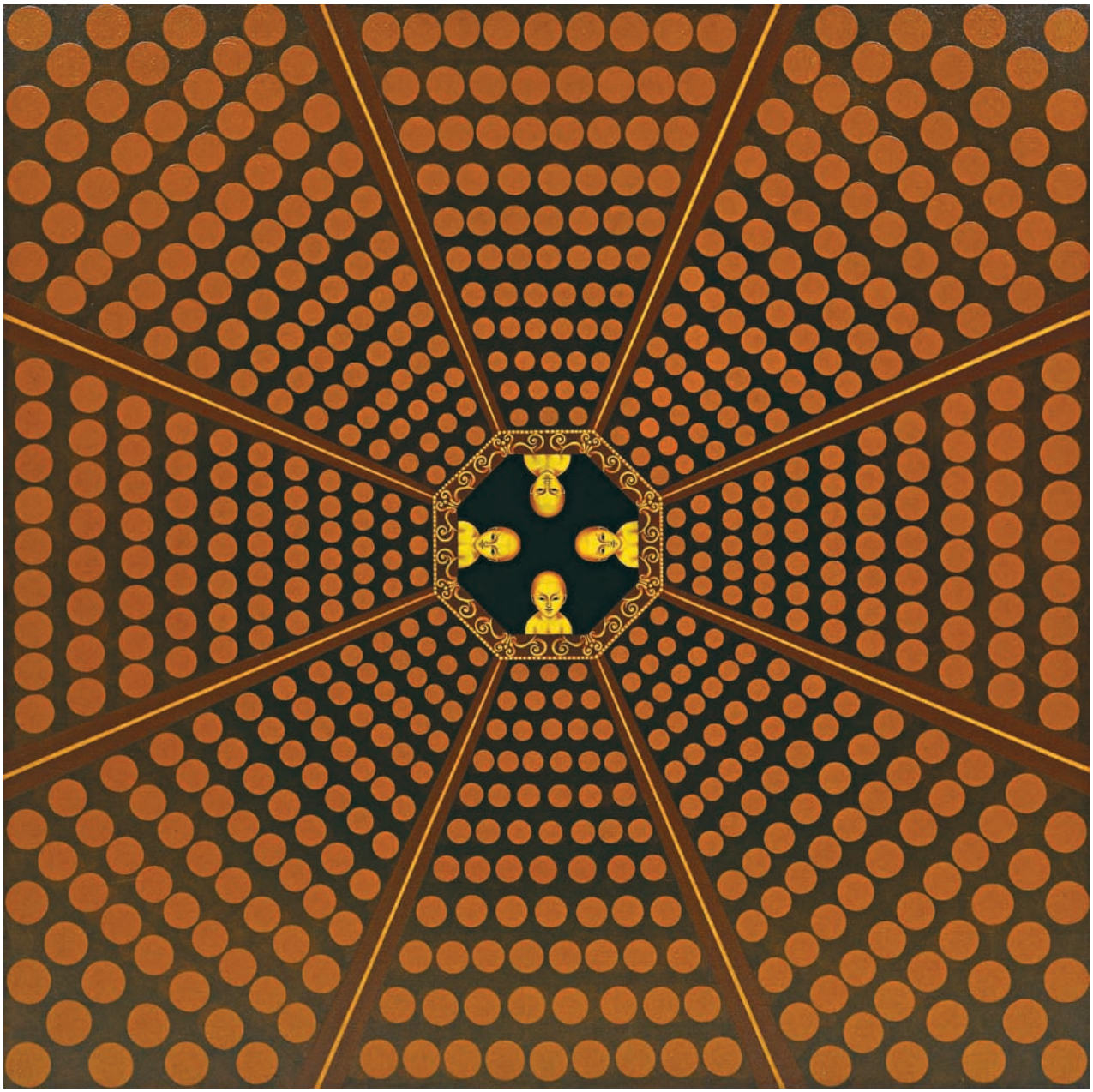
Mantegna
A Camera degli Sposi, 1474
Afresco (detalhe)

situação necessitei da precisão milimétrica, sob o risco de alguma imprecisão de dois milímetros no início do desenho deflagrar deformações de cinco centímetros ao final da composição—situação que não caberia na estrutura principal, o octógono inserido no quadrado. A partir de então, o gesto, a imprecisão e o acaso concederam espaço à precisão, ao planejamento, às cores planas, às fusões cromáticas, ao projeto geométrico calculado e ordenado.

Nesse conjunto de trabalhos, a organização das formas repetitivas e a relação entre elas e o nicho ganharam um novo elemento: a subdivisão de campos criando zonas independentes. Inseridas entre elas há um faixa que as separa, que denominarei trava. Inseridas nas travas estão os filetes que fazem a ligação entre o centro contendedor da figura com entorno. Tecnicamente, essas subdivisões me possibilitaram trabalhar gradações muito suaves para compor a cor do fundo. As travas delimitavam os campos menores, nos quais se dá a fusão cromática entre claro e escuro—a tinta acrílica seca muito rápido, o que dificulta trabalhar essas gradações cromáticas suaves em grandes áreas, mesmo com emprego de velaturas.

As figuras angelicais entram nesse primeiro trabalho como uma citação agora direta ao afresco de Mantegna. A intenção buscada nos dois últimos trabalhos com triângulos (*Anjos*) havia enfim se realizado. Durante um longo período, esse conjunto de pinturas esteve à espera de um espaço expositivo ideal e só foi apresentado, na Estação Pinacoteca, onze anos após o início da primeira peça. Necessitava de um cubo branco de grandes dimensões, pois as peças só são visualizadas com um largo recuo. A cor se forma pela fusão das partes. Em *On*, por exemplo, a utilização da cor e da luz cria a leitura de matéria dourada. A ilusão ótica gerada por esses trabalhos não está mais na repetição das formas, mas na organização rigorosa dos elementos constitutivos dela e na relação cromática.

A seguir comento as peças.



On, 1995 – 1998
Acrílica s/ tela
240x 240 cm

ON

O nome da pintura é *On*, a preposição “sobre” em inglês. Refere-se à posição dos anjos, à representação da cúpula que está sobre nós. O nome foi sugerido também pelo desenho dos ornamentos no barrado do octógono. Como já citado anteriormente, eu perseguia a situação do afresco de Mantegna. Geometricamente, as quatro cabeças criam um losango na tela quadrada, dentro do octógono. As sobrancelhas das figuras, em forma de arcos, apontam em direção ao vazio do nicho—estratégia para criar um círculo virtual. Outro quadrado é formado no vazio do nicho pela relação das quatro cabeças, no caso, quatro pontos. A figura é sangrada e olha para um ponto em diagonal—isso gera outra virtualidade, nesse caso em direção ao espaço tridimensional. A ornamentação propõe outros caminhos ao receptor. A trama, agora facetada pelas travas, desenha oito polígonos que partem dos vértices do octógono e se constroem no limite real da tela.

Os círculos evoluem em progressão geométrica. A percepção de um dos polígono nos leva a estabelecer paridades que se multiplicam, ora organizando a composição em três partes, ora em quatro, jogo que se multiplica dinamicamente disponibilizando-se ao fruidor. O conjunto de cor gerará um conjunto único de matéria dourada. As tensões são precisas, cristalizando o todo. Quando este é percebido, um monólito sinérgico com potencialidades tridimensionais poderá ser visto.

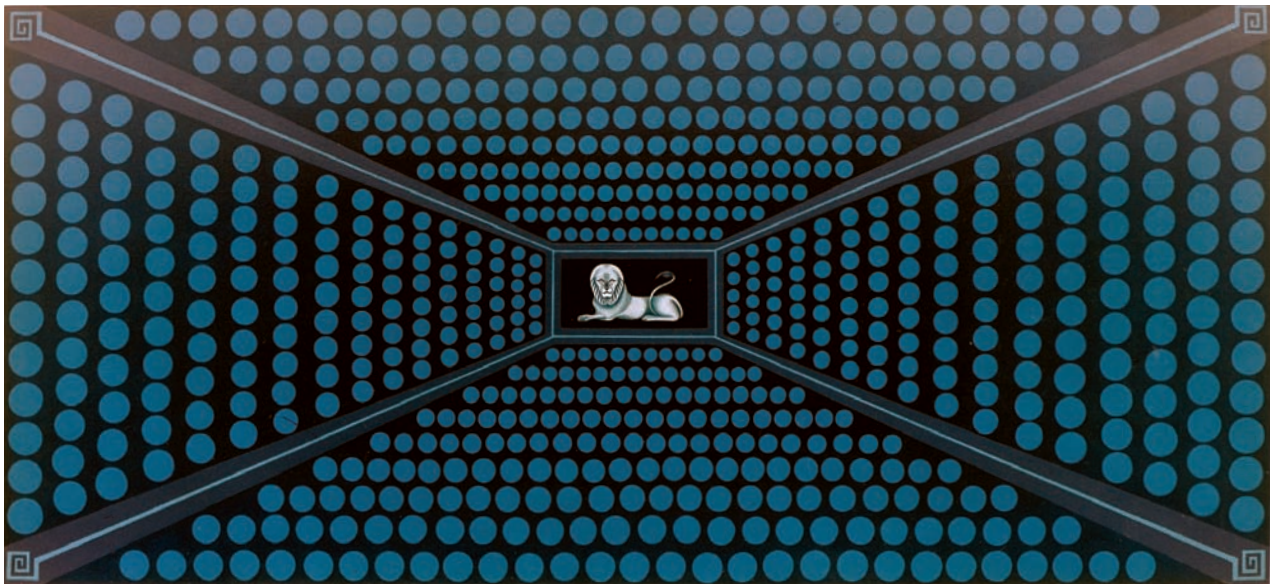
LEÃO

O formato da tela é acentuadamente horizontal. A imagem, representação básica de ponto de fuga em um retângulo, já presente em *Marinha*, emergiu não de forma consciente, mas talvez por dedução lógica. Ela está lá, de volta, também com os círculos que já haviam sido delineados como fantasmas. Essa relação com a imagem de *Marinha* só percebi com o trabalho já em andamento. Abordar esse assunto reitera que o processo de construção da arte é um sistema que se desenvolve e, se investigado, poderá se tornar inteligível.

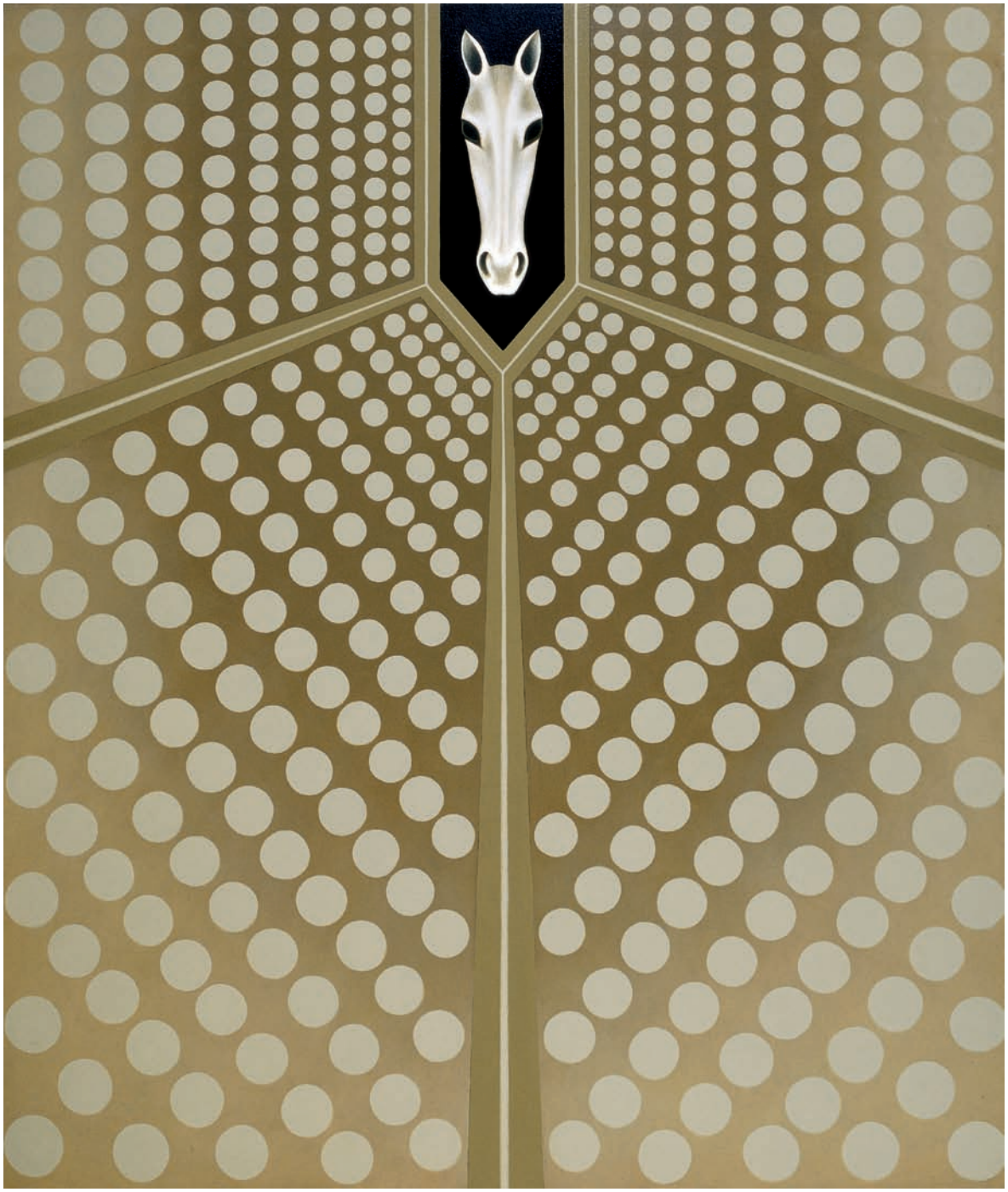
O leão é inserido na composição já estruturada. Símbolo de domínio do espaço, tal como a perspectiva na história da humanidade, esse sistema de representação dá poder ao homem também para dominá-lo e representá-lo. Nessa peça, a cor buscaria representar matéria prateada, dando continuidade ao sistema de relações cromáticas estabelecido em *On*. Interessou-me também representá-lo com a cor reversa à que lhe seria destinada e óbvia: quente e solar. Os cinzas, azuis e cores derivadas lhe imbuem de dignidade fria. Sua posição e forma estão dispostas de maneira exata, para transpassarem os filetes diagonais convergentes do sistema perspectivo.

A ornamentação, que seria um padrão na série, desloca-se nesta peça para os extremos das travas espiraladas, compostas em um quadrado e ensimesmadas fechando o campo.

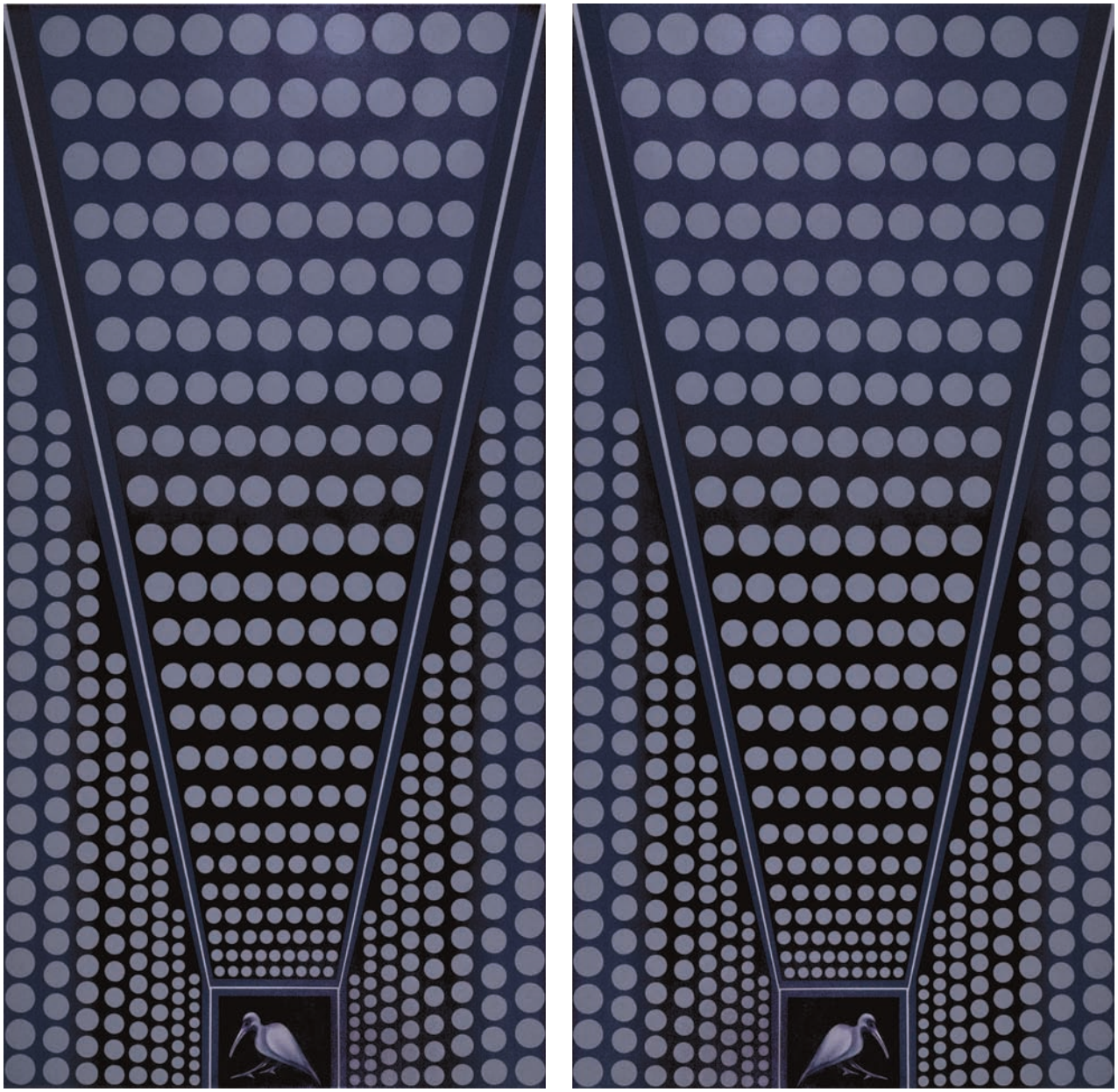
Leão, 1997 – 2000
Acrílica s/ tela (detalhe)



Leão, 1997 – 2000
Acrílica s/ tela
160 x 330 cm



Tríptico, 1998 – 2000
Acrílica s/ tela
200 x 510cm



Íbis, 2006
Acrílica s/ tela
290 x 145 cm (cada)

Vista geral da exposição, 2004
Casa Triângulo – São Paulo

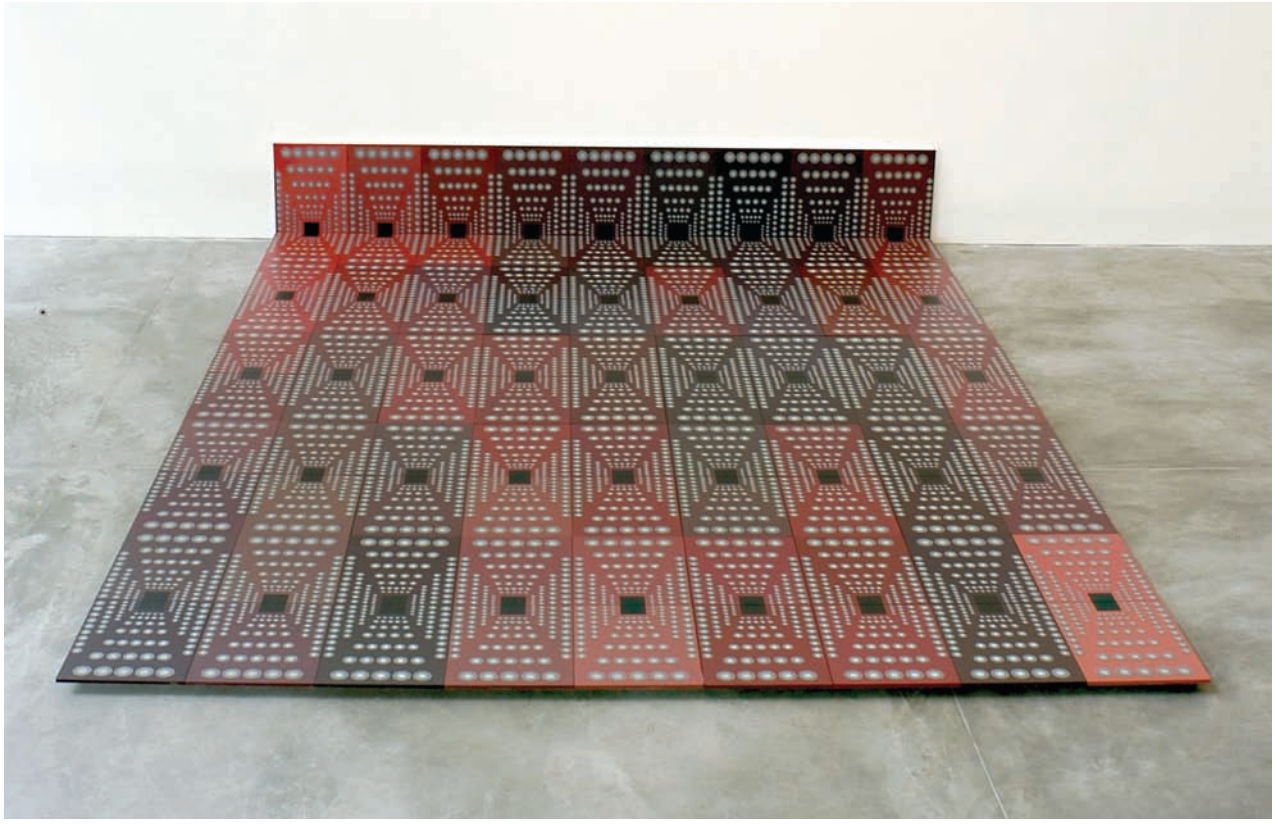
MÓDULOS

Esgotado com “o rigor técnico” logrado na minha pintura em acrílica, decidi residir em Madri para estar próximo da tradição pictórica. O Museu do Prado com o qual mais tenho empatia dentre os museus históricos, foi ideal para realizar pesquisa. Pensava imigrar para a técnica do óleo, a qual me traria mais agilidade na resolução dos volumes, das velaturas, da fatura. Estava disposto a estabelecer uma transição em meu trabalho. Essa mudança ocorreu—não para tinta a óleo ou por estar cerca do Museu do Prado. Fundamental foi ter visto a cor de El Greco em Toledo e a mostra da coleção Panza[7] de Arte Minimalista no Museu Guggenheim de Bilbao.

Passei a ver meu trabalho como muito fixo, apesar dele apresentar um amadurecimento na busca da “excelência” técnica e sintetizar minhas preocupações da época em lidar com percepção do espaço, da forma e das ilusões cinéticas. A obra é um quadro—janela—um espaço sublimado onde o artista disponibiliza para o espectador a representação do mundo. A insatisfação e novas preocupações foram tomando corpo em função destes temas. Desejava um trabalho mais ágil, sem perder a fatura pictórica, que se relacionasse com o espaço arquitetônico, fosse flexível em formato e dimensão e que, apesar de bidimensional, tivesse o potencial das três dimensões.

Um dos motivos da escolha da Espanha foi minha empatia com a pintura espanhola. A primeira pintura a óleo que fiz, em 1976, é uma cópia de *Saturno Devorando um de seus Filhos*, de Goya. Entre Goya, Velázquez e El Greco, aprofundei-me mais no estudo de El Greco.

Em Toledo pude conhecer mais profundamente a obra de El Greco. Interessou-me sobretudo suas relações cromáticas: um fundo da cor terra de siena é a primeira camada, depois se sobrepõem outras cores utilizadas para as representações. Explicitando: se há a representação da mão humana, esta será construída sobre o fundo de cor terra queimada, com cores pálidas, próximas aos cinzas, que foram alterados sutilmente em quentes e frios. O contorno é uma linha pictórica salva da cor que está abaixo, terra de siena queimado. Esse procedimento de

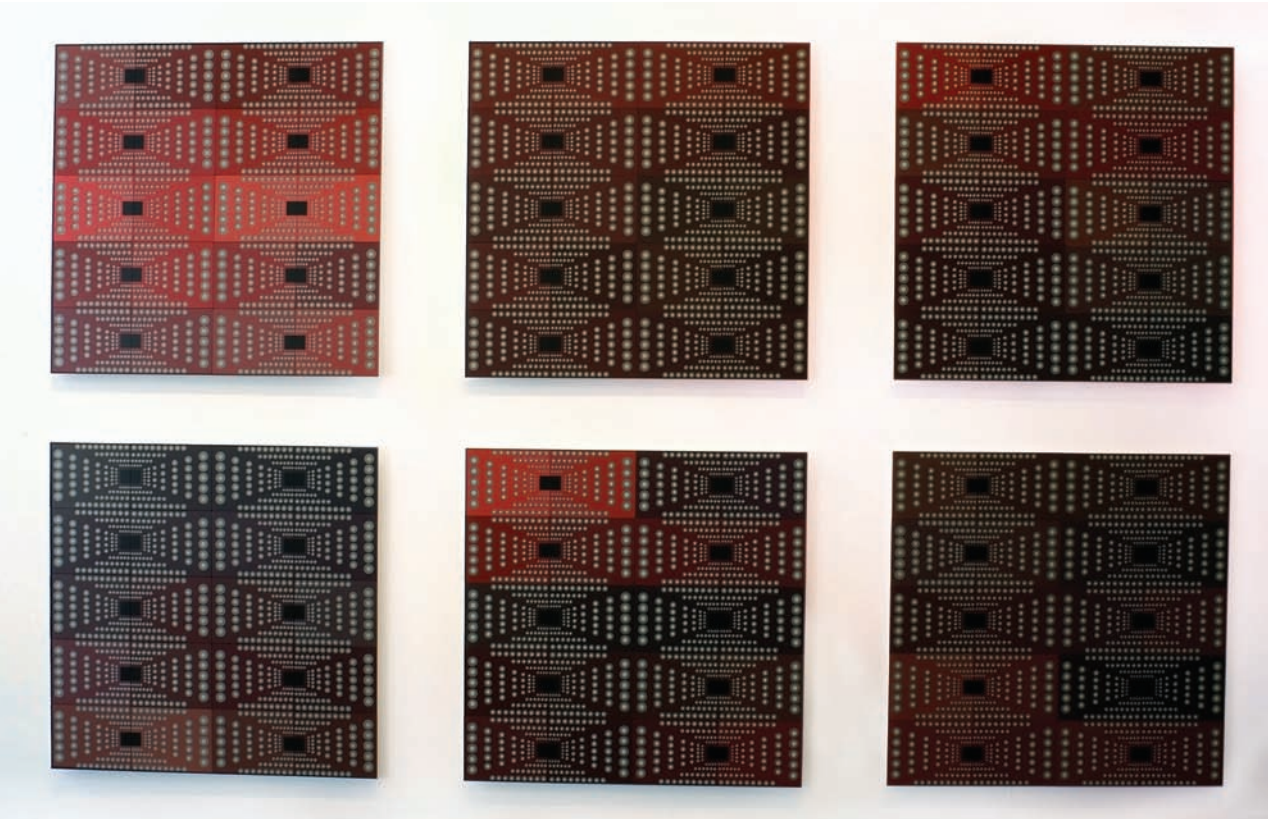


Sem título, 2004
Acrílica e serigrafia s/ MDF
216 x 71 x 24 cm

usar uma cor quente abaixo para alterar os valores frios acima, muito me interessou—seria o padrão de relações cromáticas nesses trabalhos.

Comecei a executar o projeto em óleo—técnica que há muito tempo não trabalhava. Nos campos, de pequeno formato (19 x 24 cm), fui repetindo a trama (derivada da subdivisão do *Leão*), variando a qualidade dos vermelhos e cinzas. As cores eram planas. Quando a décima peça ficou pronta, relacionei-as entre si, e o conjunto modular interessou-me: havia a elasticidade que buscava, e ele poderia ser composto de diferentes modos. Vira recentemente a mostra dos minimalistas no Guggenheim de Bilbao. Um novo paradigma se abriu. A coleção Panza, a mais abrangente de minimalismo, fora montada. A força que essas obras geram em função de suas relações com o espaço foi muito impactante na concepção desse novo trabalho.

As construções modulares não eram uma novidade em minha trajetória, porém a exclusão total da figura sim. Não se subtrai a figura facilmente, outros conceitos terão que ser relevantes e se sobrepor a ela.

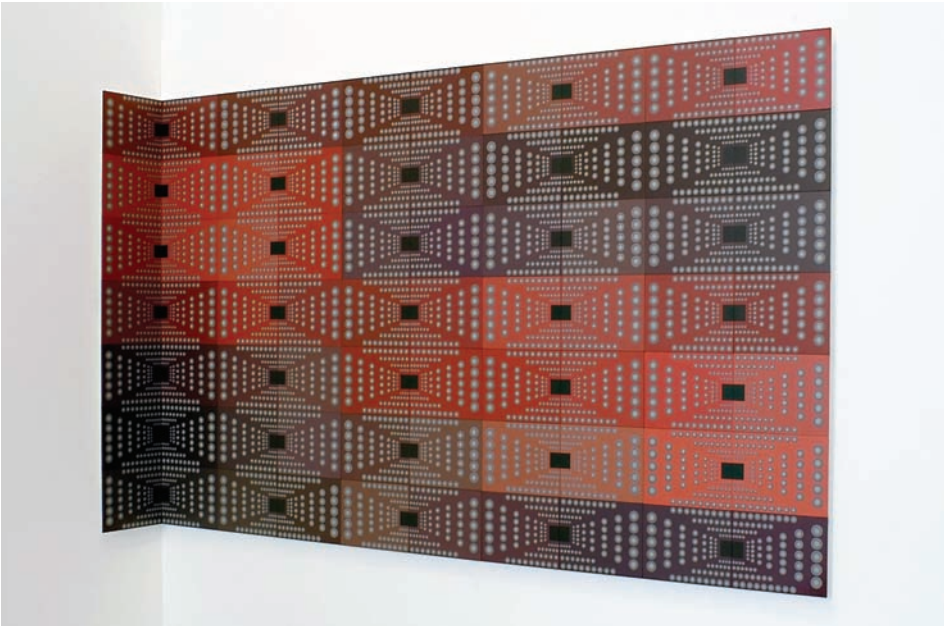


Sem título, 2004
Acrílica e serigrafia s/ MDF
95 x 96 cm (cada)

El Greco
A Visão de São João, 1608
Óleo s/ tela (detalhe)

Nessa série já não há relação com as figura míticas icônicas, o que se vê são situações que ora se parecem com ornamentação islâmica, ora com ornamentos africanos. Em outro ponto de vista se lerá radiadores, catalisadores de energia quântica. O retângulo ausente de figura gera toda a tensão e faz remissão a Malevich na obra *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco* de 1913—contendedor de força imagética, tornou-se um ícone do pensamento revolucionário.

Passei a trabalhar com serigrafia, o que me possibilitou a repetição de uma mesma trama geométrica sobreposta a fundos chapados e construídos com pincel. Nestes fundos há uma variação "infinita" da família dos vermelhos, avizinhando-se dos terras e violetas. As cores foram obtidas pela utilização das primárias mais o preto—não há duas cores iguais entre todas as que foram produzidas. A cor da trama geométrica é composta de cores cinza alteradas—quentes e frias—e sobreposta ao fundo pela impressão. As cores do fundo e da geometria se modificam por relação entre o mesmo padrão cromático da trama e os valores da



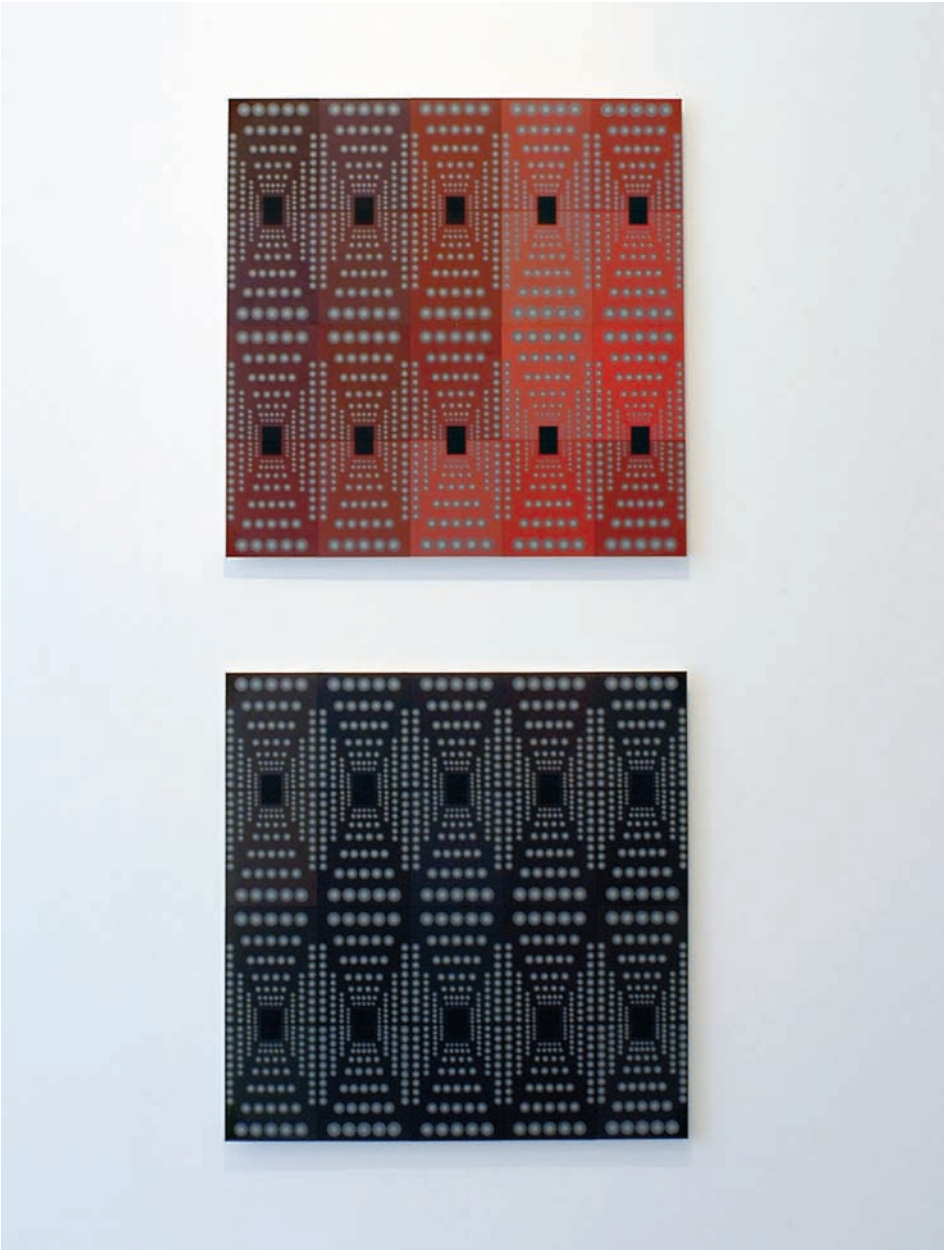
Sem título, 2004
Acrílica e serigrafia s/ MDF
133 x 216 x 24 cm

cor do chapado ao qual foi sobreposto. Penso que a serigrafia é uma técnica que se vale para a construção de fatura pictórica, pois deposita uma capa de tinta que pode ser sobreposta varias vezes, gerando qualidade de superfície.

A etapa seguinte na realização dessas obras segue a organização construtiva da cor, suas interações, inter-relações e mudanças perceptivas em função da ordem espacial no contexto do objeto. Interessam-me os ruídos e as fluências que passam a existir pela função da localização dos módulos. Parto de um mesmo padrão formal para explorar as transformações da percepção da cor por meio de suas interações e organização no espaço. A repetição contínua do desenho das peças amplia seu ritmo cinético. São pinturas que se desenvolvem e pensam sua inserção no espaço arquitetônico, reconstruindo-se conforme o ponto de vista tomado pelo espectador. Nesta série, o essencial das preocupações e questões cristalizadas nas pinturas em tela traduziu-se e migrou para outra técnica.

Richard Serra
Aswan, 1990
Tinta em bastão s/ linho belga 383 x 116 cm cada

Willys de Castro
Pluriobjetos, 1983



Sem título, 2004
Acrílica e serigrafia s/ MDF
96 x 95 cm (cada)

SOBRE SITES-SPECIFICS E A PINTURA

Quais seriam as relações entre *site-specific* e as pinturas realizadas na pré-história? Observando essas imagens, torna-se quase nítida a escolha do autor por inseri-las em determinada pedra, sulco ou fenda, apropriando-se, na composição da figura, de uma saliência ou relevo. Uma determinada rachadura trespassa a linha construída pelo homem que, seguro, considerou-a como dado substantivo na elaboração do seu gesto.

Não estariam os nossos mais remotos antepassados, ao fazer "arte", conscientes do espaço? Essas intervenções não teriam a intenção de alterar a percepção do lugar onde viviam, e criar no espaço um componente mais próximo e proporcional da natureza humana? Penso que a arte rupestre está intimamente relacionada à especificidade do lugar onde era inserida, sendo ele determinante na ação do homem que ali habitava.

Avançando alguns milhares de anos, a arte instalada nos nichos das igrejas, nas rotundas e retábulos é elaborada para lugares específicos. De forma clara podemos observar que a pintura de afresco considerava os aspectos arquitetônicos determinantes na elaboração da obra de arte. Os afrescos de Giotto na igreja de Santa Maria Novella, ou os de Michelangelo na Capela Sistina são exemplos de obras especificamente formatadas para os lugares que, a priori, lhes eram propostos. A pintura, durante séculos, esteve atrelada ao lugar; era engendrada para o sítio que definia a construção de sua forma e conteúdo. A obra "*positiva*" qualificava o espaço "*negativo*", num diálogo dinâmico onde os valores, da obra e do espaço, interagiam gerando amalgamados, um só conjunto. O espectador, sua escala física, sua movimentação e as mudanças da luz, reconstruíam a percepção destas obras.

A potência da pintura foi aplainada com o surgimento do quadro, da tela, quando deixou de estabelecer relações com o espaço arquitetônico, para focar apenas seu interior—quadrado, retangular, circular..., passando a ser a janela preocupada com os elementos ali representados e os sistemas que pudessem criá-los. Certos aspectos foram perdidos

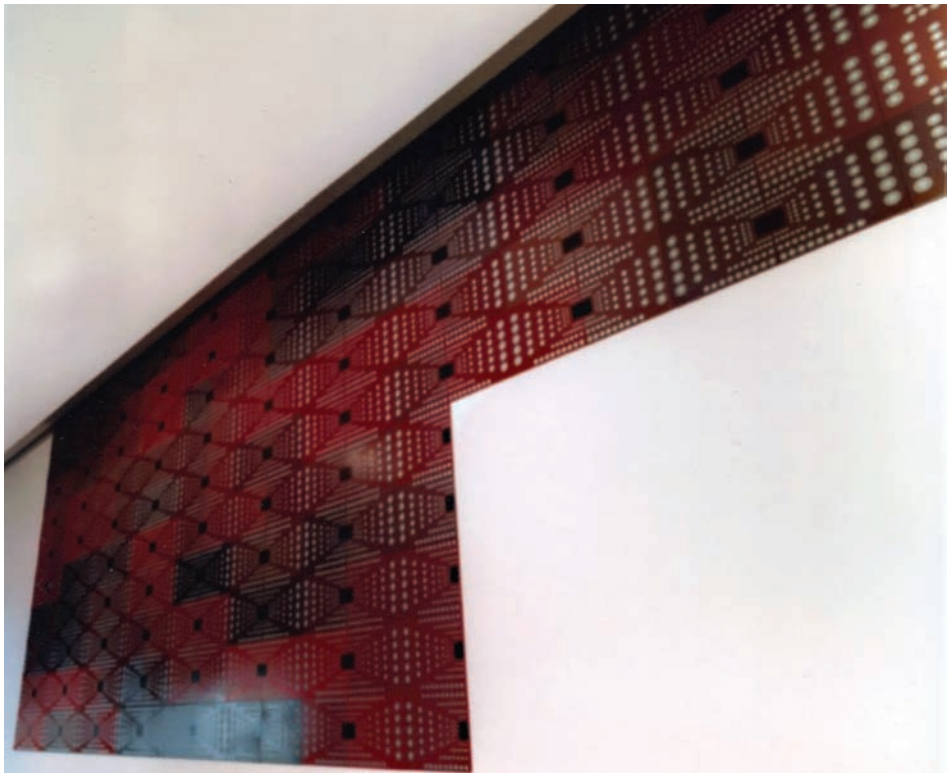
quando a tela pôde ser enrolada, transportada e comercializada, restringindo-se a ocupar dez ou vinte centímetros da moldura, que a apartava e a isolava do espaço circundante—o lugar

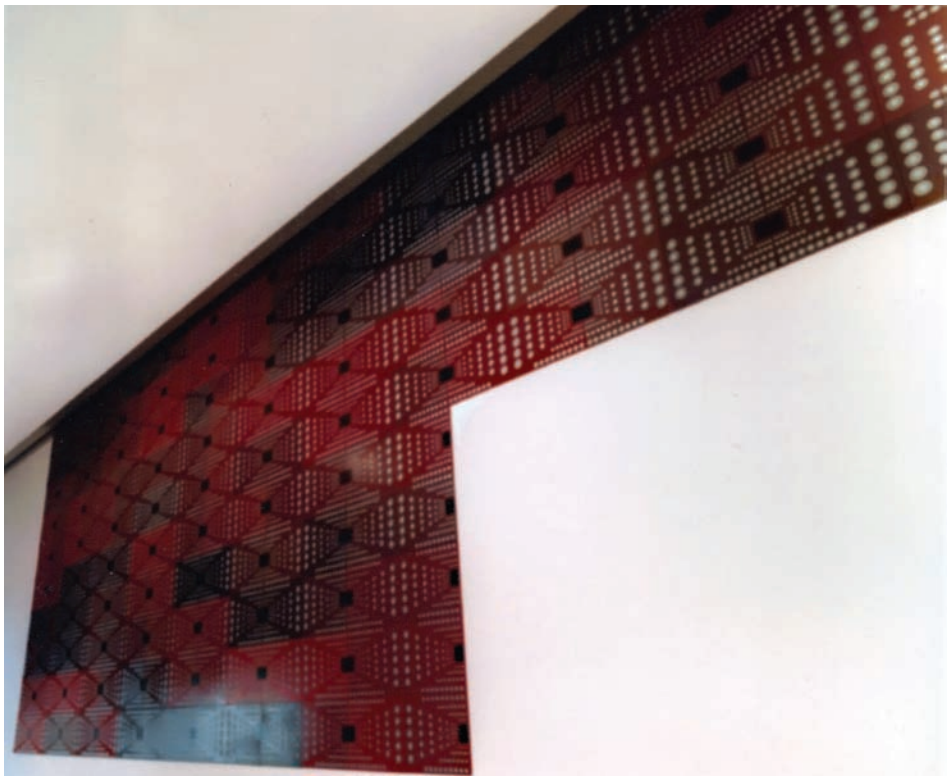
PROJETO PAREDE

No primeiro semestre de 2003 fui convidado pelo MAM de São Paulo a executar uma obra para o Projeto Parede. O trabalho ocuparia a parede do museu, de aproximadamente dezoito metros, que liga a Sala 1 à Sala Paulo Figueiredo. Foi à primeira montagem deste novo trabalho. Nos estudos para construí-lo, considerei as características físicas do lugar, o desenho arquitetônico, a iluminação, e como o espectador se movimenta nessa espécie de corredor que conjuga as duas salas. A única linha reta é a do teto, o piso do corredor é inclinado. O recuo que se tem da parede onde o trabalho foi instalado é mínimo, com a exceção de uma área frontal ao restaurante, de onde o espectador pôde ter uma visão mais panorâmica e abrangente. Na medida em que se desce a rampa, a altura do pé-direito aumenta e a faixa de módulos se distanciava, em contra partida, havia a possibilidade de recuo para se ver o todo do grande formato. No sentido contrário, quando se subia a rampa a distância da obra diminuia e o fruidor poderia se colocar a uma curta distância dos módulos para observar os detalhes da pintura.

Estas características e particularidades do espaço foram determinantes na formatação da obra. A experiência de trabalhar para um lugar específico, que não é uma sala expositiva, foi fundamental para a resolução das futuras montagens dos trabalhos que havia iniciado na Espanha.

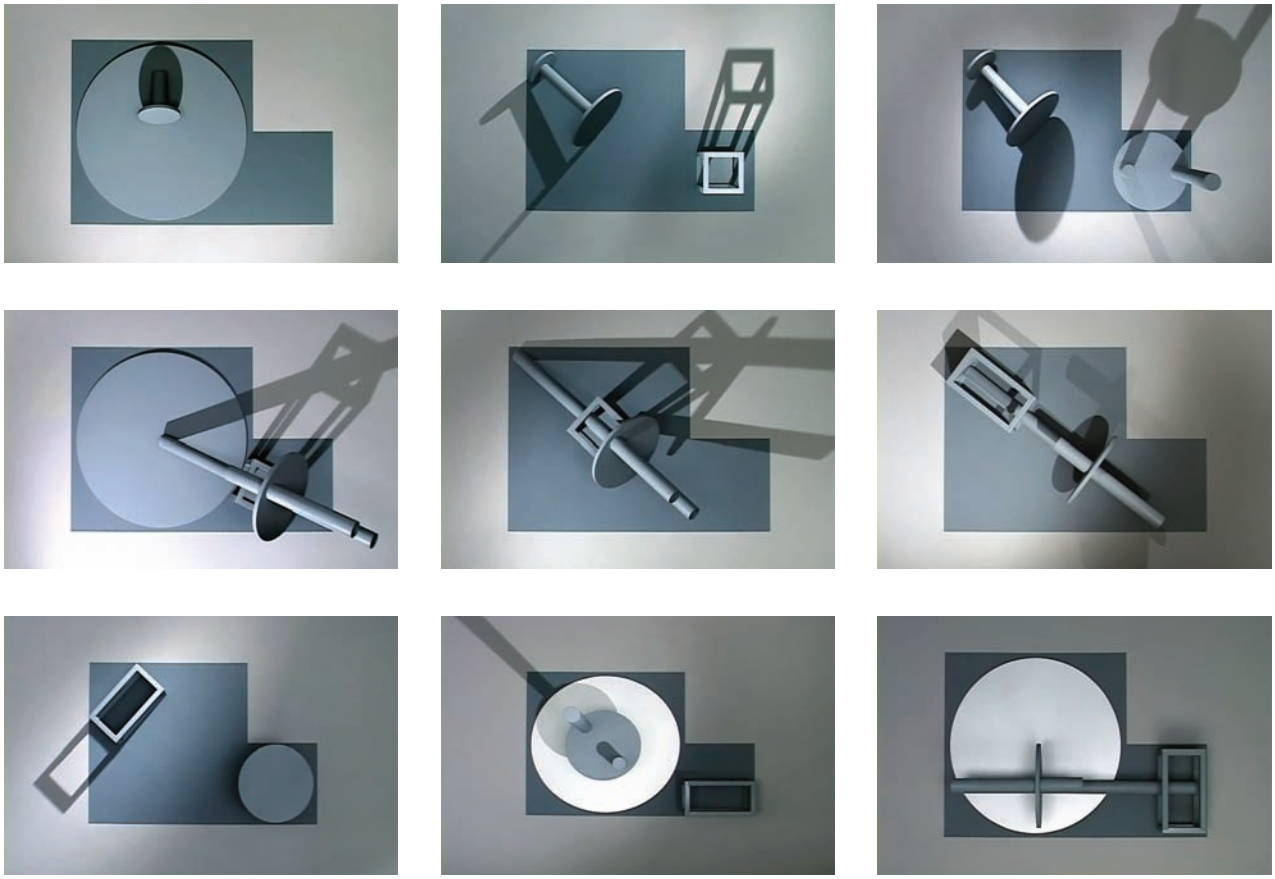
Nesses trabalhos usei tinta automotiva na construção das cores do fundo, outra nova técnica de produção pictórica que foi incorporada ao meu repertório e agilizou a produção das 450 peças.





Projeto Parede, 2003
Acrílica e serigrafia s/ MDF
Aproximadamente 17 m

3. O PACIENTE CIRCULAR

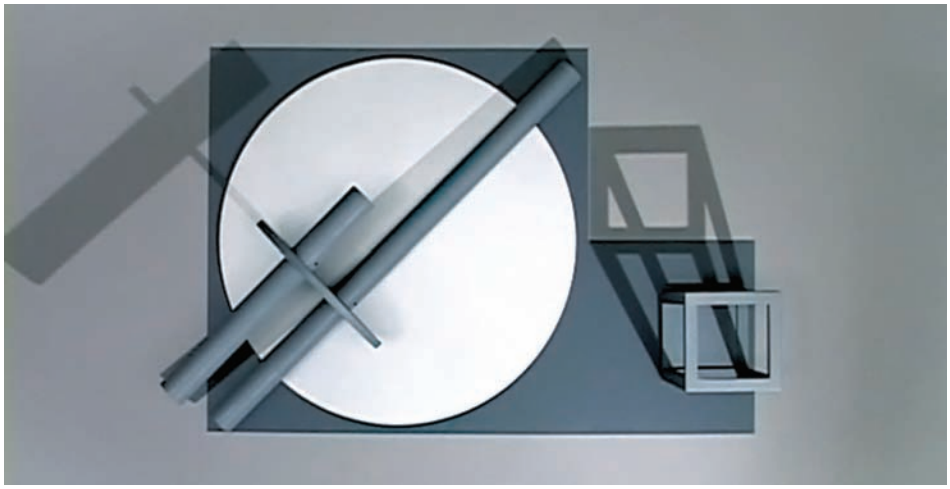


Obras de Malevich em exposição, 1915

Kazimir Malevich
Suprematismo, 1915

Pela primeira vez pré-determino o nome de um conjunto de trabalhos. Em 1999 realizei o esboço de um vídeo cujo assunto girava em torno das possibilidades de construir composições geométricas articulando apenas alguns objetos tridimensionais de uma mesma cor (cinza claro) sobre um polígono pintado no chão. Subtrai uma ampla gama de possibilidades que remetem a vários períodos do construtivismo.

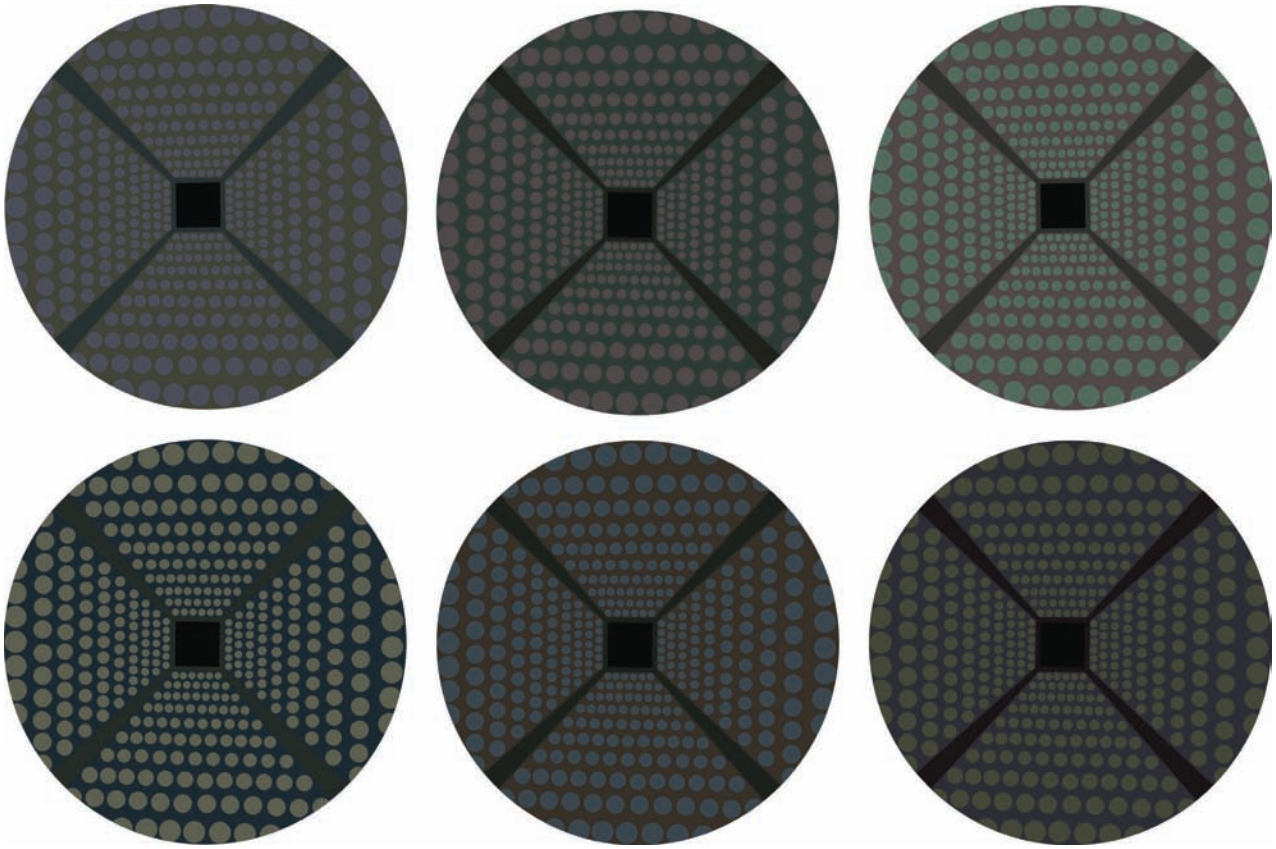
Na primeira parte do vídeo, os quatro elementos, o paralelepípedo vazado, a cadeira redonda com os dois pés e espaldar cilíndrico, a peça com dois círculos de diâmetros distintos unidos por um cilindro, e o círculo, são posicionados de inúmeras maneiras sobre o polígono pintado na cor cinza escuro sobre um fundo de cor neutra. A luz é outro elemento nas composições, criando sombras em variados matizes de cinza. Enquanto as peças e o fundo propõem rigidez e rigor, as sombras são os elementos surpresa, construídas, no momento da gravação, por tentativa e erro. A câmera posicionada a quatro metros do chão enquadra a cena, imóvel, fixa. O polígono pintado é a junção de dois quadrados—um maior, outro menor—e a figura resultante, sólida e rigorosa, abre-se ao espaço circundante, como se esse par de quadrados engolisse o fundo, qualificando-o como forma interativa e potencial.



Frame de *O Paciente Circular*, 2007 — 2009

Ao final dessa seqüência de *stills*, editada como uma animação quadro a quadro, os objetos assumem seus papéis utilitários: o paralelepípedo torna-se base; o círculo, tampo de mesa; os dois círculos, base para um ponteiro de relógio; a cadeira assume seu posto e, finalmente, o espaço se ajusta às proporções da figura humana—o que antes era forma geométrica passa a ser objeto cotidiano, impregnado de identidade e estigma. As composições que, a princípio, abriam-se para múltiplas possibilidades atestando movimento e liberdade, em sua construção final impõe normas e restringe a ação que se desenvolverá em um tempo indefinido, porém no espaço restrito, ditado por normas geométricas. Três novos elementos são introduzidos: homem, relógio e balão. Inicia-se a ação.

No espaço cênico rígido onde a figura humana se encaixa, sua ação será restrita: movimenta o ponteiro do relógio (tempo), e explora as possibilidades de interação com a bola de látex. Onde tudo parece previsível, a esfera passará a ser dispositivo do acaso, subvertendo a rigidez do espaço do homem e da cor. Ela se revelará fisicamente por meio do ar, elemento invisível, conquistará visualidade através da transfusão direta do homem a ela - será a exteriorização de seu movimento interior. A relação o encanta e o exaure. A exploração de sua criação o transforma, seu corpo se desfigura, quanto mais à esfera se agiganta, menos espaço lhe sobra. O tempo gira. Homem e bola chegam aos seus limites. O que antes era ponteiro (marcador de tempo) transforma-se em agulha



Simulação das pinturas da série *O Paciente Circular*

contundente; ele se fere, dando origem a um novo círculo de sangue. Demarca em vermelho o alvo em sua criação que será destruída; ao final, restam apenas fragmentos no espaço, como gestos inertes. A cena se desconstrói, e o ciclo se reinicia.

O projeto desse vídeo esteve guardado por oito anos. Em 2007 dei início à série de pinturas sobre suportes redondos. São seis pinturas em acrílica de um metro e oitenta de diâmetro, e mais sessenta pinturas em jato de tinta automotiva e serigrafia. Essas peças formam instalações de paredes e encerrarão o ciclo de quinze anos, desde que passei a trabalhar com a forma circular. Tão logo realizei as primeiras pinturas, o projeto do vídeo foi resgatado por sua compatibilidade com elas: a situação cíclica, o conceito, o nome. A primeira gravação profissional aconteceu também em 2007. Na ocasião trabalhei com um diretor de fotografia que exaltou as possibilidades das sobras. O resultado dessa gravação

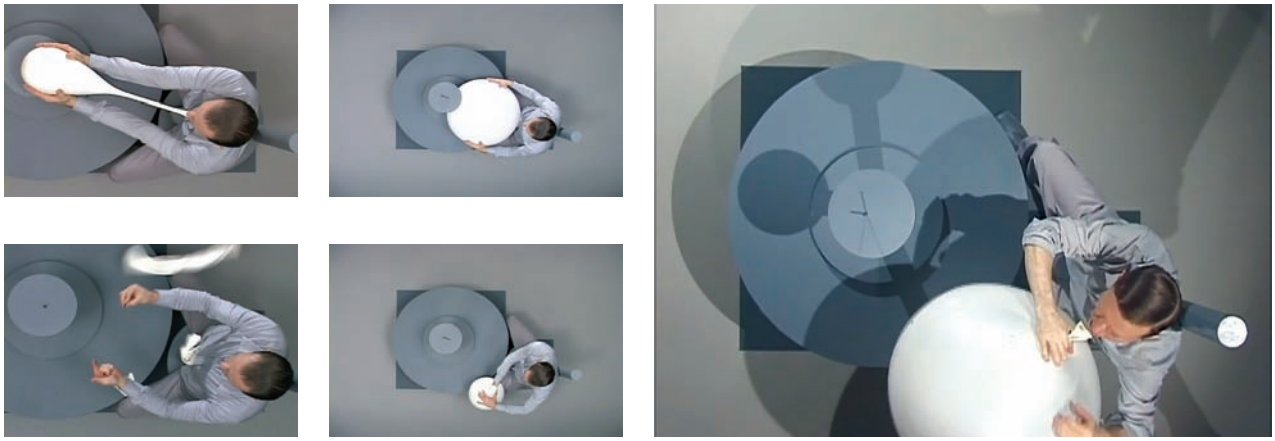
é gótico, as sombras atuam como elementos que têm o mesmo nível de importância das figuras ou dos objetos, impondo-se na composição. A princípio me incomodou o rebuscamento criado com esta situação. Outra gravação seria necessária.

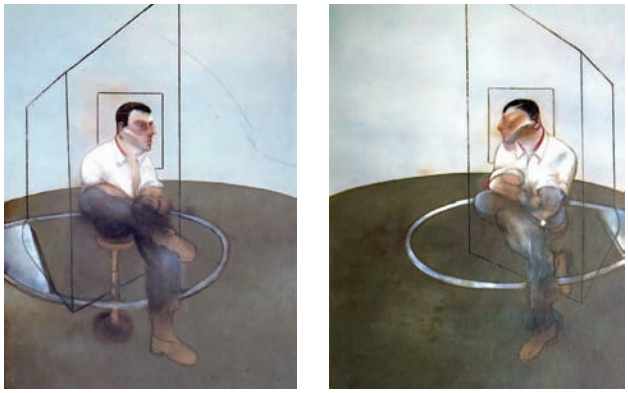
Em janeiro deste ano, com uma equipe mais completa, fizemos estudos, roteiros e análises do resultado da primeira, todo o trabalho necessário de preparação para realizar a segunda gravação (na primeira gravação, o storyboard estava apenas delineado pelo projeto de 1999, o trabalho se desenvolveu espontaneamente e de improviso). Após esse estudo, ficaram claras as conexões que o vídeo estabelecia com outros artistas: Malewich, Ligia Clark, Francis Bacon e Regina Silveira. Parentesco esse fundamental para localizar a obra no fio histórico da arte. Entre outros pontos convergentes, evidencio em Malewich a economia de elementos; em Lígia Clark, os objetos relacionais; em Francis Bacon, o espaço geométrico rígido, opressor, onde a figura humana convive com elementos orgânicos propiciados pelo acaso reconstruído; em Regina Silveira, as sombras dos objetos banais, cotidianos que geram novas percepções que subvertem os códigos de representação e seu caráter utilitário. Essa nova gama de referências, que percebi a posteriori, deu-me segurança para aparar as arestas do projeto e ater-me aos seus valores.

Ao todo, foram realizadas três gravações. Quando terminei a terceira, percebi que elas formavam um conjunto onde os problemas existentes em uma, tornavam-se valores quando vistas simultaneamente. O conjunto será apresentado na Galeria Casa Triângulo em agosto próximo. Serão três projeções simultâneas em looping: uma à direita, uma à esquerda e outra ao centro num espaço retangular. Essa colocação em triângulo virtual sugere um circulo: todo triângulo está inserido em um círculo. O som também potencializa essa circularidade. Cada projeção emite uma freqüência: baixa, média e aguda. Conforme o fruidor se movimenta, uma freqüência torna-se dominante. Afastando-se e posicionando-se em um ponto eqüidistante das projeções, é possível compor o conjunto visual e sonoro. O espectador fechará um outro círculo; agora inserido em um quadrilátero, ele será virtualmente a quarta parede[8], o ponto de tensão da obra.

Regina Silveira
Símile Óculos, 1983
litografia 50 x 70 cm

Lygia Clark e obra
Pedra e Ar



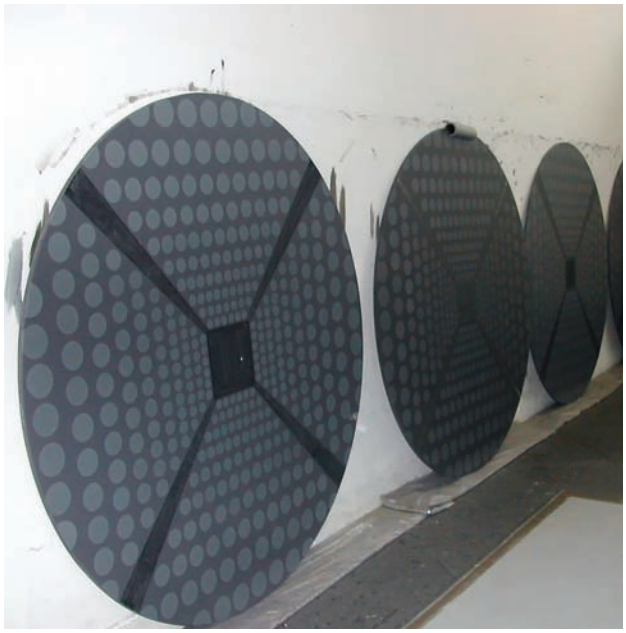


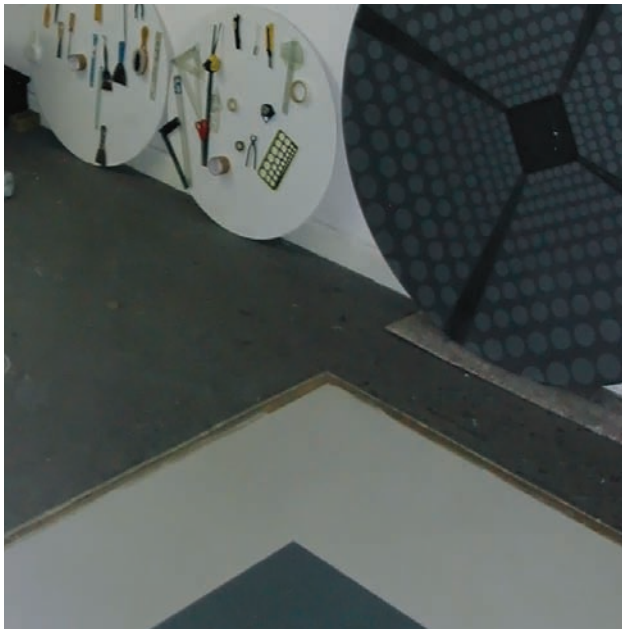
Francis Bacon
Tríptico 3, partes 1 e 3
Três estudos para o retrato de John Edwards óleo s/ tela 195 x 147 cm cada

Outras peças em que estou trabalhando no momento são seis pinturas em acrílica de um metro e oitenta de diâmetro, e mais sessenta pinturas em jato de tinta automotiva e serigrafia sobre MDF que formarão instalações de parede. Retomei um projeto também de 1999 – o primeiro Íbis que fiz em um prato de cerâmicas. Interessei-me pelo formato redondo e repeti a mesma trama. Até o presente momento não sei se incluirei figuras no nicho central, se as incluí-las será a mesma figura, o Íbis. O não figurativo para mim não é uma regra, posso retornar à figuração nesta série de trabalhos ou em um próximo. Não há radicalidade quanto a isso.

Voltei à pesquisa cromática iniciada nos anos oitenta, e na série dos módulos, a cor é composta por derivação de cinzas alterados em quentes e frios, se um fundo é quente, as formas repetitivas são frias. O espaço expositivo, como nos módulos, interage com as peças, sendo alternadamente positivo ou negativo – ora a obra é o elemento principal, ou a parede toma importância relevante na composição, sobrepondo-se a ela.

Essa série, que no princípio, era apenas um projeto de pinturas desdobra-se em múltiplas possibilidades: a ampliação fotográfica dos frames do vídeo; a construção de objetos tridimensionais escultóricos, como os que aparecem nas composições nos stills da primeira parte; possibilidades de instalações. Situações inéditas em minha trajetória.





Vistas do ateliê, 2008

A pluralidade de meios abre novas possibilidades. Não penso que a pintura possa migrar para o vídeo ou a fotografia. Tão pouco penso que ela é exclusivamente feita com pincel e a tinta. A pintura a jato e a serigrafia possibilitam fatura e construção cromática. No vídeo e na fotografia, a qualidade da superfície é limitada inapropriada para encarnar a pintura. Estou usando-os para tratar de questões relacionadas ao raciocínio proveniente do desenho e da minha experiência como pintor. Nesta série, as pinturas e suas preocupações cromáticas, cinéticas, se expandem para instalações no espaço, como na série dos módulos. Por tratar subjetivamente de um fechamento de ciclo, o vídeo foi o meio para sintetizar de forma plástica essa narrativa. Há citações díspares: do construtivismo à body art (vale lembrar que no início dos anos 80 trabalhei com performance e happenings). Em “O Paciente Circular” se evidencia a fusão dos vários momentos de minha trajetória, metáfora do sistema desenvolvido pelos anos de trabalho, do fio que o conduz e o impulsiona.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois últimos capítulos, em que trato das séries “Módulos” e “O Paciente Circular”, a questão que dá nome à dissertação não é abordada. A geometria e suas relações com o pensamento metafísico seria um corte possível de ser enfocado.

A análise da trajetória que conduz à geometria mais pura e cristaliza a constatação do pressuposto apresenta os mecanismos que permeiam a construção de minha poética. O corte analítico não esgota outras possíveis leituras.

A organização e alinhamento das múltiplas referências, das preocupações técnicas e pesquisas, foi outro fator para o entendimento das estruturas que, se sedimentando, resultam em obras físicas.

Penso que o fazer artístico, muitas vezes envolto em hermética mística, pode ser compreendido como processo construtivo e ordenado: um sistema que tem sua própria lógica e engrenagem, porém possível de ser abrangido e verbalizado.

NOTAS

1 [Frase da abertura]: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas – Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro, Jorge Hazar Editor Ltda. 2006, em Sol Le Witt – Sentenças sobre Arte Conceitual, p. 206.

2 Tristan Tzara, pseudônimo de Sami Rosenstock, (Nascimento: Moinesti, 16 de abril de 1896; Morte: Paris, 24 de dezembro de 1963) escritor francês nascido na Romênia.

Seu pseudônimo significaria numa tradução livre "triste terra", tendo sido escolhido para protestar o tratamento dos judeus na Romênia. Poeta e ensaísta, participou na fundação do movimento dadaísta em Zurique, em 1916. Escreveu o *Manifesto Dada* em 1918. Uma técnica dadaísta, aprofundada pelos surrealistas, é a da escrita automática, que consiste em escrever sem qualquer preocupação lógica, fazendo uma livre associação de idéias (conforme o poema acima). Dentro deste espírito desconcertante, Tzara dá até mesmo a "técnica" de como se escrever um poema dadaísta: Pegue um jornal. Pegue a tesoura. Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. Recorte o artigo. Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-se num saco. Agite suavemente. Tire em seguida cada pedaço um após o outro. Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco. O poema se parecerá com você. E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.

3 André Masson - Nasceu em 1896, em Balagny, na França. Entre 1934 e 1936, morou na Espanha. Nessa época, seus temas remetem-se às metamorfoses e ao erotismo. Fez, também, experimentos com areia e desenhos automáticos. Morreu em 1987, em Paris.

4 Francis Bacon: "...Bem, eu me tornei tecnicamente muito mais sabido. Não me atiro tanto quanto antigamente num lodaçal, carregando comigo, como diz você, minhas melhores coisas por querer melhorá-las. Hoje consigo lidar com a pintura sem precisar afundar-me num pântano de onde antes não conseguia sair. Continuo indo fundo nas coisas"... – SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo, Cosac & Naify, 1995. – p. 89

5 *Kouros* (do grego, jovem), no plural *kouroi*, designa um tipo de estátua da Grécia Antiga, representando um jovem do sexo masculino. Esta figura apresenta-se sempre em pé e desnuda, com cabelos longos frisados, e trazendo no rosto sereno o sorriso típico da escultura do Período Arcaico da arte grega (c. 650 a.C. a 500 a.C.). Kouroi são produzidos desde o século VIII a.C. até à implementação do chamado estilo rigoroso em cerca de 480 a.C., que precede o Período Clássico.

6 Platão - Mito do Cocheiro, em *Fedro* -... "Os cavalos e cocheiros das almas divinas são bons e de boa raça. Os das almas humanas, mestiços. O cocheiro que os governa, conduz uma parelha na qual um dos cavalos é bom e de boa raça, enquanto o outro é de má raça e natureza contrária. Assim, conduzir o nosso carro é ofício difícil e penoso... O carro alado é puxado para cima por um dos corcéis, mas puxado para baixo pelo outro... O corcel que sobe é a alma valorosa da coragem, o que puxa o carro para baixo, a alma concupiscente"...

7 A coleção de Giuseppe Panza di Biumo é a mais representativa de arte minimaista, foi apresentada no museu Guggenheim de Bilbao, na exposição *Percepciones en Transformación*, em 2000.

8 A **quarta parede** é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a platéia assiste passiva à ação do mundo encenado. A origem do termo é incerta, mas presume-se que o conceito tenha surgido no século XX, com a chegada do teatro realista.

BIBLIOGRAFIA

HESSEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento*. São Paulo, Martins Fonte, 2000.

PANOSFSKY, Erwin. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Barcelona, Tusquets,1973.

STCHELHAUS, Heiner. *Kasimir Malewich—Un Conflicto Trágico*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 1991.

RICKEY, George. *Construtivismo—Origens e Evolução*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro, MAC – Funarte, 1977.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco.* São Paulo, Martins Fontes, 2002.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na Pintura e na Arquitetura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

CELANT, Germano; CROSS, Susan. *Percepciones en Transformación—La Colección Panza Del Museo Guggenheim*. Nova York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.

BASBAUM, Ricardo [org.]. *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro, Marca d'Água Livraria e Editora Ltda., 2001.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo, Cosac & Naify, 1995.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura Vol. 5—Da Imitação a Expressão*. São Paulo, Ed.34, 2004.

GEENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal*. Campinas, Papirus, 1996.

DENNISON, Lisa; CROW, Thomas; WATNEY, Simon. Ross Bleckner. Nova York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1995.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas - Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro, Jorge Hazar Editor Ltda., 2006.

PENNICK, Nigel. *Geometria Sagrada*. São Paulo, Pensamento, s/d.

DESIGN GUSTAVO.INAFUKU@GMAIL.COM

Sem título, 1989
Acrílica s/ tela
220 x 200 cm

Sem Título, 1989
Acrílica s/ tela
220 x 265 cm

Sem Título, 1989
Acrílica s/ tela
220 x 245 cm

Sem Título, 1989
Acrílica s/ tela
230 x 215 cm

Considero a pintura à esquerda meu primeiro trabalho construtivo. Existem apenas três planos distintos: o primeiro, branco texturizado com manchas e sugestões de figura. O segundo—amplo—uma paisagem com seixos triangulares. O terceiro, num plano mais profundo próximo ao centro, revela a cabeça de um anjo caído, invertida, cortada por pinceladas gestuais e sepultada pela pintura. A estrutura compositiva é firmada por linhas retas e possui apenas esses três subespaços. O que acontece em cada um dos planos funciona como elementos autônomos e díspares em relação ao outro—o fluído e o estanque; o claro e o escuro; o áspero e o macio; o ascendente e o descendente—e o figurativo enterrado pela própria pintura. A forma triangular repetida surge pela primeira vez no meu trabalho, sugerindo ideias de direção, elevação e ascendência. A partir desse momento passei a interessar-me pelo fluxo repetitivo de elementos geométricos que propiciava situação cinética. O futurismo italiano, mais do que a Op Art, foram referências nesse momento.

Giacomo Balla
Espansione x velocità (Velocità d'Automobile), 1913—1914
Óleo 64 x 93 cm

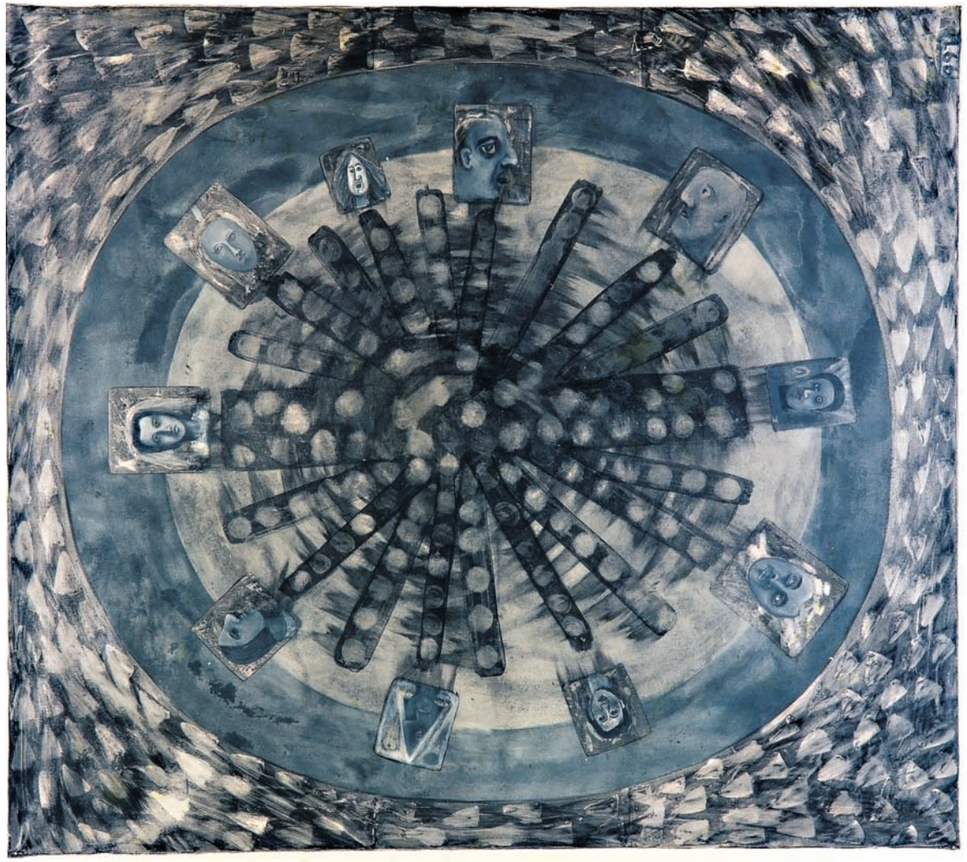
Em 1988 fui convidado a participar da exposição de abertura da galeria Casa Triângulo, no Largo do Arouche. A mostra tinha como tema *Flores*. Por uma dedução lógica, trabalhei como pétalas os triângulos que já eram elementos constitutivos de meu trabalho, construindo a ''Rosácea''. Os triângulos partiam de um nicho central. O resultado surpreendeu-me por sua forte situação ótica.

Boccioni
Terno in Corsa, 1911
Aquarela e têmpera
30,5 x 49 cm

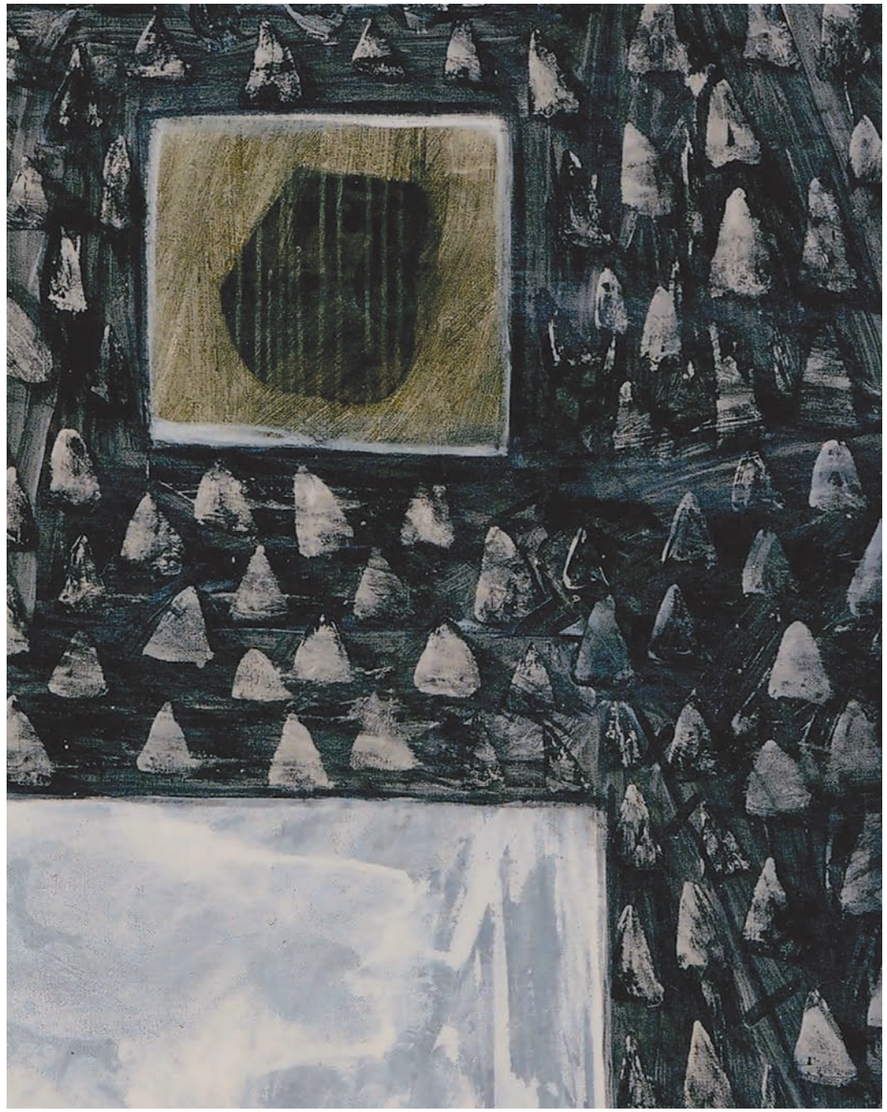
Ao aproximar mais o trabalho do tema proposto, inseri no nicho a cabeça de um adolescente com uma ferida na testa—representação de Jacinto, amante de Apolo, morto pelo enciumado Zéfiro, o Vento Oeste. Sem poder ressuscitá-lo, Apolo, deus da medicina, transforma o efebo em uma flor que renasce a cada primavera com a partida do vento oeste. Na pintura, o vento é representado por três cones situados nos cantos extremos da tela. A cor do trabalho são tons de cinza.

O trabalho foi construído com intenção de dar conta de um tema proposto e, por razões lógicas, deu-se o casamento entre construção geométrica e iconografia mítica.

A pintura, *Jacinto*, foi vendida sem que eu tivesse oportunidade de fotografá-la. Em 1989/90 trabalhei com a série dos rostos modulares. Em 1991/92, a série dos santos. Após essas séries, com o retorno da cor,



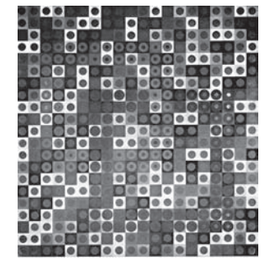
Sem título, 1987
Acrílica s/ tela 180 x 160 cm



Jesus Soto
Vibração, 1963
Metal, látex e madeira
69,5 x 170,2 x 12,8 cm

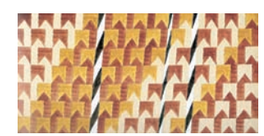
encontrava-me em um hiato de produção. No início de 1993, deparei-me novamente com *Jacinto*. Pude revê-lo e percebê-lo com outro olhar, olhar que só o distanciamento do tempo nos dá quando revemos nossa própria obra. Percebi o quanto era ótico e as conexões que fazia com os meus interesses na época. Essa nova leitura impulsionou a resolução de pesquisar e levantar material sobre Op Art. Já conhecia e tinha interesse em Sacilloto, Jesus Soto, Bridget Riley e Vasarely, entre outros. Na busca por referências conheci outros artistas e também livros de padrões geométricos que causavam distorção da percepção, ilusão cinética e sensação de tridimensionalidade.

Decidi não trabalhar com novos padrões geométricos e me concentrar nos desdobramentos que havia composto em *Jacinto* e nos trabalhos com formas triangulares. De posse da cor conquistada com a série dos santos, estabeleci um padrão cromático para a nova série: cor iridescente de valor tonal alto gerando contraste com a cor não iridescente de valor tonal baixo. Reiterando: a trama geométrica e a situação cromática eram o motivo e assunto do novo trabalho. Não tinha a intenção de representar ou abordar figuras míticas ou icônicas; o assunto a ser desenvolvido era geométrico e cromático.



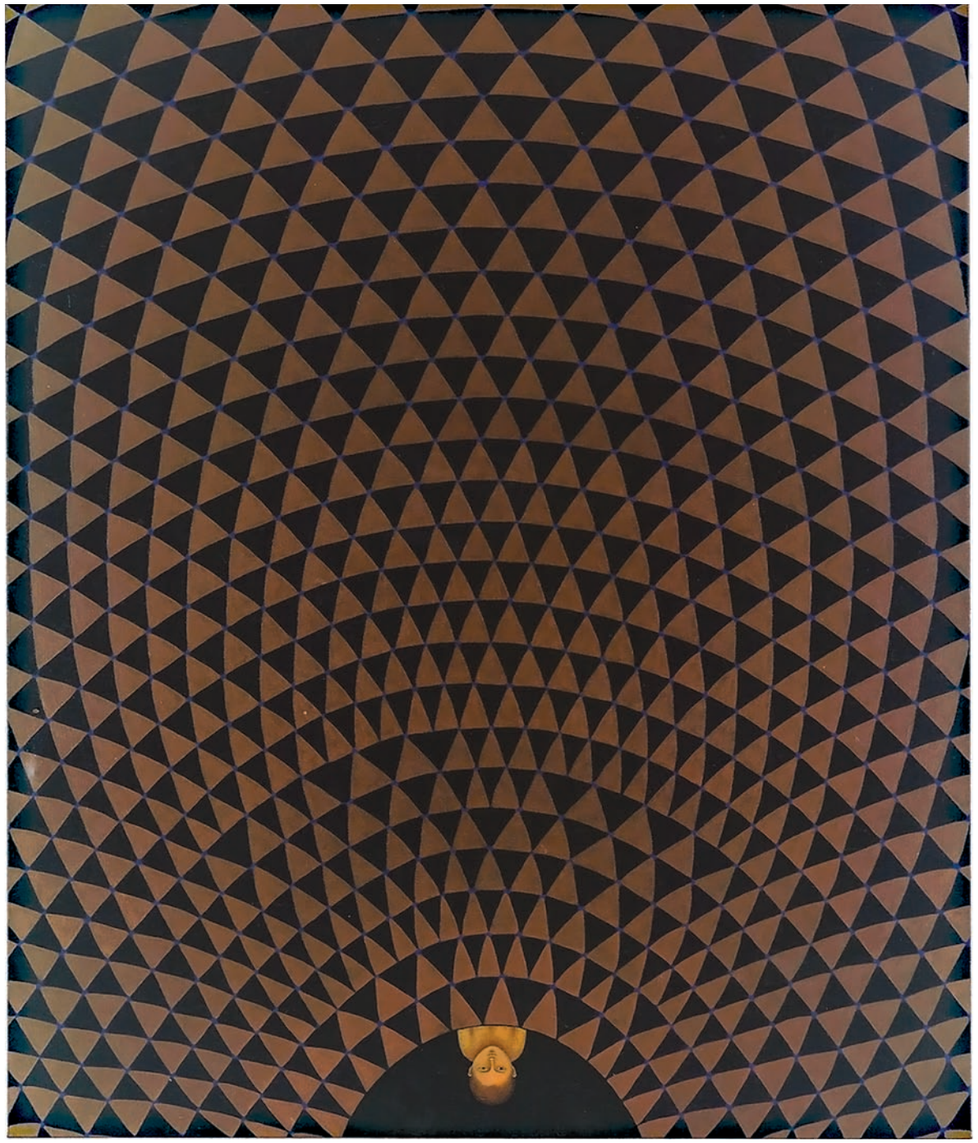
Victor Vasarely
Dess, 1964

O processo de construção seguia um método padrão. A definição do campo—primeira instância da composição. A dimensão e formato da tela são a base do pensamento estrutural compositivo. Após a eleição do campo a trama seria desenvolvida dentro das especificidades deste. O nicho era delimitado segundo a proporcionalidade do espaço físico e virtual gerado pela composição. Um primeiro tratamento cromático era dado. Nesse ponto de desenvolvimento, o trabalho entrava em um período de repouso, eu como espectador, colocava-me à espreita.

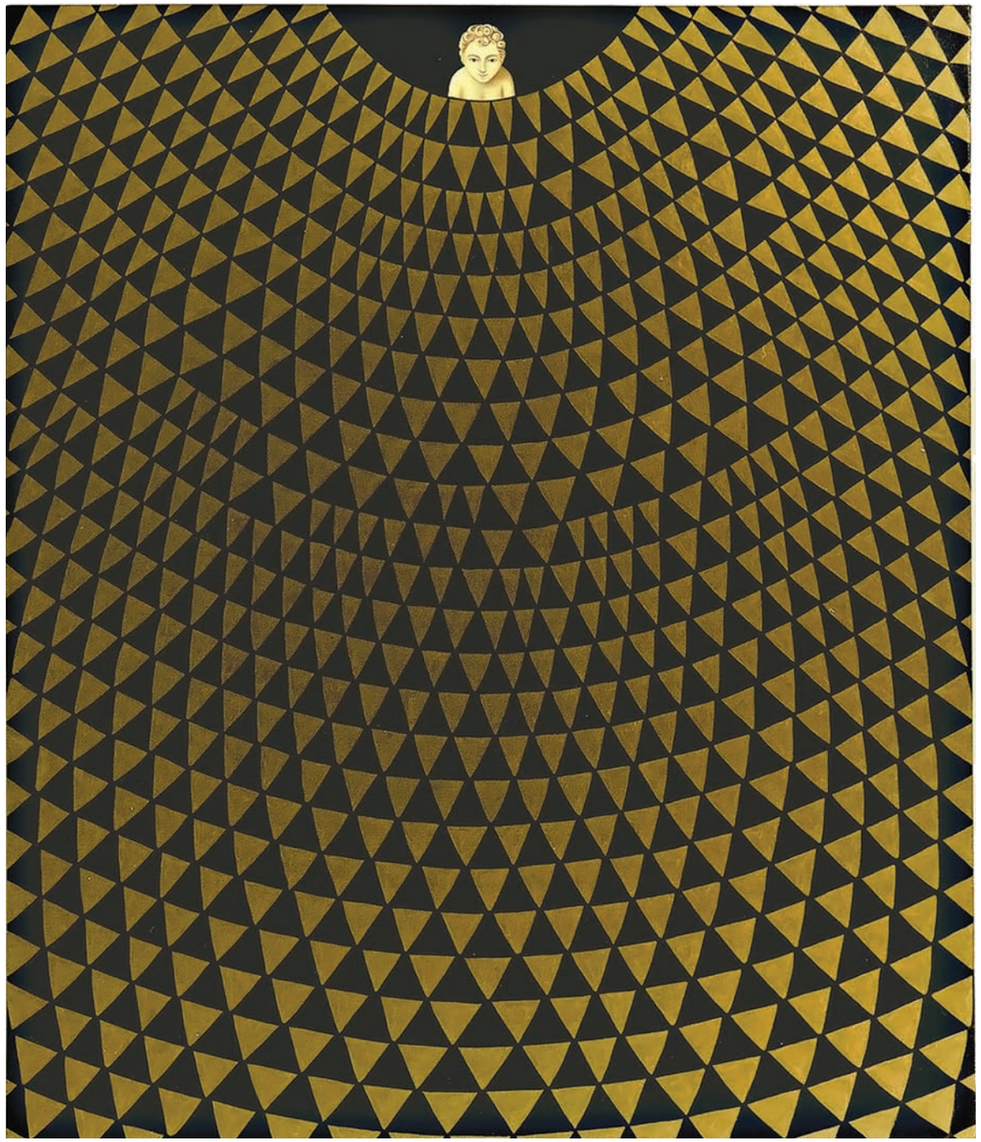


Alfredo Volpi
Bandeirinhas e Mastros, déc. 1960
Têmpera s/ tela, 72 x 144 cm

No caso da primeira peça, *Medusa*, o formato é quadrado com dimen-

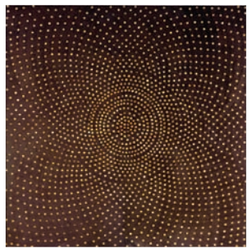


Sem título, 1994
Acrílica s/ tela
180 x 200 cm



DESDOBRAMENTO

Em 1995, alguns meses após a realização da exposição das peças, viajei à Europa e Nova York. Um dos objetivos da viagem era fotografar cúpulas em todo o meu roteiro, que incluía Florença. Dentro do Uffizi há um domo com repetições de pequenas formas circulares. Afortunadamente, fiz uma foto instantânea que, quando revelada, mostrou-se precisa. Tinha em mãos a referência necessária para o meu próximo trabalho. Outras felizes coincidências aconteceram: pouco antes de viajar entrei em contato com o trabalho de Ross Bleckner. Conheci a série *Arquitetura do Céu*, que tem a mesma estrutura geométrica do díptico dos Anjos. Procurei material sobre sua obra e comprei o catálogo de sua retrospectiva no Guggenheim de Nova York.

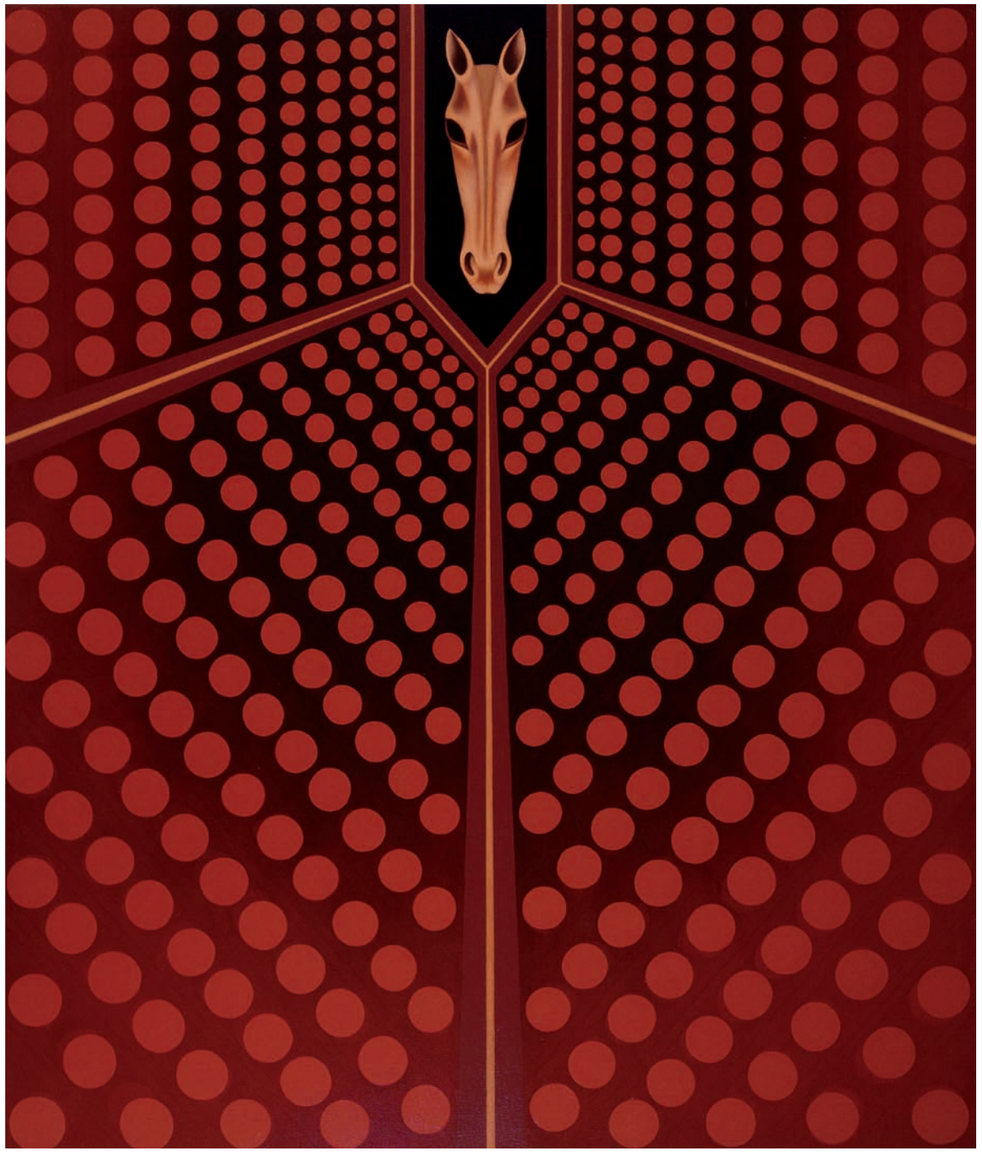


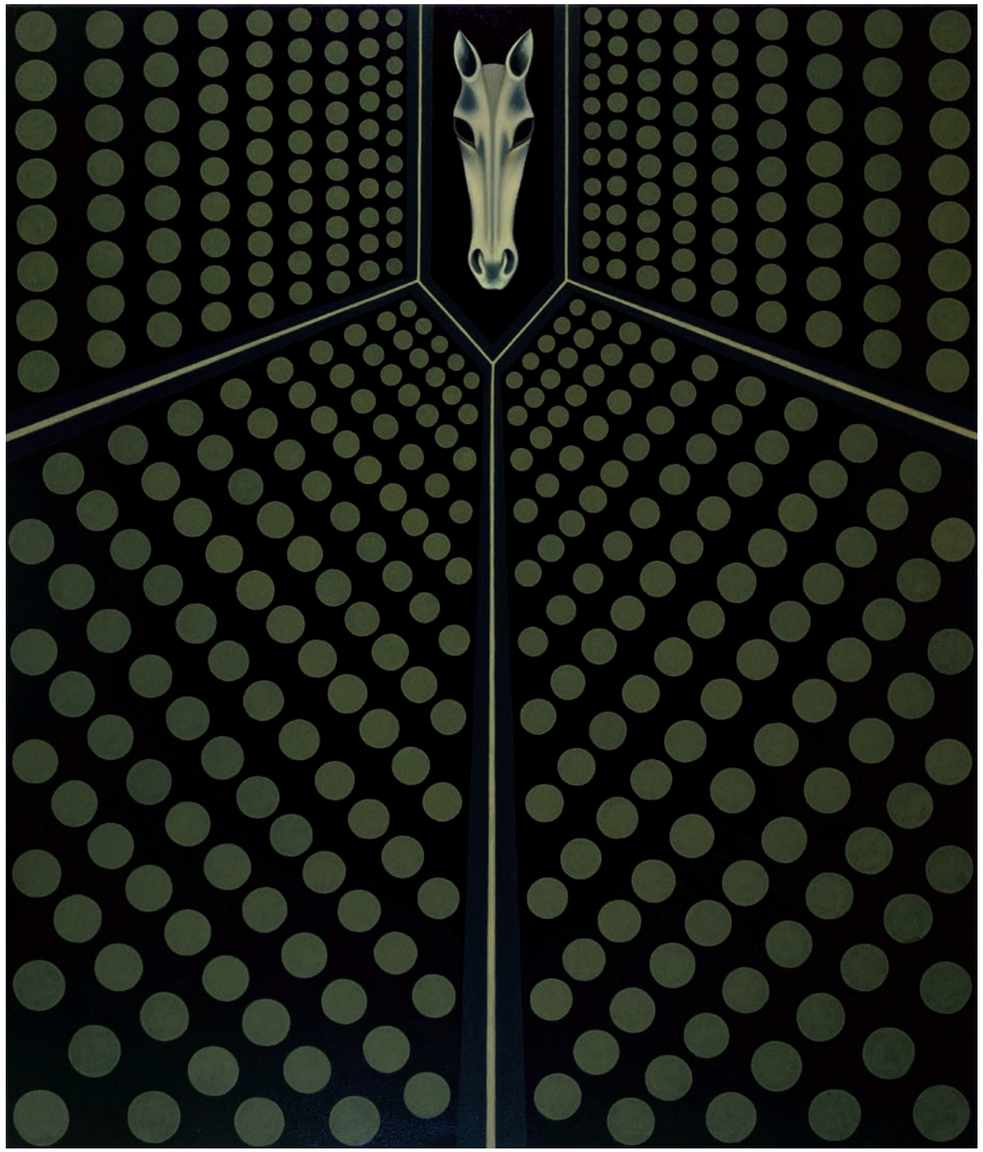
Ross Bleckner
Botanical Study, 1993
Óleo, pigmentos, resinas, cera s/ tela 152 x 152 cm

Quando já estava no Brasil, já com a foto do domo do Uffizi revelada, constatei que o mesmo domo estava entre as suas referências. A minha pesquisa conduziu-me à mesma fonte que Ross Bleckner havia usado como preliminar na construção de suas obras. Confirmou-me o caminho seguido.

De posse da imagem, elegi o campo a ser trabalhado: 240 x 240 cm, dimensão que se mantém, segundo pesquisas minhas, como grande formato, independente das características do espaço expositivo. Reproduzi os elementos básicos da cúpula fielmente, excetuando os detalhes. O procedimento técnico na construção do trabalho foi alterado. Se na série anterior ainda havia um rastro de gestualidade no desenho, nesta nova

Domo do Museu de Uffizi, Florença





TRÍPTICO—CAVALOS

Segundo Platão[6], em *Fedro*, dois cavalos conduzem a alma humana: o irascível e o racional.

Desde que entrei em contato com esse texto, pensava em usá-lo como assunto, mas não encontrava a forma que estivesse à altura dele.

A construção dessas peças segue o mesmo procedimento dos trabalhos com triângulos. A primeira intenção foi fragmentar o octógono e deslocar o nicho do centro para o limite da tela. O polígono desenhado pelo nicho indica, como uma seta, a forte linha descendente. As duas diagonais também tendem para baixo. As subdivisões das áreas formam quatro polígonos: dois com movimentos descendentes e dois que evoluem para as laterais. A pintura, já em seus primeiros tratamentos de cor, intencionava obter como resultado a representação de marfim. Essa peça repousou por um longo período no estúdio. O formato do nicho sangrando afunilado não me sugeria nada, ou quando pensava numa figura, ela estava em desacordo com o espaço disponível. Observando o dia a dia, a trama causava-me uma sensação rítmica de galope, por impulsionar o olhar do alto para o piso. Tinha em mãos, enfim, a estrutura buscada por anos para contê-los. Trabalhei em um segundo cavalo. Os dois já seriam suficientes para conduzir a alma, mas um terceiro Cavalo se fez necessário: o cavalo da temperança.

O desenho da cabeça é geometricamente preciso—olhos e ouvidos se expandem nas laterais, as ventas são pontos de partida para os filetes diagonais e a linha central da cabeça declina junto ao filete que divide o campo em dois.

TRÂNSITO

Terminado o Tríptico em 2000, não encontrava o espaço expositivo adequado para expor o conjunto. Nesta época, sentia que o trabalho e o procedimento chagavam ao esgotamento. Sem lugar adequado para expor, e no extremo de meu processo, dei-me conta de que era hora de mudar. Planejava trabalhar com tinta a óleo. Para tal trânsito técnico necessitaria fazer pesquisa iconográfica e ter material de boa qualidade. Mudei-me para Madri. Parti em meados de 2000 e retornei no começo de 2002 com o novo trabalho na bagagem.

A série dos círculos ficou interrompida com ainda dois trabalhos em projeto por fazer. Quando retornei, um novo espaço expositivo foi logo inaugurado: a Estação Pinacoteca. Em 2005 o projeto para mostrar o conjunto das obras foi aceito. Retornei à série cinco anos depois para finalizar as peças pendentes. A exposição aconteceu em julho de 2006.

ÍBIS

Estrutura geométrica derivada da subdivisão do *Leão* em duas partes. O campo é acentuadamente vertical. A trama se abre em forma de asas. A tela fica a cinco centímetros do solo. Partindo do piso, o olhar diverge de um extremo ao outro, a estrutura o oprime ou o eleva. O pássaro é contido no nicho, como em uma gaiola.

Íbis é a representação de Toth, que, além de outros atributos, é inventor da geometria. O ciclo se fecha.