



ANTONIO DIAS

POTÊNCIA
DA PINTURA

**ANTONIO
DIAS**

POTÊNCIA
DA PINTURA

O Ministério da Cultura apresenta

ANTONIO DIAS POTÊNCIA DA PINTURA

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo, no período de 14 de março a 18 de maio de 2014.

ANTONIO DIAS PAINTING POWER

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo, from March 14th to May 18th, 2014.



ANTONIO DIAS

POTÊNCIA DA PINTURA

curadoria Paulo Sergio Duarte



Patrocínio



Apoio



Realização



Fundação Iberê Camargo

Ministério da Cultura



Acesse via smartphone



Fundação Iberê Camargo



JORGE GERDAU JOHANNPETER | vice-presidente do Conselho Superior

A exposição “Antonio Dias – potência da pintura” abre a programação de 2014 da Fundação Iberê Camargo. Com recorte curatorial proposto pelo crítico e historiador Paulo Sergio Duarte, a mostra evidencia que a mais clássica das técnicas artísticas ainda pode desafiar nosso olhar nos dias de hoje.

A pintura é também exaltada na obra de um dos grandes nomes da arte moderna brasileira, Iberê Camargo, patrono desta Fundação. Neste ano celebramos os 100 anos de nascimento do artista com uma série de projetos e atividades especiais. Marcada pelo símbolo que pode ser visto pela primeira vez neste catálogo e que unificará os projetos deste momento comemorativo, essa programação apresenta e enaltece a trajetória única de Iberê, um grande artista que ficará para sempre na memória cultural de nosso país.

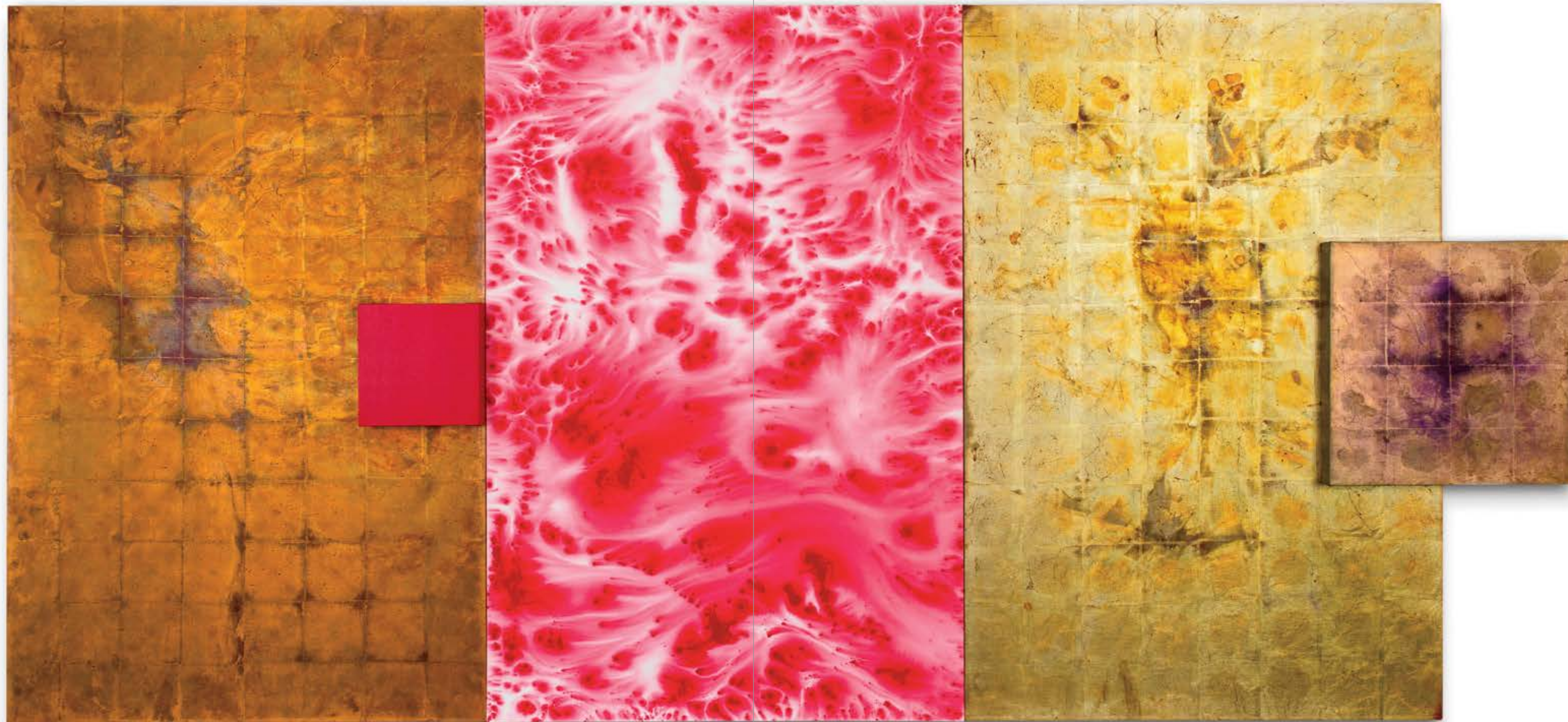
FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

A exposição “Antonio Dias – potência da pintura” apresenta ao público a produção mais recente deste artista que é um dos expoentes da arte brasileira. Em mais de 50 anos de atuação, transitando entre linguagens como a escultura, a pintura, o desenho, o vídeo e a instalação, a obra de Antonio trouxe à tona questões como a liberdade de experimentação, a investigação sobre a imagem e o sistema da arte e as relações entre arte e sociedade.

Com curadoria do historiador e crítico de arte Paulo Sergio Duarte, a mostra apresenta pinturas produzidas pelo artista entre 1999 e 2013, destacando o papel e as possibilidades dessa técnica na contemporaneidade. Ao separar a pintura em elementos distintos, Antonio Dias revela oportunidades para a bidimensionalidade da tela e para os materiais que se contaminam, fundem e variam.

Produzidas a partir de uma longa pesquisa de materiais, essas obras exploram as relações entre o plano da pintura e o espaço tridimensional. São telas compostas por camadas e banhos de pigmentos minerais, reunidas em montagens que se encaixam e se sobrepõem. Também integram a exposição esculturas e objetos que fazem parte da investigação mais recente do artista e ressaltam o humor e o aspecto crítico característico de sua obra.

A Fundação Iberê Camargo agradece ao curador Paulo Sergio Duarte, às equipes envolvidas no desenvolvimento da mostra, aos patrocinadores, emprestadores e parceiros, cujo apoio foi fundamental para tornar este projeto realidade.



1 sem título [untitled], 2013
acrílico, folha de cobre e ouro sobre tela
[acrylic, copper and gold leaf on canvas]
180 x 390 cm
col. do artista [artist coll.]

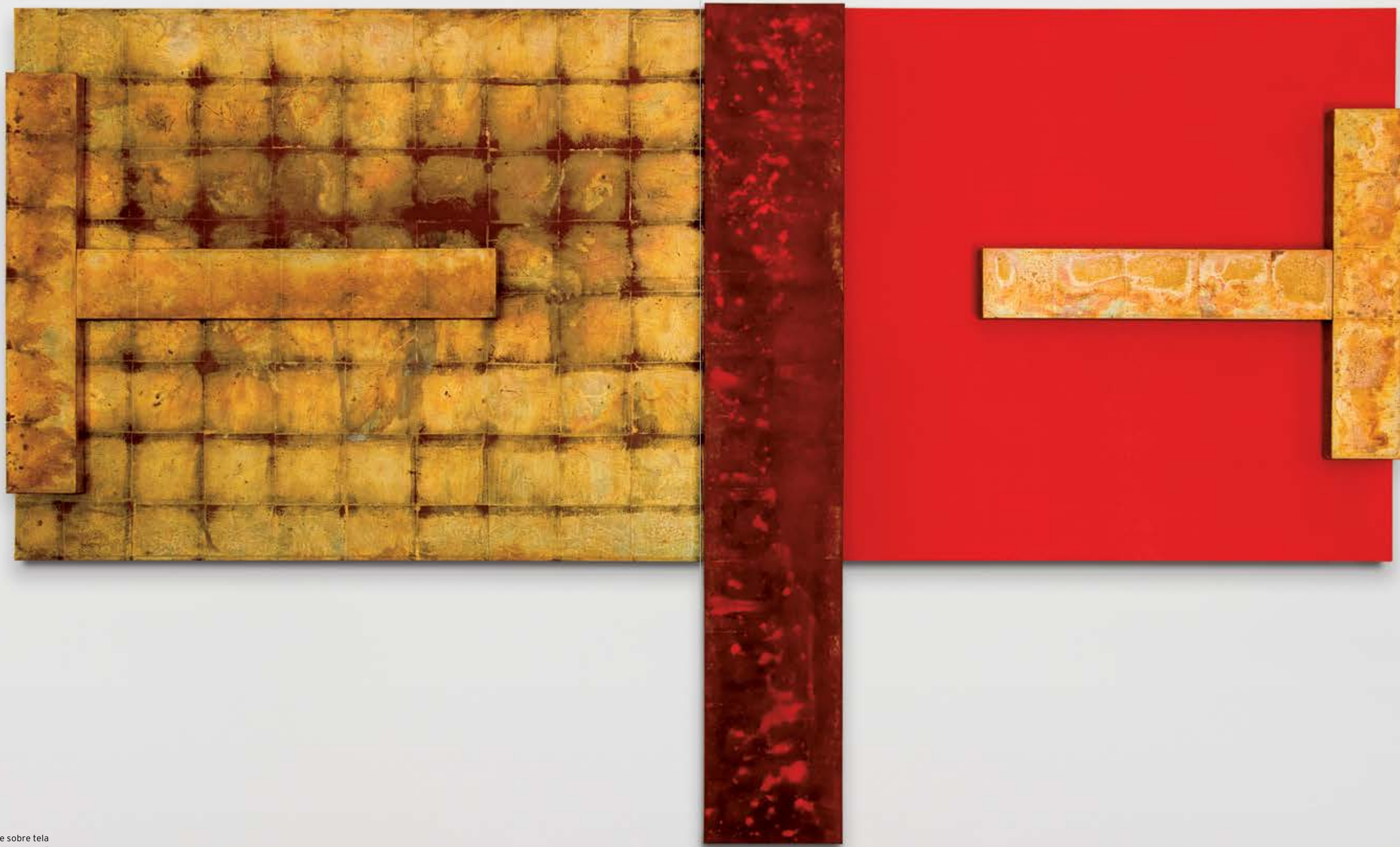
POTÊNCIA DA PINTURA*

PAULO SERGIO DUARTE

A Maria Coussirat Camargo, *in memoriam*

Esta é uma exposição de obras recentes de Antonio Dias. O bom é viajar pelas telas e pelas outras obras, mas a primeira tentação é compreender “recentes” em um cerco cronológico, pela datação da obra e, a partir do momento atual, recuar relativamente pouco no tempo e marcar assim um período: “recente”, aquilo que data de pouco tempo, novo, fresco. Afinal de contas, é esse mesmo o sentido da palavra. Mas é na sua evidência que o “recente” sutilmente aprisiona o nosso olhar e lhe retira a liberdade. E, tampouco, está livre a obra mantida no interior das barreiras do tempo recente. É uma dupla prisão — do olhar e da obra — construída pela evidência primeira do sentido de um adjetivo — recente — que simplifica em demasia a ordem do tempo. O que quer dizer ser recente? Quer dizer feito há pouco tempo. Aqui, nos últimos quatorze anos. Mas será que o tempo, na obra, se reduz a esse tempo do relógio, da ampulheta, ou mesmo do grego *cronos*? Não, na obra de arte o presente traz uma história e seus fantasmas, e se essa obra é uma aventura que se prolonga ao longo de mais de cinco décadas é, também, uma história de conflitos. O que temos diante de nossos olhos não é uma acumulação de trabalho, nem a acumulação de um patrimônio tal como o capital de um portfólio de aplicações nas bolsas de valores; o que temos é o resultado mais recente de uma luta simbólica entre a matéria e o pensamento que atravessou muitas brigas até chegar a esse ponto; esse é o trabalho do artista. Tampouco temos diante de nós um “resultado”. Estamos diante de momentos de um processo. Veio de antes e prosseguirá. Não se trata, absolutamente, de examinar a obra como processo, de como ela é realizada nos seus métodos do fazer do ateliê, mas como processo de construção de uma vida inteira dedicada à arte. É outro processo, não aquele dedicado a ficar na cozinha do ateliê e examinar os procedimentos do artista nas misturas das tintas, nas camadas e superfícies que se superpõem; estudos de pigmentos e macetes do artífice. O “recente” esconde esses muitos tempos que temos diante de nós; tempos de elaboração de ideias, de suas substituições e de suas lutas para se materializar visualmente.

* Este estudo retoma algumas passagens de um artigo para a revista *Art Nexus* e de um texto para um livro que estou escrevendo sobre a obra de Antonio Dias. Destes difere tanto pela versão resumida para a revista como a mais extensa para o livro que não se detém somente nas obras recentes.



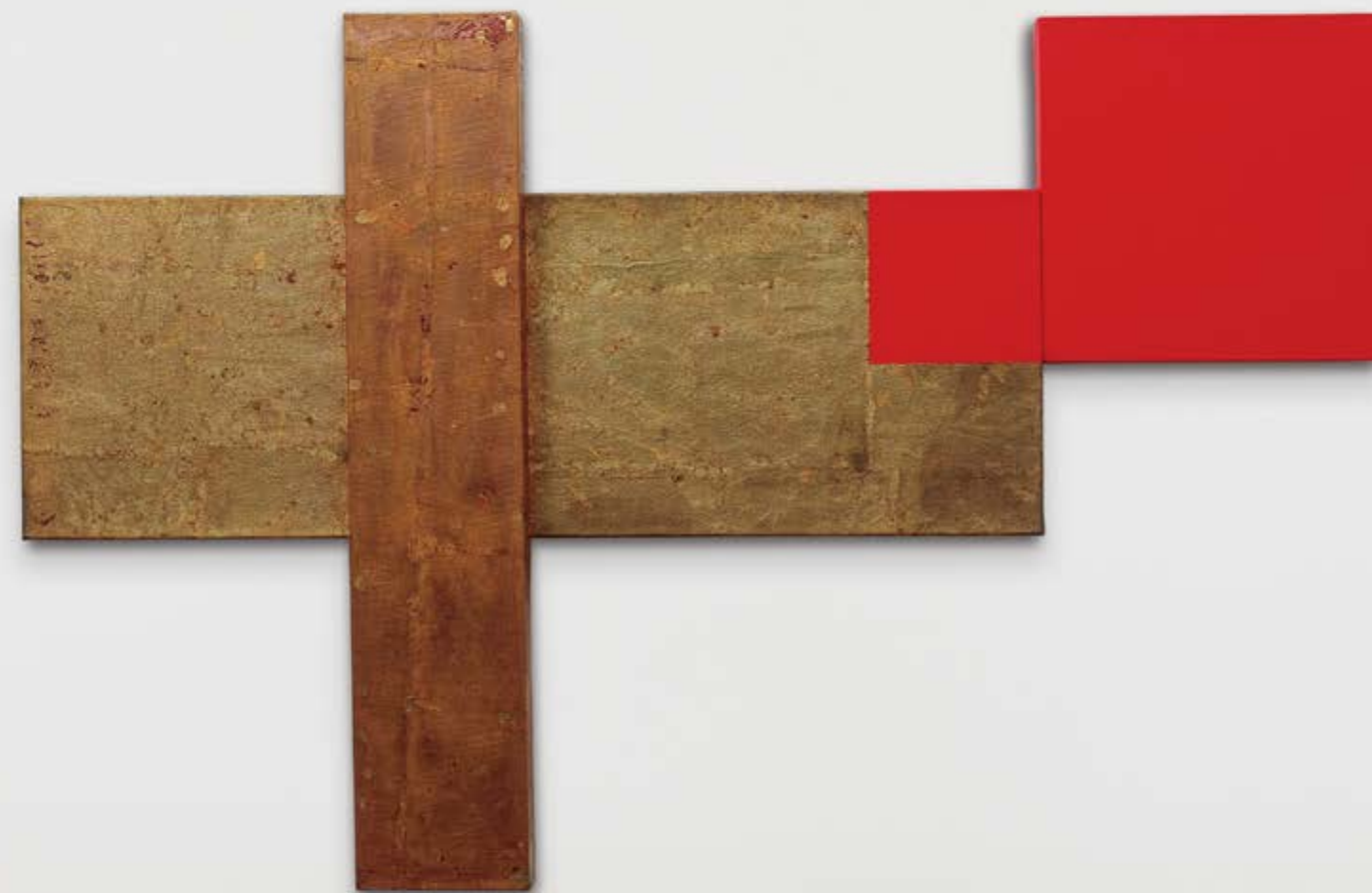
2 sem título [untitled], 2010
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
180 x 300 cm
col. BGA Brazil Golden Art

Outra tentação é deixar o olhar escorregar pelas superfícies expressivas, algumas até sugerem caras, rostos simulados nas manchas de tinta, e deixar nossa visada cair nos vermelhos. Se for assim, vamos perder muita coisa.

É nesse sentido que temos de libertar o olhar. Nossos olhares leigos estão presos e embrutecidos por todas as imagens do dia a dia. É inevitável, somos cativos das imagens da cidade, para atravessar a rua, olhar os anúncios, fazer atenção ao sinal vermelho, olhar no monitor o saldo bancário e as aplicações, e não deixar de dar atenção à família quando chegamos à casa, ver televisão, isso sem falar no celular e no correio eletrônico, essas pragas contemporâneas. O encontro com a arte deveria ser esse momento em que nos libertamos desse olhar cotidiano. Para isso é necessário uma obra de arte poderosa. Não é qualquer obra de arte que nos alivia do olhar brutalizado pelo dia a dia. É isso que temos aqui, uma obra que liberta, no melhor sentido, o olhar. E nela está presente, quer o artista queira ou não queira, a sua história, acumulada, transformada, como uma resultante, no sentido físico do termo: diversas forças agiram ao longo do tempo, em diferentes vetores para resultar nisso que chamamos de “recente”. Sabemos muito bem que esses vetores da produção artística são muitos, mas muito mais complexos que aqueles que atuam nas forças físicas que sustentam o cálculo de uma imensa ponte. A metáfora é uma mera provocação; imaginem as dimensões psíquicas que constituem um olhar — o olhar de qualquer um — e sua produção ao longo de décadas. Imaginem o olhar do artista, depositado na obra que se encontra diante nós. E agora imaginem a simplificação da metáfora aos vetores da força física. Nos vetores dos olhares, daquele que produz a obra e do que a recebe, existe uma história mental que nenhum dos dois — produtor e receptor — pode se dar conta. E a graça está aí: na arte, o produto e sua recepção são de natureza subjetiva, não é um teorema e sua demonstração será sempre a mesma em Singapura, Canadá, Moçambique ou na França. Dessa peculiaridade se nutre qualquer obra de arte, desde as cavernas de Altamira e Lascaux até as melhores performances ou instalações contemporâneas. Mas aqui, não estamos diante de uma experiência de ineditismo atual, estamos diante de uma experiência que age em cima dessa longa história, dessa mesma que vem das paredes das cavernas, passa pelas belas cerâmicas gregas, as paredes de Pompeia, Giotto, o Renascimento, e consegue chegar aos nossos dias com formidável vitalidade: a pintura.

3 sem título [untitled], 2005
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
75 x 120 cm
col. particular [private coll.]

4 *História resumida para crianças*, 2007
acrílico, pigmentos naturais, folha de ouro
e cobre sobre tela [acrylic, natural pigments,
gold leaf and copper on canvas]
120 x 420 cm
col. Júlia e Hamilton Padilha
[pp. 14-15]







5 sem título [untitled], 2005
acrílico, folha de ouro e malaquita
sobre tela [acrylic, gold leaf and
malachite on canvas]
90 x 105 cm
col. particular [private coll.]

¹ A história da arte foi lida pelos modernos com pouco rigor sobre a diferença entre plano e superfície. A realidade empírica com a qual o pintor se confronta é sempre a superfície, uma realidade física empírica. O plano é definido matematicamente como um objeto fundamental de duas dimensões, intuitivamente sua espessura é nula e se estende ao infinito. Os *Elementos* de Euclides contribuíram para causar a confusão. Neles somente a noção de figura plana está definida como uma reta sobre uma superfície que a partir de um ponto é basculhada por outra reta. Ao utilizar a noção de superfície — entidade não definida matematicamente —, Euclides criou uma definição de plano confusa, mais tarde corrigida.

² Enunciar a pintura como superficial no lugar de planar me foi sugerido pela leitura dos originais da tese de doutoramento de Jorge Sayão sobre Morandi, defendida em 9 de dezembro de 2013, no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É evidente que a banca da tese sugeriu que ele substituisse a palavra superficial por planar.

Antonio Dias está longe de ter sua prática artística monopolizada pela pintura; realizou filmes, instalações, um disco LP, performances, objetos. Mas, acredito que o centro de gravidade de sua produção esteja na pintura. Permitam-me uma digressão teórica, que pode ser cansativa, mas acho necessária para uma melhor compreensão do que se encontra na exposição. A pintura é uma experiência de arte única, diferente daquelas que atuam no espaço, porque sempre criou o próprio espaço, não no plano, mas na superfície, onde este — o plano — não existe de fato. Uma das tarefas a que se propôs uma forte corrente da pintura moderna foi eliminar a ilusão da perspectiva produzida desde o Renascimento. Esse espaço metafórico foi transformado pela investigação da pintura chamada planar. A busca do plano no lugar do embate direto com a entidade empírica (a superfície) é a troca da ilusão da perspectiva por uma pintura idealista, no seu melhor sentido, porque fundada em um conceito da geometria: o plano pode ser pensado mas não realizado empiricamente pois sua espessura é nula.¹ Toda pintura absolutamente planar guarda esse resquício idealista, esquiva-se do confronto com a matéria na busca da “representação” do plano. Tal como as pinturas tributárias da representação segundo as leis da perspectiva geométrica procuram uma representação de um objeto ideal: o plano. Pesquisa bem-sucedida desde Malevich até Mondrian, mas absolutamente superada por Pollock. Este demonstrou de uma vez por todas que a realidade com que se confronta qualquer pintura é a superfície, desde as cavernas até hoje. Se esquecermos, por um momento, o caráter pejorativo de superficial, toda pintura só se entrega na superfície, é necessariamente “superficial”.² Planar é o adjetivo digno que a história da arte encontrou para o que se realiza na superfície. Mas a verdade é a superfície — entidade física e material —, enquanto o plano é o conceito geométrico sem espessura ao qual muitos artistas pensaram alcançar, diferentemente da representação científica da perspectiva geométrica. Mas ambos — renascentistas e modernos — procuram uma ilusão em diferentes momentos históricos, em certa medida, ambos, racionalistas. É óbvio que não podemos esquecer toda a história da pintura de Antonio Dias que desde cedo, no seu nascimento nos anos 1960, não se submeteu a essa dicotomia. Enfrentou sempre o problema e o desafiou de modo radical: produzindo simultaneamente superfície plana e volume.

Essas pinturas nesta exposição criam uma disputa entre esses polos históricos — plano e superfície —, tanto com o espaço metafórico, quanto com a questão de a pintura planar tentar sua realização empírica. Com o espaço, ao assumirem definitivamente o corpo dos quadros, o espaço é literal, não abandona a metáfora, a profundidade é real, as diferenças da profundidade dos chassis dão corpo à pintura; elas adquirem volume, corporificam-se efetivamente ocupando espaço, projetam-se, muito além da parede. Não as vemos como “quadros”, mas como corpos pintados que se aproximam de nosso corpo. Com a questão planar elas se alimentam internamente da tensão entre os diversos “quadros”, uns estão de modo evidente explorando a questão planar, sobretudo nas superfícies vermelhas. Procuram a idealização do plano e sua realização na superfície. Outras, ao contrário, enfrentam a superfície e a preenchem de acontecimentos plásticos expressivos inéditos.

Intuição e razão trabalham muito juntas para construir esse poder poético. Quem intui e inventa é o artista mas recorre a uma história: a razão construtiva coordena o trabalho, mas não é soberana; coordenar não é governar. Não é o superego que fiscaliza e inibe transgressões. A razão agencia os excessos, traça limites, mas não os impõe. Tanto que as demasias se manifestam à vontade dentro dos limites, às vezes, transgredidos. Começamos, de novo, pelo óbvio, nada melhor do que a evidência do que vemos, antes que eu decole, de novo, em derivações teóricas que se afastam da coisa mesmo: aquela que está ali diante de nós. Vejam a força. Basta pensar nas pálidas e divertidas coisas pintadas no mundo contemporâneo para apreciar a diferença. Nas coisas arrumadinhas, bem *design*, discretas e decorativas, e outras que são tão divertidas que são dignas de decorar festas de aniversário de crianças. Aqui, a força é potência poética que briga por se afirmar, por estar diante de nós com uma rara dignidade artística; é um elevado esforço cognitivo. Contaminados pela bagunça espúria que vige no sistema da arte às vezes temos até dificuldade em discernir o que presta e o que não presta. Diz-se, até, que é tudo igual. Que tanto faz. Não é verdade. É diante disso que estamos. Estamos, ainda, diante da possibilidade da verdade da arte.

6 sem título [untitled], 2011
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
180 x 240 cm
col. Celma Albuquerque

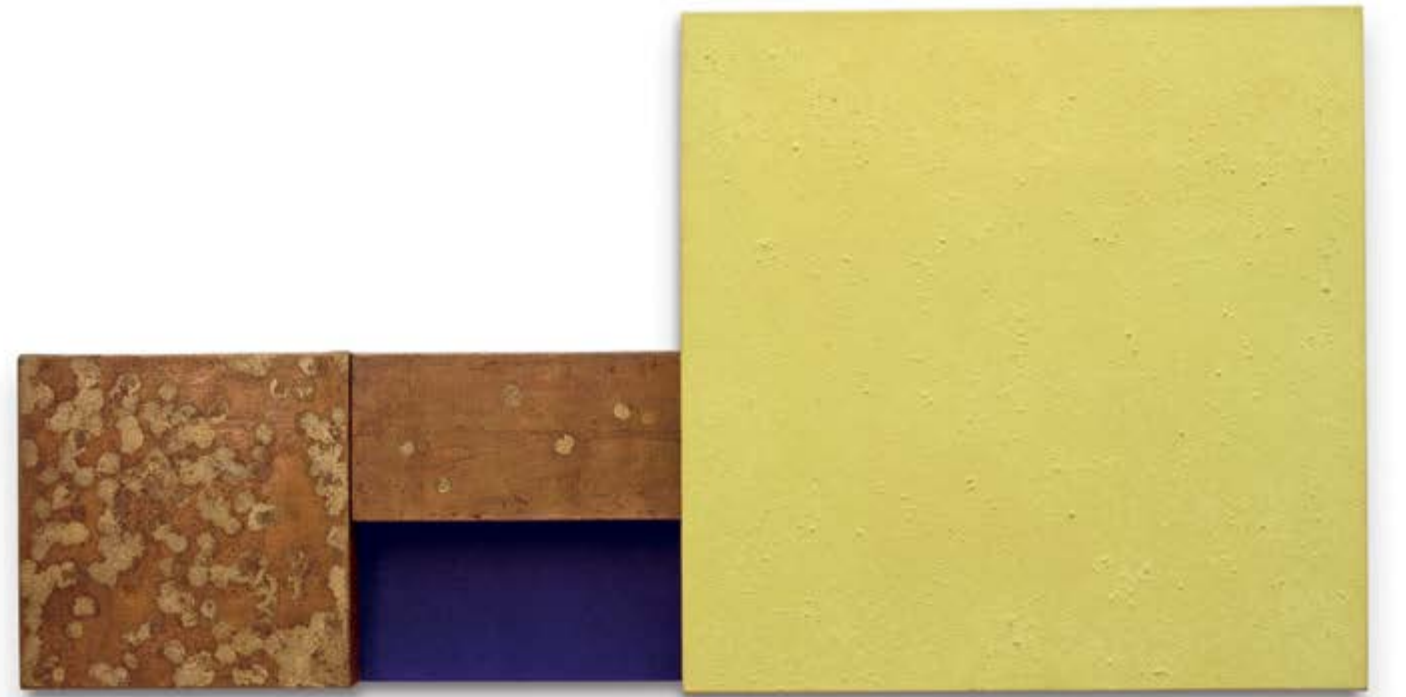




- 7 sem título [untitled], 2014
óxido de ferro, folha de ouro
e cobre sobre tela [iron oxide,
gold leaf and copper on canvas]
180 x 180 cm
col. do artista [artist coll.]
- 8 sem título [untitled], 2006
acrílico, folha de ouro e cobre
sobre tela [acrylic, gold leaf and copper
on canvas], 120 x 210 cm
col. particular [private coll.]
[p. 24]
- 9 sem título [untitled], 2006
acrílico, folha de ouro e cobre
sobre tela [acrylic, gold leaf and copper
on canvas], 120 x 240 cm
col. particular [private coll.]
[p. 25]

Mas como se apresenta essa obra? Aos pedaços. Não aceita ser inteira. Não quer a facilidade de uma única tela. Quer ser montagem, edição, no sentido de Eisenstein e Brecht. Como sempre, aliás, desde seu início nos anos 1960, não quer colar na parede. Avança, tem volume. Esse duplo movimento de se dividir e se multiplicar em diferentes dimensões adquire agora uma tensão plástica única.

A intensidade se divide e se movimenta de plano para plano. Diferencia-se porque cada momento da tela ao lado da tela, ao lado da outra tela, e ao lado da outra, varia. Tem atritos, conflita entre si, essa briga interna, entre planos pacíficos, os vermelhos, por exemplo, que eclodem na sua verdade, evidente, e as superfícies ambíguas, que flutuam, nos cobres, dourados e verdes de malaquita. É essa a verdade que lhes é dado a ver. É essa ambiguidade entre a verdade planar idealista — o vermelho — e todo o acontecimento plástico expressivo das superfícies imprecisas que está em jogo aqui dentro de cada trabalho. Mas temos que lembrar uma evidência. Nada disso é entregue num único quadro, são vários que mantêm sua unidade e identidade e com formatos diferentes. Evidenciam que cada momento constitui o processo, mas vejam bem como lhes é apresentado, como lhes é dado a ver. Não há como se confundir com a arquitetura ou com o design dos módulos, menos ainda com os polípticos, nos quais as mesmas telas em escala e dimensão se repetem lado a lado. Temos aqui, pinturas quase tronchas, entretanto muito corretas. Quase tronchas porque não são obedientes ao que esperamos: retângulos ou quadrados pintados. Não é isso que esperamos — por incrível que pareça — da pintura? Um quadro. Alguns teóricos dirão que aqui temos uma pintura-objeto. Poderia até ser verdade, mas não resolve em nada o problema apresentado à nossa visão. A contundência plástica, a força do elemento estritamente pictórico que reside nessa expansão e multiplicação do “quadro”, não é mais um “quadro”, aquele que seria, afinal de contas, a pintura por excelência segundo a tradição. São vários em um só. E aspiram a uma totalidade.



São também planos cênicos que apresentam o teatro da cor num drama de sentidos: ali não está presente apenas o domínio do ofício de pintor, mas o elogio do trabalho que como nenhum outro procura se afirmar pela sua excelência: o trabalho do artista. Tudo isso parece muito velho e mesmo conservador quando o circo da arte está armado e a palavra negócio substitui a palavra trabalho. Segundo o verbo na moda, os planos “negociam” uns com os outros como se estivessem num mercado. Os planos não “negociam” nada, eles se relacionam numa tensão calculada que os sustentam numa interdependência. Entre si, na sua conversa e disputa, anunciam apenas o que acontecerá quando estiverem imersos no mundo. Nunca poderão existir de modo inteiramente autônomo, sempre trarão certo grau de impureza, e serão contaminados pelo mundo, é desse contágio que a obra necessita para se libertar da esfera que a aprisiona em esquemas formais e sentidos distantes como se fossem ratos de laboratório. É essa contaminação que já está presente nas superfícies nas quais a cor se afirma diferente das vermelhas. As incertezas do verde, do cobre, do ouro apenas antecipam o inevitável destino de toda e qualquer obra de arte. É lá, no mundo, onde estão todas as coisas, que será medida sua potência. É lá que veremos se ela resiste pela força poética ou somente pelo escândalo presente em toda espetacularização.

Existe uma cor pura, o vermelho. O vermelho é uma marca em inúmeras pinturas e ocupa, às vezes, vastas superfícies. Entre as cores primárias — amarela, vermelha e azul —, a vermelha está no centro; mas apenas graficamente. Na temperatura das cores ela está abaixo das outras. O vermelho puro, tal como se encontra nas pinturas de Antonio, encontra-se como o cinza nas pinturas de Jaspers Johns, mas sem nunca ocupar toda a superfície, ou como Eduardo Sued utilizou o cinza, a partir dos anos 1980, como uma espécie de diapasão. Era a cor que dava o tom para toda a orquestra das cores. Só que o vermelho de Antonio Dias vem de longe, lá de 1964, contaminado pelo preto, quase vinho, até se afirmar puro em 1965, em numerosos trabalhos. Esse vermelho na sua pureza traz uma carga semântica que não pode ser reduzida à mera sintaxe formal. Basta lembrarmos da obra em que uma bandeira vermelha na qual falta uma parte para completar o retângulo está pendurada em extenso caniço de bambu fundido em bronze. Ou a instalação de uma extensa parede vermelha na Iugoslávia na década de 1980, onde faltava a parte para completar o retângulo.

10 sem título [untitled], 2008
acrílico, grafite, óxido de ferro, folha
de ouro e cobre sobre tela [acrylic,
graphite, iron oxide, leaf gold and
copper on canvas]
120 x 240 cm
col. Pércio Freire Rodrigues de Souza





11 *Autonomias/Pessoa nefasta*, 2000
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
150 x 150 cm
col. do artista [artist coll.]

Mas observem, justapostos, lado a lado, se superpondo, são planos que se adiantam na tridimensionalidade, não suportam apenas a parede, têm de avançar e avançam, assumem um volume mas, como sempre, sem o estardalhaço, o rigor da construção não permite extravagâncias “pós-modernas”; produzem uma totalidade estruturada. O volume se contém numa abstração cuja geometria se encontra nos perímetros de suas partes — os quadros / planos — que a constituem. São pinturas e esculturas na parede. Examine-se uma delas que são iguais no sentido orgânico a muitas outras.

Primeiro, há a plenitude das cores. Cada uma inteira, completa e íntegra. A única pura é a vermelha, todas as outras são completadas na contaminação das variações: o cobre, o ouro, a malaquita — tão rara — encontrada em suas pinturas, de repente até mesmo a vermelha é dissolvida no branco em grandes extensões. Não são cores puras, são segmentadas, em porções da pintura. A aventura cromática não termina. Quando as cores vermelhas se expandiram sobre o branco me surpreenderam. Eu já havia visto em outros pintores contemporâneos. Mas o que não havia visto ainda era essa citação contraposta ao rigor de uma construção. Era a primeira vez que via a dissolução de uma cor sobre o branco contraposta a outras plenamente contundentes. Toda a dissolução de cor sobre uma superfície anuncia não apenas a morte da cor, mas de toda a pintura. Fazer viver a pintura ao lado de sua morte é um dos trabalhos dessas pinturas. As pinturas trabalham. Resta a nós percebermos.

Tudo é feito aos pedaços; por que a pintura seria inteira? Essa a pergunta que vibra por trás de cada momento de cor das pinturas que agora vemos. A “destruição da totalidade” — como gostam os teóricos da moda — e sua reconstrução depois do desastre; no interior do qual já vivemos: o encontro da arte com a grande indústria do lazer. Mas essa é a dinâmica da forma: é viva, move-se no tempo e no espaço. Esta, a forma, dinâmica no seu processo em interação com a história, é a morada da arte. A arte habita a forma. Só não veem aqueles cegos à sua genealogia complexa, às suas interações. São aqueles que vivem na separação entre forma e conteúdo.

A ponte entre o presente e o passado está em muitas obras de arte e nestas pinturas de Antonio Dias. Temos a arte feita em pedaços — despedaçada pelo consumo — e sua passagem para a arte feita aos pedaços: a montagem. A desconstrução e a reconstrução. Mas a reconstrução é a conclusão da verdade. Não lubrificamos a verdade para torná-la escorregadia e relativa. É ela que permite termos ao mesmo tempo a obra vista de passagem, na fruição ligeira dos grandes centros, e a restauração do processo cognitivo que deveria estar presente em toda fruição estética. A perda da velha unidade paradigmática da pintura sobre tela, já testemunhada desde os trabalhos do artista quando jovem é potencializada. O prazer aqui é o conhecimento de onde nós estamos, diante da obra, no nosso tempo, o contato inevitável com o aqui e o agora, o contemporâneo.

Esse é o problema da arte de Antonio Dias quando com ele nos defrontamos: não se seduziu aos relativismos, estamos diante de uma obra verdadeira e afirmativa. Não que o artista tenha fugido do inevitável humor e ironia em determinados trabalhos. Ao contrário, esse resíduo de humor e ironia atravessa toda a obra e às vezes até mesmo se exacerba.

No cinema, como na música ou no teatro, temos o tempo. Estou lá, duas horas, para o filme, concerto ou a encenação. Na pintura temos todos os planos simultâneos. O tempo não pertence à obra como na música, no teatro ou no cinema; o tempo pertence ao sujeito reflexivo na contemplação; ele determina a visada do todo e das partes. Essa sincronia construída pela justaposição, pelos avanços e recuos, pelos contrastes e invenções cromáticas, nos oferece a cena: o pictórico como montagem. Aqui teríamos a sintaxe pura e simples; parece a essência da coisa. O vermelho na sua pureza radiante, o verde da malaquita e o cobre, impuros, crepitam. Há movimento por todo lado determinado pelo ritmo da construção. O drama seria puramente plástico, pictórico. Mas a frase é suspensa, seu sentido fica no ar, como a pintura sobre a parede. Essa flutuação do sentido tem tudo a ver com a sombra, lá onde as cores não são nítidas. É nessa tensão interior entre elementos díspares de planos, volumes e cores, que se move em diferentes direções de espaço e de tempo (por que não lembrar a memória histórica revolucionária do vermelho?) que a forma se constitui diante de nossos olhos. Para culminar temos a beleza, a virtude execrada no mundo contemporâneo — a forma —, mas presente quando uma verdade se manifesta na arte: tudo está ao mesmo tempo disponível para o tempo de cada um na percepção, mas depende da história. E esta é os demônios que fazem, não os deuses e seus seres angélicos.



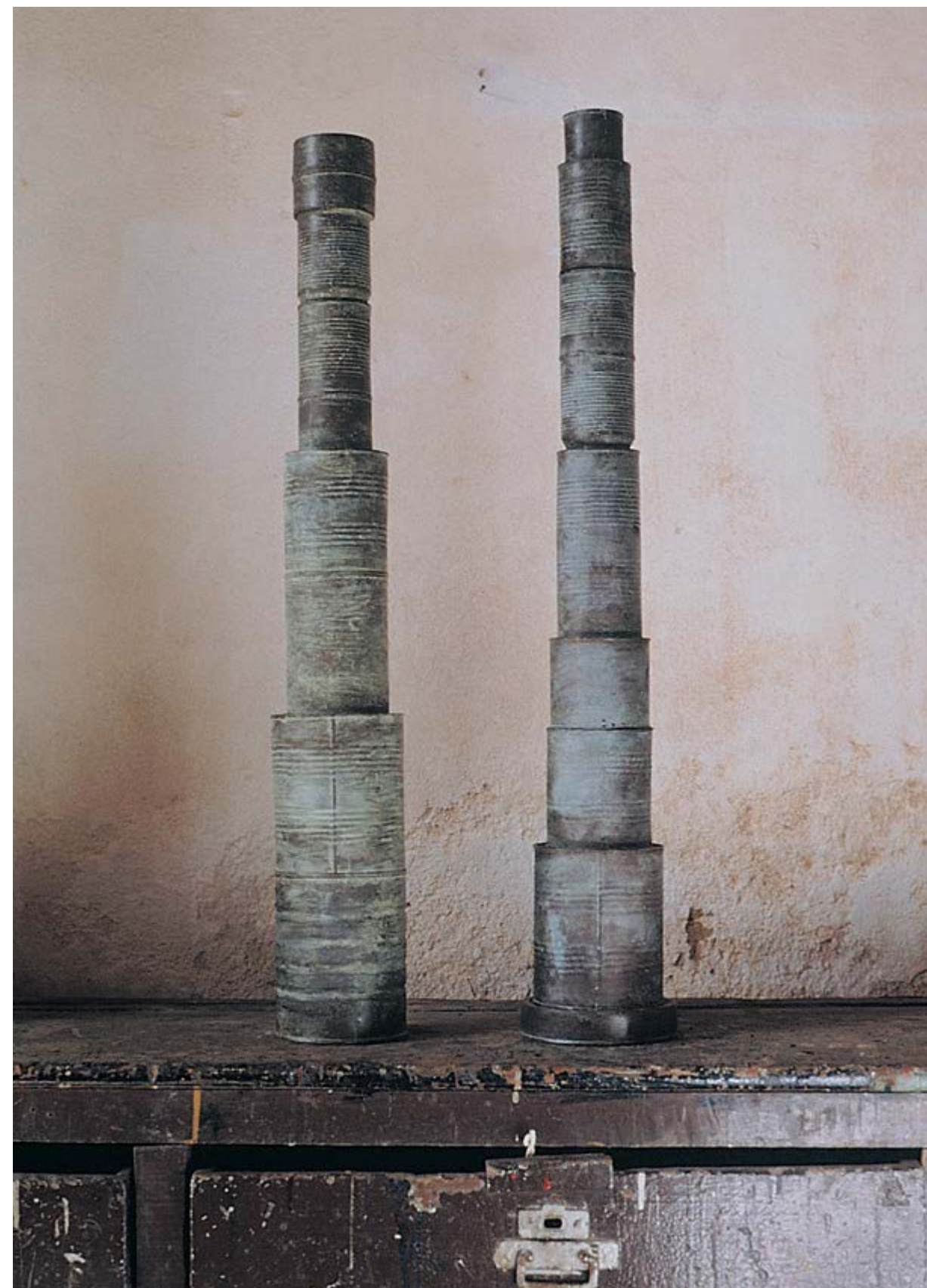
12 sem título [untitled], 2013
acrílico, folha de ouro sobre tela
[acrylic, gold leaf on canvas]
120 x 180 cm
col. particular [private coll.]



Mas os demônios se espalham. Esses anjos malditos não querem ficar só na pintura. Pequenos diabos se espalham, vão ao espaço como em *Satélites*. Latas de queijos, tão típicas da cultura brasileira, vão para o ar fundidas em bronze, esculturas aéreas, tão ordinárias que nos assustam nessa nova aparência, quando, de repente, se multiplicam, e ficam como entes estranhos, não são só um, e como uma esquadrilha flutua diante de nós. Não bastam essas latas vulgares feitas em bronze transformadas em arte. Esses *Satélites*, a meu ver, querem mais que isso, desde o pequeno sistema de subplanetas que o título sugere até a cosmogonia da bola utilizada entre tantos esportes. Esse microuniverso, de satélites sem planeta, sugere que o planeta somos nós. Ao observarmos temos apenas nossos satélites que, por um momento, nos pertence.

13 *Satélites*, 2002
bronze, 180 x 450 cm
col. do artista [artist coll.]

14 *Duas torres*, 2002
bronze patinado [patinated bronze]
89 x 15 cm e [and] 87 x 13 cm
col. particular [private coll.]



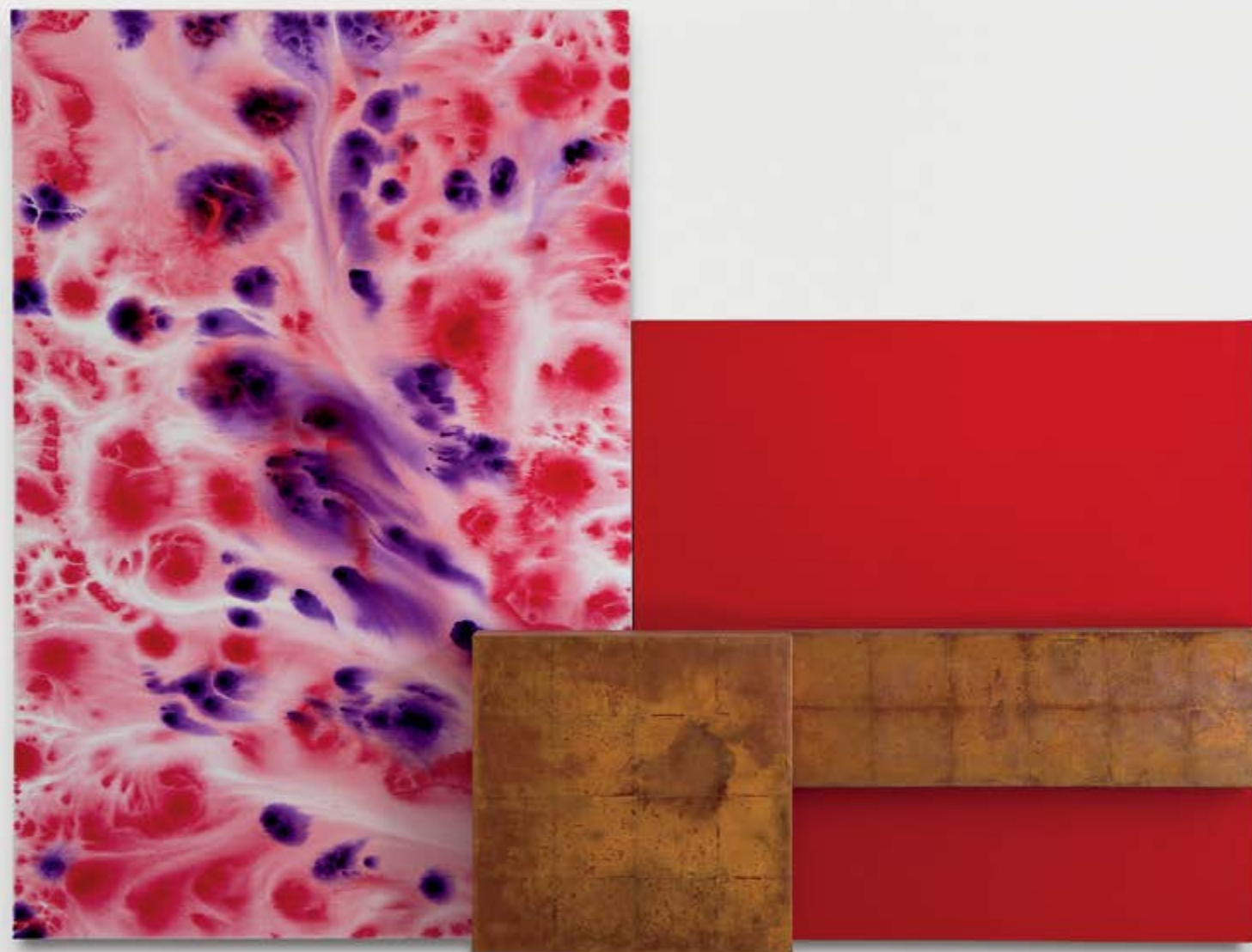
Existem as torres de latas fundidas, na terrível alusão ao 11 de Setembro de 2001. É um trabalho político, como se não fosse político todo e qualquer trabalho de arte, mas nesse caso é explícito. Ligado ao acontecimento histórico que coincidiu com o 28º aniversário do Golpe de Estado no Chile em 1973. Mas o que é terrível é sua miniaturização, é transformar o momento político monumental em duas torres de latas fundidas em bronze, em dimensões portáteis. Morreram milhares em consequência do golpe do Chile e outras tantas na tragédia terrorista perpetrada em Nova York. Pela ambiguidade de não importa qual obra de arte, podemos nesta ver dois 11 de Setembros. Dois pequenos monumentos aos mortos. Todos mortos para que um sistema montado em latas continue firme e forte, fundido em bronze, mas pequeno, ao nosso alcance, que possamos vê-lo por inteiro, mesmo que não possamos derrubá-lo. Para mim, as duas torres significam que houve dois 11 de Setembros. E seria bom que a humanidade e particularmente os americanos não esquecessem. Essas torres que podemos abraçar encerram nos seus corpos a nossa tristeza e nossa impotência diante da história. São os melhores monumentos aos mortos de nossos dias, na sua dimensão modesta, firmeza material e fisionomia do resto; daquilo que é desprezado, uma escultura à altura do pensamento de Walter Benjamin. Melhor que qualquer Arco do Triunfo e chama ao soldado desconhecido.

Mas faz parte de nossa vida o deboche. Podemos acreditar em ideias e, até mesmo, em verdades, mas do jeito que o mundo está não podemos levar tudo isso a sério. Temos de ver que esse mundo cínico deve ser retratado. *Seu marido* está aí para isso: ele é o retrato do homem contemporâneo. É grande, e exorbita na sua pele, tem pelos enormes, seria quase um gorila, não fosse amarelo, seu membro é enorme, é um quinto membro, pois concorre com suas pernas. Vive sentado, nunca fica em pé, mas de vez em quando tem uns tremeliques. Excita-se, treme, mas depois se acalma. Essa imensa figura patética e tão divertida não tem muito a ver com tantas pessoas que conhecemos. Sua existência quase inerte, realizada por espasmos, que depois não acaba em nada, não tem um pouco de cada humano diante da imensidão do Ser? Esse deboche é quase um retrato.

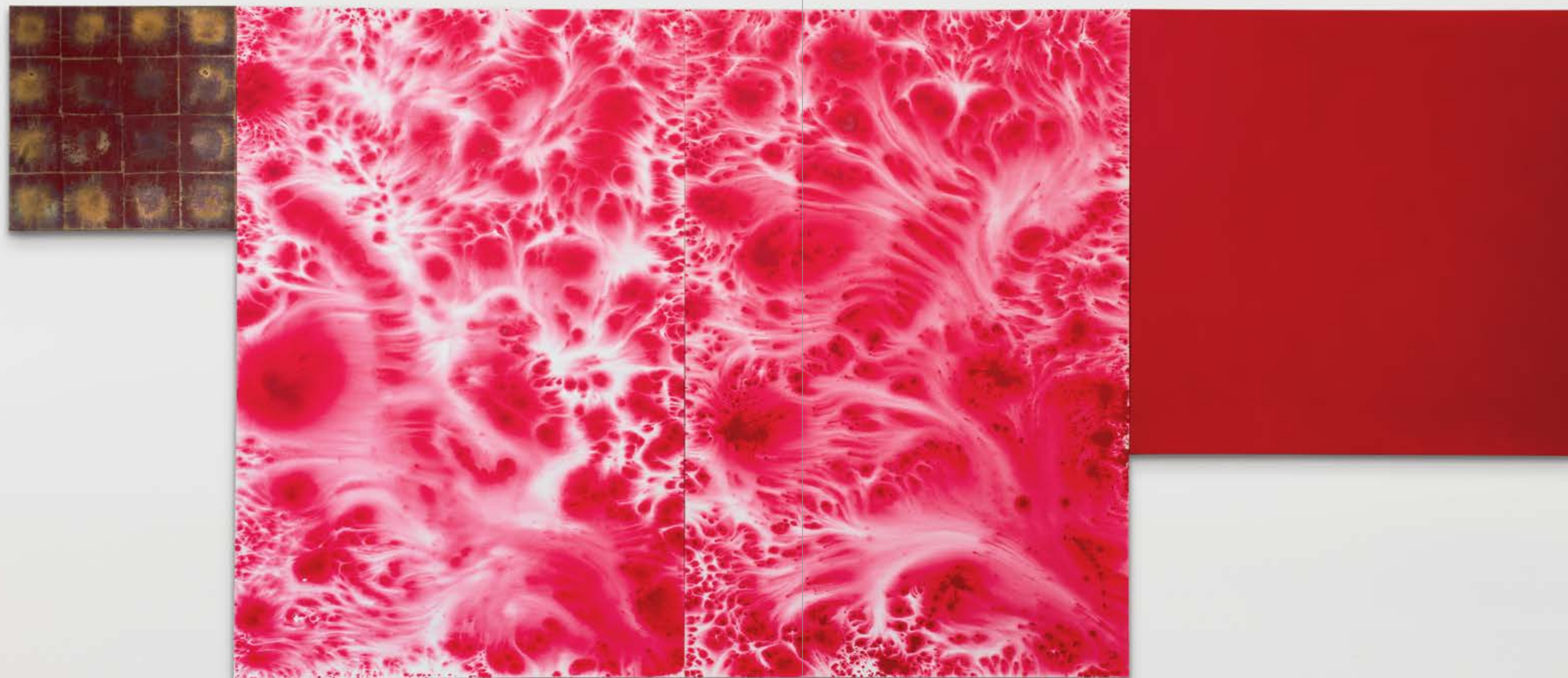
15 *Seu marido*, 2002
(com a colaboração da Coopa-Roca)
[(with the collaboration of Coopa-Roca)]
latas vazias de bebidas, arame, laicra
e motor elétrico [empty beverage cans,
wire, lycra and electric motor]
dimensões variáveis [variable dimensions]
col. do artista [artist coll.]







16 sem título [untitled], 2011
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
180 x 240 cm
col. Celma Albuquerque



17 sem título [untitled], 2012
acrílico, óxido de ferro, folha de cobre sobre tela
[acrylic, iron oxide, copper leaf on canvas]
180 x 420 cm
col. do artista [artist coll.]



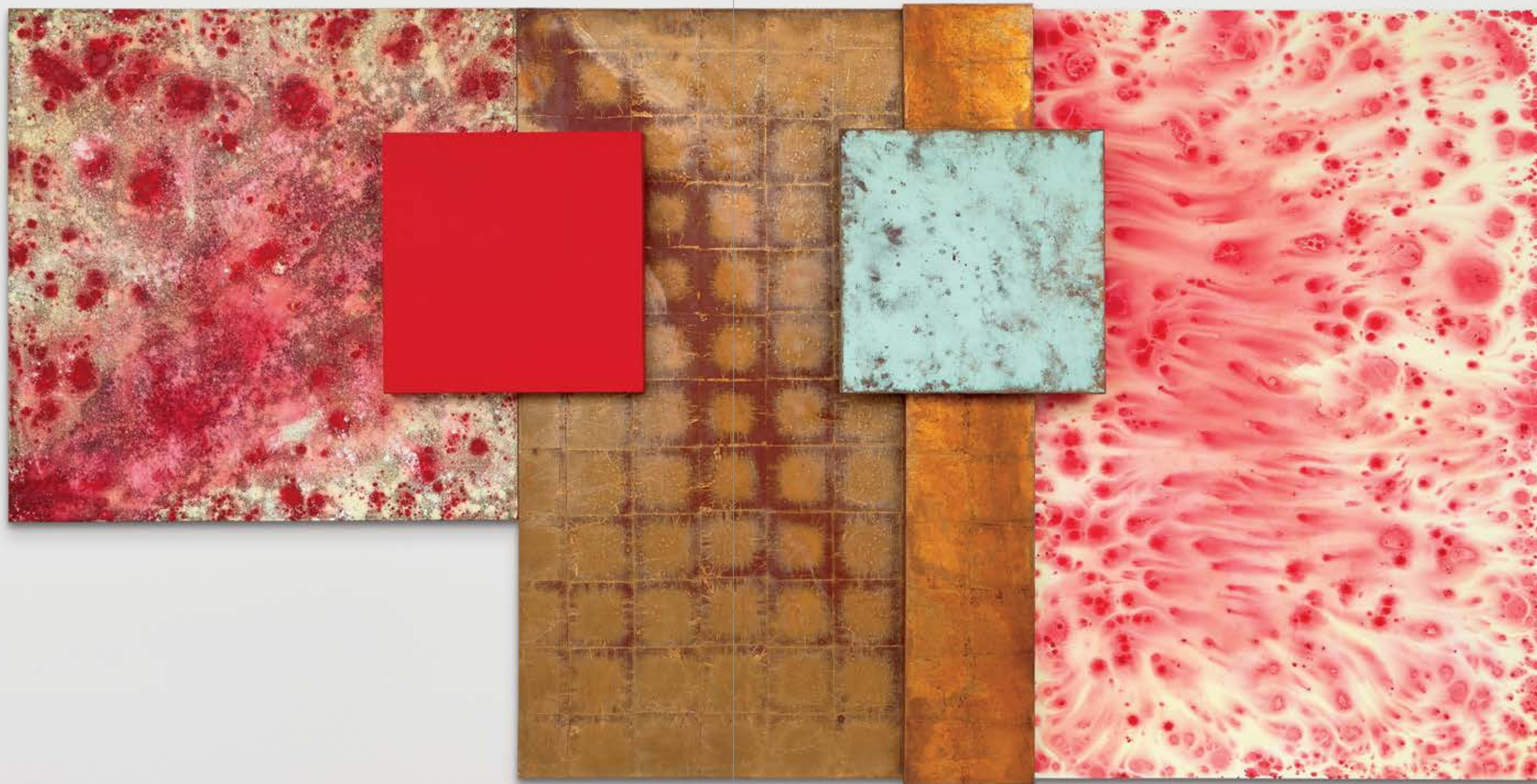
18 *Manivelas*, 2011
acrílico, óxido de ferro, folha de ouro
e cobre sobre tela [acrylic, iron oxide, gold
leaf and copper on canvas], 90 x 120 cm
col. do artista [artist coll.]



19 sem título [untitled], 2011
acrílico, folhas de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas],
180 x 360 cm
col. Flavia e Waldir Simões de Assis Filho



20 *Manivelas*, 2011
acrílico, óxido de ferro, folha de ouro
e cobre sobre tela [acrylic, iron oxide, gold
leaf and copper on canvas], 90 x 120 cm
col. do artista [artist coll.]



21 sem título [untitled], 2011
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
180 x 360 cm
col. Flavia e Waldir Simões de Assis Filho



22 *Manivelas*, 2011
acrílico, óxido de ferro, folha de ouro sobre tela
[acrylic, iron oxide, leaf gold on canvas]
90 x 105 cm
col. do artista [artist coll.]

23 sem título [untitled], 2010
acrílico, óxido de ferro, folha de ouro
e cobre sobre tela [acrylic, iron oxide,
gold leaf and copper on canvas], 180 x 240 cm
col. Ana e Marco Abrahão
[pp. 50-51]





24 *Língua franca*, 2010
acrílico, óxido de ferro, folha de ouro
e cobre sobre tela [acrylic, iron oxide, gold leaf
and copper on canvas], 180 x 360 cm
col. particular [private coll.]



25 sem título [untitled], 2010
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
150 x 266 cm
col. Família Schwartz



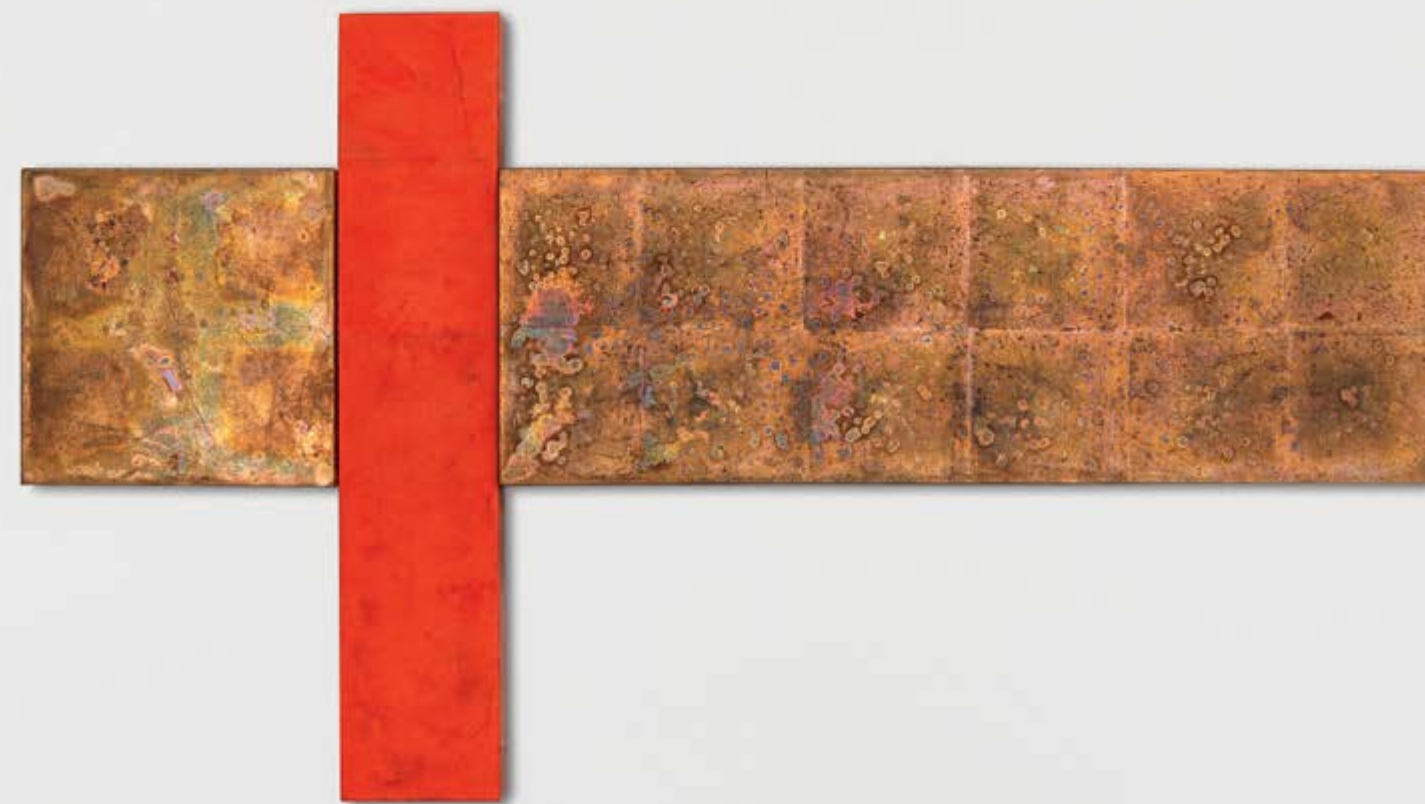
26 sem título [untitled], 2009
acrílico, folhas de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
75 x 120 cm
col. Daniel Roesler



27 *Autonomias*, 2008
acrílico, grafite, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, graphite, gold leaf and copper, on canvas]
90 x 75 cm
col. do artista [artist coll.]

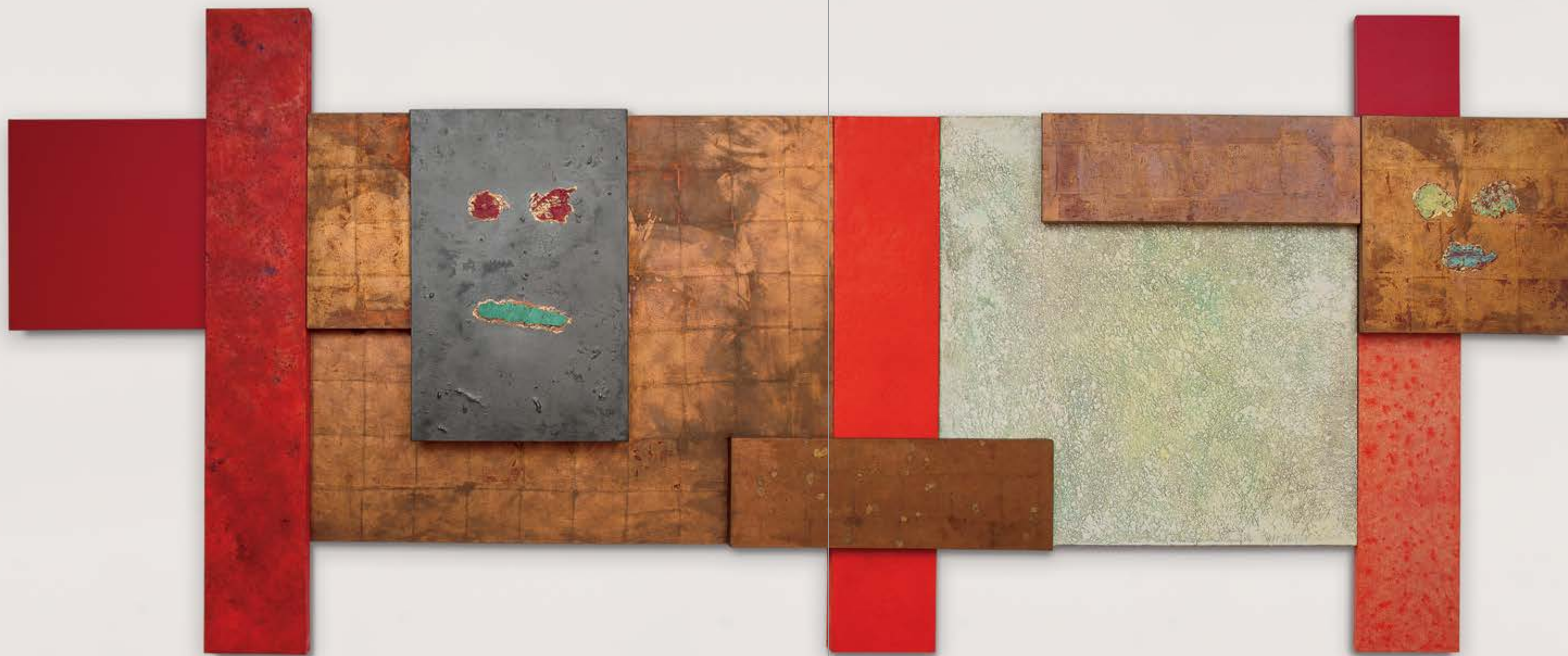


28 sem título [untitled], 2009
acrílico, grafite, óxido de ferro, folha
de ouro e cobre sobre tela [acrylic,
graphite, iron oxide, leaf copper and gold
on canvas], 180 x 390 cm
col. do artista [artist coll.]



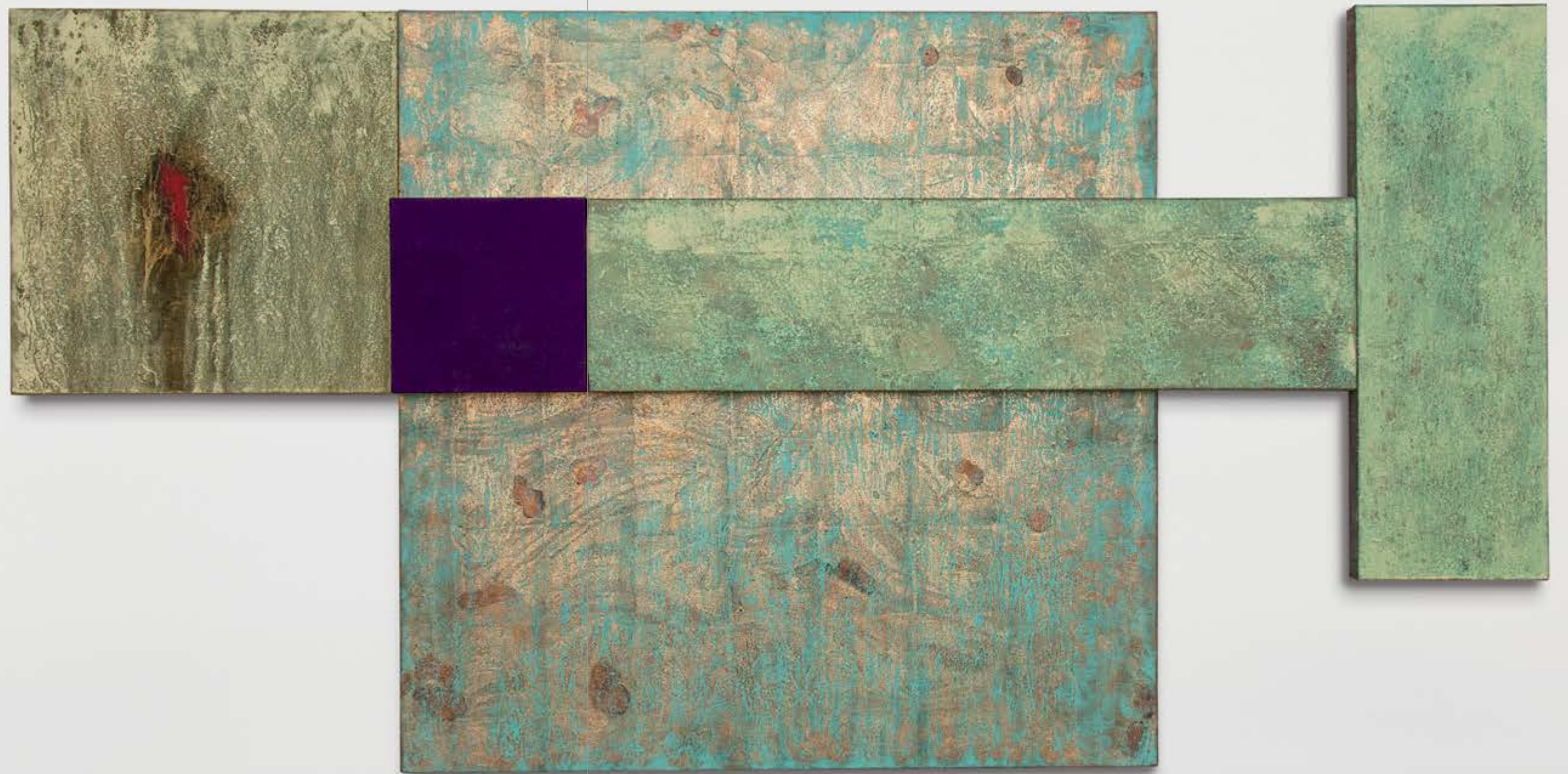
29 *Refém*, 2006
acrílico, cera, folha de ouro e cobre,
sobre tela [acrylic, wax, gold leaf and
copper on canvas], 75 x 125 cm
col. do artista [artist coll.]

30 *Refém: John Wayne encontra
Harum Al-Hashid*, 2007
acrílico, óxido de ferro, folha de ouro
e cobre sobre tela [acrylic, iron oxide, gold
leaf and copper on canvas], 180 x 450 cm
col. particular [private col.] ►





31 sem título [untitled], 2006
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
60 x 90 cm
col. particular [private coll.]



32 *Fornalha*, 2006
acrílico, folha de ouro e cobre
sobre tela [acrylic, gold leaf and
copper on canvas], 120 x 240 cm
col. Caetano e Roberto Oliva



33 sem título [untitled], 2006
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
90 x 75 cm
col. do artista [artist coll.]



34 *Fornalha*, 2006
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
120 x 210 cm
col. do artista [artist coll.]



35 *Autonomias*, 2001
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
150 x 140 cm
col. Cristina e Paulo Darzé



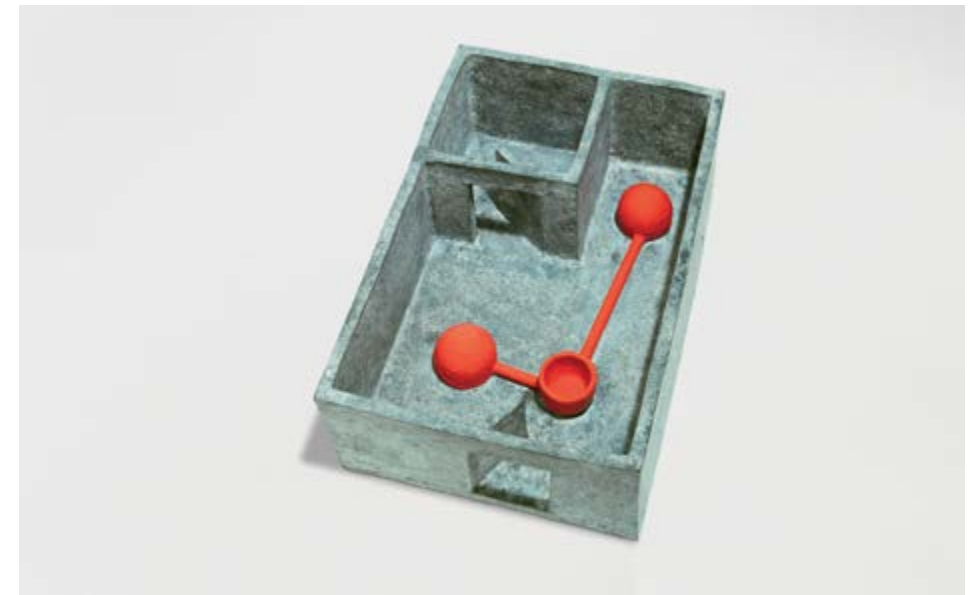
36 *Fornalha*, 2006
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
120 x 240 cm
col. Lica Cecato



37 sem título [untitled], 2006
acrílico, folha de ouro e cobre sobre tela
[acrylic, gold leaf and copper on canvas]
120 x 210 cm
col. particular [private coll.]

38 *O bem e o mal*, 2002
cerâmica pintada [ceramic painting]
31 x 46 x 15 cm e [and] 30 x 43,5 x 15 cm
col. do artista [artist coll.]





39 *Gigante dormindo e cachorro latindo*
2002/2004, bronze pintado
[bronze painting]
15 x 29 x 43 cm
col. do artista [artist coll.]

40 *A cozinha do fantasma*, 2002/2004
bronze pintado [bronze painting],
15 x 29 x 43 cm
col. do artista [artist coll.]

41 *Triângulo amoroso II*, 2002/2004
bronze pintado [bronze painting],
15 x 29 x 43 cm
col. do artista [artist coll.]

42 *Triângulo amoroso I*, 2002/2004
bronze pintado [bronze painting],
15 x 29 x 43 cm
col. do artista [artist coll.]



43-45 *Seu marido*, 2002
 (com a colaboração da Coopa-Roca)
 [(with the collaboration of Coopa-Roca)]
 latas vazias de bebidas, arame, lycra
 e motor elétrico [empty beverage cans,
 wire, lycra and electric motor]
 dimensões variáveis
 [variable dimensions]
 col. do artista [artist coll.]



CRONOLOGIA

Antonio Dias nasceu em 1944, em Campina Grande (PB). Em 1957, muda-se para o Rio de Janeiro. Estuda sob a orientação de Oswaldo Goeldi no Ateliê Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas-Artes. Realiza trabalhos de artes gráficas e o projeto de programação visual da Editora Tempo Brasileiro. Já em 1962, aos 18 anos, participa das primeiras exposições coletivas e realiza sua primeira individual na Galeria Sobradinho e, em 1964, a segunda na Galeria Relevo, ambas no Rio de Janeiro. Em 1965, participa da Bienal de Paris, onde recebe o prêmio de pintura, e da antológica Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ganha o prêmio da exposição “Jovem desenho brasileiro”, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Em 1966, participa da Opinião 66; em 1967, da “Nova objetividade brasileira”, ambas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano muda-se para Paris quando participa da mostra itinerante “Science fiction”, apresentada na Kunsthalle de Berna, no Musée des Arts Décoratifs de Paris e na Städtische Kunsthalle de Düsseldorf. Citado, frequentemente, como um dos mais importantes artistas brasileiros de sua geração, Antonio Dias deve seu sucesso inicial ao talento precoce que manifestou numa produção crítica paralela à *pop-art* norte-americana e que conseguiu manter com vitalidade ao longo dos últimos 30 anos. Os ícones poderosos, dispostos numa composição inusitada que rompia as fronteiras entre a pintura e a escultura, marcaram seu trabalho do início dos anos 60 até 1967. Em 1968, muda-se para Milão, cidade onde até hoje mantém uma de suas residências e ateliê. Ainda em 1968, inicia suas investigações conceituais concentradas na reflexão poética sobre as relações entre palavra e imagem, sendo, portanto, um dos pioneiros nessa linha de experiências. Participa da mostra “Dialogue between the East and the Western”, no National Museum of Modern Art de Tóquio, onde apresenta a instalação *Do it yourself: freedom territory*. Essas preocupações se estenderão até a segunda metade da década de 70. Em 1971, participa na 6th International Exhibition, no Guggenheim Museum de Nova Iorque; em 1972, ganha o Grande Prêmio da International Exhibition of Original Drawings, em Rijeka, Iugoslávia, atual Croácia; ainda no mesmo ano recebe a bolsa da John Simon Guggenheim Foundation. Em 1988, recebeu a bolsa do Programa para Artistas de Berlim do Deutschen Akademischen Austauschdiensts (DAAD). No segundo semestre de 1994, o Instituto Mathildenhöhe de Darmstadt realizou uma grande exposição retrospectiva dos trabalhos de 1967 a 1994. Depois, entre 2000 e 2002 fez uma série de exposições no Brasil: no Museu de Arte Contemporânea (Coleção João Sattamini), Niterói; Museu de Arte Moderna, São Paulo; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu Vale do Rio Doce, Vitória; Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília; Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza; Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife. Em 2009 e 2010 foi apresentada a exposição “Anywhere is my land”, na Daros, em Zurique, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Suas obras estão em importantes acervos como no Museum of Modern Art de Nova York, no Museum Ludwig de Colônia, na Lenbachhaus de Munique, no Museo de la Solidaridad, em Santiago do Chile, na Coleção Daros de Zurique, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Coleção João Sattamini), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre outros.

CHRONOLOGY

Antonio Dias was born in 1944 in Campina Grande, Paraíba, Brazil. In 1957 he moved to Rio de Janeiro and studied under Oswaldo Goeldi at the Escola Nacional de Belas Artes Atelier Livre de Gravura. As a graphic designer he worked on the layout for Editora Tempo Brasileiro. In 1962, at the age of 18, he was already showing in group exhibitions and held his first solo show at Galeria Sobradinho. His second solo show was at Galeria Relevo, Rio de Janeiro in 1964. In 1965, he showed at the Paris Biennial, where he won the painting prize, and in the group show *Opinião 65* at Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro and won the *Jovem Desenho Brasileiro* award at the Universidade de São Paulo Museu de Arte Contemporânea. In 1966 he showed in *Opinião 66*, and in 1967 *Nova Objetividade Brasileira*, both at Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro. Moving that same year to Paris, he showed in *Science Fiction* at the Kunsthalle in Bern, Musée des Arts Décoratifs in Paris and the Städtische Kunsthalle in Düsseldorf. Often mentioned as one of the most important Brazilian artists of his generation, Antonio Dias owes his early success to a precocious talent that manifested itself in critical output parallel to North American Pop Art and which he has managed to continue over the past 30 years. His work from the early 1960s until 1967 featured powerful images arranged in unusual compositions that blur the division between painting and sculpture. In 1968 he moved to Milan, where he still has a home and studio, and in that year began conceptual investigations concentrating on poetic reflection about the relationships between word and image, becoming one of the pioneers of this line of experiment. He exhibited in *Dialogue between the East and the West*, at the National Museum of Modern Art in Tokyo, where he showed the installation *Do it yourself: Freedom Territory*. These concerns would continue into the late 1970s. In 1971 he showed in the *6th International Exhibition* at the Guggenheim Museum in New York; in 1972, he won the Grand Prix at the *International Exhibition of Original Drawings* in Rijeka, Yugoslavia, now Croatia, and in the same year was awarded a grant from the John Simon Guggenheim Foundation. In 1988 he received a grant from the Deutschen Akademischen Austauschdiensts (DAAD) Berlin Artists Programme. In the second half of 1994 the Darmstadt Mathildenhöhe Institute organised a major retrospective exhibition of works from 1967 to 1994. A series of exhibitions were shown in Brazil between 2000 and 2002: at Coleção João Sattamini, Museu de Arte Contemporânea, Niterói; Museu de Arte Moderna, São Paulo; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu Vale do Rio Doce, Vitória; Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília; Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza; Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife. In 2009 and 2010 the exhibition *Anywhere is My Land* was shown at Daros, in Zurich and at Pinacoteca do Estado de São Paulo.

His work is included in important collections such as the Museum of Modern Art in New York; Museum Ludwig in Cologne; Lenbachhaus in Munich; Museo de la Solidaridad, Santiago, Chile; the Daros Collection in Zurich; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Coleção João Sattamini); Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; and Museu de Arte Moderna de São Paulo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES

INDIVIDUAIS

SELECTED SOLO

EXHIBITIONS

- 2014**
- “Potência da pintura”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
 - Galeria Nara Roesler, São Paulo
- 2013**
- Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte
 - “Antonio Dias – aquarelas e colagens”, Mul.ti.plo Espaço de Arte, Rio de Janeiro
- 2012**
- “Polaroids”, Galeria Athena Contemporânea, Rio de Janeiro
 - “Pinturas sobre cartões”, Galeria Celma Albuquerque, ArtRio, Rio de Janeiro
- 2011**
- Galeria Nara Roesler, São Paulo
- 2010**
- Galeria Nara Roesler, São Paulo
 - “Anywhere is my land”, Pinacoteca do Estado de São Paulo
 - Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro
- 2009**
- “Antonio Dias / Anywhere is my land”, Daros Exhibitions, Zurique
- 2007**
- “Trabalhos recentes / Recent works”, Paulo Darzé Galeria de Arte, Salvador
- 2005**
- “Sobre casas, torres, argila e bronze”, Galeria Luisa Strina, São Paulo
- 2004**
- Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro
 - “2+2”, Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro
- 2003**
- “A ilustração da arte / cidade / modelo”, Amparo 60 Galeria de Arte, Recife
- 2002**
- “Múltiplos”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
 - Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife

2001

- Museu de Arte Moderna – MAM, São Paulo
- Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro
- Museu Vale do Rio Doce, Vitória
- Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília
- Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza

2000

- Individual apresentada pela Galeria Jean Boghichi, durante a FIAC, Paris
- Paulo Darzé Galeria de Arte, Salvador
- Galeria Luisa Strina, São Paulo
- Galerie Pablo Stähli, Zurique
- “Os anos 70 na Coleção João Sattamini”, Museu de Arte Contemporânea – MAC, Niterói, Brasil
- “O país inventado”, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador
- Casa Andrade Muricy, Curitiba

1999

- Walter Storms Galerie, Munique
- “Trabalhos / Works 1965 – 1999”, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

1996

- Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro
- Galeria Luisa Strina, São Paulo

1995

- Studio Marconi, Milão

1994

- Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro
- Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro
- Galerie Pablo Stähli, Zurique
- Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal, Alemanha
- “Trabalhos / Arbeiten / Works 1967 – 1994”, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, Alemanha
- Paço das Artes, São Paulo

1993

- Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique;
- DAAD Galerie, Berlim
- Galeria Luisa Strina, São Paulo
- Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro

1992

- Galerie Pablo Stähli, Zurique

1991

- Galeria Luisa Strina, São Paulo

1990

- Galerie Georg Nothelfer, Berlim
- Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler, Alemanha
- Galerie Pulitzer, Amsterdã
- Galleria Cesare Manzo, Pescara, Itália

1989

- Galerie Friedrich Witzel, Offenbach, Alemanha
- Galeria Luisa Strina, São Paulo
- “Malerei”, Städtisches Museum Mülheim in der alten Post, Mülheim an der Ruhr, Alemanha

1988

- “Arbeiten auf papier / Trabalhos sobre papel 1977-1987”, Staatliche Kunsthalle, Berlim

1987

- Galeria Usina, Vitória, Brasil
- Galeria Saramenha, Rio de Janeiro
- Galeria Joan Prats, Barcelona
- “Opere recenti”, Studio Marconi, Milão
- Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler, Alemanha
- “Arbeiten auf papier”, Galerie Emmerich-Baumann, Zurique

1986

- Galerie Albert Baronian, Knokke-Le Zoute, Bruxelas
- Galerie Beatrix Wilhelm, Stuttgart
- Galeria Luisa Strina, São Paulo
- Galleria Piero Cavellini, Bréscia, Itália

1985

- Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan

1984

- Galeria Tina Presser, Porto Alegre
- Galeria Luisa Strina, São Paulo
- Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
- Galeria Saramenha, Rio de Janeiro
- “The invented country / Erfundenes Land”, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique

1983

- Galleria Piero Cavellini, Bréscia, Itália
- “Travaux recentes”, Galerie Albert Baronian, Bruxelas
- Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
- Galeria Luisa Strina, São Paulo
- Galerie Beatrix Wilhelm, Leonberg, Alemanha

1982

- Walter Storms Galerie, Munique
- Galeria Gravura Brasileira, Rio de Janeiro

1981

- Galleria Cesare Manzo, Pescara, Itália
- Galeria Luisa Strina, São Paulo
- Walter Storms Galerie, Villingen, Alemanha

1980

- Walter Storms Galerie, Munique
- Mônica Filgueiras Galeria de Arte, São Paulo
- Galleria Nuovi Strumenti Arte Contemporânea/Piero Cavellini, Bréscia, Itália

1979

- Núcleo de Arte Contemporânea, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa
- Galeria Saramenha, Rio de Janeiro

1978

- “O papel do artista / A ilustração da arte”, Galeria Arte Global, São Paulo
- Galeria Gravura Brasileira, Rio de Janeiro
- Galeria Luisa Strina, São Paulo

1976

- Galeria del Cavallino, Veneza / Ronald Feldman Gallery, Nova York
- Galerie Albert Baronian / Palais des Beaux-Arts, Bruxelas
- “Le cheval de Troie”, Galerie Eric Fabre, Paris
- Galleria Nuovi Strumenti Arte Contemporânea/Piero Cavellini, Bréscia, Itália
- Galleria Lucio Amelio, Nápoles
- Galerie Albert Baronian, Bruxelas

1974

- Galerie Nächst St. Stephan, Viena
- “Some artists do, some not”, Galleria Nuovi Strumenti Arte Contemporânea/Piero Cavellini, Bréscia, Itália
- MAM, Rio de Janeiro

1973

- Galerie Stampa, Basel, Suíça
- Centro de Arte e Comunicação, Buenos Aires
- Galeria Bolsa de Arte, Rio de Janeiro
- Galerie Albert Baronian, Bruxelas
- Galeria Ralph Camargo, São Paulo

1972

- “The illustration of art, films”, Galeria Franco Toselli, Milão
- Stampa Galerie, Basel, Suíça
- Galleria Leonardo, Bolzano, Itália

1971

- Studio Marconi, Milão
- “The tripper”, Galleria Breton, Milão

1970

- Galerie Richard Foncke, Gante, Bélgica

1969

- “Studio Marconi Grafica”, Studio Marconi, Milão
- Galleria La Chiocciola, Pádua, Itália
- Studio Marconi, Milão
- Galleria ACME, Bréscia, Itália

1968

- Galerie Hammer, Berlim
- Gallery Delta, Roterdã

1967

- Galeria Relevo, Rio de Janeiro
- Gallery Delta, Roterdã

1965

- Galerie Florence Houston-Brown, Paris

1964

- Galeria Relevo, Rio de Janeiro

1962

- Galeria Sobradinho, Rio de Janeiro

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2013

- “ExpoProjeção 1973 – 2013”, Sesc Pinheiros, São Paulo
- “30 x bienal – transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição”, Pavilhão da Bienal, Parque do Ibirapuera, São Paulo
- “Cães sem plumas”, Roesler Hotel, Galeria Nara Roesler, São Paulo
- “Ambigüações”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
- “Mitologias por procuração”, MAM, São Paulo
- “Dark paradise”, Roesler Hotel, Galeria Nara Roesler, São Paulo
- “As tramas do tempo na arte contemporânea: estética ou poética?”, Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto (SP)
- “Desastres da guerra”, Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto (SP)
- “Open work in Latin America, New York & beyond: conceptualism reconsidered, 1968–1977”, The Hunter College Art Galleries, Nova Iorque
- “O colecionador – Coleção Jean Boghici”, Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR, Rio de Janeiro
- “O abrigo e o terreno”, MAR, Rio de Janeiro
- “Biografia incompleta”, MAC, Niterói (RJ)
- “Order, chaos, and the space between: contemporary Latin American art from Diane and Bruce Halle Collection”, Phoenix Art Museum, Fênix, EUA
- “Arte contemporânea brasileira – Coleções João Sattamini”, MAC, Niterói (RJ)

2012

- “Fraternidad, arte y política”, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago
- Cor e Forma III, Galeria Simões de Assis, Curitiba
- Trienal Poli/Gráfica, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Porto Rico
- Zona Maco | México Arte Contemporâneo, Centro Banamex – Col. Lomas de Sotelo, Cidade do México
- “Zona tórrida, certa pintura do Nordeste”, Santander Cultural Recife
- “Gil 70”, Itaú Cultural, São Paulo
- “Mas allá de la xilografía”, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Fundación Salvador Allende, Santiago
- “Exercícios de olhar”, Museu Lasar Segall, São Paulo
- “América do Sul, a pop art das contradições”, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba
- “Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira”, Pinacoteca do Estado de São Paulo

2011

- “Arte latinoamericano 1910-2010”, Museo de Arte Latinoamericana de Buenos Aires – Malba, Buenos Aires
- 12th Istanbul Biennial, Istanbul
- “Grandi opere... grandi”, Fondazione Marconi, Milão
- “Gráfica”, Fondazione Marconi, Milão
- “Caos e efeito”, Itaú Cultural, São Paulo
- “Sistemas, ideas y procesos 1965 -1975”, Fundación Proa, Buenos Aires
- “Jogos de guerra”, Caixa Cultural, Rio de Janeiro
- “Gli irripetibili anni ‘60”, Museo Fondazione Roma, Roma
- “Sobrevitória”, Museu de Arte do Espírito Santo, Vitória
- “1911-2011 arte brasileira e depois, na Coleção Itaú”, Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes, Belo Horizonte

2010

- 29ª Bienal Internacional de São Paulo
- “Versões do modernismo na Coleção Tuiuiu”, Instituto de Arte Contemporânea, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo
- “Entre desejos e utopias”, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro
- “Rio experimental. Más allá del arte, el poema y la acción”, Fundación Botín, Villa Iris, Santander, Espanha
- “Coletiva 10”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
- “Il grande Gioco: Forme d’arte in Italia 1947-1989”, 1947-1958, Museo d’Arte Contemporanea, Lissone; 1959-1972, Rotonda di Via Besana, Milão; 1973-1989, GaMec (Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea), Bérgamo, Itália

2009

- “Nova figuração, anos 1960-1970”, Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro
- “After utopia”, Centro per l’Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália
- “1968 – the great innocence”, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, Alemanha
- 11º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, Palácio das Artes, Belo Horizonte
- “Coletiva 9”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro

2008

- Face to Face. The Daros Collections – Part 2, Daros Exhibitions, Zurique
- “It’s not neutral / Ez da neutrala / No es neutral”, Tabakalera, Donostia, San Sebastián, Espanha

2007

- “Antonio Dias, Lenora de Barros, Eduardo Climachauska, Daisy Xavier & Célia Freitas e Wallace Masuko”, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo
- “Constructing a poetic universe. The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American art”, Museum of Fine Arts, Houston, EUA
- “Puntos de vista. Zeitgenössische Kunst aus der Daros-Latinamerica Collection”, Kunstmuseum, Bochum, Alemanha
- “Arte como questão – anos 70”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
- Face to Face. The Daros Collections – Part 1, Daros Exhibitions, Zurique

2006

- “25 artistas”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
- “Certain encounters. Daros-Latinamerica Collection”, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver
- “Coleção MAMAM”, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife
- “Dor, forma, beleza”, Estação Pinacoteca, São Paulo
- “Entre a palavra e a imagem”, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília
- “O desenho moderno brasileiro 1917-1950”, MAM, Rio de Janeiro
- “Câmaras de luz”, Oi Futuro, Rio de Janeiro
- “Espaço aberto / Espaço fechado. Sites for Sculpture in Modern Brasil”, Henry Moore Institute, Leeds, Inglaterra

2005

- “Arte contemporânea”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
- “Arte em Metrópolis”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
- “Colección Fensa. Una mirada continental”, Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, México
- “Múltiplos”, Galeria Arte 21, Rio de Janeiro
- “O corpo da arte contemporânea brasileira”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo
- 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre
- “Tropicália. A revolution in Brazilian Culture”, Museum of Contemporary Art, Chicago; Barbican Art Gallery, Londres (2006); Centro Cultural Belém, Lisboa (2006); Bronx Museum of the Arts, Bronx, Nova Iorque (2006); MAM, Rio de Janeiro (2007)

2004

- “A face icônica da arte brasileira”, MAM, Rio de Janeiro
- “Beyond geometry. Experiments in form, 1940s-70s”, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Miami Art Museum, Miami
- “Chroma”, MAM, Rio de Janeiro
- “Inverted utopias. Avant-Garde art in Latin America”, Museum of Fine Arts, Houston, EUA
- “Latin American and Caribbean art”, MoMA at El Museodel Barrio, Nova Iorque

2003

- “Aproximações do espírito pop, 1963-1968. Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner”, MAM, São Paulo
- “Señales limitrofes”, Universidad Arcis, Santiago
- “Arte e sociedade. Uma relação polêmica”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo
- “A subversão dos meios”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo

2002

- “Antonio Dias e Nelson Félix”, Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte
- “Caminhos do contemporâneo 1952/2002”, Paço Imperial, Rio de Janeiro
- “Ceará redescobre o Brasil”, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza
- “Fragmentos a seu imã”, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília
- “Lucio Fontana. A ótica do invisível”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Brasília e [and] São Paulo

2001

- “A trajetória da luz na arte brasileira”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo
- “Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz”, MAM, São Paulo
- “Diversidades e tendências nos anos 70”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo
- “Experiment, experiência. Art in Brasil, 1958-2000”, Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra
- “O espírito de nossa época”, MAM, São Paulo
- “O super-8 experimental nos anos 70”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo
- “Palavra imagem”, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife
- “The Kemp Collection”, Kunsthalle, Düsseldorf, Alemanha

2000

- “Arte conceitual e conceitualismos. Anos 70 no acervo do MAC/USP”, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo
- “Dias, Vergara, Magalhães, Gerchman”, GB Arte, Rio de Janeiro
- “Versiones del Sur. Heterotopias. Medio siglo sin-lugar, 1918-1968”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri
- “Versiones del Sur. F[r]icciones”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri
- “Icon+grid+void”, The Americas Society, Nova Iorque
- “Arte contemporânea / Contemporary art – Mostra do redescobrimento”, Parque Ibirapuera, Fundação Bienal São Paulo
- “Século XX. Arte do Brasil”, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- “Situações. Arte brasileira – anos 70”, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro
- “Spanning an entire ocean”, Culturgest, Lisboa

1999

- “Das vanguardas ao fim do milênio”, Culturgest, Lisboa
- “Global conceptualism. Points of origin 1950s-1980s”, Queens Museum of Art, Nova Iorque; Walker Art Center, Mineápolis; Miami Art Museum, Miami (2000)

1998

- “1968”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
- “Antropofagia”, Museu da República, Rio de Janeiro
- 24ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo
- “Espelho da Bienal”, MAC, Niterói, Rio de Janeiro
- “O moderno e o contemporâneo na arte brasileira”, MAM, São Paulo
- “Poéticas da cor”, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro
- “Teoria de valores”, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro; MAM, São Paulo
- “Terra incógnita”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
- “A Coleção Costantini”, MAM, Rio de Janeiro

1997

- I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre
- “Impressões itinerantes”, Casa do Brasil, Madri
- “Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts”, Staatsgalerie, Stuttgart
- Atelier Finep. Antonio Dias, Roberto Magalhães, Paço Imperial, Rio de Janeiro
- “Re-aligning vision. Alternative currents in South American drawings”, El Museo del Barrio, Nova Iorque; The Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, EUA (1998)

1996

- “Anos 70. Fotolinguagem”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro
- “Coleção Sattamini”, MAC, Niterói (RJ)
- “Dialog. Experiências alemãs”, MAM, Rio de Janeiro
- “Interiores”, MAM, Rio de Janeiro
- “Medien, Kunstwerke”, Galerie Stampa, Basel, Suíça
- “New acquisitions”, Museum Ludwig, Colônia, Alemanha
- “Transparências”, MAM, Rio de Janeiro

1995

- “A fronteira dos vazios. Livro Objeto”, MAM, São Paulo
- “Opinião 65. 30 anos”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro

1994

- 22ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo
- “Bienal Brasil século XX”, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
- “Coleção Unibanco. Casa da Cultura de Poços de Caldas, Minas Gerais
- “Luisa Strina. 20 anos de arte brasileira”, Museu de Arte de São Paulo – Masp, São Paulo

1993

- “Brasil: segni d’arte. Libre e video 1950-1993”, Fondazione Scientifica Querini Stampaglia, Veneza; Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Maria Teresa, Milão; Biblioteca Nazionale, Sala Dantesca, Florença; Galeria Candido Portinari, Palazzo Pamphili, Roma
- “Emblemas do corpo. O nu na arte moderna brasileira”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro

1992

- “Artistas latinoamericanos del siglo XX / Latin American artists of the twentieth century”, Estación Plaza de Armas, Sevilha; Musée National d’Art Modern, Centre Georges Pompidou, Paris; Museum Ludwig, Colônia, Alemanha (1993); Museum of Modern Art – MoMA, Nova Iorque (1993)
- “Bilderwelt Brasilien”, Kunsthaus, Zurique
- “Mostra América”, Museu de Gravura, Curitiba

1990

- Brasil Projects 90, Municipal Art Gallery, Los Angeles; Masp, São Paulo
- “Gegenwart / Ewigkeit”, Martin-Gropius-Bau, Berlim

1988

- “Brasil já. Beispiele zeitgenössischer brasilianischer Malerei”, Museum Morsbroich, Leverkusen, Alemanha; Galerie Landesgalerie, Stuttgart; Sprengel Museum, Hanôver (1989)
- “Brasil Projects”, P.S. 1. Long Island, Nova Iorque

1987

- “Modernidade. Art brésilien du 20^{ème} siècle / Arte brasileira do século XX”, Musée d’Art Modern de la Ville de Paris; MAM, São Paulo (1988)

1986

- Prospect 86, Kunstverein, Frankfurt am Main, Alemanha

1985

- “Genommene Kurven”, Kunstverein, Heidelberg, Alemanha
- “On language and ecstasy. A generation in Italian art”, Alvar Aalto Museo, Jyväskylä, Finlândia; Porin Taide Museo, Pori, Finlândia
- “Occasione d’incontro”, Galleria Piero Cavellini, Milão
- Tendências do livro de artista no Brasil, Centro Cultural São Paulo, São Paulo

1984

- “An international survey of recent painting and sculpture”, MoMA, Nova Iorque
- “Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman: primeiros trabalhos, Coleção Gilberto Chateaubriand”, Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro 5th Biennial of Sydney, Sydney
- “Entre o meio e o fim”, Galeria de Arte UFF, Niterói (RJ)
- “Il fascino della carta”, Ex Stalloni, Reggio Emilia, Itália
- “Occasione d’incontro”, Galleria Nuovi Strumenti Arte Contemporanea/Piero Cavellini, Bréscia, Itália
- “Papel como linguagem”, Galeria Sergio Milliet, Funarte, Rio de Janeiro
- “Portrait of a country”, Barbican Art Gallery, Londres

1983

- “Codici e Marchingegni 1482-1983”, Casa di Leonardo, Vinci, Itália

1982

- 11 Italienische Künstler in München, Künstlerwerkstätten, Munique
- “Contemporaneidade”, MAM, Rio de Janeiro
- “Differenza video”, Studio Trisorio, Nápoles
- “Il pennello improprio”, Giardini di Bellariva, Florença
- “Künstler aus Lateinamerika”, DAAD Galerie, Berlim
- “Uma coleção no Rio de Janeiro”, Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro

1981

- “A casa. Gravura brasileira”, Rio de Janeiro
- “Arte e dintorni”, Galleria Studio G7. Bolonha
- XVI Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo
- “Contemporary Latin American art in Japan”, The National Museum of Art, Osaka
- “Japan Künstlerbücher”, Kunstverein, Frankfurt am Main, Alemanha
- “Quase cinema. Cinema de artista no Brasil, 1970 / 80”, Funarte, Rio de Janeiro

1980

- 39 Esposizione Biennale Internazionale d’Arte, Veneza (representante do Brasil com [representing Brazil with] Anna Bella Geiger, Paulo Roberto Leal e [and] Carlos Vergara)
- “Camere incantate / Espansione dell’immagine”, Palazzo Reale, Milão
- “Homenagem a Mario Pedrosa”, Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro
- “Nuovi media / Extra media”, Museo Progressivo d’Arte Contemporanea, Livorno, Itália
- “Quasi cinema. Video tapes e film d’artisti in Brasile 70/80”, Centro Internazionale di Brera, Milão

1979

- “Arte / Art”, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique
- “Cinema d’artista e cinema sperimentale in Italia”, Cinemathèque Française, Paris
- “Livre como arte. Mostra internacional de livros de artista”, Núcleo de Arte Contemporânea, João Pessoa

1978

- “Arte & altro”, Salone Annunciata, Milão
- 38 Esposizione Biennale Internazionale d’Arte, Arte e Cinema, Veneza
- “Artisti e cinema negli anni ‘70”, Pinacoteca Comunale, Ravenna, Itália
- “Coleman, Dias, Nespolo, Patella”, Palazzo Reale, Milão
- “Geometria sensível”, MAM, Rio de Janeiro
- “L’altro cinema”, Palazzo dei Priori, Volterra, Itália
- “L’occhio dell’immaginario”, Galleria d’Arte Moderna, Turim
- La Mano dell’Occhio: Giornate Internazionali di Cinema d’Artista, Florença

1977

- “8 artisti”, Schema/Franca Pisani, Milão
- “Arte & cinema”, Centro Internazionale di Brera, Milão
- “Il gergo inquieto. Cinema sperimentale italiano”, Palazzo del Comune, Gênova
- “Libri oggetto”, Palazzo Vecchio, Florença
- “Mater matéria”, Zona, Florença
- Moving 1977, Hal Bromm Gallery, Nova Iorque
- “Recordings”, Centre for Experimental Art and Communication, Toronto
- “Sonora”, Calcografia Nazionale, Roma
- “The records as artwork”, Modern Art Museum of Forth Worth, Texas

1976

- “10 anni in Italia”, Studio Marconi, Milão
- “Chiari, Dias, Gastini, Nannucci, Parmiggiani”, Centrale, Áquila, Itália
- “Drawings / Disegni (USA / Italia)”, Galleria Canaviello, Roma
- “Foto & idea”, Nuova Galleria Comunale d’Arte Moderna, Parma, Itália
- The Museum of Drawers, Museum der Stadt, Solothurn, Suíça; International Cultureel Centrum, Antuérpia; Städtisches Museum, Schwäbisch Gmünd, Alemanha (1977); Städtische Kunsthalle, Düsseldorf (1977); The Israel Museum Jerusalem, Israel (1977); Kunsthaus, Zurique (1978); Cooper-Hewitt National Design Museum, Nova Iorque (1978); Institute of Contemporary Art, Los Angeles (1978); Museum of Fine Arts, Dalas (1978); Museum of Art, Nova Orleans (1978); Wadsworth Atheneum, Hartford, EUA (1978); Institute of Contemporary Art, Londres (1979); Kunstmuseum, Berna, Suíça (1979)

1975

- 3rd International Open Encounter of Video, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Itália
- “Artevideo e multivision”, Rotonda di via Besana, Milão
- “La fotografia come strumento per l’artista”, Sicof, Milão
- “Small press”, Zona, Florença
- “Video art”, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadélfia; The Contemporary Arts Center, Cincinnati; Museum of Contemporary Art, Chicago; Wadsworth Atheneum, Hartford, EUA

1974

- “Art systems in Latin America”, Institute of Contemporary Arts, Londres; Espace Pierre Cardin, Paris
- “Colored graphic prints”, Pratt Graphic Center, Nova Iorque
- “Flash art information”, Kunstverein, Colônia, Alemanha; Kunstverein, Münster, Alemanha
- “Impact video art”, Musée des Arts Décoratifs, Lausanne
- 10th International Biennial Exhibition of Prints, National Museum of Modern Art, Tóquio; National Museum of Modern Art, Quioto
- Projekt 74, Kunsthalle, Colônia, Alemanha
- “Record as art”, Galerie Rolf Ricke, Colônia, Alemanha
- “Returned to Sender”, Schema, Florença
- “Video tapes / Video bänder”, Kölnischer Kunstverein, Colônia, Alemanha

1973

- “30 artisti”, Studio Marconi, Milão
- 8^{ème} Biennale de Paris, Paris
- “Coleção Thomas Cohn”, Galeria Ibeu, Rio de Janeiro
- “Editions Staeck”, Multiples Inc., Nova Iorque
- Expo-Projeção 73, Grife, São Paulo
- Film als Kunstwerk, Kunsthalle, Colônia, Alemanha
- “Indice”, Forma Galleria, Gênova, Itália
- 6th International Triennial of Colored Graphic Prints, Grenchen, Suíça
- “Nuovi media”, Centro Internazionale di Brera, Milão
- “Participio presente”, Galleria Civica d’Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Itália
- “Stampa infomiert”, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Áustria
- “Record as artwork”, The Royal College of Art Gallery, Londres; Galleria Forma, Gênova, Itália; Galleria Françoise Lambert, Milão

1972

- Arte de Sistemas II, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
- “Drawings”, Galerie Stampa, Basel, Suíça
- “Grafica oggi”, Galleria di Porta Ticinese, Milão
- “Il gioco delle parti”, Galleria Vinciana, Milão
- 3rd International Exhibition of Original Drawings, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, Croácia

1971

- 6th International Exhibition, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque
- Arte de Sistemas I, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
- “Grafiche & multipli”, Studio Marconi, Milão
- 9th Ljubljana International Biennial of Graphic Art, Moderna Galerija, Ljubljana, Eslovênia
- “Italian painting”, Arts Council Gallery, Belfast; David Hendriks Gallery, Dublin
- “Immagine oggi in Italia”, Villa Manzoni, Lecco, Itália
- “Quale chiarezza?”, Galleria Vinciana, Milão; Galleria La Chiocciola, Pádua, Itália; Il Nouvo Torcoliere, Roma; Galleria de Foscherari, Bolonha, Itália

1970

- “Art concepts from Europe”, Bonino Gallery, Nova Iorque
- “Collezione Cavellini”, Palazzo degli Uffici, Breno, Itália
- Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni, Museo Civico, Bolonha, Itália
- “Kunst und politique”, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Alemanha; Kunstverein, Frankfurt am Main; Kunstverein, Wuppertal, Alemanha; Kunsthalle, Basel, Suíça; Künstler machen Pläne, andere auch. Kunsthau, Hamburgo
- “Réflets des galeries pilotes”, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris
- “Studio Marconi at the Dezon-Zaks Gallery”, Dezon-Zaks Gallery, Chicago
- “Studio Marconi at the Felix Landau Gallery”, Felix Landau Gallery, Los Angeles
- “Studio Marconi at the Galleria Il Canale”, Galleria Il Canale, Veneza

1969

- “2 piu 35”, Galeria Cadario, Caravate, Itália
- “Aria condizionata”, Galeria Toselli, Milão
- “Arte contemporânea”, Villa Cicogna-Mozzoni, Bisuschio, Itália
- “Contemporary art. Dialogue between the East and the West”, National Museum of Modern Art, Tóquio
- “Events”, Salone degli Estensi, Varese, Itália
- “Gallerie di tendenza”, Sala Comunale di Cultura, Modena, Itália
- “Information”, Galleria Il Diagramma, Milão
- “Pläne und Projekte als Kunst”, Kunsthalle, Berna, Suíça; Aktionsraum 1, Munique
- Salon de Mai, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris

1968

- “Iconografia de massa”, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro
- “Oggi”, Galeria Annunciata, Milão
- “Antonio Dias, Allen Jones, Jobob Zekveld”, Galerie Delta, Roterdã
- Premio San Fedele per Giovani Pittori, Galleria San Fedele, Milão
- Resumo JB, MAM, Rio de Janeiro
- Salon Comparaisons, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris
- Salon de Mai, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris

1967

- “Deltoids”, Galerie Delta, Roterdã
- L’Oeil de Boeuf 5, Galeria-T, Haarlem, Holanda
- “Moderne Kunstbeurs Balans”, Stedelijk Museum, Schiedam, Holanda
- “Nova objetividade brasileira”, MAM, Rio de Janeiro
- Salon de Mai, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris
- “Science fiction”, Kunsthalle, Berna, Suíça; Musée des Arts Décoratifs, Paris; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf (1968)
- Zoom 2, Galerie Blumenthal-Mommaton, Paris

1966

- Accrochage 66, Galerie Mathias Fels, Paris
- “Apeningue”, Galeria Atrium, São Paulo
- “Arte contemporâneo brasileiro”, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
- Bienal Inter-Americana, Córdoba, Argentina
- “Brazilian art today”, Kiko Galleries, Houston
- “Donner à voir”, Galerie Zunini, Paris
- “La figuration narrative”, Galeria Vaclava Spaly, Praga
- “Meio século de arte nova”, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP
- Opinião 66, MAM, Rio de Janeiro
- “PARE!”, Galeria G4, Rio de Janeiro
- Salão de Abril, MAM, Rio de Janeiro
- Salon de la Jeune Peinture, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris
- “Supermarket”, Galeria Relevo, Rio de Janeiro
- “Vanguarda brasileira”, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte

1965

- 4^{ème} Biennale de Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris
- “Du général au particulier”, Galerie Houston-Brown, Paris
- “Jovem desenho nacional”, MAC/USP
- “Jovem pintura”, MAC/USP
- L’Oeil de Boeuf 4, Sala del Ateneo, Madri
- “La figuration narrative”, Galerie Europe/Galerie Creuze, Paris
- Objectifs 65, Galerie de la Librairie Anglaise, Paris
- Opinião 65, MAM, Rio de Janeiro
- Resumo JB, MAM, Rio de Janeiro
- Salon de la Jeune Peinture, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris
- “Tendences et engagement dans le graphisme contemporain”, Galerie de l’Université, Paris
- Propostas 65, Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo

PRESENTATION

JORGE GERDAU JOHANNPETER
Senior Board Vice-President

Antonio Dias – the power of painting is the opening exhibition of the Iberê Camargo Foundation’s 2014 programme. Curated by the critic and historian Paulo Sergio Duarte, the exhibition shows that our eyes can still be challenged today by the oldest of art techniques.

A celebration of painting also appears in the work of one of the key figures of Brazilian modern art, Iberê Camargo, the patron of this Foundation. This year we are celebrating the 100th anniversary of the artist’s birth with a series of special activities and projects. Marked by the symbol that can be seen for the first time in this catalogue and which will unify the projects of this commemorative period, this programme presents and enhances the unique career of Iberê as a great artist who will forever feature in the cultural memory of Brazil.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Antonio Dias – the power of painting is an exhibition of the most recent work of an artist who is one of the key figures in Brazilian art. For more than 50 years Antonio Dias’s work has moved between the languages of sculpture, painting, drawing, video and installation, to raise issues about freedom of experimentation, investigation of the image and the art system, and the relationship between art and society.

Curated by the historian and art critic Paul Sergio Duarte, the exhibition presents paintings produced by the artist between 1999 and 2013, highlighting the role and possibilities of this technique today. Separating painting into distinct elements, Antonio Dias reveals different possibilities for the two-dimensional nature of the canvas and materials that merge together, change and affect each other.

These works have been produced after extensive research into materials and explore relationships between the picture plane and three-dimensional space in canvases composed of layers and washes of mineral pigments assembled to fit together and overlap. The exhibition also includes sculptures and objects which are part of the artist’s more recent investigations and emphasise the characteristic humour and critical aspects of his work.

The Iberê Camargo Foundation extends its thanks to the curator Paulo Sergio Duarte, to the teams involved in the development of the exhibition and to the sponsors, lenders and partners whose support has been fundamental in making this project a reality.

PAINTING POWER*

PAULO SERGIO DUARTE

This is an exhibition of recent works by Antonio Dias. Wandering among these paintings and other works, the first temptation is to understand “recent” within a particular chronology, through the dates of the works, and to step back a little in time from the present to mark out a period: “recent”, something that is not very old, something new, fresh. That is the meaning of the word, after all. But the clarity of “recent” subtly restricts our way of seeing and removes its freedom. And constrained within the barriers of recent time, the work is not free either. It is a double imprisonment – of a way of seeing and of the work – constructed firstly by the clear meaning of an adjective – recent – that over-simplifies the order of time. What does recent mean? It means made a short time ago. In this case, the past fourteen years. But is time in the work reduced to the time of the clock, the hourglass, or even of the Greek *chronos*? No, the present in a work of art comes with a history and all its ghosts, and as this work is an adventure that extends over more than five decades, it is also a history of conflicts. We are not looking at an accumulation of work, or the accumulation of assets like a stock-market share portfolio; instead, we have the most recent result of a symbolic struggle between material and thought that has experienced many battles before reaching this point, which is the artist’s work. Neither are we looking at a “result”. What we have are the moments of a process. It has a before and it will have an after. We are looking not just at work as process, at how it is produced in the working methods of the studio, but also as a process of building a whole life dedicated to art. That is another process, not one of being in the kitchen of the studio and investigating the artist’s procedures of mixing paint, applying layers and overlapping surfaces, studies of pigment and the skills of the craftsman. “Recent” hides those many times here before us; times of developing ideas, replacing them, and the struggles to realise those ideas visually.

It is also tempting to let the gaze glance across these expressive surfaces, some suggesting faces, simulated in marks of paint, and allow our attention to be pulled towards the reds. In that event, much would be lost.

So in that sense our way of seeing has to be released. Our outsiders’ eyes are imprisoned and brutalised by all the images we see every day, making us inevitable captives of the images of the city, crossing the street, looking at the advertising, paying attention to the red light, looking at bank balance and investments on the screen, arriving home to give attention to the family, watching television, not to mention those contemporary curses of mobile phone and email. The encounter with art should be the moment when we free ourselves from this quotidian way of seeing. That is why the work of art has to be powerful. Not just any artwork is capable of relieving a way of seeing brutalised by daily life. But that is what we have here, work that frees sight in the best way. And whether the artist wants it or not, the result includes a history, accumulated and transformed in a physical sense: various forces acting over time in different vectors to result in what we are calling “recent”. Of course the vectors of art production are much more complex than those operating on the physical forces behind the calculation of an enormous bridge. The metaphor is a provocation; think of the mental dimensions that form

To Maria Coussirat Camargo, *in memoriam*

a way of seeing – anyone’s way of seeing – and their production over decades. Think of the artist’s way of seeing, embedded in the work before us. And now think of the simplified metaphor of the vectors of physical force. The vectors of ways of seeing, of the person who produces the work and the one who receives it, contain a mental history that neither producer nor receptor can fully apprehend. And that is where the allure lies: in art, the product and its reception are subjective in nature, not like a theorem and demonstration that will always be the same in Singapore, Canada, Mozambique or France. This particular feature is what feeds any work of art, from the caves of Altamira and Lascaux to the best contemporary performance and installation work. But we are not faced with a new experience here; it is instead an experience that operates over that long history, from the walls of the caves, through the beauty of Greek ceramics, the walls of Pompeii, Giotto and Renaissance until it reaches the present with formidable vitality: painting.

Antonio Dias’s art practice is far from monopolised by painting; he has made films, installations, an LP record, performances and objects. But I think that his work’s centre gravity lies in painting. Let me digress into theory a little; this may be irksome but I believe it necessary for better understanding the content of the exhibition. Painting is a unique art experience, different from those that operate in space, because it has always created its own space, not on the plane but on the surface, where the plane does not actually exist. One of the tasks proposed by a particularly strong current of modern painting was that of eliminating the illusion of perspective produced since the Renaissance. That metaphorical space was transformed by investigation of what was termed planar painting. The search for the plane in the place of direct conflict with empirical entity (the surface) is the exchange of the illusion of perspective for an idealistic painting, in the best sense of the word, because it is founded on a geometric concept: the plane can be considered but not achieved empirically because it has no thickness.¹ All painting that is absolutely planar contains that trace of idealism, avoiding confrontation with the material in pursuit of “representation” of the plane. Like the paintings based on representation according to the laws of geometric perspective they sought representation of an ideal object: the plane. From Malevich to Mondrian these investigations were highly successful, but they were completely overturned by Pollock, who showed once and for all that the reality with which one confronts any painting is the surface, from the caves to the present. If we forget the pejorative nature of the term superficial, all painting is “superficial” because it appears only on the surface.² Planar is the appropriate word found by art history for what happens on the surface. But the reality is the surface – the physical and material entity – while the plane is the geometric concept with no thickness that many artists aimed to achieve, different from the scientific representation of geometric perspective. But renaissance and modern artists alike were looking for an illusion at different historical times, both to some extent radical and rationalist. Clearly we cannot forget the whole history of Antonio Dias’s painting, which from the outset in the 1960s has not been governed by this dichotomy. It always faced the problem and challenged it in a radical way: producing both flat surface and volume at the same time.

The paintings in this exhibition create a contest between those two historical poles – plane and surface – both with metaphorical space and with the issue of planar painting attempting empirical realisation. In spatial terms, by definitively adopting the body of the pictures, the space is literal, not rejecting metaphor, the depth is real, the different depths of the stretcher give the painting body; they acquire volume, are embodied and effectively occupy space, projecting some way beyond the wall. We do not see them as “pictures” but as painted bodies approaching our bodies. In planar terms they are fed internally by the tension between various “pictures”, some clearly exploring the question of the plane, particularly on the red surfaces. They seek idealisation of the plane and its realisation on the surface. Others, in contrast, confront the surface and fill it with new plastic events.

Intuition and reason work closely together to construct this creative power. It is the artist who intuits and invents, but who also resorts to a history: the work is coordinated by constructive reason, but not governed by it; coordinating is not governing. Transgressions are not monitored and inhibited by the superego. Reason facilitates the excesses, defines limits, but does not impose them, allowing excesses to appear at will within limits that are sometimes infringed. Let us return to the obvious again, the evidence in front of us, before I go off again into theoretical deviations that take us away from the thing itself: what we are looking at. Look at the power. Just notice how these paintings differ from those pallid, entertaining things painted in the contemporary world. Think of those nicely arranged, decorative, tastefully designed things, and others so entertaining that they might be more appropriate as children’s party decorations. Here, the power is creative force fighting to assert itself. A rare artistic dignity; heightened cognitive energy. Contaminated by the confusion of pretence that prevails in the art system, it is sometimes even hard to distinguish the good from the worthless. People even say that it’s all the same, that anything goes. It’s not true. That’s what we are looking at. We are still faced with the possibility of truth in art.

But how does this work present itself? In parts. It will not accept wholeness. It does not want the ease of a single painting. It wants to be montage, editing, in the sense of Eisenstein and Brecht. As always, at least since its inception in the 1960s, it does not want to be fixed to the wall, it advances, it has volume. This dual movement of dividing and multiplying in different dimensions here acquires a single plastic tension.

The intensity divides and moves from plane to plane. Differing each moment from one canvas to the next canvas, beside to the other canvas and next to another. There is friction, conflict, an internal battle between those restful planes, like the reds for example, which appear as pure fact, and ambiguous surfaces that float, in the coppers, golds and malachite greens. It is that fact that they are given. That ambiguity between idealistic planar fact – the red – and all the expressive plastic event of imprecise surfaces comes into play in each work. But we must remember that all this is not revealed in just one picture, but instead through several paintings that retain their unity and identity in different formats. The process seems to be made up of each moment, but look carefully how this is presented, how it is

revealed. There is no way of mistaking the architecture or design of the modules, even less so with the polyptychs, in which canvases of the same scale and dimension are repeated side by side. The paintings here are almost truncated, and yet very accurate. Almost truncated because they do not conform to our expectations: painted squares or rectangles. Isn't that what we expect – as incredible as it may seem – from painting? A picture. Some theorists might say that what we have here is a painting-object. Maybe so, but that in no way resolves the problem before us. The plastic decisiveness, the power of the strictly painterly element that lies in that expansion and multiplication of the "picture", is no longer a "picture", which would be consummate painting according to tradition, after all. There are several in just one. And they aspire towards totality.

They are also scenic planes that present the theatre of colour in a drama of meanings: not just mastery of the painter's craft, but praise of work that seeks like no other to affirm itself through its excellence: the work of the artist. This all seems very old-fashioned and even conservative when the art circus becomes involved and the word work is replaced by the word negotiate. According to current art speak, the planes "negotiate" with each other as if in a marketplace. These planes "negotiate" nothing, they relate to each other in a calculated tension that supports them interdependently. Between them, in their discussion and argument, they only announce what will happen when immersed in the world. They could never exist completely autonomously; they would always bring a degree of impurity and would be contaminated by the world. It is this contagion that the work needs to free itself from the sphere that keeps it trapped, like some laboratory specimen, in formal schemes and distant meanings. That contamination is already present on the surfaces in which colour is stated differently from the reds. The uncertainties of green, copper or gold only anticipate the inevitable fate of each and every work of art. Its strength will be measured in the world of things. That is where we will see whether it endures because of its creative power or merely through the clamour present in any kind of spectacle.

Red is a pure colour. Red is a feature of many paintings and sometimes occupies vast surfaces. Of the primary colours – yellow, red and blue –, red is at the centre; but only graphically. In colour temperature it is below the others. Pure red, like that in Antonio's paintings appears like the grey in Jasper Johns's paintings, but never occupying the whole surface, or as Eduardo Sued used grey in the 1980s as a kind of tuning fork, the colour that set the pitch for the orchestra of colours. Except Antonio Dias's red goes further back in time, to 1964, where it is contaminated by black to become almost wine-coloured, and then establishing itself as pure colour in many works in 1965. That pure red carries a semantic charge that cannot be reduced merely to formal syntax. We need only recall the work with a red flag missing one piece of the rectangle, hanging from a long bamboo shaft cast in bronze. Or the installation of a huge red wall in Yugoslavia in the 1980s, where part of the rectangle was missing.

But looking at them juxtaposed, side by side, overlapping, these planes advance in three dimensions, not just supported on the wall, they have to advance and they do advance, acquiring more volume

but always discretely, the rigour of the construction allowing for no "postmodern" extravagance, to establish a structured totality. Volume is contained in an abstraction whose geometry is found in the edges of the pieces – the pictures/planes – that comprise it. They are paintings and sculptures on the wall. One of them looks very similar organically to many others.

Firstly there is an abundance of colour. Each one entire, full, and complete. The only pure colour is red, all the others are mixtures of variations: copper, gold, malachite – very rare – found in his paintings, suddenly even the red is dissolved in large areas of white. These are not pure colours, they seem segmented, in portions in the painting. The chromatic adventure is endless. I was amazed by the reds expanding over the white. I had seen this in other contemporary painters. But I had not seen that reference contrasting with the rigour of construction. That was the first time I had seen a colour dissolving on white contrasting with other fully decisive ones. All dissolution of a colour on a surface announces the death not just of colour but also of all painting. One of the tasks of these paintings is to bring painting alive alongside its death. These paintings work. It is down to us to realise that.

Everything is done in parts, why does painting have to be complete? That question echoes behind each moment of colour in the paintings we are looking at now. The "deconstruction of totality" – as current theorists would put it – and its reconstruction after the disaster; inside what we experience now: art's encounter with the huge leisure industry. But this is the dynamics of form: it is living, moving in time and space. Form, dynamic in its process of interaction with history, is the home of art. Art occupies form. Only those blind to its complex genealogy, to its interactions, fail to see that. Only those who live in the separation of form from content.

The bridge between present and past appears in countless works of art and also in these paintings by Antonio Dias. This is an art made in pieces – shattered by consumption – and its passage to art made piece by piece: montage. Deconstruction and reconstruction. But reconstruction is completion of the reality. We don't lubricate reality to make it slippery and relative. Reality is what allows us to have both work and a view of passage at the same time, in the enjoyment of major centres and in restoration of the cognitive process that should be present in any aesthetic enjoyment. Loss of the old paradigmatic unity of painting on canvas, witnessed since the artist's youthful works, becomes more potent. Pleasure here lies in knowing where we are, in front of the work, in our own time, the inevitable contact with the here and now, the contemporary.

That is the problem when we come across the art of Antonio Dias: not being seduced by relativism, we are confronted by genuine and affirmative work. Not that the artist has avoided an inevitable sense of humour and irony in certain works. On the contrary, those remnants of humour and irony run through all the works and are even accentuated at times.

In film, like music or theatre, we have time. There I am for two hours, watching the film, the concert or the play. In painting we have all planes at once. Time is not part of the work as it is in music, theatre or film; time belongs to the reflexive subject in contemplation,

determining the view of the whole and the parts. That synchrony constructed by juxtaposition, projection and recession, contrast and chromatic invention, is what gives us the scene: the pictorial as montage. Here is syntax pure and simple; it seems to be the essence of the thing. Red in its radiance purity, malachite green and, copper, impure and crepitating. Everywhere there is movement determined by the rhythm of construction. The drama is purely plastic and painterly. But the phrase is suspended, its meaning hanging in the air, like the painting on the wall. That fluctuation of meaning is bound up with shadow, where the colours are not so clear. It is that inner tension between disparate elements of planes, volume and colour that moves in different directions of space and time (why not recall the history of red as revolutionary?) that is constructed by form in front of our eyes. As a climax we have beauty, that virtue deplored by the contemporary world – form –, more present when a truth is manifest in art: everything is also available for the time of each one in perception, but it depends on history. And history is made by demons, not the gods and their angels.

But the demons spread. Those evil angels are not content to remain just in painting. Little devils spread into the space, in a work like *Satélites*. Cheese tins, a typical feature of Brazilian culture, take to the air cast in bronze as aerial sculptures so ordinary that their new appearance comes as a surprise, when they suddenly multiply and appear as strange beings, not just one but floating as a squadron before us. It's not just that these commonplace tins made of bronze are transformed into art. These *Satélites*, to my way of seeing, want much more than that, from the small system of sub-planets suggested by the title to the cosmogony of the ball used in so many sports. This micro-universe of planet-less satellites suggests that it is we who are the planet. Looking at the work we just have our satellites, which for a moment belong to us.

There are also towers of cast tins in a terrible allusion to September 11, 2001. That is a political work – as if each and every work of art were not political, but in this case the politics is explicit. Connected to the historic event that coincided with the 28th anniversary of the 1973 *coup d'état* in Chile. But the terrible thing is its miniaturisation, transforming the monumental political event into two portable-size towers of cast bronze tins. Thousands of people died as a consequence of the Chilean coup, and many others in the terrorist tragedy perpetrated on New York. Through the ambiguity of every work of art we can see the two September 11s here. Two small monuments to the dead. All dead so that a system assembled in tins remains firm and strong, cast in bronze, but small, within reach, so that it can be seen in its entirety, although we cannot knock it down. For me, those two towers mean that there were two September 11s. And it would be good if mankind, and particularly the Americans did not forget that. Those towers that we can embrace embody our sadness and impotence in the face of history. They are the best monuments to the dead of our times, in their modest scale, material robustness and physiognomy of remains; of what is undervalued, a sculpture of the stature of the thought of Walter Benjamin. Better than any Arc de Triomphe and flame to the unknown soldier.

But part of our life includes mockery. We might believe in ideas and even in facts, but considering the state of the world we cannot take it all so seriously. We must see that this cynical world has to be portrayed. *Seu marido* [*Your husband*] is that kind of work: a portrait of contemporary man. He is big, covered in hair, almost like a gorilla, apart from being yellow, with a huge member, like a fifth limb that competes with his legs. He lives sitting down, never standing, but every so often he trembles. He becomes excited, trembles and then calms down. This huge, pathetic, amusing figure has little in common with the other people we know. Doesn't his almost inert existence, occurring in spasms that then lead to nothing, have just a little of every human faced with the vastness of Being? This mockery is almost a portrait.

* This essay includes some passages from an article published for *Art Nexus* magazine and the text of a book I am writing about the work of Antonio Dias. It differs from these in being summarised for the magazine and more extensive for the book, which is not just concerned with the recent works.

¹ The moderns read art history with little concern for the difference between plane and surface. The empirical reality facing the painter is always the surface, an empirical physical reality. The plane is defined mathematically as a fundamental object of two dimensions, intuitively its thickness is zero and it extends to infinity. Euclid's *Elements* have contributed to the cause of the confusion. In the *Elements* only the notion of the plane figure is defined as a straight line on a surface that sweeps from one point to another. When he used the notion of surface – which is not defined mathematically, Euclid created a confused definition of the plane, later corrected.

² The idea of considering painting as superficial rather than planar came to me on reading the Jorge Sayão's original doctoral thesis on Morandi, defended on December 9, 2013 in the History Department at the Pontificia Universidade Católica in Rio de Janeiro. Obviously, the doctoral panel suggested that he replace the word superficial with planar.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO [IBERÊ CAMARGO FOUNDATION]

Conselho Superior [Chief Advisors]

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Eduardo Haesbaert
Istelita da Cunha Knewitz
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Maria Coussirat Camargo (*in memoriam*)
Mariza Fontoura Carpes Asquith
Renato Malcon
William Ling

Presidente do Conselho Superior
[President of the Chief Advisors]
Maria Coussirat Camargo (*in memoriam*)

Vice-Presidente do Conselho Superior
[Vice President of the Chief Advisors]
Jorge Gerdau Johannpeter

Diretor Presidente [CEO]
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

Diretor Vice Presidente
[Director Vice President]
Rodrigo Vontobel

Diretoria [Management]
Carlos Cesar Pilla
José Paulo Soares Martins
Tulio Milman

Comitê Curatorial [Curatorial Board]
Agnaldo Farias
Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Paulo Soares Martins

Conselho Fiscal – titulares
[Financial Board – members]
Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal – suplentes
[Financial Board – substitutes]
Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowsky
Volmir Luiz Gilioli

Superintendente Cultural
[Cultural Superintendent]
Fábio Coutinho

Gestão Cultural [Cultural Management]
Pedro Mendes

Equipe Cultural [Culture Team]
Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura
[Collection and Print Studio Team]
Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa [Educational Team]
Camila Monteiro Schenkel
Michel Flores

Mediadores [Museum Mediators]
Ana Carolina Klacewicz
André Sant’Anna Günther
Bruno Salvaterra Treiguer
Carolina Bouvie Grippa
Caroline Cantelli
Chana de Moura
Denise Walter Xavier
Fernanda Bastos Vieira
Luiza Bairros Rabello da Silva
Maria Teresa Almeida Weber
Matheus dos Santos Araujo
Tomás Culleton

Equipe de Catalogação e Pesquisa
[Cataloguing and Research Team]
Mônica Zielinsky
Clarissa Reschke Martins
Lucia Marques Xavier

Equipe de Comunicação [Communication Team]
Elvira T. Fortuna
Thais Leidens

Site e Redes Sociais
[Website and Social Networks]
Adriana Martorano
Laura Schuch

Assessoria de Imprensa [Press Office]
Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Equipe Administrativo-Financeira
[Team Administration and Finance]
José Luis Lima
Carlos Huber
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Pedro Fanti
Ricardo Pfeifer Cruz
Roberto Ritter
William Camboim da Rosa

Gestão de Parcerias
[Partnerships Management]
Michele Loreto Alves

Consultoria Jurídica [Legal Advisor]
Ruy Remy Rech

TI Informática [IT]
Marcio Jose Schmitt – ME

Manutenção Predial [Building Maintenance]
TOP Service

Segurança [Security]
Elio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

Estacionamento [Parking]
Safe Park

Cafeteria [Cafeteria]
Press Café

Loja [Shop]
D’arte

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO
Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS | Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

Realização [Realization]
Fundação Iberê Camargo

Curadoria [Curator]
Paulo Sergio Duarte

Transporte [Transport]
Alves Tegam

Seguro [Insurance]
ACE seguros

Corretora [Broker]
Pro Affinité Consultoria
e Corretagem de Seguros

Montagem [Installation]
Ato Criativo

Museografia [Exhibition Designer]
Ceres Storch

Identidade Visual [Visual Identity]
Danowski Design
Sula Danowski
Carol Müller Machado
Nathalia Lepsch

Coordenação de Produção
[Coordinating production]
Laura Cogo

CATÁLOGO [CATALOGUE]

Coordenação Editorial
[Editorial Coordination]
Adriana Boff

Texto [Text]
Paulo Sergio Duarte

Tradução [Translation]
Nick Rands (port./ing.)

Revisão [Proofreading]
Rosalina Gouveia

Projeto Gráfico [Graphic Design]
Danowski Design
Sula Danowski
Carol Müller Machado
Nathalia Lepsch

Tratamento de Imagem
[Image Processing]
Danowski Design

Impressão [Printing]
Gráfica Pallotti

Fotografias [Photographs]

Andrew Kemp n. 30, 31, 32, 33, 35, 36

Daniel Mansur n. 6, 16

Everton Ballardin n. 25, 26, 37

Francisco Baccaro n. 14

Jaime Acioli n. 7, 18, 20, 22, 28, 34, 38,
39, 40, 41, 42

Miguel Ricardo de Melo n. 19, 21

Paolo Vandrasch n. 5

Paulo Schauenstuhl n. 23, 24

Raul Fuganti n. 10

Vicente de Mello n. 1, 2, 3, 4, 8, 9, 11, 12, 13,
15, 17, 27, 29, 43, 44, 45

Todos os direitos reservados [All rights reserved]
© Fundação Iberê Camargo
© Paulo Sergio Duarte

Nesta edição respeitou-se o novo acordo
Ortográfico da Língua Portuguesa
[This edition follows the New Orthographic
Agreement of Portuguese Language]

DADOS INTERNACIONAIS
DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

D812a Duarte, Paulo Sergio
Antonio Dias: potência da pintura /
Paulo Sergio Duarte. - Porto Alegre:
Fundação Iberê Camargo, 2014.
100p. : il. color.

ISBN 978-85-89680-39-4

Catálogo em edição bilingue: português e inglês.
Tradução Nick Rands

1. Dias, Antonio. 2. Rands, Nick. 3. Artes visuais.
I. Título.

CDU 73/76 (81)

Paulo Sergio Duarte é crítico, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados — CESAP — da Universidade Candido Mendes na qual dirige o Centro Cultural Candido Mendes. Exerceu diversos cargos públicos na direção de instituições da educação e da cultura, entre outros participou da implantação do Núcleo de Arte Contemporânea — NAC da Universidade Federal da Paraíba — UFPb (1978-1979); projetou e implantou o programa Espaço Arte Brasileira Contemporânea — Espaço ABC — da Funarte (1979-1983); dirigiu o Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte — INAP (1981-1983); foi Assessor-Chefe do Instituto Municipal RioArte, Chefe de Assessoria e Chefe de Gabinete da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro (1983-1986); foi Diretor Geral do Paço Imperial — IPHAN (1986-1990); Subsecretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro (1991-93) e membro do grupo de implantação da Universidade Estadual Norte Fluminense — UENF (1991-1995).

Desde 1978, foi curador de muitas exposições individuais e coletivas de diferentes portes nas instituições que dirigiu, Curador Geral da 5ª Bienal do Mercosul (2005), do programa Rumos Itaú Cultural — Artes Visuais (2008-2009), e, junto com Felipe Scovino, da exposição Lygia Clark — uma retrospectiva (2012) no Instituto Itaú Cultural. Coordenou e participou de diversos encontros, congressos e seminários na área de artes visuais e patrimônio cultural.

Lecionou Estética nos departamentos de Arquitetura e Urbanismo, e Artes e Comunicação na Universidade Federal da Paraíba — UFPb (1978-1979); História da Cultura no curso de Desenho Industrial da Universidade Silva e Souza (1981-82); História e Arte Moderna no curso de pós-graduação de História da Arte e da Arquitetura no Brasil do departamento de História da PUC-Rio (1987-1990); Teoria e História da Arte na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro — Parque Lage (1998 a 2005, onde voltou a lecionar desde 2012); desde 2000 leciona nos cursos de pós-graduação de Gestão Cultural e Produção Cultural da Universidade Candido Mendes.

Paulo Sergio Duarte is a critic and an art-history lecturer and researcher at the Universidade Candido Mendes Centro de Estudos Sociais Aplicados — CESAP — where he runs the Centro Cultural Candido Mendes. He has held several public positions as director of educational and cultural institutions, which have included involvement in setting up the Núcleo de Arte Contemporânea — NAC at the Universidade Federal da Paraíba — UFPb (1978-1979); conceiving and setting up the Funarte Espaço Arte Brasileira Contemporânea programme — Espaço ABC — (1979-1983); Director of the Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte — INAP (1981-1983); Chief advisor to the Instituto Municipal RioArte, Chief advisor and Cabinet Leader in the Municipal Education and Culture Secretariat, Rio de Janeiro (1983-1986); Director of Paço Imperial — IPHAN (1986-1990); Undersecretary for Education in the State of Rio de Janeiro (1991-93) and member of the founding group for the Universidade Estadual Norte Fluminense — UENF (1991-1995).

Since 1978 he has curated many solo and group exhibitions of different sizes in the institutions he has led; he was Chief Curator of the 5th Mercosul Biennial (2005) and the Rumos Itaú Cultural — Artes Visuais (2008-2009) programme, and curated the Lygia Clark retrospective exhibition with Felipe Scovino (2012) at the Instituto Itaú Cultural. He has organised and participated in many conferences, lectures and seminars in the field of visual arts and cultural heritage.

He taught Aesthetics in the Department of Architecture and Urbanism and Department Arts and Communication at the Universidade Federal da Paraíba — UFPb (1978-1979); History of Culture on the Industrial Design Course at the Universidade Silva e Souza (1981-82); History of Modern Art on the postgraduate course in the History of Art and Architecture in the History Department at PUC-Rio (1987-1990); Art History and Theory in the Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro — Parque Lage (1998 - 2005, where he resumed teaching in 2012); and since 2000 has taught on the postgraduate courses in Cultural Administration and Cultural Production at the Universidade Candido Mendes.



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (RS), Brasil
Projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre (RS), Brazil
Designed by architect Álvaro Siza Vieira

foto [photo] Elvira T. Fortuna

ISBN 978-85-69660-39-4



9 786669 660394

