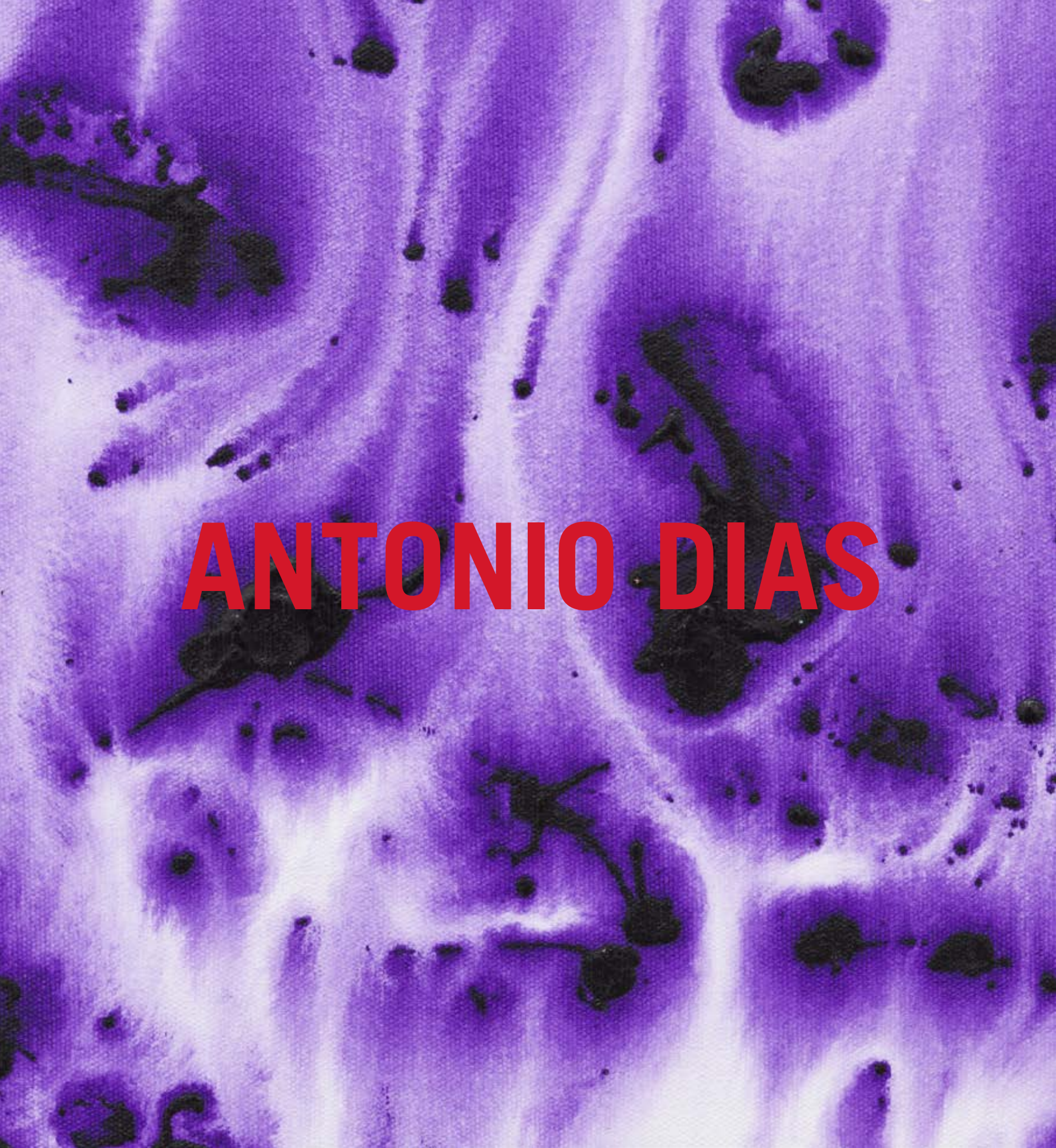
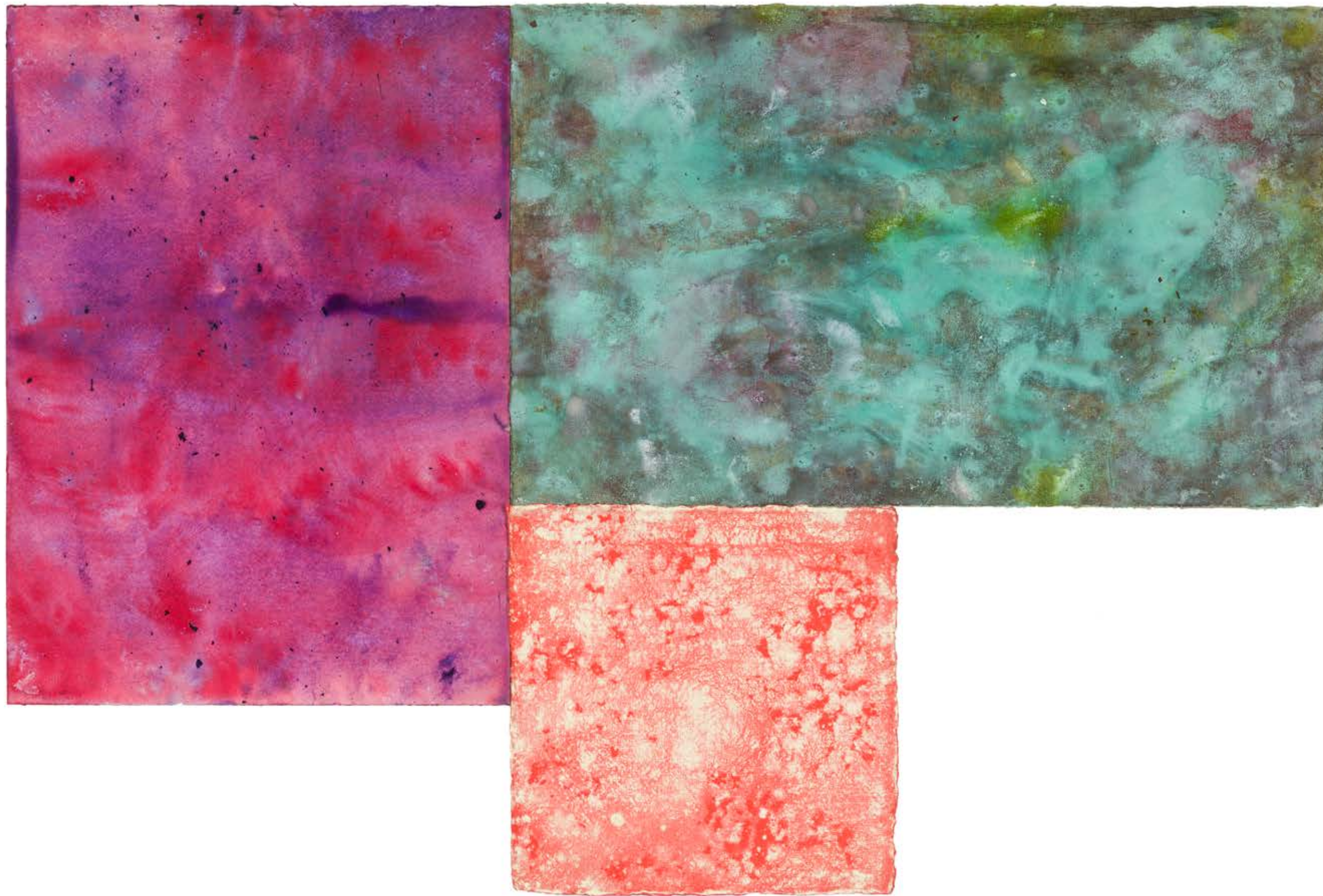


The background is a vibrant, textured purple with white, vein-like patterns running through it. Scattered across the surface are numerous dark, irregular splatters and spots, giving it a painterly or ink-splattered appearance. The overall effect is dynamic and artistic.

ANTONIO DIAS

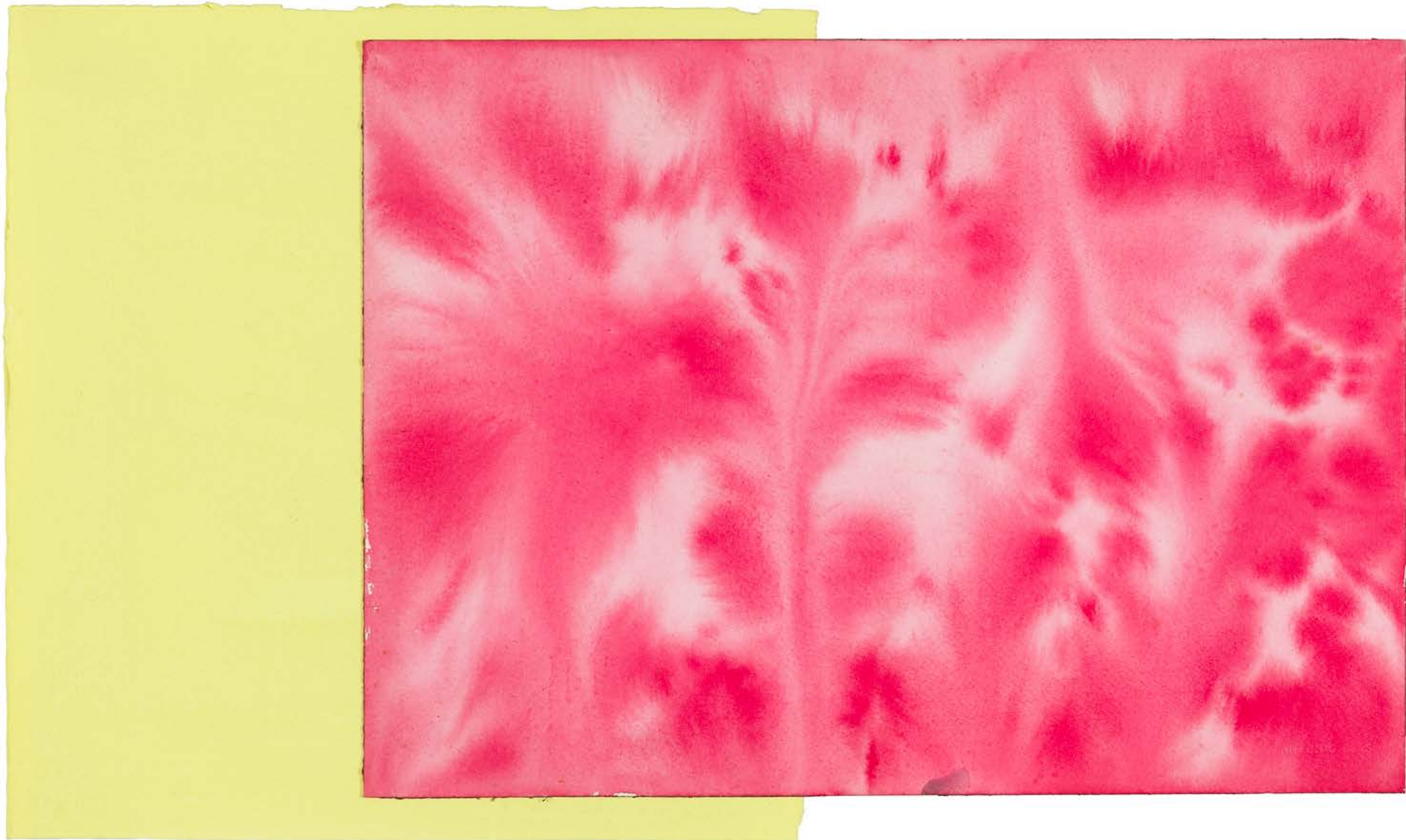


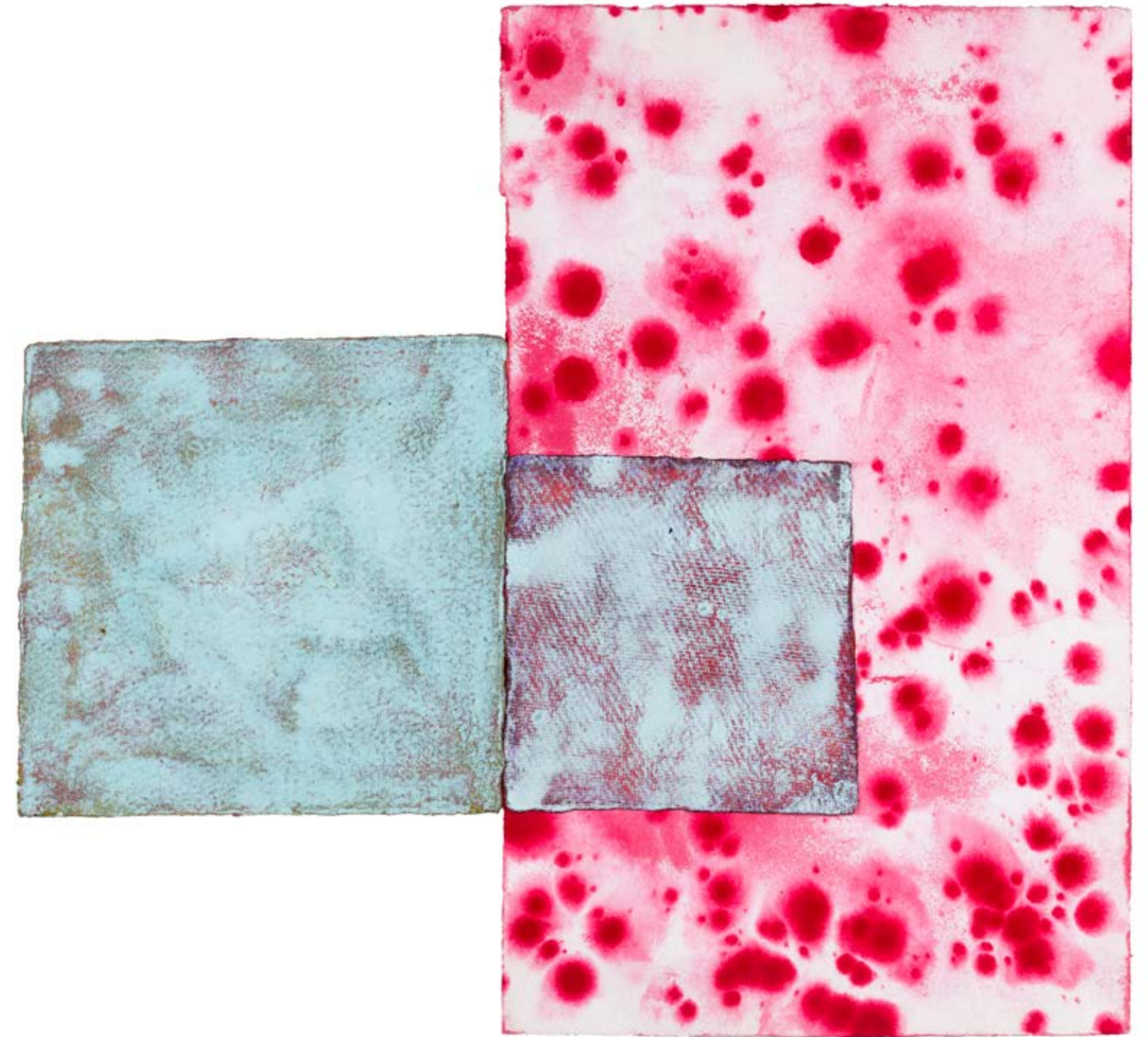


[página anterior]

SEM TÍTULO [UNTITLED], 2010

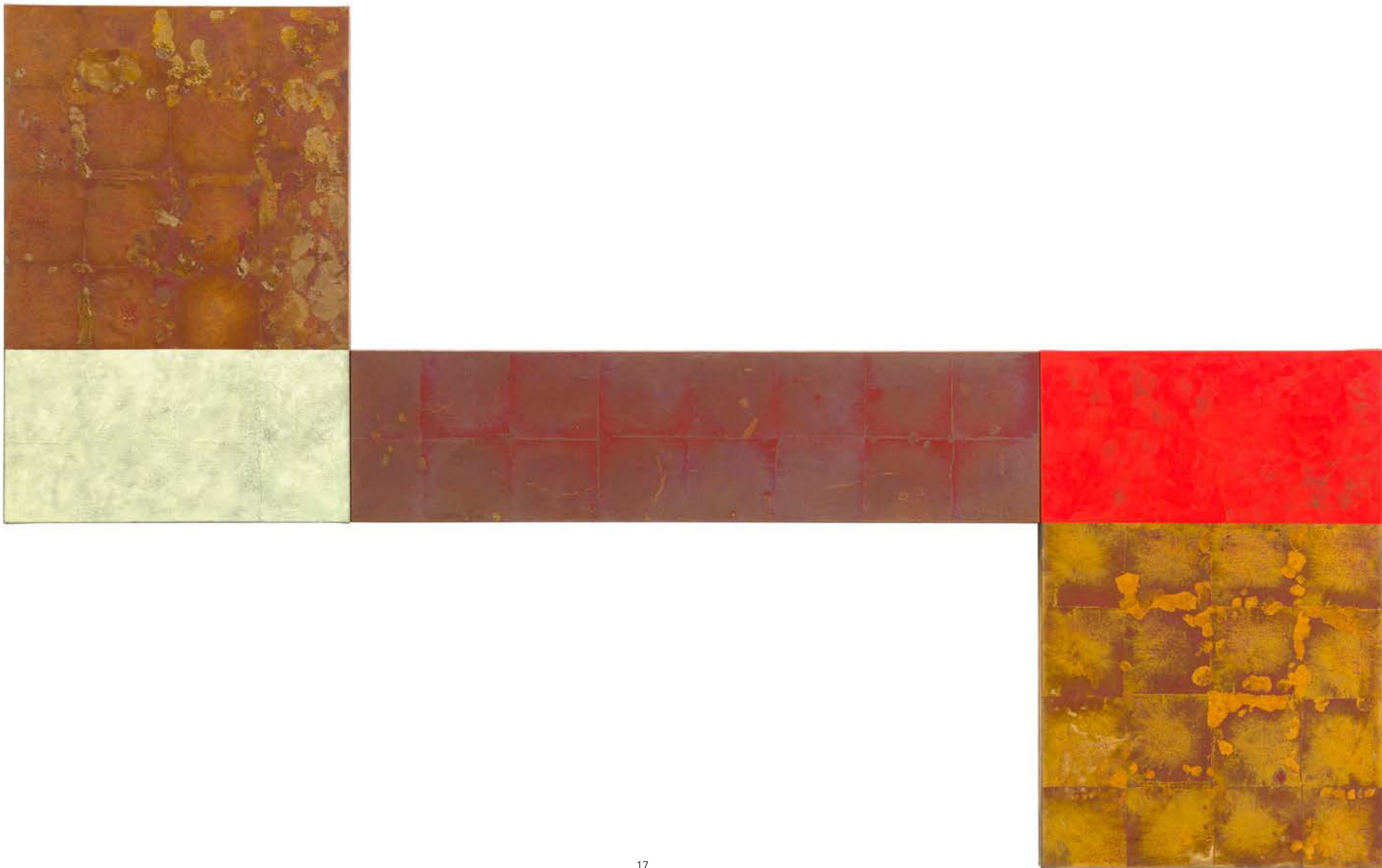
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2010



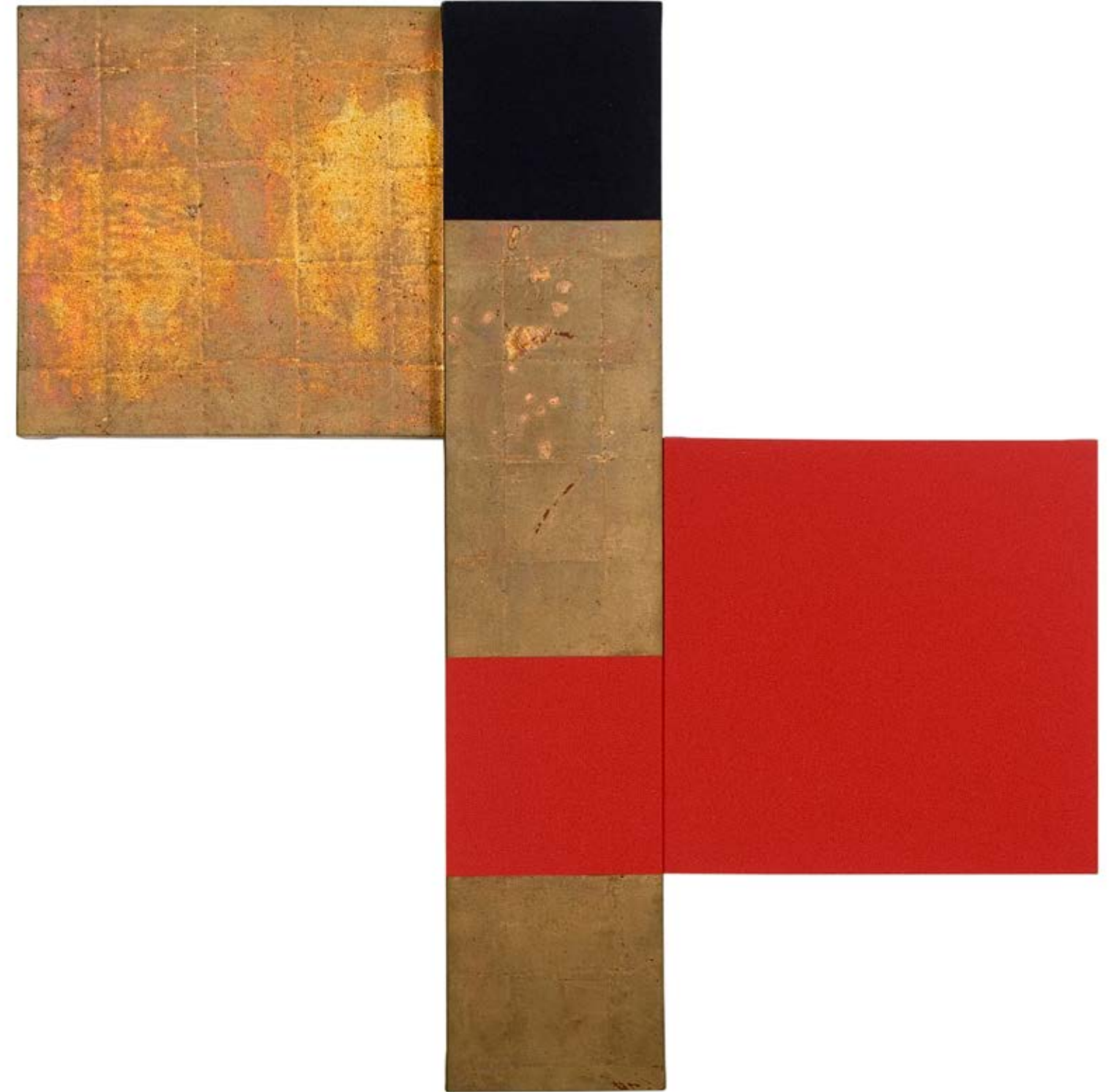


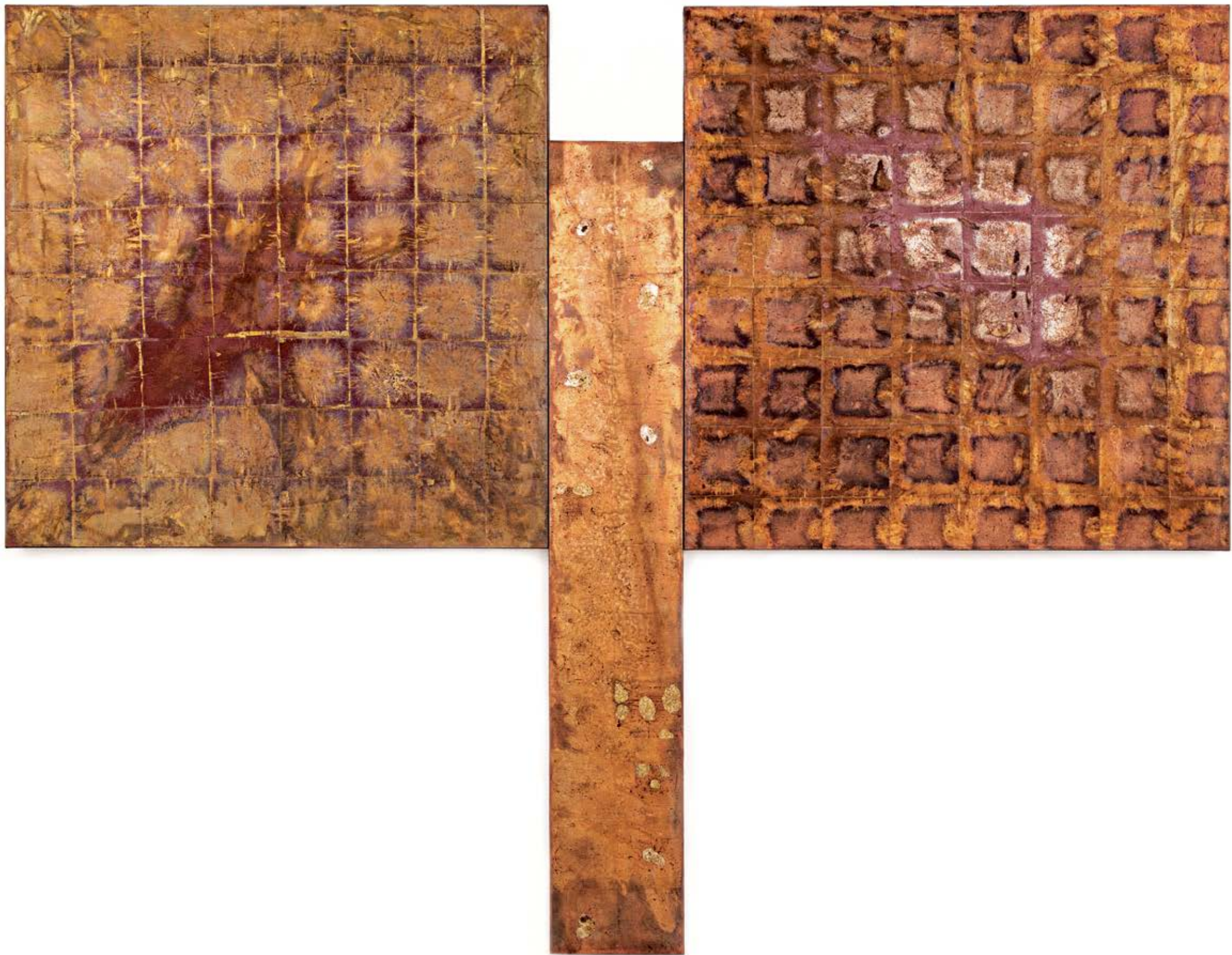






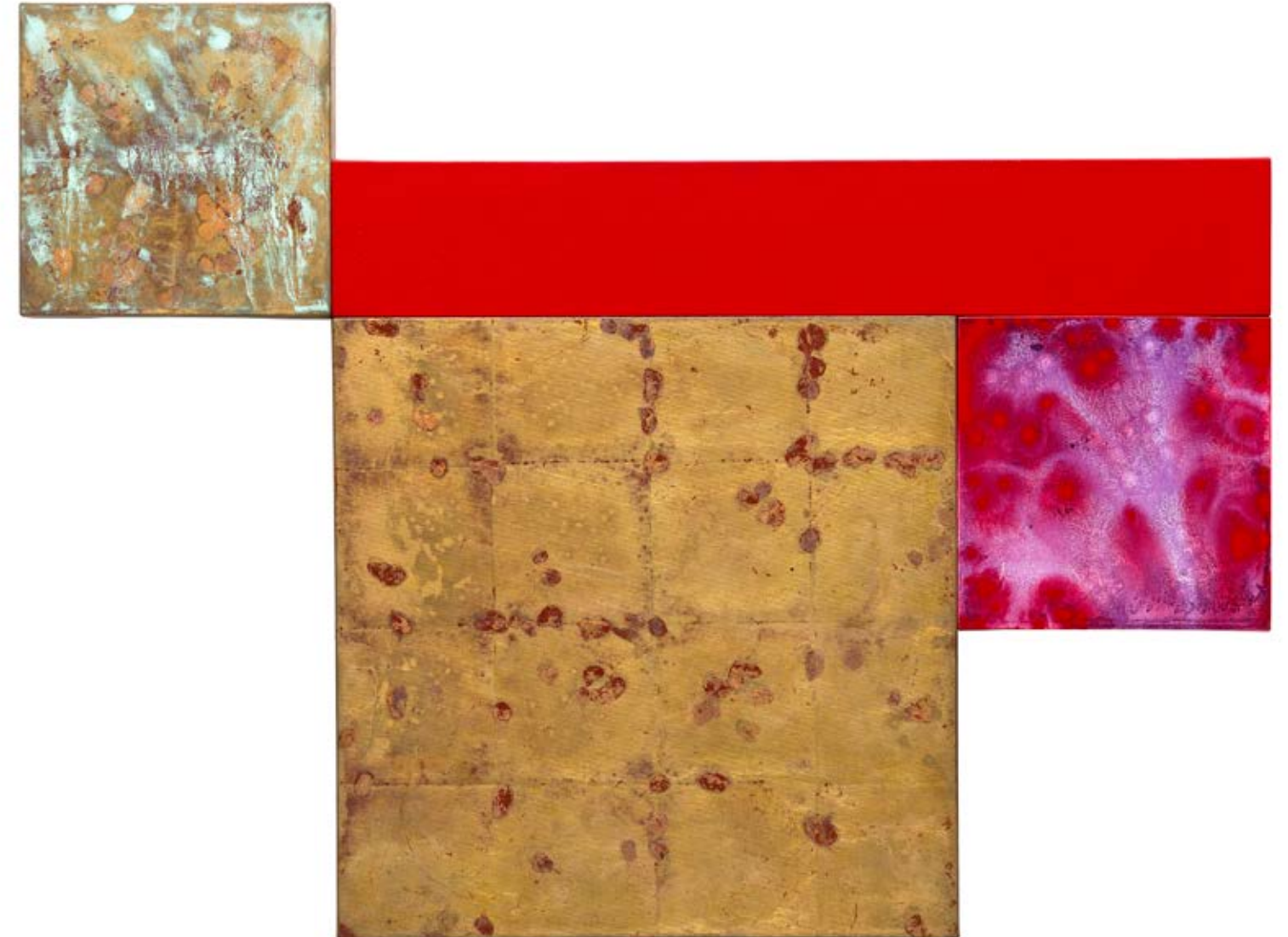


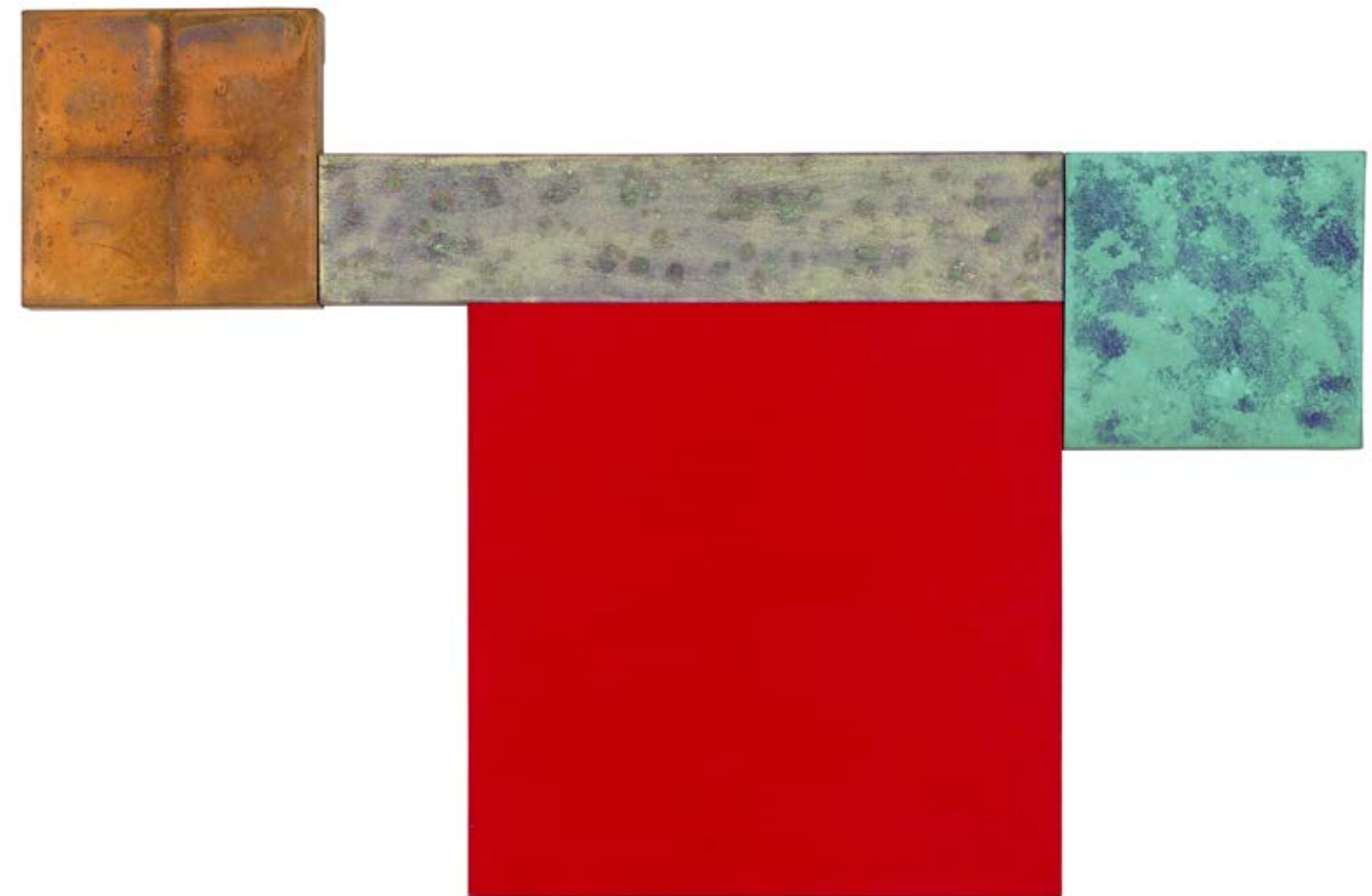


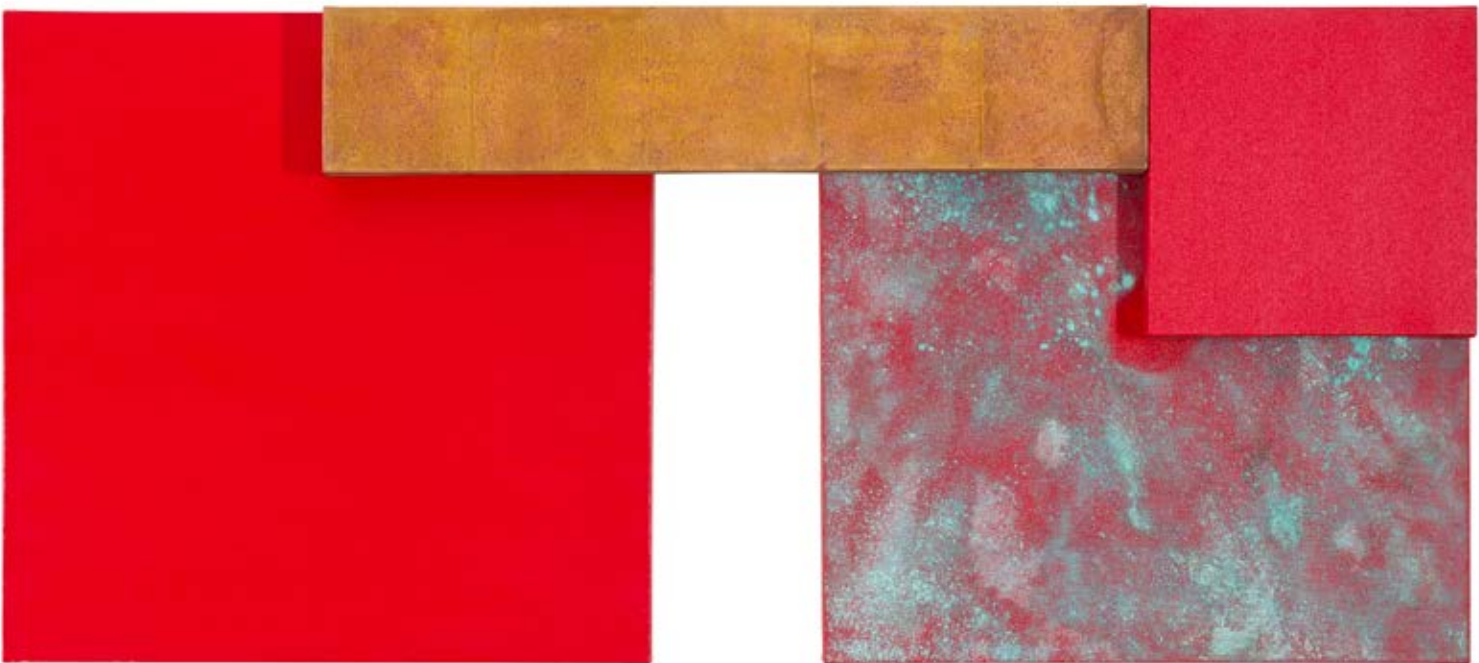


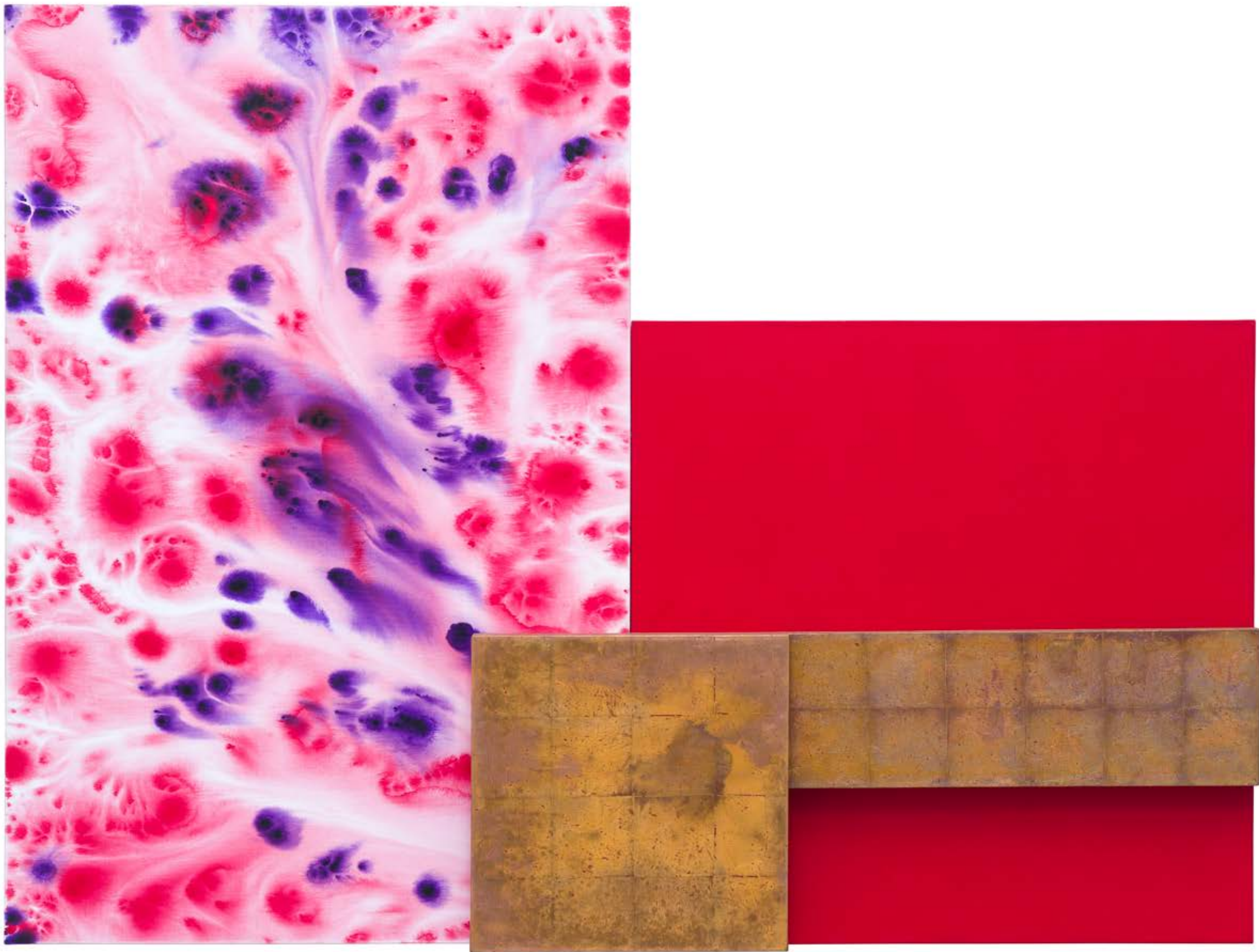
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2013



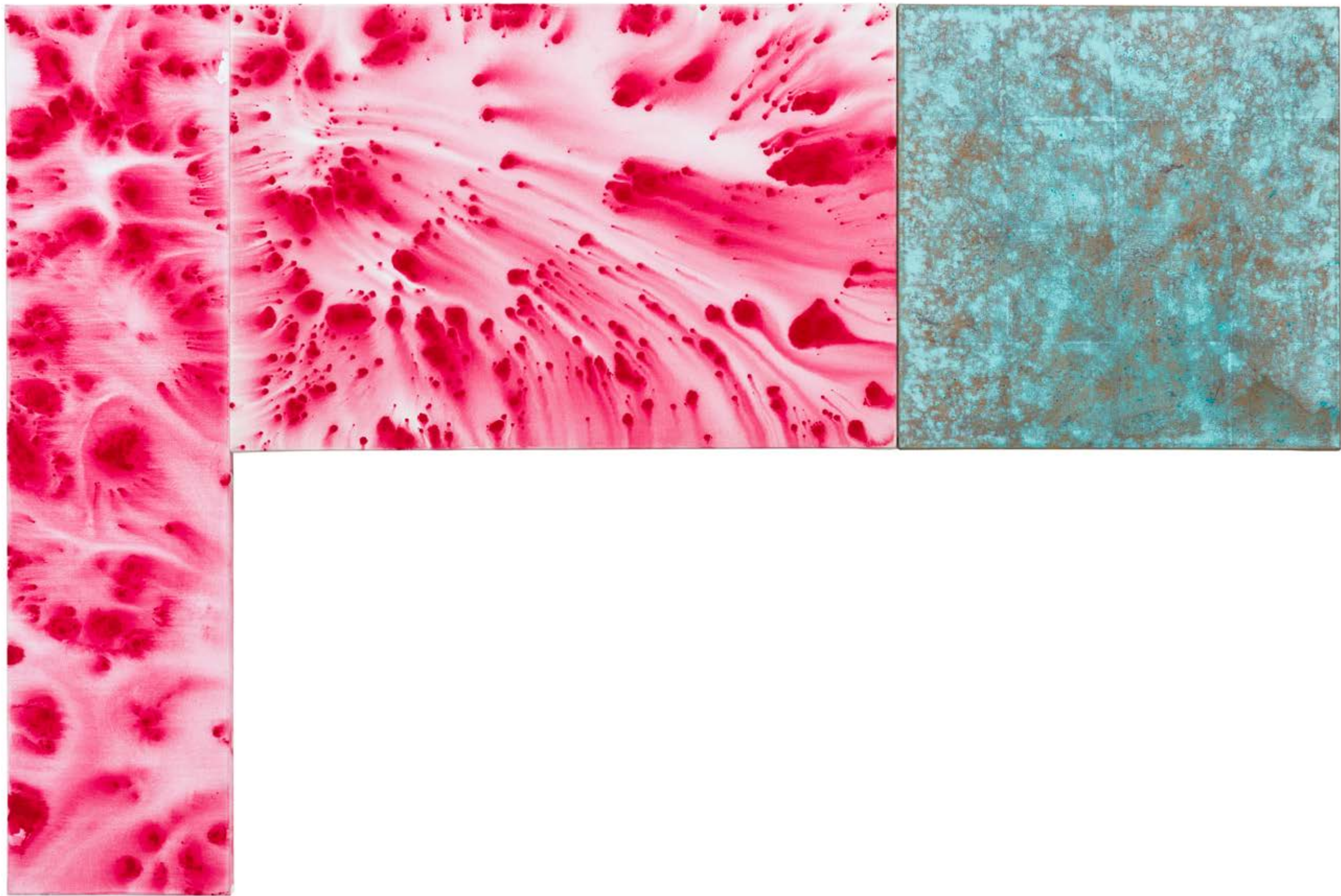








SEM TÍTULO [UNTITLED], 2011



Cruz Credo:
anacronismos e
antagonismos na arte
de Antonio Dias
Michael Asbury

Cruz Credo:
anachronism and
antagonism in the
art of Antonio Dias
Michael Asbury

Ao observar as obras recentes de Antonio Dias, podemos notar que a cruz é uma forma recorrente. Ela está presente em várias configurações, ora aparecendo de maneira explícita, ora sendo revelada por associação, por dedução ou mesmo por extrapolação. Isto não resulta simplesmente de uma organização curatorial. A figura da cruz aparece com frequência significativa ao longo de toda a obra de Antonio Dias. Diante disso, este ensaio explora, de modo fático, mas às vezes também de modo especulativo, a importância desta presença para a abordagem crítica da obra de Dias.

A cruz aparece, ainda que esporadicamente, já no início da obra de Dias. Sua presença varia de um detalhe em um desenho até o elemento principal em um quadro. Ela pode ser um complemento do tema principal, sugerindo a fatalidade de um acidente de automóvel, ou lembrar Malevich, não fosse aquele perturbador falo flácido saindo dela. Ainda na década de 1960, a cruz aparece não como signo em si, mas como concepção gráfica, a qual foi descrita, talvez de modo simplista, como estética da história em quadrinhos adotada para dividir quadros e combinar temas em uma única superfície. Mais tarde, a cruz apareceria como concepção demarcatória de territórios, para delimitação ou subdivisão do espaço. De novo, isto foi atribuído à chamada virada conceitual que teria ocorrido no trabalho de Dias ao final da década de 1960. Contudo, a permanência do quadro como suporte principal na obra de Dias, além

Observing many of Antonio Dias' recent works, one will note that the cross is a recurring form. It appears in an array of configurations sometimes explicitly, at other times only revealed through association, deduction or even extrapolation. This is not simply the fruit of a curated ensemble. The figure of the cross appears in significant measure throughout Dias' entire oeuvre. In light of this observation this essay will explore, sometimes factually at other times speculatively, what significance this presence might provide in terms of critical approaches towards Antonio Dias' work.

The cross already appears, even if only sporadically, in Dias' most early work. Its appearance ranges from a detail in a drawing to the main feature in a painting. It may complement the main subject matter by suggesting the fatality of a car crash or it could remind us of Malevich, if only that perturbing flaccid phallus wasn't sprouting out from it. Still in the 1960s, it appears not as a sign in its own right but as a graphic device, in what has been perhaps too simplistically described as the comic-book aesthetics that the artist once adopted as a means of dividing frames, of combining subject matter within a single surface. Later, it would appear as a device that demarcates territories, that delimits or subdivides space. Once again this has been associated with the so-called conceptual turn that Dias is said to have taken towards the end of the 1960s. However, the permanence of painting as the primary support for his

daquilo que chamarei de continuidade “modular” de sua prática, parece negar esta ruptura. Por fim, a cruz como figura recorrente em seus quadros recentes articula a dicotomia entre a autonomia de superfícies individuais e sua relação com o ambiente externo através das estruturas montadas dos módulos.

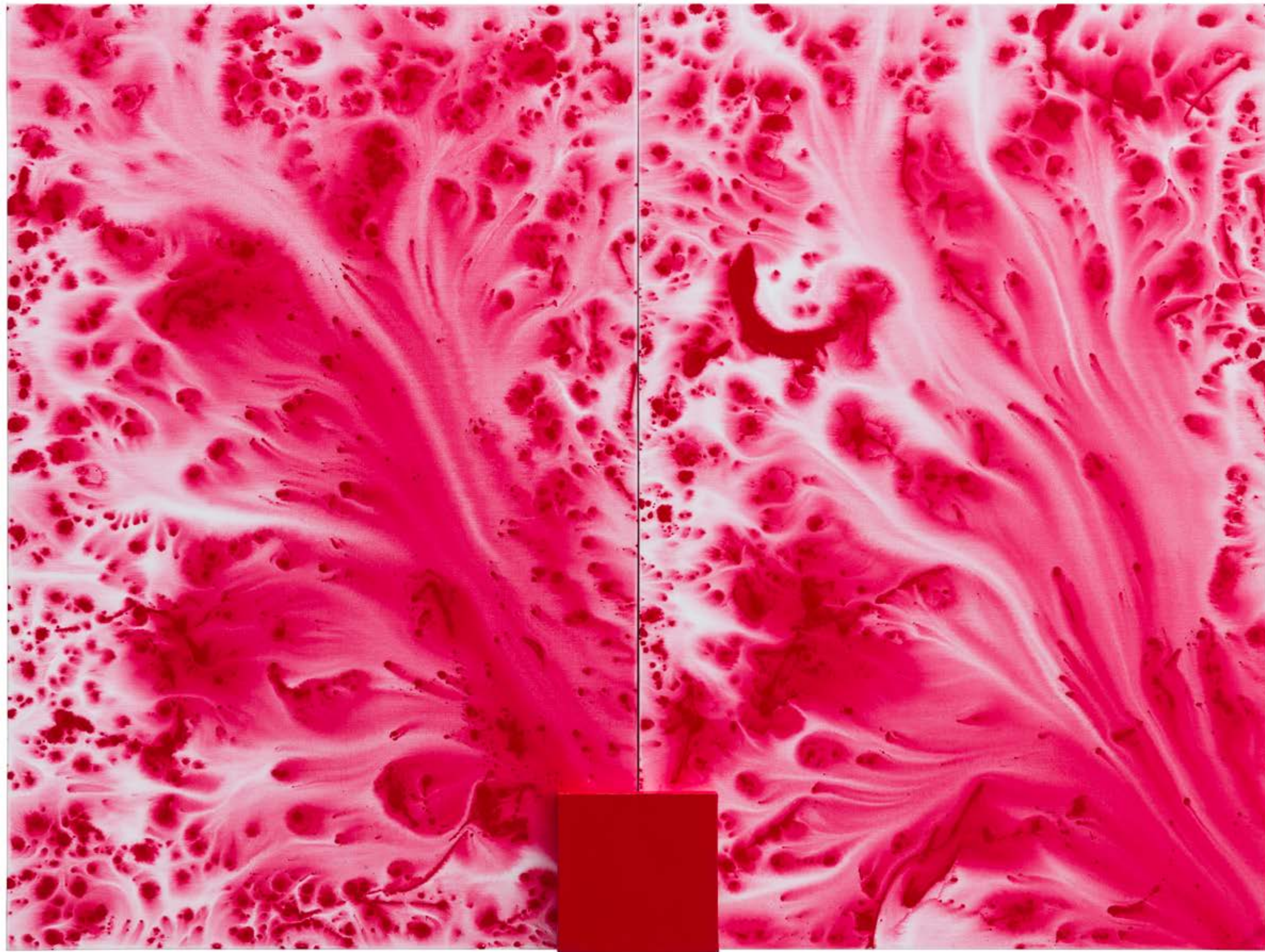
Estes módulos são ora dispostos lado a lado, ora sobrepostos. Não há dúvida de que são quadros, embora sua composição geral não aconteça dentro de uma moldura individual, mas na forma da combinação de vários quadros e planos colocados em relação entre si. É a justaposição destes elementos individuais que forma o “quadro” geral, a obra como um todo.

Observemos, por exemplo, a obra *Vermelho* (2016). Ela é composta por duas grandes superfícies retangulares colocadas lado a lado. Ambas as superfícies são semelhantes, apresentando o fluxo da tinta vermelha sobre a tela branca a partir da extremidade inferior direita em direção ao canto superior esquerdo das respectivas telas. Em princípio, estas superfícies parecem ser quase idênticas, mas o observador atento perceberá sutis diferenças entre elas. A justaposição tem algo de cinematográfico, como se as superfícies fossem fotografias estáticas de um filme registrando o fluxo de vermelho e sua infiltração ou contaminação do fundo branco. Uma superfície quadrada bem menor está colocada ao centro da borda inferior, sobre as duas telas maiores, como que unindo estas duas telas. O tom escuro e fosco do

work combined with what I will call here the ‘modular’ continuity of his practice, would seem to deny such rupture. Finally, the cross as a recurrent figure within his recent paintings articulates the dichotomy between the autonomy of individual surfaces and the relation to their external environment through assembled modular structures.

Sometimes these modules are placed side by side, at other times they overlap. It is undeniable that these are indeed paintings, yet their overall composition does not take place within the individual picture frame but through the accumulation and arrangement of multiple frames and planes placed in relation to one another. It is the juxtaposition of these individual elements that forms the overall ‘picture’, the work.

Consider for instance a work entitled ‘Vermelho’ (Red) of 2016. It is composed of two large rectangular surfaces placed side by side. Both surfaces are similar, presenting the flow of red paint over the white canvas from the bottom right towards the top left-hand corner of the respective canvases. If these surfaces appear at first to be almost identical, the careful observer will perceive slight differences between them. The juxtaposition seems somewhat cinematic, as if they are stills from a film registering the flow of red and its infiltration into or contamination of the white background. Overlaid as if conjoining these two larger canvases is a much smaller square surface that is placed at the centre of the lower edge.



vermelho monocromático que cobre este painel menor lembra uma série de outras obras do artista: as que apresentam o retângulo recorrente com um pequeno quadrado faltando em seu canto superior direito, como na bandeira intitulada *País Inventado* (1976), ou como em várias obras da série *A Ilustração da Arte*, além de muitas outras. O pequeno módulo quadrado vermelho em *Vermelho* sugere o ressurgimento deste elemento que falta, e, como tal, não apenas quebra a autonomia estética dos outros painéis maiores, mas também reconecta a obra individual, o objeto isolado, ao conjunto mais amplo da obra do artista. Em *Autonomias* (2001), esta conexão está ainda mais explícita na justaposição de dois quadrados vermelhos de diferentes dimensões que, quando combinados, formam um retângulo vermelho com o canto superior esquerdo faltando. Uma estratégia similar aparece em *Dois Ossos* (1986), em *Boundaries – Limites* (1988), e em muitas outras obras incluídas e não incluídas nesta exposição. Se ignorarmos as cores de cada superfície, chegaremos a uma conclusão parecida, uma vez que a organização dos módulos em *Vermelho* tem características estruturais semelhantes às de obras anteriores do artista, como *God Dog* (1986). Mais adiante, retornarei a este irreverente palíndromo e ao modo como ele se repete em outras obras.

Encontramos em muitos dos quadros de Dias a recorrência de elementos estruturais e estéticos e, por fim, de elementos com forte carga simbólica. Estes elementos







The mat dark hue of monochromatic red covering this smaller panel recalls an array of other works by the artist: namely those that present the recurring rectangle with a small square missing from its top right-hand corner, as in the flag entitled Pais Inventado (Invented Country) of 1976 or as in many works from the series 'The Illustration of Art' as well as countless others. The small red square module in 'Red' suggests the reappearance of that missing element, and as such it not only disrupts the aesthetic autonomy of the other larger panels but reconnects the individual work, the isolated object, with the larger body of work by the artist. In 'Autonomias' (Autonomies), of 2001, this connection is made all the more explicit through the juxtaposition of two red squares of different dimensions that, when combined, form a red rectangle with the top-left corner missing. A similar strategy appears in 'Dois Ossos' (Two Bones) of 1986, in 'Boundaries - Limites' (Boundaries - Limits) of 1988, and in so many other works. We may come to a similar conclusion if we choose to ignore the colours of each surface, since the arrangement of modules in 'Red' has similar structural characteristics as earlier works by the artist, such as in 'God Dog' of 1986. I will return to this irreverent palindrome and how it reoccurs in other works further on in this essay.

We find in many of Dias paintings recurring structural, aesthetic and ultimately symbolically charged elements. These elements form not only a complex matrix

não apenas formam uma complexa matriz de referências em si mesmas, porém, em sua recorrência, permitem que sejam sugeridas genealogias temáticas, ainda que especulativas. Elas podem ser autorreferenciais ou não. Podem referir-se à própria trajetória de Dias ou a acontecimentos contemporâneos e/ou da história mundial. Certamente, estas associações muitas vezes ocorrem de maneira concomitante. Assim, a autonomia formal de cada módulo pode ser contrariada pelas associações que a combinação dos diferentes módulos pode evocar. O próprio Dias descreveu esse tipo de relação, no caso da série *Autonomias*, como sendo análogo à noção de autopoiese desenvolvida por Francisco Varela e Humberto Maturana para explicar a química de automanutenção das células vivas. Dias originalmente recorreu a esta teoria para descrever a autonomia dos “módulos” dentro da estrutura geral da obra. Tais arranjos vêm do desejo de Dias de criar um tipo de quadro onde cada elemento é autônomo em suas qualidades formais, mas de modo que, quando os elementos são combinados, eles se tornem complementares uns aos outros no contexto da montagem e além dela, seja através da intenção geral, das texturas justapostas, das dimensões e assim por diante¹.

Uma vez adotada em várias áreas, como a sociologia, a teoria de sistemas, o direito, entre outras, a teoria da autopoiese pode muito bem ser aplicada de modo mais abrangente à obra de Dias, para além do caso

of references in and of themselves but, in their recurrence, they allow for thematic genealogies to be proposed, speculative as these may be. These may be self-referential or not. They may relate to Dias’ own trajectory or to contemporaneous and/or historic world events. Indeed, often such associations take place concurrently. As such, the formal autonomy of each module may be counteracted by the associations that the assembled arrangement of different modules may invoke. Dias himself has described such a relation, within the ‘Autonomies’ series, as being analogous to the notion of autopoiesis that Francisco Varela and Humberto Maturana developed in order to explain the self-maintaining chemistry of living cells. Dias originally referred to such a theory as a means of describing the autonomy of individual modules within the overall structure of the work. Such arrangements stem from Dias’ desire to create a type of painting where each element is autonomous in itself, in its formal qualities, yet when combined, they become complementary to each other within and beyond the assemblage, whether through the overall intention, the juxtaposed textures, the dimensions and so forth.¹

If the theory of autopoiesis has been adopted into a range of other fields such as sociology, systems theory, law, and so forth, it would not take too much of a stretch of the imagination to apply it more broadly within Dias’ oeuvre, beyond the specific case of the ‘Autonomies’ series.

específico da série *Autonomias*. Isto é, considerando como os módulos individuais se relacionam com outros momentos da obra de Dias ou, de modo bem distinto, como a montagem dos módulos provoca associações com outros sistemas mais amplos, para além de seu próprio sistema, sejam eles de discursos históricos da arte ou de domínios sócio-políticos. É esta relação entre o autorreferencial e o ambiente da obra que será aqui adotada, adaptada e, muito provavelmente, distorcida aqui como *modus operandi* crítico.

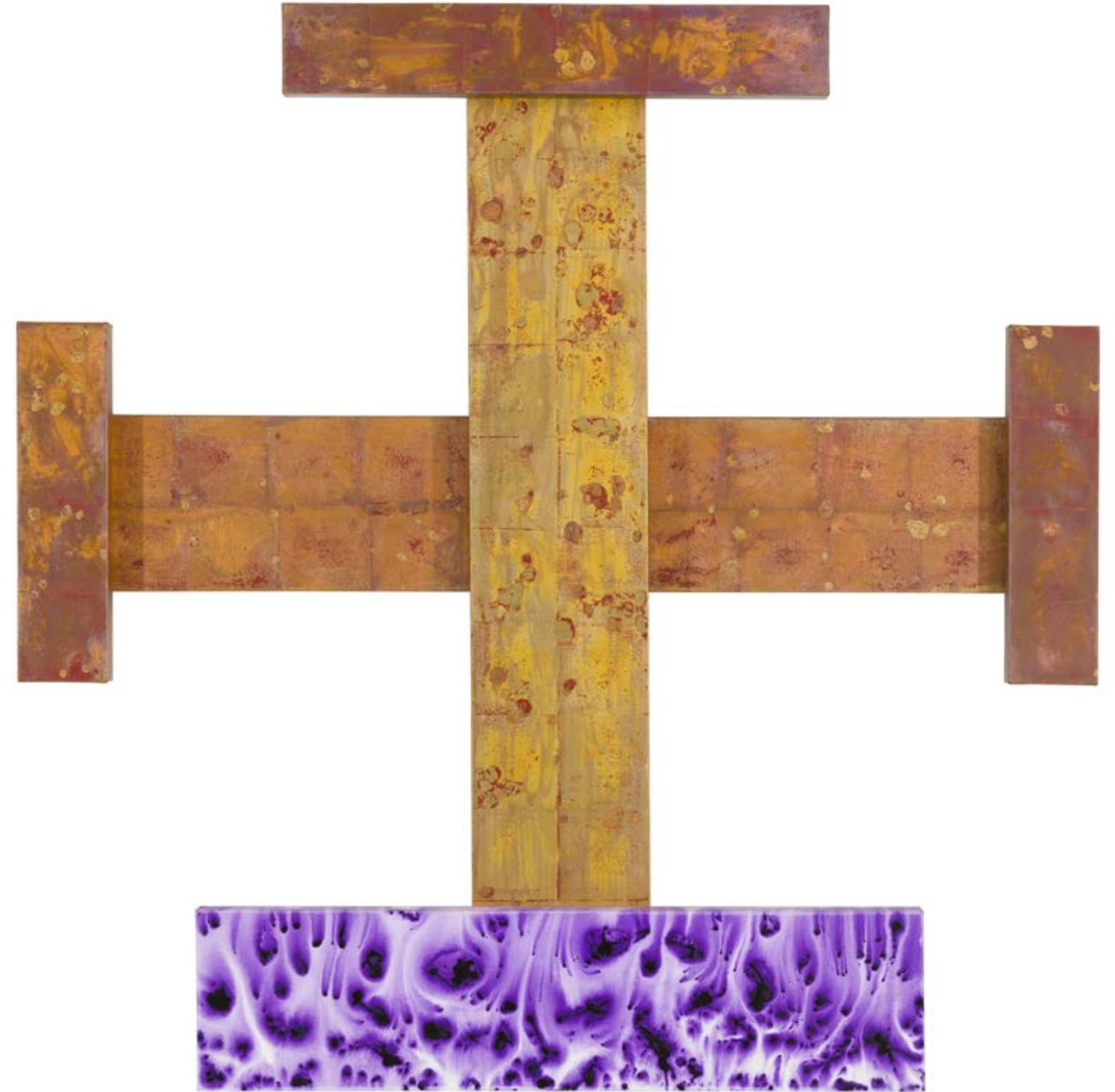
Ao longo de sua carreira, Dias parece ter se preocupado em investigar as possibilidades artísticas de estabelecer relações entre forma e símbolo, representação e ilustração, entre outras ambivalências. Estas categorias em si servem para estruturar outras justaposições temáticas que aparecem em obras individuais, como sexo e violência, identidade e o eu, poder e ridículo, entre outras. Tais temas podem ser encontrados já no início de sua obra. A cruz como forma, símbolo, representação ou ilustração pode servir como um meio de o artista relacionar-se também com diferentes temporalidades – a do artista, de seu próprio tempo e trajetória criativa, ou a do tempo geopolítico e do tempo mais específico da história da arte. Estas temporalidades são reunidas por meio de associações complexas e muitas vezes anacrônicas.

Homem Queimando (2015) é um quadro composto de um arranjo de diferentes superfícies cuja montagem

That is, how the individual modules relate to other moments within Dias' oeuvre or, in quite distinct ways, how the assemblage of modules invites associations with other larger systems, those beyond itself, whether from art historical discourses or socio-political domains. It is this relation between the self-referential and the work's environment that will be adopted, adapted and most probably distorted here as the art critical *modus operandi*.

Throughout his career, Dias seems to have been concerned with investigating the possibilities of art establishing relationships between form and symbol, representation and illustration and other such ambivalences. These categories in and of themselves serve to structure other thematic juxtapositions that appear in individual works, such as sex and violence, identification and self, power and ridicule, and so forth. Such themes can be traced back to his very early work. The cross as form, symbol, representation or illustration may serve as a means through which the artist also relates to different temporalities, be that of the artist, his own time and creative trajectory, or that of geopolitical time and the more specific time of art history. These are brought together through complex and often anachronistic associations.

'Homen Queimando' (Burning Man), of 2015, is a painting composed of an arrangement of different surfaces whose assemblage forms a cruciform structure. These surfaces are covered in gold or copper leaf with



cria uma estrutura cruciforme. Estas superfícies estão cobertas com folha de ouro ou cobre, com exceção de uma, posicionada na parte inferior da estrutura, que está coberta de tinta acrílica. Esta última superfície, uma combinação pictórica, fluida até, de azul sobre branco, realizada com a mesma técnica pictórica dos painéis grandes de *Vermelho*, parece representar o fogo implícito no título da obra. Antonio Dias, em reunião comigo para discutir este trabalho, comentou que o quadro em particular reflete imagens recentes que ele havia visto na televisão: imagens divulgadas pelo grupo autodenominado Estado Islâmico que retratavam prisioneiros “ocidentais”, possivelmente americanos, sendo queimados vivos. Ao expor as associações absurdas sugeridas por fundamentalistas religiosos, os acontecimentos históricos e contemporâneos são, desse modo, cinicamente reunidos na combinação proposta pela estrutura geral de módulos montados do quadro.

A expressão “cruz credo” vem à mente ao se fazer a relação entre o horror ao qual ela se refere e a própria execução sóbria do quadro. “Cruz credo”, cuja tradução literal em inglês seria “cross faith”, é uma expressão do português coloquial que evoca asco, aversão e repulsa. Curiosamente, é esta crua tradução literal que mais se aproxima da etimologia da expressão, pois ela vem da afirmação cristã de alguém que tem “fé na cruz”. Há um interessante antagonismo entre o uso atual da expressão e seu sentido original. Isso deriva da discrepância

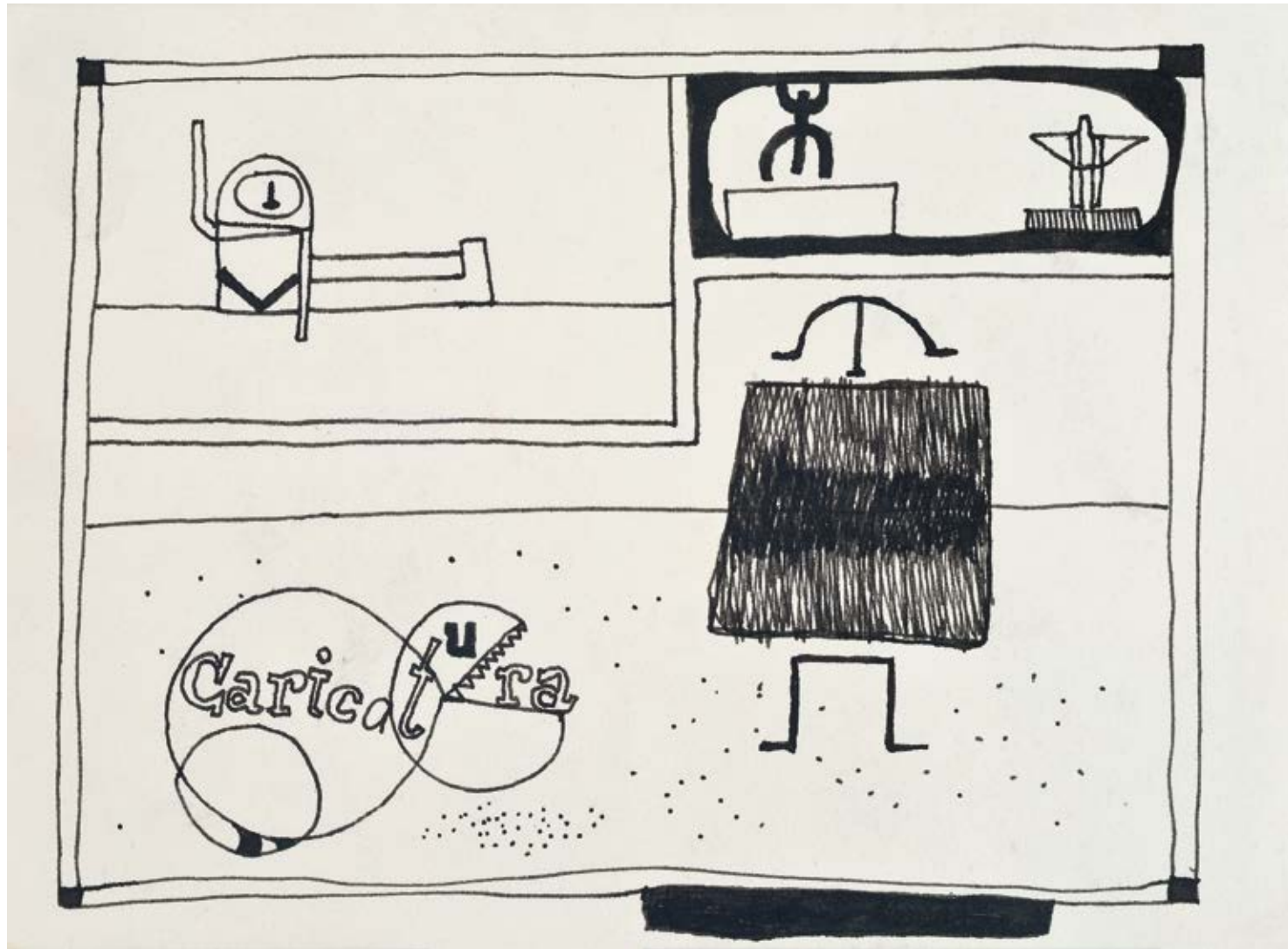
the exception of one, positioned at the lower end of the structure, which is covered in acrylic paint. The latter, a painterly, fluid even, arrangement in blue over white, applied in the same painterly technique as the large panels in ‘Red’, as discussed above, appears to represent the fire implied in the work’s title. Antonio Dias, when I met him to discuss this assignment, commented on how this particular painting responded to recent images he had seen on television, images broadcast by the group describing itself as Islamic State. Such images depicted ‘Western’ prisoners, possibly American, being executed by fire. Exposing the absurd associations proposed by religious fundamentalists, historical and contemporary occurrences are thus cynically brought together in the conjunction proposed by the painting’s overall structure of assembled modules.

The expression *cruz credo* came to mind upon relating the horror to which it referred to with the painting’s own sober execution. *Cruz Credo*, quite literally ‘cross faith’, is an expression in colloquial Portuguese that invokes disgust, aversion and repulsion. Unusually, it is the crude and literal translation that reflects more closely the expression’s etymology, since it stems from the Christian assertion of one’s ‘faith in the cross’. There is an interesting antagonism between the current usage of the expression and its original meaning. This stems from the discrepancy between our contemporary secular condition and that of a time in which belief in the

entre nossa condição secular contemporânea e a condição de um tempo em que era comum a crença na presença espiritual das coisas ou fatos. Neste tempo, a aversão a algo ou alguém naturalmente invocaria a fé do indivíduo. Assim, “cruz credo” correspondia a uma invocação religiosa contra um perigo que exigisse proteção, seja nesta vida ou, na pior das hipóteses, em seu rescaldo eterno. Atualmente, o uso da afirmação como invocação de repulsa disfarça aquela declaração original de fé, traíndo o princípio religioso, mas ainda exortando o seu mais poderoso símbolo icônico. É esta condição anacrônica, a justaposição do sentido original e do sentido atual do termo, que interessa aqui. “Cruz credo”, a invocação tanto de fé como de repulsa, fornece uma útil analogia para pensar o conjunto específico de estratégias iconográficas que Dias empregou ao longo de sua carreira. A cruz aparece em diferentes momentos, no que seriam as diferentes fases da trajetória do artista, conferindo uma espécie de coerência interna à obra e ao mesmo tempo negando a simples categorização histórica da arte. A grotesca justaposição de conflitos político-religiosos dos séculos XI e XXI propicia outras associações anacrônicas – entre a própria trajetória do artista e o tempo da história da arte, por exemplo. Na essência destas associações, está uma relação conflituosa entre o eu artístico e os discursos da história da arte que se apoiam em ideais de identidades nacionais, como será discutido a seguir.

spiritual presence of things or events was commonplace. It was a time when the aversion to something or someone would naturally summon one’s faith. *Cruz Credo* thus stood as a religious invocation against a threat, one that summoned protection whether in this life or, in the worst-case scenario, in its eternal aftermath. Today, the assertion’s invocation of disgust disguises that original declaration of faith, betraying the religious principle while still exhorting its most powerful iconic symbol. It is this anachronistic condition, that juxtaposes the original and current meanings of the term, that is of interest here. *Cruz credo*, the invocation of both faith and repulsion, provides a useful analogy with which to think of the particular set of iconographic strategies that Dias has employed over the course of his career. The cross appears at different moments, within the so-called phases of the artist’s trajectory, giving both a sense of internal coherence to the oeuvre while denying any easy art historical categorisation. The grotesque juxtaposition of 11th and 21st centuries’ political-religious conflicts, invite other anachronistic associations to be made, such as those between the artist’s own trajectory and the time of art history. Intrinsic to these is a conflictual relationship between the artistic self and the art historical discourses that rely on ideals of national identities, as will be discussed below.

In 1960, Dias produced a small drawing depicting the cross section of a house containing a form that resembles



a balance. On each side of this balance two objects are placed: to the left, one that seems to illustrate a Globus Cruciger, the early Christian symbol of the (global) dominance of the church; on its right, an artefact that could be interpreted as an Amerindian ceramic pot adorned with geometrical designs. The entire house is held by a single pillar that clearly unbalances the entire structure, suggesting that despite the equal weight of each object, the house would eventually fall towards the side of the cross. In 'Caricatura', of 1961, a drawing with comic-book-like divisions contains in its top right-hand corner a double-sided trident reminiscent of the symbols for Exu, the Candomble/Yoruba Orixá - often associated with the figure of the trickster or the black Devil-God - while on its right, a cruciform figure resembling the statue of Christ the Redeemer in Rio de Janeiro. Exu hangs from the top of the frame while Christ stands firmly to the ground.²

In Dias' own 'Invented Country', we find a self-referential symbol, a kind of symbolic demarcation of the self that seems initially to deny further associations beyond the subjective sphere of the artist's own creative or personal being. It is perhaps through such denial that its relational potential emerges. That is to say, it relates through the very act of refuting. Such a double maneuver of identity and non-identification seems characteristic of Dias' creative strategies in general.

As elliptical as it may seem, such a realisation recalls a remark by Mario Pedrosa, namely that, "this

Em 1960, Dias produziu um pequeno desenho que representa o corte transversal de uma casa contendo uma forma parecida com uma balança. Há um objeto apoiado em cada lado da balança: à esquerda, um objeto que parece ilustrar um *globus cruciger*, antigo símbolo cristão do domínio (global) da igreja; à direita, um artefato que pode ser interpretado como um vaso de cerâmica ameríndio decorado com desenhos geométricos. A casa inteira está sustentada por um único pilar que claramente desequilibra toda a estrutura, sugerindo que, apesar do peso igual de cada objeto, a casa, por fim, cairia para o lado da cruz. Em *Caricatura* (1961), um desenho com divisões ao estilo de história em quadrinhos contém em seu canto superior direito um tridente de dois lados que lembra o símbolo de Exu, orixá do Candomblé iorubá – frequentemente associado à figura do malandro (*trickster*) ou do Deus-Diabo negro –, enquanto, à sua direita, uma figura cruciforme lembra a estátua do Cristo Redentor do Rio de Janeiro. Exu está pendurado à margem superior da moldura, enquanto Cristo se mantém firme no chão².

Já em *País Inventado*, de Dias, encontramos um símbolo autorreferencial, uma espécie de demarcação simbólica do eu que parece recusar outras associações para além da esfera subjetiva do próprio ser pessoal e criativo do artista. Talvez seja por meio desta recusa que emerge o seu potencial relacional. Ou seja, a relação ocorre através do próprio ato de recusar. Esta dupla manobra de

young man [Antonio Dias] only knows one purity, that of naked violence.”³ Pedrosa may have been right in this particular insight, since in all these associations - as far-fetched as they might seem and as improbable as it is that they were consciously devised by the artist himself - what emerges as a common theme is the violence perpetrated when one culture meets another, when one system of belief is imposed upon another: cruz credo! Dias merely illustrates a condition, a condition that he internalises through the invention of symbols, and the appropriation of other signs that already exist within our collective imaginary. An anachronistic symbolic dynamic is thus set in play.

As a demarcation of the self, the form of ‘Invented Country’ materialises in other works that present similar symbolic dichotomies. Such is the case of the series of works where the rectangle appears as architectural plans, three-dimensional models, or even mobile devices. These plans follow Dias’ archetypal rectangle, with the missing square now appearing as an internal subdivision in the form of a small room within the configuration. If ‘Invented Country’ is a symbol of the self, then these architectures could suggest a division of that self as conscious and subconscious, respectively in the larger and smaller spaces.

In one particular ‘architectural’ work, ‘Gigante Dormindo e Cachorro latindo’ (Sleeping Giant and Barking Dog) of 2002/04, the symbol of Exu, like that identified

identificação e não identificação parece característica das estratégias criativas de Dias de modo geral.

Por mais elíptica que possa parecer, tal realização faz lembrar uma observação feita por Mário Pedrosa: “Esse rapaz [Antonio Dias] só conhece um purismo – o da nua violência”³. Pedrosa pode ter razão, uma vez que, em todas estas associações – por mais exageradas que possam parecer e sendo improvável que elas tenham sido conscientemente concebidas pelo próprio artista –, o que emerge como tema comum é a violência perpetrada quando uma cultura encontra a outra, quando um sistema de crença é imposto sobre outro: cruz credo! Dias apenas ilustra uma condição, a qual ele incorpora por meio da invenção de símbolos, bem como da apropriação de signos que já existem em nosso imaginário coletivo. Assim, uma dinâmica simbólica anacrônica é estabelecida.

Como demarcação do eu, a forma de *País Inventado* materializa-se em outras obras que apresentam dicotomias simbólicas semelhantes. É o caso da série de obras onde o retângulo aparece em planos arquitetônicos, modelos tridimensionais, ou mesmo aparatos móveis. Estes planos seguem o retângulo arquetípico de Dias, com o quadrado faltante agora visto como subdivisão interna na forma de um pequeno cômodo dentro da configuração. Se *País Inventado* for um símbolo do eu, então estas arquiteturas podem sugerir uma divisão desse eu em consciente e subconsciente, respectivamente nos espaços maiores e menores.



Em uma obra “arquitetônica” específica, *Gigante Dormindo e Cachorro Latindo* (2002/2004), o símbolo de Exu, semelhante àquele do desenho de 1961, reaparece deitado no chão do “cômodo” maior, perto de um cavalete em pé. O gigante adormecido, termo por vezes utilizado para descrever o Brasil, está justaposto com o cachorro latindo. Curiosamente, a palavra *dog* aqui faz lembrar a imagem espelhada da palavra *God*, que aparece, na forma do palíndromo *dog-god*, em várias outras obras de Dias, conforme já mencionado. É possível que esta coexistência cultural – da deidade afro-brasileira (dormindo) e do barulhento cão de guarda da colonização europeia – habite o espaço simbólico do eu consciente do artista (ou da nação?).

Considerando outro exemplo da presença do símbolo de Exu, podemos chegar a conclusões diferentes. *Seu Marido* (2002), uma figura fora do comum, apresenta novamente a configuração de um tridente de dois lados, formada por latas de cerveja vazias conectadas e cobertas com franjas amarelas de lycra. Aqui, a configuração do tridente ganha um aspecto um tanto humorístico: seu lado superior representa os dois braços e a cabeça da figura, enquanto a parte inferior passa a ser suas duas pernas com um pênis desproporcionalmente grande entre elas. A figura pode ser exibida como se estivesse em pé (e um sensor a faz chacoalhar quando o espectador se aproxima), ou sentada de maneira descontraída, com jeito de “homem largado”. Seria a





SEU MARIDO, 2002

in the 1961 drawing, reappears lying on the floor of the larger 'room' next to an erect trestle. The sleeping giant, a term often used to describe Brazil, is juxtaposed with the barking dog. Interestingly, the word 'dog' here recalls the mirrored image of the word God that appears as the palindrome dog-god in several other works by Dias, as mentioned above. The supposition is that this cultural co-existence, the (sleeping) Afro-Brazilian deity and the noisy guard-dog of European colonisation, inhabit the symbolic space of the artist's (or would it be the nation's?) conscious self.

In another example of the appearance of the Exu symbol, we may draw different conclusions. 'Seu Marido' (Your Husband), of 2002, is a larger than life figure, again in the form of the double-sided trident configuration, formed of connected empty aluminium beer cans and covered in a yellow fringed Lycra textile. Here, the trident configuration gains a somewhat humorous aspect: its upper side represents the two arms and the head of the figure while its lower part becomes its two legs and, between them, a disproportionately large penis. The entire figure may be displayed as standing (with a sensor that makes it shake when a viewer approaches) or sitting in a laid-back, 'man's-spread', sort of way. Is this a representation of a self-assertive Afro-Brazilian being or the illustration of a lazy, chauvinistic slob? Pride and despise thus inhabit the same symbolic space. The internalisation of this figure within the symbol of the artist's

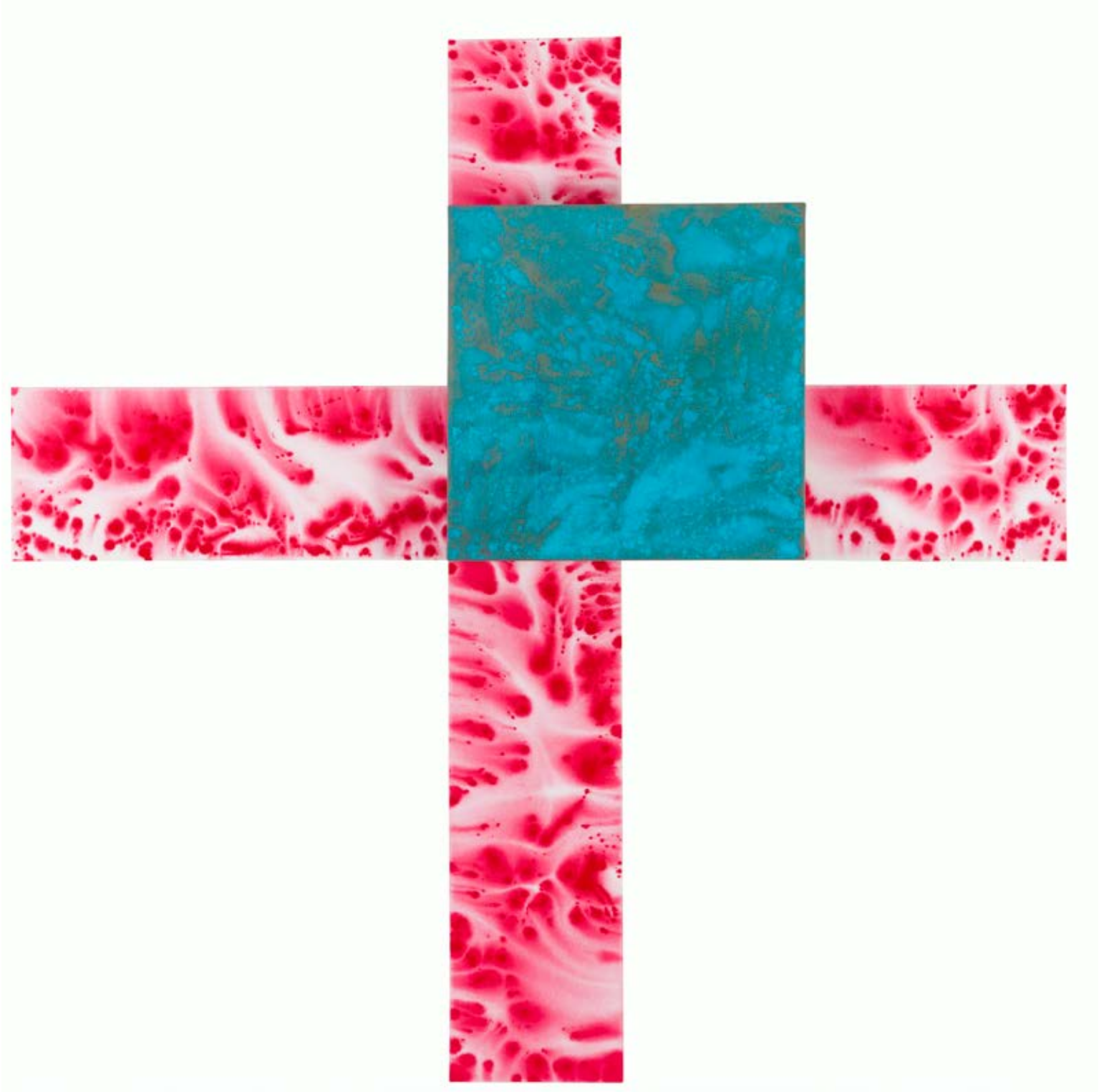
representação de um afro-brasileiro assertivo? Ou a ilustração de um chauvinista preguiçoso e desleixado? Orgulho e desprezo, assim, habitam o mesmo espaço simbólico. A incorporação desta figura no símbolo do eu do artista em *Gigante Dormindo e Cachorro Latindo* torna esta ambivalência ainda mais pertinente, como se os dois comportamentos coexistissem neste eu. Esta hipótese aproxima-se da noção de dupla consciência (embora não possa, obviamente, ser totalmente equiparada a ela) que W.E.B. Du Bois utiliza para descrever a condição afro-americana de habitar dois mundos culturais ao viver em uma nação.

Estejam as minhas extrapolações corretas ou não, o argumento da transformação que aqui ocorre de símbolo para representação, de referência para ilustração, serve ao menos para destacar a maneira como Dias incorpora tais signos. Aquilo que está presente no imaginário popular mais amplo é por ele transformado na essência de sua arte, em sua linguagem autônoma, separada e, por fim, ambivalente. Este procedimento autorreferencial pode ser considerado análogo ao modo como o artista se relaciona com o “tempo da história da arte”. É precisamente neste aspecto, como uma analogia, que as referências religiosas da obra se tornam pertinentes como ilustrações do conflito de culturas, como representações dos discursos divergentes entre o eu e o outro, entre o nacional e o internacional, que muitas vezes coexistem violentamente neste eu.

self in ‘Sleeping Giant and Barking Dog’, makes this ambivalence all the more pertinent, as if both attitudes co-exist within the self. Such a supposition approaches (although it obviously cannot be entirely equated with) W.E.B. Du Bois’ notion of double-consciousness, that describes the Afro-American condition of inhabiting two cultural worlds, while living within a single nation.

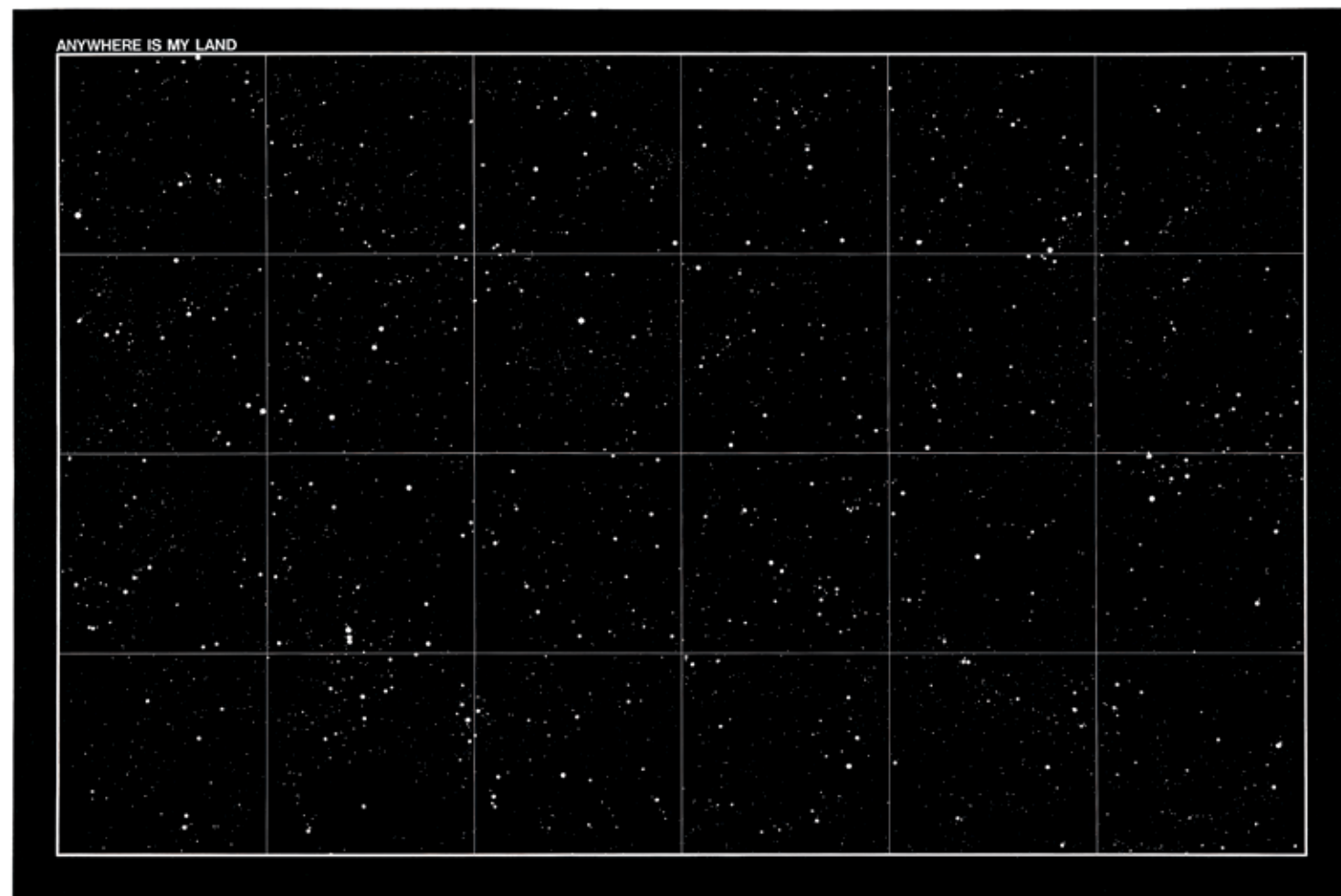
Whether my extrapolations are correct or not, the transformation that takes place here from symbol to representation, reference to illustration, serves at the very least to emphasise the way in which Dias internalises such signs. He transforms that which is present within the wider popular imaginary into the very thing of his art, into its autonomous, detached and ultimately ambivalent language. We may consider such a self-referential procedure as analogous to the way the artist relates to the ‘time of art history’. It is precisely in this aspect, as an analogy, that the religious references in the work become pertinent as illustrations of the clash of cultures, as representations of the differing discourses between the self and the other, between the national and the international, that often violently co-exist within the self.

Let us try to explore such a concept with more examples. In another cruciform work, ‘Untitled’ of 2016, two autonomous elements are juxtaposed. This cross is formed through the arrangement of two perpendicular rectangles. It is painted in red and white acrylic in



Exploremos esta ideia com mais exemplos. Em outra obra cruciforme, *Sem Título* (2016), dois elementos autônomos estão justapostos. Esta cruz é formada pela combinação de dois retângulos perpendiculares. Ela está pintada em acrílico vermelho e branco em uma composição parecida com aquela que ilustra, ou representa, o fogo em *Homem Queimando*. Um módulo quadrado coberto de tinta azul e folha de ouro está sobreposto à cruz, levemente à direita de seu centro. A tentação é associar este quadrado ao coração de Cristo. A cruz, como que em chamas, contrasta bruscamente com a composição mais serena em azul/dourado do módulo colocado sobre ela. Aqui ocorre um jogo simbólico de formas e cores que provoca ligações com temas semelhantes presentes em obras anteriores de Dias. Para Mário Pedrosa, as referências de Dias ao sagrado coração da iconografia popular brasileira são um indicativo de como a obra do artista nos anos 1960 se distinguia da tendência dominante da *pop art* contemporânea⁴. Pedrosa argumenta, com perspicácia, que a suposta ligação de Dias com o *pop* não era tão evidente como poderia parecer. As intenções do crítico não poderiam ser mais claras: enfatizar as características nacionais da obra a fim de negar sua relação derivativa com a cultura dominante. Porém, o próprio Dias mostrou, com as múltiplas referências que sua obra explora, que sua arte é o produto de uma trajetória pessoal e transnacional, e não a consequência de alguma característica regional

a composition not dissimilar to that which illustrated, or represented, fire as the case of 'Burning Man'. A square module covered in blue paint and gold leaf is placed over the cross slightly to the right of its centre. The temptation is to associate this square with the heart of Christ. The cross, as if on fire, contrasts sharply with the more serene blue/gold composition in the module placed over it. A symbolic play on forms and colours takes place here that invites associations with similar themes present in previous works by Dias. For Mario Pedrosa, Dias' references to the sacred heart within Brazilian popular iconography was a sign of how the artist's work in the 1960s distinguished itself from contemporaneous mainstream pop art.⁴ Pedrosa insightfully argued that any association with pop that Dias may have had was not as straightforward as it might at first appear. The intentions of the art critic could not be clearer: to emphasise the national characteristics of the work in order to deny its derivative relation to the dominant culture. Yet, Dias himself has showed through the multiple references that the work itself explores, that his art is the product of a personal and transnational trajectory, rather than the consequence of any regional characteristic stemming from his own cultural upbringing or personality. The autonomy that Dias claims for his work, is in this sense an affirmation of belonging to the work rather than to any specific place. Nowhere is this more explicit than in 'Anywhere is my Land' of 1968,



ANYWHERE IS MY LAND, 1968

a work that refers overtly to Henry Holiday's illustration from Lewis Carroll's poem 'The Hunting of the Snark' of 1876: a map of nothing, of a stretch of sea, a demarcation of any space that presents a uniform topography. This autonomous stretch of space may have strong associations with those recent modular elements in his work. These are perhaps other examples of the symbolic protest against attempts to locate him, culturally and geographically as an artist, that may be associated with the concept of autopoiesis. Dias after all later claimed that the debates that had occupied much of the criticism in Brazil during the 1960s and 70s on whether an artist should be considered national or international was nothing but idiocy.⁵

Today, the multiple presence of historical references within contemporary art has exponentially expanded even if the condition itself, that is to say, what is understood to be contemporary art, is far more stable and consensual than in modernist times. It is from this ambivalent condition, one of multiple references and the genealogies that these imply, together with the perceived homogeneity of the category of contemporary art, that I discuss the presence of the cross and its symbolic functions within the trajectory that the work of Antonio Dias has taken.

The past thus haunts the present, whether in language or in art, as we have seen in the example of Dias' 'Burning Man' with the anachronistic relations it sets in play.

decorrente de sua formação ou personalidade cultural. A autonomia que Dias reivindica para sua obra é, neste sentido, uma afirmação de pertencimento à obra e não a um lugar específico. Em nenhum outro lugar isso está mais explícito do que em *Anywhere is my Land* (1968), obra que faz referência direta à ilustração de Henry Holiday para o poema “The Hunting of the Snark” (1876), de Lewis Carroll: um mapa do nada, de uma extensão de mar, uma demarcação de qualquer espaço que apresente uma topografia uniforme. Esta extensão de espaço autônoma pode ter fortes ligações com os elementos modulares recentes de sua produção. Estas obras são, provavelmente, outros exemplos do protesto simbólico contra as tentativas de situá-lo, cultural e geograficamente como artista, que podem ser ligados ao conceito de autopoiese. Mais tarde, Dias afirmaria, afinal, que o debate que havia ocupado muitos dos críticos no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, sobre a questão de um artista dever ser considerado nacional ou internacional, não passava de idiotice⁵.

Hoje, a presença múltipla de referências históricas na arte contemporânea aumentou exponencialmente, ainda que esta própria condição, ou seja, o que se entende por arte contemporânea, seja muito mais estável e consensual do que nos tempos modernistas. É a partir desta condição ambivalente, de múltiplas referências, com as genealogias que elas implicam, e da perceptível homogeneidade da categoria de arte

For certain philosophers, this is the defining condition of contemporaneity itself.⁶

The art critic Paulo Sergio Duarte, for example, while also responding to recent works by Dias, reflects on the term ‘recent’. He warns his reader about the temptation of periodising these works within a chronology. The danger according to Duarte is that such a reading is restrictive, that it “over-simplifies the order of time”.⁷ Of course, I am in complete agreement with this, yet what I would like to focus here is slightly different, tangential perhaps.

A periodising methodology tends to align the artist with either a national chronology or the international consensual time of art history. This is not to say that Dias does not relate to his own time and place, nor that traces of contemporaneous art movements are not reflected in his production. What I would like to affirm is simply that to interpret it solely under such light does not do justice to the work itself, to its significance and coherence. If the distinctiveness of these recent works compared to Dias’ former production is undeniable, the question remains as to how to qualify such difference.

Dias disrupts such easy assimilative procedures by refusing to comply, exposing the very process of cultural dominance, whether through antagonism, cynicism or through the cryptic nature of his ongoing and recurring symbols: his ‘enigmages’ as Helio Oiticica described them.⁸ He is interesting as an artist precisely because his

contemporânea, que discuto a presença da cruz e suas funções simbólicas na trajetória que a obra de Antonio Dias percorreu.

O passado, assim, assombra o presente, seja na linguagem ou na arte, como visto no caso de *Homem Queimando* e suas relações anacrônicas. Para alguns filósofos, esta é a condição que define a própria contemporaneidade⁶.

O crítico de arte Paulo Sergio Duarte, por exemplo, ao escrever sobre obras recentes de Dias, reflete sobre o termo “recente”. Ele adverte o leitor sobre a tentação de periodizar estas obras dentro de uma cronologia. Para Duarte, o problema é que tal leitura é restritiva, pois “simplifica em demasia a ordem do tempo”⁷. Estou de pleno acordo com isto, claro, mas gostaria de realçar algo ligeiramente diferente, ou tangencial.

A metodologia da periodização tende a alinhar o artista a uma cronologia nacional ou ao tempo consensual da história da arte em termos internacionais. Isso não quer dizer que Dias não tenha relação com seu próprio tempo e lugar, nem que traços de tendências da arte contemporânea não estejam refletidos em sua produção. O que quero dizer é que interpretá-la exclusivamente a partir deste ponto de vista não faz justiça a esta obra, a seu significado e à sua coerência. Se o caráter distintivo das suas obras recentes é inegável em comparação com a produção anterior de Dias, resta saber como qualificar esta diferença.



Dias frustra os procedimentos de fácil assimilação ao recusar-se a obedecer, expondo o próprio processo de dominação cultural, seja através do antagonismo, do cinicismo ou através da natureza crítica de seus símbolos contínuos e recorrentes: suas “enigmagens”, como Helio Oiticica as descreveu⁸. Ele é um artista interessante justamente porque sua obra não pode ser facilmente “incluída” nas genealogias dominantes da história da arte. De fato, o exemplo de Dias permite questionar o conveniente prefixo “global” utilizado nos assim chamados centros internacionais da arte contemporânea. A ambivalência de Dias possibilita negar isto sem afirmar o oposto: que ele de alguma forma representa características culturais específicas. O fato é que os antagonismos que emergem das formas simbólicas na obra de Dias não estão ligados ao caráter atemporal de uma cultura local específica, seja qual for, mas a certos acontecimentos históricos que ainda têm repercussões importantes na vida contemporânea.

Numa entrevista um pouco datada, Antonio Dias descreve, com a precisão de um atirador treinado, em uma única frase, o lugar que ele habita como artista:

“Quando digo que achei o lugar que pensava, ele é um quadro dentro de um monte de quadros.”⁹

work cannot be easily ‘included’ within mainstream art historical genealogies. Indeed, we may use Dias’ example as a means of questioning the prefix ‘global’ which so conveniently fulfills this function within the so-called international centres of contemporary art. Dias’ ambivalence serves as a means of denying this without affirming the opposite: that he somehow represents culturally specific characteristics. In fact, the antagonisms that emerge through the symbolic forms in Dias work do not relate to the timeless character of a specific local culture, whatever that may be, but to certain historical events that still have significant repercussions within contemporary life.

In a now somewhat dated interview, in one simple sentence, Antonio Dias described with the accuracy of a trained marksman the place he inhabits as an artist:

‘When I say that I have found the place I imagined, it is a picture within a multitude of other pictures.’⁹

NOTAS

1. CONDURU, Roberto; RIBEIRO, Marília Andrés (eds.). Antonio Dias: Depoimento. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2010, p. 22.

2. Estes dois desenhos estão reproduzidos no catálogo de exposição Antonio Dias, Pinakothek, Editora Multiarte, 2015, p. 43.

3. Mário Pedrosa, Do Pop Americano ao Sertanejo Dias, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1967. Reimpresso e traduzido em: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo (eds.). Mario Pedrosa: Primary Documents. New York: MoMA, 2015, p. 322.

4. Mário Pedrosa, *ibid.*

5. Entrevista a Glória Ferreira, Ronald Duarte, Aglaize Damasceno e Milton Machado. Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas, EBA, UFRJ, ano IX, n. 9, 2002, p. 12.

6. Ver: AGAMBEN, Giorgio. What is an Apparatus and Other Essays. Stanford: Stanford University Press, 2009.

7. DUARTE, Paulo Sergio. Potência da Pintura (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

8. Sérgio Martins discute este termo em: MARTINS, Sérgio B. Constructing an Avant-Garde: art in Brazil 1949-1979. Cambridge: MIT Press, 2013, p. 119.

9. Entrevista, Arte & Ensaios, op. cit., p. 14.

NOTES

1. R. Conduru and M. A. Ribeiro (eds.) Antonio Dias, Depoimento, [interview with Roberto Conduru], Circuito Atelier, Belo Horizonte, 2010. p.22

2. Both these early drawings are featured in the exhibition catalogue Antonio Dias, Pinakothek, Editora Multiarte, 2015. p.43

3. Mario Pedrosa, Do Pop Americano ao Sertanejo Dias, Correio da Manha, Rio de Janeiro, October 29, 1967. Reprinted and translted in: G. Ferreira and P. Herkenhoff (eds.) Mario Pedrosa: Primary Documents, MoMA, New York, 2015. p. 322

4. Mario Pedrosa, *ibid.*

5. Interview with Gloria Ferreira, Ronald Duarte, Aglaize Damasceno and Milton Machado. Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pos-Graduacao em Artes Plasticas, EBA, UFRJ, ano IX, n.9, 2002. p.12

6. See: Giorgio Agamben, What is an Apparatus and Other Essays, Stanford University Press, 2009.

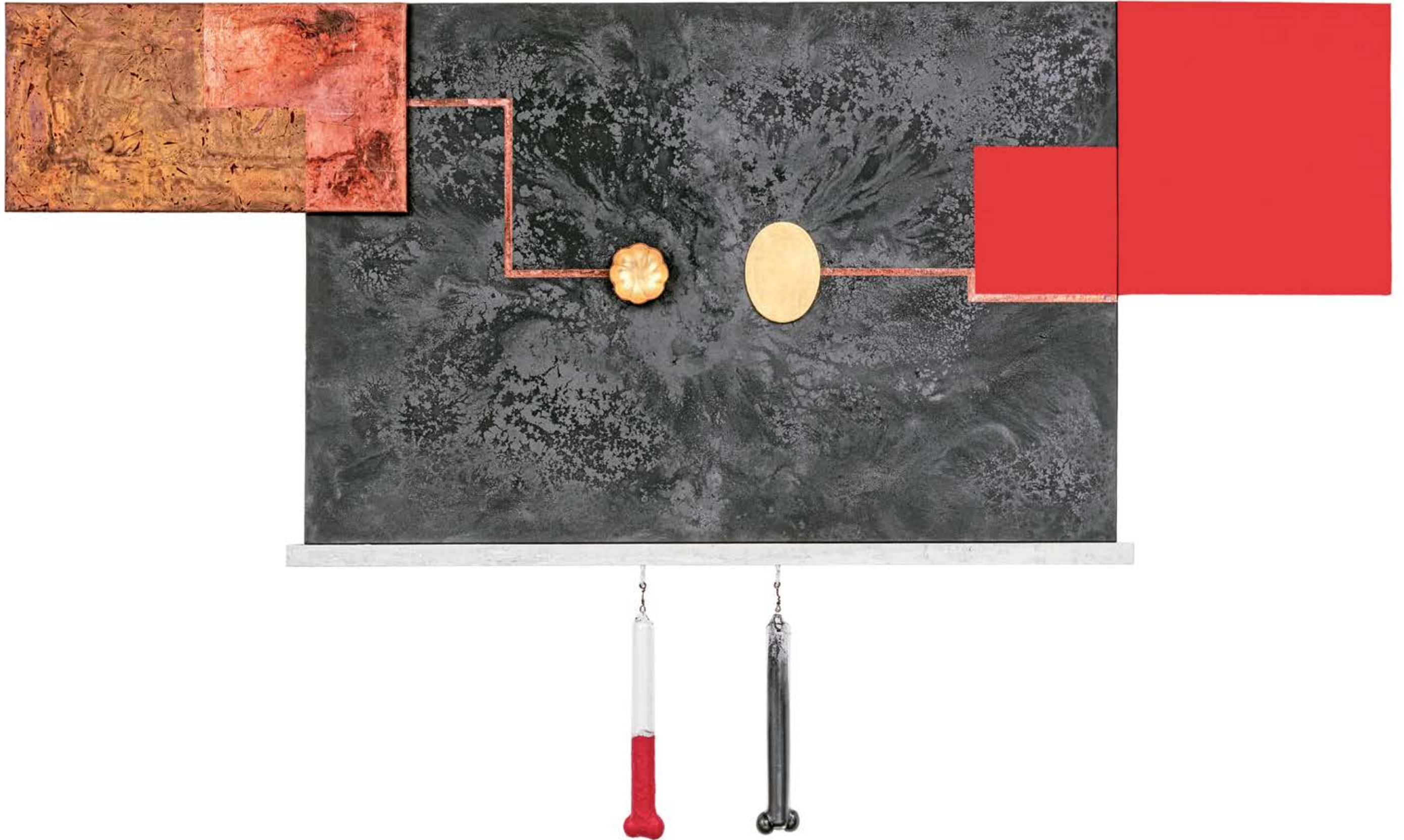
7. Paulo Sergio Duarte, Potencia da Pintura, exhibition catalogue, Fundacao Ibere Camargo, Porto Alegre, 2014.

8. Sergio Martins discusses this denomination in: S. B. Martins, Constructing an Avant-Garde: art in Brazil 1949-1979, MIT Press, 2013. p. 119

9. Interview, Arte & Ensaios, op. cit. p. 14. In the original: “Quando digo que achei o lugar que pensava, ele e um quadro dentro de um monte de quadros.”



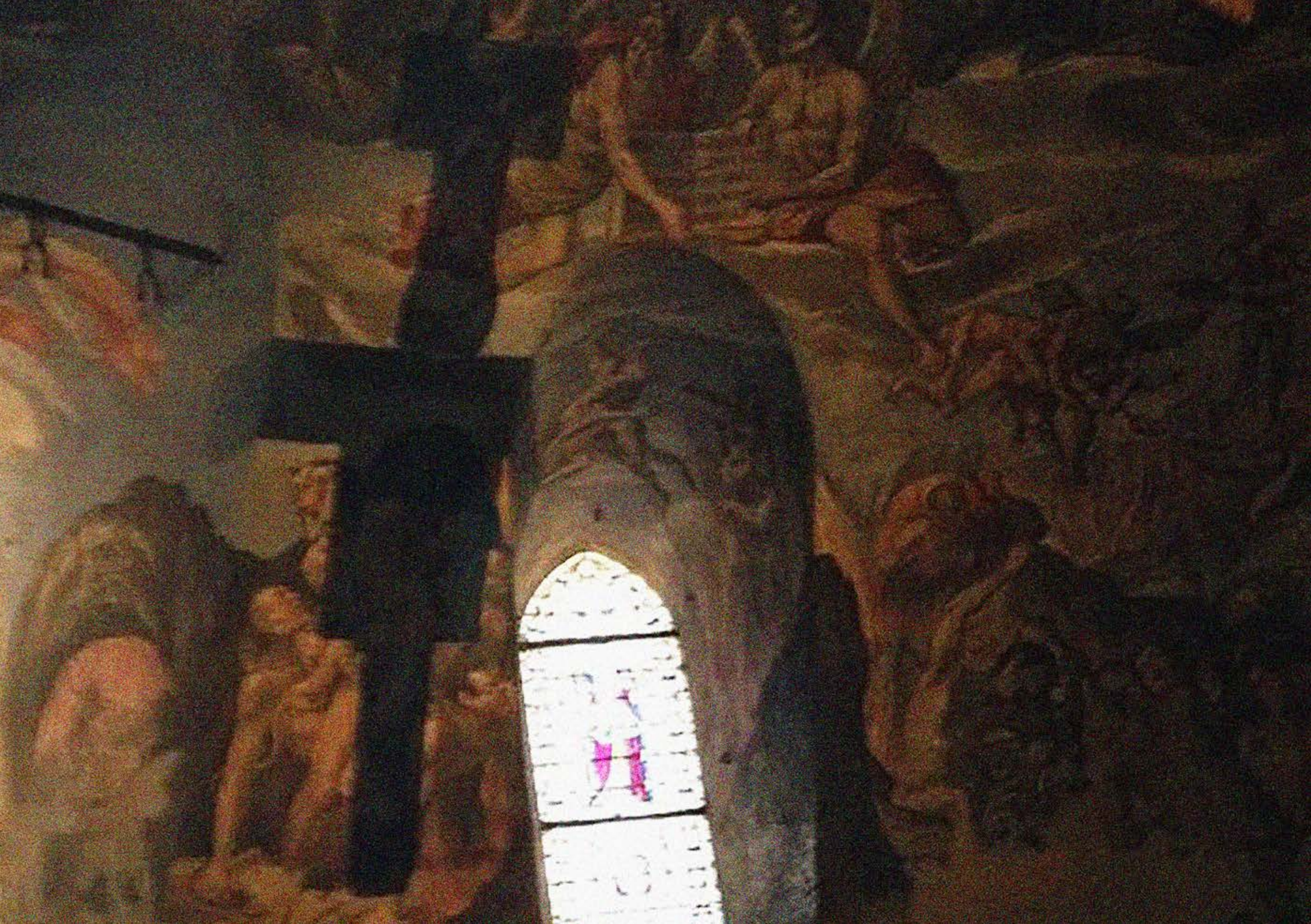




MANIVELAS [CRANKS], 1999







[p. 1]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2010
acrílica sobre papel de algodão
[*acrylic on **papel de algodão***]
51,8 x 56 cm

[p. 2]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2010
acrílica sobre papel de algodão
[*acrylic on **papel de algodão***]
46 x 68 cm

[p. 8]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2010
acrílica sobre cartão [*acrylic on cardboard*]
29 x 48,5 cm

[p. 11]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2015
acrílica sobre cartão [*acrylic on cardboard*]
44 x 47 cm

[p. 12]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008
acrílica sobre cartão [*acrylic on cardboard*]
27,5 x 59 cm

[p. 15]
AUTONOMIAS, 2008
acrílica, grafite, folha de ouro
e cobre sobre tela [*acrylic, graphite, gold leaf, and copper on canvas*]
90 x 75 cm

[p. 16]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2016
acrílica, folha de ouro e cobre
sobre tela [*acrylic, gold leaf, and copper on canvas*]
150 x 240 cm

[p. 19]
AUTONOMIAS / PESSOA NEFASTA, 2002
acrílica, malaquita, folha
de ouro e cobre sobre tela
[*acrylic, malachite, gold leaf, and copper on canvas*]
150 x 150 cm

[p. 21]
AUTONOMIAS, 2001
acrílica, folha de ouro e cobre
sobre tela [*acrylic, gold leaf, and copper on canvas*]
150 x 140 cm

[p. 22]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2013
folha de ouro e cobre sobre tela
[*gold leaf, and copper on canvas*]
210 x 270 cm

[p. 25]
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

[p. 27]
MANIVELAS, 2011
acrílica, óxido de ferro, folha de
ouro e cobre sobre tela [*acrylic, iron oxide, gold leaf, and copper on canvas*]
90 x 120 cm

[p. 29]
MANIVELAS, 2008
acrílica, óxido de ferro, folha de
ouro e cobre sobre tela [*acrylic, iron oxide, gold leaf, and copper on canvas*]
90 x 136 cm

[p. 31]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2014
acrílica, óxido de ferro, folha de
ouro e cobre sobre tela [*acrylic, iron oxide, gold leaf, and copper on canvas*]
60 x 135 cm

[p. 32]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2011
acrílica, folha de ouro e cobre
sobre tela [*acrylic, gold leaf, and copper on canvas*]
180 x 240 cm

[p. 34]
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2013
acrílica, óxido de ferro e folha
de ouro sobre tela [*acrylic, iron oxide, and gold leaf on canvas*]
120 x 180 cm

[p. 42]
VERMELHO, 2016
acrílica, óxido de ferro e folha
de ouro sobre tela [*acrylic, iron oxide, and gold leaf on canvas*]
120 x 180 cm

[p. 45]
DOIS OSSOS, 1986
acrílica, grafite, óxido de ferro
e gesso sobre cartão [*acrylic, graphite, iron oxide, and plaster on cardboard*]
48 x 69 cm

[p. 46]
BOUNDARIES, 1988
acrílica, grafite e madeira sobre
tela [*acrylic, graphite, and wood on canvas*]
140 x 260 cm

[p. 48]
GOD DOG, 1986
grafite, pigmentos metálicos
e lousa sobre tela [*graphite, pigmentos metálicos, and blackboard on canvas*]
213 x 260 cm

[p. 55]
HOMEM QUEIMANDO, 2015
acrílica, folha de ouro e cobre
sobre tela [*acrylic, gold leaf, and copper on canvas*]
180 x 180 cm

[p. 55]
CARICATURA, 1961
nanquim sobre papel
[*ink on paper*]
11 x 15 cm

[p. 65]
O PAÍS INVENTADO / DIAS-DE-DEUS-DARÁ, 1976
cetim e bronze patinado [*satín, patinated bronze*]
500 cm (comprimento da haste)
[*rod length*]

coleção MoMA, Museum of Modern Art, Nova York, adquirida com fundos fornecidos pelo Fundo Latino-Americano e Caribenho; Nara Roesler, Daniel Roesler e Alexandre Roesler; Comitê de Pintura e Escultura; e Andrea e José Olympio Pereira [collection MoMA, Museum of Modern Art, New York. Purchased with funds provided by the Latin American and Caribbean fund; Nara Roesler, Daniel Roesler e Alexandre Roesler; The Committee on Painting and Sculpture; and Andréa e José Olympio Pereira]

[p. 67]
GIGANTE DORMINDO E CACHORRO LATINDO, 2002/04
bronze pintado [*painted bronze*]
15 x 29 x 43 cm
coleção [collection] Galeria Luisa Strina

[p. 68]
SEU MARIDO, 2002
(com colaboração da Coopa-Roca) [*in collaboration with Coopa-Roca*]
latas vazias de bebidas, arame, Lycra e motor elétrico [*empty soda cans, wire, Lycra, and electric engine*]
dimensões variáveis [variable dimensions]

[p. 73]
SEM TÍTULO, 2016
acrílica, óxido de ferro e folha
de ouro sobre tela [*acrylic, iron oxide, and gold leaf on canvas*]
180 x 180 cm

[p. 76]
ANYWHERE I S MY LAND, 1968
acrílica sobre tela [*acrylic on canvas*]
130 x 195 cm

[p. 81]
BIOGRAFIA INCOMPLETA, 1970
acrílica sobre cartão colado
sobre tela [*acrylic on cardboard colado sobre tela*]
40 x 60 cm

[p. 87]
CABEÇA, 1986
grafite, gesso acrílico s/ cartão
[*graphite, and acrylic plaster on cardboard*]
48 x 75 cm

[p. 88]
EMPTY EYES, 1988
acrílica, folha de ouro e cobre
sobre tela [acrylic, gold leaf, and copper on canvas]
120 x 280 cm

[p. 90]
MANIVELAS [CRANKS], 1999
acrílica, grafite, folha de ouro e
cobre sobre tela, metal, vidro
soprado, borracha e gesso
[acrylic, graphite, gold leaf, and copper on canvas, metal, blown glass, rubber, and plaster]
200 x 300 cm

[p. 94]
HISTÓRIA RESUMIDA PARA CRIANÇAS [SUMMARIZED HISTORY FOR CHILDREN], 2006
acrílica, pigmento, malaquita,
folha de ouro e cobre sobre tela
[*acrylic, pigment, malachite, gold leaf, and copper on canvas*]
120 x 420 cm
coleção [collection] Julia Padilha

[p. 96]
LÍNGUA FRANCA, 2010
acrílica, óxido de ferro, folha de
ouro e cobre sobre tela [*acrylic, iron oxide, gold leaf, and copper on canvas*]
180 x 360 cm
coleção [collection] Cristiana e Robson Braga de Andrade

[p. 98]
Capela de Gioto....

Organização

Paulo Darze
Thais Darze

Projeto gráfico

Rara Dias
Paula Delecave

Texto

Michael Asbury

Tradução

Juliana Steil

Revisão

Xxxxxxx

Fotos

Andrew Kemp [p. x, x, x]
Bernhard Schaub [p. x, x, x]
Jaime Acioli [p. x, x, x]
Paulo Scheuenstuhl [p. x, x, x]
Roberto Cecato [p. x, x, x]
Sergio Guerini [p. x, x, x]
Vicente de mello [p. x, x, x]



Rua Dr. Chrysippo de Aguiar 8
Corredor da Vitória – Salvador
(71) 3267 0930 / 99918 6205
paulodarze@terra.com.br
www.paulodarzegaleria.com.br

CRUZ-CREDO

PAULO
DARZÉ
GALERIA