

Antonio Dias

para **Antonio**

Antonio Dias

1980 | 1989

É com imensa honra que apresentamos Antonio Dias 1980 | 1989, exposição que nasceu de frequentes conversas entre Ricardo Kugelman e o artista nos últimos três anos.

Quinze obras produzidas ao longo da década de oitenta, muitas delas exibidas pela primeira vez ao público, sublinham um recorte específico dentro da vasta produção de Antonio, cujo legado, denso e múltiplo, deixou e continuará deixando marcas em gerações inteiras de artistas.

Organizada em parceria com a Galeria Nara Roesler, a exposição é uma amostra do quanto segue viva a possibilidade de nos surpreendermos com a obra de um dos mais importantes, críticos e ousados artistas contemporâneos.

Viva Antonio!

We are immensely honored to present Antonio Dias 1980 | 1989, an exhibition created from frequent conversations between Ricardo Kugelman and the artist over the last three years.

Fifteen artworks produced in the eighties, many of them exhibited for the first time, underscore a specific body of work within Antonio's vast oeuvre. His dense and multifaceted legacy has impacted and will continue to impact entire generations of artists.

Organized in partnership with Galeria Nara Roesler, the exhibition is a testament to the recurring possibility to be surprised by the work of one of the most important, critical and bold contemporary artists.

Long live Antonio!

1. AMICI DEL QUADRATO

Em uma conversa com o crítico Paulo Sérgio Duarte, por ocasião do lançamento de uma edição da revista *Serrote*, Antonio Dias disse de passagem, enquanto respondia a uma pergunta de Tunga sobre o consenso da crítica de arte brasileira em torno do assim chamado “projeto construtivo”: “Não me interessa fazer um quadradinho e dizer: ‘é um quadrado’. Isso eu já sabia na escola. Interessa dizer que é escuro, dentro tem alguém nu e você não sabe o que vai acontecer. Pronto, aí já transformou o quadrado em uma sala”.¹

Pode parecer um comentário trivial, mas ele aponta para uma intensidade evocativa fundamental para a reflexão sobre as mais de cinco décadas de produção de Antonio Dias.

É fácil perceber a ironia crítica do comentário em relação a abordagens tautológicas e autorreflexivas da arte concretista, comparáveis, por analogia, a certos paradigmas da arte conceitual. Para quem diz: “Um quadrado é um quadrado”, ou vaticina: “Uma cadeira é uma cadeira”, Antonio Dias responde: “Isso eu já sabia na escola” e assim afirma que a circunscrição dos processos criativos e cognitivos da arte a séries fechadas de fórmulas e equações pode fazer dela, a arte, mero decalque do saber técnico, ainda por cima em sua versão rebaixada (sem experimentação e sem dúvida), parecida com a que se reproduz nas apostilas didáticas. Mas essa crítica não significa que ele preferiria deixar de “fazer um quadradinho” – ele nunca deixou de fazê-lo. As práticas estruturantes do concretismo, do construtivismo e da arte conceitual estão entre os fundamentos sobre os quais edificou seu trabalho. A diferença, porém, é que ele sempre se propôs a algo que transborda as demonstrações lógicas, visando a alguma outra coisa (poética, prazer, jogo, sedução, podemos chamar como quisermos), como, por exemplo, imaginar que um quadrado ou qualquer signo podem evocar muito mais do que efetivamente mostram.

¹ Conversa entre Antonio Dias e Paulo Sergio Duarte no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2014.
Vídeo de registro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WeEhcEj5QY4> (acessado em julho de 2018)

Aqui, é importante sublinhar: trata-se de evocar, mais do que de mostrar. Esse sempre foi o seu desafio. O primeiro grande conjunto da obra de Antonio Dias, criado entre meados de 1964 e meados de 1968, é carregado de signos e elementos alegóricos que funcionam como fragmentos de narrativas. Há formas macias e voluptuosas pintadas de vermelho, ossos e silhuetas em preto e branco, índices de explosão e ícones de armas... Não há, porém, enredos completos, fábulas morais com começo, meio e fim. Desde suas cores saturadas até os contornos de forte tratamento gráfico, essas pinturas transpiram algum odor de sangue, carne, sexo e saliva – mas quem é que pode dizer exatamente o que está figurado em cada quadrante delas? Até seria plausível fincar o debate sobre essas obras em noções de ambivalência e ambiguidade, não fossem os títulos dos trabalhos, como “programação para assassinato”, “os restos do herói”, “o carrasco”, “nota sobre a morte imprevista” e tantos outros que pendem a balança para interpretações carregadas de som e fúria.

A primeira visada para o que Antonio Dias produziu no período seguinte, que se estende da segunda metade de 1968 até finais da década de 1970, pode inferir que toda essa força evocativa foi posta de lado, à medida que os signos gráficos explícitos de sua pintura foram gradualmente reduzidos e condensados, até a situação-limite de suas pinturas negativas,² inteiramente negras, com apenas uma palavra ou sentença em branco, somada, quando muito, a uma fina linha de contorno e respingos de tinta também brancos. Não é bem assim. Mesmo sem fragmentos de figurações libidinosas, as obras desse período são mais, e não menos, evocativas que suas antecessoras, na medida em que trazem a sugestividade de seus títulos para a própria superfície da tela, muitas vezes para o centro da composição. Nesses trabalhos, tão espartanos na sua quantidade de elementos, cada detalhe importa e, em curto-circuito com as palavras em cena, reforça algum sentido alegórico, conceitual ou crítico. Nesse ponto, entram em cena diversos procedimentos de concentração e organização de informações típicos do desenho projetual, ainda que não exista propriamente um projeto a ser construído, senão na cabeça do artista e de seu público.

Na segunda metade da década de 1970, a produção que empregou os chamados “papéis do Nepal” abriu espaço para a introdução de outra variável nas equações evocativas de Antonio Dias: a significância da matéria pictórica, ou seja, o reconhecimento da espessura, da textura, da cor e do sentido do suporte como parte ativa da imagem. A partir da década de 1980, essa atenção somou-se à voracidade na assimilação e combinação de atitudes e faturas pictóricas diversas, em uma abertura autoconsciente de repertórios e recursos.

Chegamos, enfim, ao território de onde vêm as obras reunidas nesta exposição.

2. COME LAVORA L'ARTISTA

Uma pintura de 1980 acolhe os visitantes da mostra. Sobre um fundo ocre, camadas de cor se sobrepõem e definem, por recortes vazados em sua superfície, alguns ícones que poderiam ser lidos como uma bandeira com uma parte faltante, um machado e a palavra “paint” (tinta) grafada em caracteres inspirados em caligrafias orientais. A relação entre essas camadas e signos remete sutilmente a processos serigráficos, em que telas gravadas são usadas como máscaras para a aplicação de tinta. A palavra promete pintura, o processo a entrega, mas se vale de processos gráficos inusuais.

Pistola (1986), o trabalho que dá seguimento à mostra, introduz alguns aspectos fundamentais do conjunto aqui reunido. Ele resulta da colagem de papéis, não mais os papéis de arroz recolhidos pelo artista no Nepal, mas a prosaica substância das folhas de jornal. Mole, frágil e descartável, esse material recebe camadas de tinta de tons avermelhados terrosos e é fragmentado por corte ou por rasgo, conformando, assim, elementos plásticos avulsos, então colados na superfície de uma folha de papel-jornal pintada de marrom-escuro, marcada também pelo vermelho aplicado com traços gestuais, quase como se aplicados com a ponta dos dedos. O centro da forma que dá nome à obra permanece sem pintura, deixando reconhecível a origem prosaica de sua matéria-prima.

² A expressão pinturas negativas baseia-se em um caderno ainda inédito de Antonio Dias, em que ele anota: “Arte negativa para um país negativo: Enormes pinturas completamente pretas, com apenas uma palavra em branco”. Duas dezenas de páginas desse caderno estarão em breve reproduzidas na mostra AI-5 50 Anos – Ainda não terminou de acabar, que estou desenvolvendo no Instituto Tomie Ohtake

Como aponta o pesquisador Luiz Renato Martins,³ é importante refletir sobre a adesão de Antonio Dias a esses recursos no contexto geral do “retorno à pintura” que marcou a década de 1980 pelo mundo, com força especial no Brasil e na Itália, dois países de residência do artista (que se somam aos casos paradigmáticos de Alemanha e Estados Unidos, entre muitos outros países). Não pode ser simples coincidência a imersão de Antonio Dias em repertórios pictóricos mais complexos e adensados nesse período, porém não se deve crer também que o que estava em curso era uma simples adesão a um repertório hegemônico. Como é constante em sua trajetória, o artista aproxima-se da sintaxe plástica vigente para criticá-la de dentro para fora. Os gestos e faturas pictóricos se multiplicam, mas nunca convergem para uma lógica “expressiva” pura, que sugeriria correspondência direta entre a interioridade emocional do artista e as pulsões imagéticas que lança livremente sobre a tela. Para Antonio Dias, o incremento da matéria significativa acontece sempre em tensão com esquemas articuladores de matriz icônica ou conceitual, vocábulos de uma gramática reflexiva que opera, como já fazia desde as fases anteriores, pela repetição, variação e condensação de formas pré-moldadas, como, nesse caso, a pistola/retângulo com uma parte faltante e a borda/limite retangular proporcional ao formato do quadro. Em outras palavras, há gesto, mas isso não soterra o raciocínio lógico inerente à produção do artista.

Na sequência da montagem, *Sem título* (1986) reitera os procedimentos gráficos e pictóricos em jogo e os multiplica pelo acúmulo de camadas e elementos. A tela aparente deixa claro que se tratam de materiais moles aplicados sobre outros materiais moles. Em seguida, encontram-se *Fornalha* (1985) e duas obras *Sem título* de 1983. Nelas, as figuras dominantes, aplicadas sobre o papel-jornal, evocam plantas arquitetônicas e mapas de territórios. A um só tempo ecoando signos recorrentes na produção prévia e prefigurando marcas comuns à obra posterior do artista, as imagens estabelecem subdivisões e relações de proporção entre formas esquemáticas. No lugar dos territórios isotrópicos – homogêneos, com contornos nítidos sobre superfícies rígidas – sugeridos em pinturas e instalações das décadas de 1970 e 1980, conformam-se zonas de conflito montadas sobre a matéria mole dos jornais. Ora recoberta, ora revelada pela velatura das camadas de tinta de diferentes densidades, a tessitura do texto jornalístico (em italiano, pois eram de Milão os jornais utilizados por Antonio Dias)

apresenta-se antes de tudo como interferência cromática e marcação de ritmo. Apenas pontualmente é possível reconhecer o conteúdo informacional desses periódicos, quando algumas palavras e sentenças parciais se fazem legíveis. Na verdade, mais uma vez, a ênfase está no potencial evocativo do material, não em seu discurso denotativo.

Os subtítulos deste texto foram todos retirados desses raros momentos de legibilidade. Não é à toa que esses fragmentos de frase se prestam a articular esta reflexão crítica sobre as obras de Antonio Dias. Para ele, a arte muitas vezes é, simultaneamente, representação e crítica de arte.⁴ Mas não apenas isso, não apenas uma reflexão do trabalho artístico: também uma alegoria do seu tempo e dos conflitos políticos e existenciais que o circundam. Nesse sentido, a escolha dos jornais como matéria, mesmo quando ilegíveis (ou especialmente quando ilegíveis), é significativa por trançar um solo comum a partir do próprio fluxo dos acontecimentos cotidianos, com suas facetas mais banais e violentas.

Adiante na exposição, os trabalhos *Dois ossos* (1986), *Seis espíritos* (1986) e *Fantasma* (1986) expandem essa prática ao implicarem também outra ordem de silhuetas e signos. Como enunciam os títulos, podemos encontrar ossos, espíritos e fantasmas, mas não é preciso muita imaginação para enxergar também formas fálicas, órgãos e feridas. É o vocabulário da primeira fase da produção de Antonio Dias que entra em cena, trazendo consigo um deslizamento do sentido das cores terrosas empregadas: menos associadas ao chão, elas agora estão mais próximas da carne e do sangue.

Fantasma, especialmente, está diametricamente oposta à possibilidade de comparação da pintura com um projeto. A combinação da moleza do papel-jornal pintado com a rigidez espessa do papel-cartão faz com que a imagem descole de sua bidimensionalidade. Além disso, alguns pontos circulares em alto-relevo somam-se às texturas aquosas da aplicação das tintas e, especialmente, aos pontos de cor azulada que transparecem aqui e ali, para criar um feitiço de matéria reagente, sujeita a algum tipo de oxidação, ferrugem ou coagulação – massa viva. O efeito é completado pela presença de quatro tiras de jornal pintadas de amarelo e cruzadas duas a duas como duplas de esparadrapo em “X”. Diante desses elementos, vêm imediatamente à memória os filmes da série *The Illustration of Art*⁵ e, com isso, a impressão de que a própria pintura poderá começar a sangrar a qualquer momento.

3 MARTINS, Luiz Renato. “Art against the grain”, in: “The Long Roots of Formalism in Brazil”. Leiden: Brill, 2018.

4 Novamente, a expressão advém do trabalho de Antonio Dias e de outra nota de seu caderno inédito, em que escreve: “Pintura como representação e crítica de arte ... To work in your mind / Painting while a possibility / In what image consists?”.

5 The Illustration of Art I, II e III (1971), The Illustration of Art/ Gimmick (1972), The Illustration of Art/ Working class/ Hero/ Eating/ Washing (1972), The Illustration of Art/ The New York Information System (1972) e The illustration of Art/ Brand XXX (1974).

3. SI RACCONTA

A seção final da exposição traz três pinturas de maior escala – *Sem título* (1983-5), e *Labor Berlin* (1989) – junto a quatro aquarelas de 1985. Reunidas, essas pinturas formam uma espécie de súmula da produção de Antonio Dias, como tábulas de compilação de gestos e símbolos. Ao mesmo tempo, servem como demonstração da complexidade do repertório pictórico que interessava naquele momento ao artista, com tantas variações de materiais, superfícies, densidades, pinceladas e saturações mesmo em um conjunto tão conciso. Mesmo o modelo compositivo e o modo de abordar a superfície da pintura são notavelmente diferentes entre esses três trabalhos.

Tamanha diversidade pode ser tomada como um sinal de que a obra de Antonio Dias, mesmo parecendo estar prenhe de enigmas, alegorias e charadas, é na verdade um exercício muito direto de apresentação de coisas e formas. É como se não fosse importante desvendar as verdades anteriores ao nascimento dos trabalhos, as emoções e opiniões íntimas do artista, mas, sim, confrontar-se diretamente com as obras em suas especificidades e deixar-se arremessar para alguma nova verdade inventada, provisória e particular – arranjada no encontro do olhar com os vetores evocativos que atravessam os trabalhos.

Em uma das aquarelas, há dois corpos-órgãos que se tocam apenas pela tangente. Possuem uma simetria imperfeita, como se estivessem se encarando em um espelho deformado. A massa central de um é definida pelo contorno, e a do outro nasce de uma mancha irregular posteriormente delimitada por uma linha vermelha. A extremidade do primeiro é sólida, a do segundo é irregular e aquosa. O que esses corpos contam? O que nós seríamos capazes de contar olhando para eles?

Lembrando o comentário de Antonio Dias citado no início deste texto, é importante salientar que não há nada que diferencie de modo conclusivo um quadrado preto que é simplesmente um quadrado preto daquele que abriga dentro de sua penumbra um homem nu à espera de um acontecimento. Ainda assim, acredito que a produção de Antonio Dias é uma demonstração considerável de que esses dois quadrados são, sim, distintos e inconfundíveis.

ANTONIO DIAS:

AMICI DEL QUADRATO | COME LAVORA L'ARTISTA | SI RACCONTA

1. AMICI DEL QUADRATO

While speaking with art critic Paulo Sérgio Duarte during the launch of an edition of *Serrote* magazine, Antonio Dias said in passing, in response to a question from Tunga on Brazilian art critics' consensus on the so-called "constructive project": "I'm not interested in making a little square and saying: 'it's a square.' I already knew this at school. Stating what is dark is what matters, inside there is a naked person and you don't know what will happen. OK, then you've already turned the square into a room."¹

It may seem like a trivial comment, but he is highlighting a fundamental evocative intensity to reflect on the over five decades of work by Antonio Dias.

It is easy to find the critical irony in a comment on the tautological and self-questioning approaches of concrete art, which can be analogically compared to certain paradigms of conceptual art. As someone who says: "A square is a square," or he predicts: "A chair is a chair," Antonio Dias answers: "I already knew this at school," therefore affirming that the containment of art's creative and cognitive processes within closed series of formulas and equations can make this art into nothing more than rote copy of technical knowledge and even more so in its lower version (without experimentation and without questioning), similar to reproductions in teaching materials. Yet this criticism does not mean that he would prefer not to "make a little square" – he never stopped doing this. The structuring practices of concrete art, of constructivism and of conceptual art are among the foundations on which he built his work. However, the difference is that he always proposed something that went beyond logical demonstrations, aimed at something else (poetry, pleasure, a game, seduction, call it what you will); for example, imagine a square or any sign that could evoke much more than what it effectively shows.

¹ Conversation between Antonio Dias and Paulo Sérgio Duarte at Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=WeEhcEj5QY4> (accessed in July 2018).

Here, it is important to underscore: this is about evoking more than it is about showing. This was always his challenge. The first major set of works by Antonio Dias, created from mid-1964 to mid-1968, is loaded with signs and allegorical elements that function as narrative pieces. There are soft and voluptuous shapes painted in red, bones and silhouettes in black and white, indications of an explosion and the icons of weaponry... Yet there are no complete plots, no fables with a beginning, middle and end. From his saturated colors to the outlines, with their strong graphic treatment, these paintings transpire an odor of blood, flesh, sex and saliva – yet who can say exactly what is represented in each of their quadrants? It may even be plausible to establish the debate on these works upon notions of ambivalence and ambiguity, were it not for the titles of the works, such as “a program for murder,” “the remains of the hero,” “the executioner,” “note on an unforeseen death” and so many others that hang the loaded interpretations of sound and fury in the balance.

It can be inferred from a first look at Antonio Dias’s production in the following period, which extends from the latter half of 1968 to the end of the 1970s, that all of this evocative effort was placed aside, insofar as the explicit graphic signs in his painting were gradually reduced and condensed, up to the limit situation in his negative paintings², which were entirely black with just one word or phrase in white, adding at most a thin white outline and white paint splatter. That is not quite the case. Even without fragments of libidinous figures, his work from this period is more and not less evocative than that of his predecessors, insofar as the suggestiveness of the works’ titles is brought to the very surface of the canvas, often serving as the focus of the composition. In these works, with such spartan elements, each detail matters and, in a short circuit with the words playing a central role, it reinforces a type of allegorical, conceptual or critical meaning. On this point, there are various procedures for concentrating and organizing information typical of design drawing, although there is not exactly a project to build, except in the mind of the artist and his public.

In the second half of the 1970s, the production using the so-called “Nepal papers” opened up space to introduce another variable in the evocative equations of Antonio Dias: the meaning of the pictorial matter, recognition of the thickness, texture, color and meaning of the media as an active part of the image. Starting in the 1980s, this attention was added to voracity in assimilation and combination of various attitudes and pictorial factures, in a self-conscious opening of repertoires and resources.

We finally reach the territory from which the works gathered in this exhibition came.

2. COME LAVORA L'ARTISTA

The first thing visitors see upon entering the exhibition is a painting from 1980. On an ochre background, layers of color overlap and define some icons through cutouts made to the surface, which can be interpreted as a flag with a part missing, an axe and the word “paint” written in characters inspired by Oriental calligraphy. The relationship between these layers and signs is subtly reminiscent of silk screen processes, where prepared screens serve as masks for applying paint. The word promises painting and the process delivers this; yet, it makes use of unusual graphic processes.

Pistol (1986), the next work in the exhibition, introduces some fundamental aspects of the set of work gathered here. It is the result of a collage of paper, no longer the rice paper collected by the artist in Nepal, but the prosaic substance of newspaper. Soft, fragile and disposable, this material is given layers of earthy red-hued paint and is fragmented by cuts or tears, therefore shaping standalone plastic elements that are then glued to the surface of a sheet of newspaper painted dark brown and also marked by a red applied with gestural strokes, almost as if he had been applied by fingertips. The center of the shape that lends its name to the work is left unpainted, leaving the prosaic origin of its raw material recognizable.

As highlighted by researcher Luiz Renato Martins,³ it is very important to reflect on how Antonio Dias used these resources in the overall context of the “return to painting” that was a hallmark of the 1980s worldwide and especially strong in Brazil and Italy, two countries where the artist resided (in addition to the paradigmatic cases of Germany and the USA, among many other countries). It can be no simple coincidence that

² The expression “negative paintings” is based on an as yet unpublished notebook by Antonio Dias, in which he notes: “Negative art for a negative country: Enormous, completely black paintings, with just one word in white.” Two dozen pages of this book will soon be reproduced at the exhibition AI-5 50 Years - It's Not Over Yet, which I am developing at Instituto Tomie Ohtake.

³ MARTINS, Luiz Renato. “Art against the grain”, in: “The Long Roots of Formalism in Brazil”. Leiden: Brill, 2018.

Antonio Dias immersed himself in more complex and denser pictorial repertoires during this time; however, it is also not to be believed that what was happening was merely adhesion to a hegemonic repertoire. As is constant during his career, the artist moves closer to the current plastic syntax to criticize it from the inside out. Gestures and pictorial factures multiply, but they never converge in a pure “expressive” logic, which would suggest a direct correspondence between the emotional interiority of the artist and the driven imagery that is freely created on the canvas. For Antonio Dias, adding significant matter always happens in tension with schemes articulating an iconic or conceptual matrix, vocabularies of a thoughtful grammar that operates, as it already had since his earlier phases, based on repetition, variation and condensation of pre-formed shapes, such as the pistol/rectangle in this case, which has a missing part and the rectangular edge/limit that is proportional to the shape of the canvas. In other words, there is a gesture, but this does not obfuscate the logical rationale inherent to the artist’s production.

Next in the exhibition, *Untitled* (1986) reiterates the graphic and pictorial procedures in play and multiplies them by the accumulation of layers and elements. The canvas seems to make it clear that these are soft materials applied to other soft materials. Next is *Furnace* (1985) and two *Untitled* works from 1983. The dominant figures in them, applied to newspaper, evoke architectural plans and territorial maps. Simultaneously echoing recurring signs in his previous work and prescient of the marks common to the artist’s later work, the images establish subdivisions and proportional relationships between schematic forms. Instead of the isotropic territories – homogenous, with clear outlines on rigid surfaces – suggested by paintings and installations since the 1970s and 1980s, conflict zones take shape on top of the soft media of newspaper. Here it is covered up, there it is shown through the *velatura* of the layers of different densities of paint, the texture of the newspaper text (written in Italian, since the newspapers used by Antonio Dias were from Milan) are first and foremost seen as a chromatic interference and a pacemaker. The informational content of these periodicals can only occasionally be recognized, when some words and partial sentences are made legible. Actually, once again, the emphasis is on the evocative potential of the material and not on its denotative discourse.

The subtitles of this text were completely removed from these rare moments of legibility. It is not by chance that these fragments of phrases serve to articulate this critical reflection on the work of Antonio Dias. For him, art is often a simultaneous representation and critique of art.⁴ Yet it is more than this and is not just a reflection on the artist’s work: it is also an allegory of his time and the political and existential conflicts surrounding him. In this sense, the choice of journals as a media, even when illegible (or especially when illegible), is significant because it weaves a common ground based on the very flow of everyday occurrences, with its most banal and violent facets.

Further along in the exhibition, the works *Two Bones* (1986), *Six Spirits* (1986) and *Ghost* (1986) expand this practice by also implicating another order of silhouettes and signs. As announced by the titles, we can find bones, spirits and ghosts, but great imagination is not needed to also find phallic shapes, organs and wounds. It is the vocabulary of Antonio Dias’s first phase of production that takes the stage, bringing with it a shift in the meaning of the earthy colors employed: less associated with the ground, they are now nearer to flesh and blood.

Ghost in particular is diametrically opposed to the possibility of comparing the painting with a project. The combination of the limp painted newspaper with the thick rigidity of paperboard causes the image to separate from its two-dimensionality. What’s more, some circular points in haute relief are added to the watery textures of paint application and, especially, to blue-colored points that show through here and there, creating the appearance of reactive material, subject to some kind of oxidation, rusting or coagulation – living mass. The effect is completed by the presence of four strips of newspaper painted yellow and crossed two by two like pairs of X-shaped bandages. What immediately comes to mind in relation to these elements are the films from the series on The Illustration of Art⁵ and, with this, the impression that the paint could itself begin to bleed at any moment.

⁴ Once again, the expression comes from the work of Antonio Dias and from another note in his unpublished notebook, in which he writes: “Painting as a representation and critique of art... To work in your mind / Painting while a possibility / In what image consists?”

⁵ The Illustration of Art I, II and III (1971), The Illustration of Art/ Gimmick (1972), The Illustration of Art/ Working class / Hero/ Eating/ Washing (1972), The Illustration of Art/ The New York Information System (1972) and The illustration of Art/ Brand XXX (1974)

3. SIRACCONTA

The final section of the exhibition contains three larger-scale paintings – *Untitled* (1983-5), and *Labor Berlin* (1989) – along with four watercolors from 1985. Together, these paintings form a sort of summary of Antonio Dias's production, as if they were tables compiling gestures and symbols. At the same time, they serve as a demonstration of the complexity of the pictorial repertoire that interested the artist at the time, with so many variations in materials, surfaces, densities, brushstrokes and saturations, even in such a concise series. Even the compositional model and the way in which the surface of the painting is approached are remarkably different among these three works.

Such diversity can be seen as a signal that although Antonio Dias's work is pregnant with enigmas, allegories and charades, it is actually a very direct exercise in presenting things and shapes. It is as if it were not important to discover the truths prior to the creation of these works, the artist's emotions and intimate opinions, but rather, there is a direct confrontation with the specificities of the works and a willingness to be carried towards some new invented, temporary and particular truth – arranged where the eye meets the evocative vectors that permeate the works.

In one of the watercolors, there are two organ bodies that just barely touch. They have an imperfect symmetry, as if they were facing each other in a deformed mirror. The central mass of one is defined by the outline, and the central mass of the other arises from an irregular spot that is later delimited by a red line. The extremity of the first is solid, while the other is irregular and aqueous. What do these bodies say? What would we be capable of saying by looking at them?

Keeping in mind the comments of Antonio Dias mentioned at the start of this text, it is important to stress that there is nothing that conclusively differentiates one black square that is simply a black square from another whose inner darkness holds a naked man waiting for something to happen. Even so, I believe that Antonio Dias's production is a considerable demonstration that these two squares are, in fact, different and unmistakable.

Paulo Miyada

July 2018

1980 | 1989



Sem título | Untitled

1980

Técnica mista sobre cartão

Mixed media on board

41 x 55 cm | 16^{1/8} x 21^{5/8}"

Pistola | Pistol

1986

Técnica mista sobre papel

Mixed media on paper

28,5 x 38,5 cm | 11^{1/4} x 15^{3/16}"





Sem título | Untitled

1986

Técnica mista sobre tela

Mixed media on canvas

78 x 92 cm | 30^{11/16} x 36^{1/4}"



Sem título | Untitled

1983

Técnica mista sobre tela

Mixed media on canvas

47 x 62 cm | 18^{1/2} x 24^{7/16}"



Sem título | Untitled

1983

Técnica mista sobre tela

Mixed media on canvas

48 x 63 cm | 18^{7/8} x 24^{13/16}"

[illegible]



Fantasma | Ghost

1986

Técnica mista sobre tela

Mixed media on canvas

47 x 53 cm | 18^{1/2} x 20^{7/8}"



Seis Espíritos | Six Spirits

1986

Técnica mista sobre tela

Mixed media on canvas

43 x 59 cm | 16^{15/16} x 23^{1/4}"



Dois Ossos | Two Bones

1986

Técnica mista sobre tela

Mixed media on canvas

52 x 82 cm | 20 1/2 x 32 1/4"



Fornalha | Furnace

1985

Técnica mista sobre tela

Mixed media on canvas

50 x 61 cm | 19^{11/16} x 24"



Sem título | Untitled
1985

Aquarela sobre papel
Watercolor on paper
29,7 x 21 cm | 11^{11/16} x 8^{1/4}"



Sem título | Untitled
1983–85

Técnica mista sobre tela
Mixed media on canvas
60 x 85 cm | 23^{5/8} x 33^{7/16}"



Sem Título | Untitled

1985

Aquarela sobre papel

Watercolor on paper

29,7 x 21 cm | 11^{11/16} x 8^{1/4}”



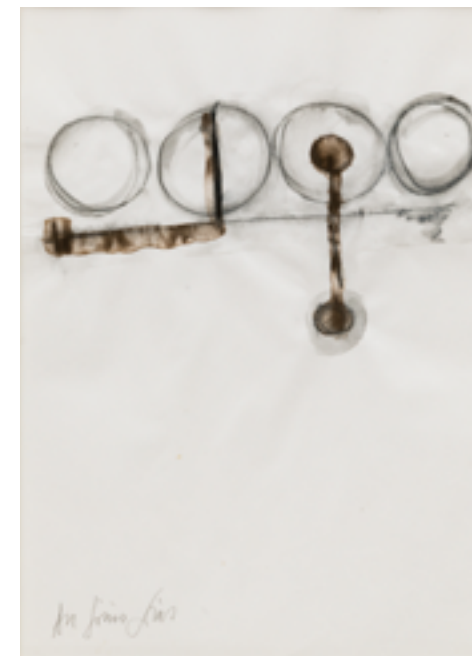
Sem Título | Untitled

1985

Aquarela sobre papel

Watercolor on paper

29,7 x 21 cm | 11^{11/16} x 8^{1/4}”



Sem Título | Untitled

1985

Aquarela sobre papel

Watercolor on paper

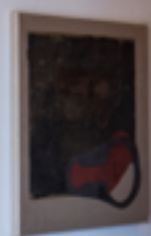
29,7 x 21 cm | 11^{11/16} x 8^{1/4}”



Labor Berlin
1989

Técnica mista sobre tela
Mixed media on canvas
75,5 x 100 cm | 29^{3/4} x 39^{3/8}"











Agradecimentos | *Acknowledgments*

Antonio Dias
Alexandre Roesler
Bettina Birmarcker
Daniel Roesler
Ding Musa
Fernanda Gomes
Gisela Domschke
Ilê Sartuzi
Leca Kanawati
Lenora de Barros
Luiza Calmon
Marcos Augusto Gonçalves
Nara Roesler
Nina Dias
Paola Chieregato
Paulo Miyada
Paulo Sérgio Duarte
Rara Dias

Antonio Dias
1980 | 1989

Data da Exposição
25 de agosto — 6 de outubro de 2018

Exhibition Date:
August 25th — October 6th 2018

auroras galeria nara roesler

Impresso em papel Pólen Bold
e Couché Fosco pela Ipsis em 2018.
Composto nas tipografias Beirut
e Akkurat.

Printed on Polen Bold and Couché
Matte papers by Ipsis in 2018.
Composed in Beirut and Akkurat.

ISBN: 978-85-93970-01-6

Editora | *Publisher*
auroras
DOM

Data de Publicação | *Published*
Agosto 2018 | *August 2018*

Editores | *Edited by*
Gisela Domschke
Ilê Sartuzi
Ricardo Kugelmas

Autor | *Author*
Antonio Dias
Paulo Miyada

Design gráfico | *Graphic Design*
Bettina Birmarcker

Fotografia | *Photography*
Ding Musa

Tradução | *Translation*
Gama Traduções

Revisão de Texto | *Text revision*
Gama Traduções

auroras

galeria nara roesler

