

Antônio Dias e a análise estratégica do desejo no espaço público da arte

Fernanda Lopes Torres, MultiRio - Empresa Municipal de Mutimeios

O trabalho de Antonio Dias incide sobre o caráter repressivo do sistema de arte ao fazer circular na sala de exposição desejos e pulsões por meio de signos repetidos e intercambiáveis que aludem à vitalidade e organicidade: corações, genitálias e secreções corporais estruturados em desenhos e “quadros-objetos” dos anos sessenta, heterogêneos materiais em instalações e elementos enigmáticos feitos de óxidos e pigmentos concentrados nas pinturas mais recentes. Importa menos os significados desses signos do que o processo de significação, que permanece em aberto, como as formas de objetivação do desejo, as quais sempre se deslocam em relação a uma falta que aparece a cada montagem de significante. Destaca-se um vermelho substantivo capaz de manter no espaço da arte uma relação desejante, um encontro faltoso, em que algo não foi dito, não pode ser simbolizado.

Palavras-chave: Antonio Dias. Desejo. Signo.

*

Antonio Dias' work concerns the repressive character of the art system by making circulate inside the exhibition room desires and pulses in repeated and interchangeable signs that allude to vitality and organicity: hearts, genitalia and corporeal secretions structured in drawings and “picture-objects” of the sixties, heterogeneous materials in installations and enigmatic elements made of oxides and concentrated pigments in the most recent paintings. It matters least the meaning of these signs than the process of signification, which remains open, as the objectification forms of desire that always shift to a lack that appears at each assembly of the significant. The substantive red stands out, capable of maintaining in the space of art a desiring relation, a lacking encounter, in which something was not said, that could be symbolized.

Keywords: Antonio Dias. Desire. Sign.

Em minha primeira visita à Pinacoteca de São Paulo, eu senti forte atração por *The American Death: Bamboo!* (1967), de Antonio Dias. Já conhecia alguns trabalhos do artista, mas somente então reconheci a presença assertiva de sua obra junto aos trabalhos de seus pares da chamada Nova Figuração. A produção de Dias nos anos sessenta apresenta certa desenvoltura especial, um domínio da escala diretamente que nos parece relacionado à compreensão do espaço neoconcreto e já afim com o novo revezamento entre público e privado que emerge com a cultura de massas. Consciente da dimensão pública inerente à arte contemporânea, e atento ao descompasso entre economia artística e sociedade, o artista busca articular estrategicamente a raiz erótica da arte no mundo da *Art Business*¹.



Imagem 1 | Antonio Dias. *The American Death: Bamboo!*, 1967.
Vinil acrílico sobre tela, 97 X 190 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

“Quando a instituição intervém em cheio no momento mesmo da chamada contemplação e ameaça reduzi-la a um mero lance de expropriação simbólica (...) o trabalho de Antonio Dias postula uma atitude estratégica”²: a fim de manter a libido pulsante no espaço da arte, ele elabora simbolização própria de modo a converter as distorções psíquicas que formam a estranheza de nosso mundo numa estranheza que podemos reconhecer porque feita por nós mesmos. Arranja signos que aludem à organicidade na superfície do papel ou no volume de quadros-objetos: dispõe corações e elementos arredondados que sugerem pedaços de corpo, genitálias e secreções orgânicas - evidentes referências ao desejo subjetivo - em grades construtivas. Na passagem dos anos sessenta para os setenta, esses signos dão lugar a palavras em “diagramas conceituais” que exploram a questão da representação com uma singular inteligência gráfica. No

¹ Expressão empregada por Andy Warhol em WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back again*. New York: Harvest Books/Harcourt, 1977.

² BRITO, 2005, p. 169.

final dos anos setenta, os papeis do Nepal³ trazem de volta uma materialidade – lastro vital da produção - que marca presença nos desenhos dos anos oitenta e nas superfícies saturadas das pinturas mais recentes.

Desenhos e “quadros-objetos” dos anos sessenta

Elementos domésticos e referências à incipiente cultura de massa se ligam a signos do imaginário do artista numa fluidez capaz de produzir campos visuais oníricos que revelam tensão devido aos significados dos ícones: gato, cachorro, Sagrado Coração - tão comum nos lares brasileiros da época - se mesclam a signos de órgãos e partes do corpo humano, genitálias e ossos, policiais e armas de fogo etc. Signos recorrentes, imediatamente identificados ou meramente sugestivos, por vezes enigmáticos, sempre alusivos a uma organicidade, formam léxico que se refere aos universos público e privado. Alguns desenhos claramente evocam violência, como *Sem título* (1967), no qual um soldado ou policial de uniforme, capacete e cacetete faz gesto pontuado por chama que sai de arma e do próprio coração (ardor de paixão?). Um tom *nonsense* recorrente nesses desenhos é dado aqui pelo soldado-caveira, que simboliza morte. Já no citado *American Death: Bamboo!* parece clara a crítica ao governo estadonidense com seus policiais, caveira com armas ou cogumelo atômico estruturados como em uma bandeira, em vermelho, branco e azul escuro. Violência e paixão permeiam esses desenhos, o que permite a Mário Pedrosa distinguir a atuação de Dias dos artistas da Pop dos EUA: “um pedaço bruto de vida”⁴ provoca um riso nervoso, distante do sorriso *cool* suscitado pela Pop. Permeados por signos de uma sensibilidade urbana e emergente cultura de massa no Rio de Janeiro dos anos sessenta, aqueles trabalhos se voltam para o autoritarismo da ditadura e o imperialismo dos EUA. Assim, é possível remeter os fragmentos corporais nesses trabalhos ao dilaceramento corporal provocado pela Guerra e presente na ideia da tortura⁵.

O ponto aqui, porém, não é o dos significados desses elementos, mas sim o de sua repetição e intercambialidade. Gato, caveira, pênis, perfil de militar, tanque de guerra, fumaça, gordura se repetem e remetem todos a uma carnalidade que associamos à paixão e ao desejo. Em *Aqui uma mala* (1965), nítidos caveira, coração, meia, mala, pata de animal se juntam a alusões de pedaços do corpo. No canto direito inferior lemos: “autorretrato com mala velha e esperança nova” - declaração de conteúdo existencial que vai ser depurada nos diagramas e instalações posteriores. Presença frequente nos trabalhos dos anos sessenta, o coração vermelho aparece como representação científica do órgão, naipe de copas no baralho ou sinal gráfico de amor.

³ Segundo Paulo Sérgio Duarte, os papeis do Nepal marcam uma nova fase do trabalho. In DIAS, 2015, p. 177.

⁴ PEDROSA, (1967), 1998, p. 370.

⁵ E então perceber nos trabalhos certo desencanto diante da modernização conservadora que se instaura no país.

Macio, feito de tecido vermelho, um coração se expande em *Sem título* (1964), integrante da estampa de saia de figura feminina que aparece sangrada na parte superior. Junto a um elemento que parece ter três pênis, cria-se uma atmosfera *nonsense* de paixão e desejo. Importa menos os signos neles mesmos do que a atmosfera criada por sua combinação. Como em *O Sorriso* (1964), superfície na qual são dispostos signos avermelhados e bem definidos graficamente, que se assemelham a (1) ser animalesco com grandes dentes, (2) coração e folhas, (3) pata de animal, (4) figura humana vomitando, (5) coração-gráfico e (6) coração-órgão junto a uma massa indefinida. Dispostos como em uma página de revista em quadrinhos, os elementos têm sua sequência narrativa subvertida⁶.

Dias converte as interioridades psicológicas num mesmo fluxo com as exterioridades do imaginário urbano público produzido pela imprensa⁷. Ele intui que toda significação, por mais subjetiva que seja sua origem, funciona somente em uma dimensão pública. Para Hélio Oiticica, *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) representa crítica ácida da violência dentro e fora do país, é um *turning point* decisivo de um processo realista que supera o campo-pictórico-plástico-estrutural para evocar “experiência profunda vivida no plano ético”⁸. Trata-se de atualização espacial e temporal: os traços que limitam os quadrinhos viram faces de caixas pretas, os desenhos ganham corpo no acolchoado literal que se expande para o espaço real, incorporando a compreensão do caráter objetual neoconcreto. Tal como ocorre na versão tátil, macia do coração onipresente nos desenhos, *Coração para amassar* (1966), o qual deixa claro que a operação Dias não se vale da imagem (como as da indústria cultural recicladas na operação pop), mas sim do signo, configuração sensória concebida pelo artista como substituto para um objeto, ideia ou estado de coisas.

Antonio Dias e Claes Oldenburg

Sabemos que o sonho constitui matéria básica dos quadros-objetos e mesmo das telas “conceituais”, diagramadas com o que era “estruturalmente significante”⁹ pois trazendo conteúdo íntimo à tona da dimensão pública. Sabemos que um novo revezamento entre público e privado perpassa a produção contemporânea como um todo, por exemplo, na conhecida série *Flag* (Bandeira) de Jasper Johns,

⁶ Antonio Dias menciona “paixão pela história em quadrinhos”, impulsionada por sua compreensão do desenho “como muito linear, esquemático, um problema de ‘leitura’”. Daí o caráter fundamentalmente gráfico de grande parte de sua obra. CARNEIRO; PRADILLA (org) 1998-99, p. 7. Em mais de um texto, o crítico Paulo Sérgio Duarte se refere a essa subversão da sequência narrativa dos comics, resultando numa livre associação de ideias.

⁷ No Brasil dos anos sessenta, junto aos colegas da Nova Figuração, Dias intui nova escala da dimensão pública com a crescente presença de novos meios de comunicação. Ver DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Belo Horizonte, Editora Campos Gerais, 1998.

⁸ OITICICA, 1966-7, p. 1.

⁹ No início dos anos 70, o artista teria se condicionado para acordar na hora do sonho e fazer anotações sobre ele. “No dia seguinte, verificava essas anotações. Checava cada sonho e até a estrutura dos desenhos, perguntando-me porque apareciam, qual seria sua geometria interna e se esta se adaptaria ao sistema que uso. Limpava o sonho deixando apenas o que era estruturalmente significativo. DIAS Apud CARNEIRO, PRADILLA-CÉRON, 1998-99, p. 54.

impulsionada por sonho em que o artista pintava a bandeira¹⁰. Johns concebe *Flag* como uma espécie de autorretrato ao compreender a formação do self por imagens individuais e coletivas, na polaridade entre fantasia subjetiva e realidade histórica pública. Já um pouco depois, um Claes Oldenburg interessado por psicanálise¹¹ reconhece o inconsciente como uma forma social: “a realidade como eu a vejo é um sonho meu, ou a realidade se mistura com meus sonhos”¹². O artista busca “tornar [sua fantasia] palpável” ao introduzir “um novo modo de dilatar o espaço em torno de uma escultura ou pintura”¹³ fazendo dela um corpo que, situado no mesmo espaço que nós, sofre a ação da gravidade que a escultura tradicional sempre trabalhou para superar. Assim, a escultura de Oldenburg “imbui as coisas de sensação tátil, erótica, que podem transformar qualidades usualmente associadas com a arte, como o ótico e a permanência”¹⁴. A maciez de muitas de suas esculturas potencializa essa expansão espacial e suscita uma espécie de afeto capaz de reaproximá-las do corpo humano. Nessa direção, Hal Foster reconhece ao longo de sua obra, desde *The Street*, um processo de tornar humanas coisas hostis. Ao reciclar imagens da indústria cultural em imensas esculturas de vinil, o trabalho de Oldenburg solicita nosso corpo. Assim o artista subverte a simbolização realizada pela propaganda, que converte as coisas do mundo na forma do desejo que ela inventa para nós¹⁵, fazendo frente à imagem espetacular e ao sujeito incorpóreo contemporâneo.

Apesar das referências à incipiente cultura de massas nos trabalhos de Dias, o consumo decididamente não constitui para ele questão central como o faz para Claes Oldenburg ou para artistas Pop nos Estados Unidos. Cabe observar, porém, alguns aspectos de sua obra em relação à de Oldenburg a partir do reconhecimento e manifestação por parte de ambos do erótico ou sexual como o primeiro impulso da arte. Vivenciando em distintos ambientes culturais e em diferentes graus a emergência da *Art Business*, Oldenburg e Dias compartilham crítica em relação à sua repressividade, buscando trazer de volta à sala de exposição desejos e pulsões, manter ali uma *relação desejanste*, uma relação em que algo não foi dito, a compartilhar com o espectador pergunta pelo conceito da arte. Realizados em momento crítico de sua trajetória artística e da própria arte, certos quadros-objetos de Dias - os quais consideramos autorretratos - marcam explicitamente o desejo subjetivo com o cilindro-pênis vermelho.

¹⁰ Ver YAU, John. *A Thing Among Things – The Art of Jasper Johns*. New York: D.A.P. Distributed Art Papers, 2008.

¹¹ O envolvimento de Oldenburg com o trabalho de Freud no fim dos anos cinquenta e seu projeto de auto-análise é bem documentado. ROBINSON, (2005), 2012, p. 53.

¹² “Eu vejo a realidade através de um nevoeiro (como a descrição de Mallarmé com fumaça). Eu não vejo nada corretamente e a realidade sempre me surpreende. Eu sou essencialmente um tipo sonhador, a realidade como eu a vejo é um sonho meu, ou a realidade se mistura com meus sonhos”. HOCHDORFER, Achim et alli (ed). p. 157. Podemos reconhecer nesse procedimento - recorrente da arte contemporânea - a intuição de Lacan, de que o inconsciente é uma forma social, um efeito das trocas sociais, que são simbólicas.

¹³ GLASER, Bruce, 1966, p. 29.

¹⁴ “Em ‘I am for an art’ e outros textos, ele deixa claro o sensual e o sexual em contraposição à contemplação quieta da estética tradicional, que avança na direção do corpóreo em questões da arte. FOSTER, 2018.

¹⁵ ROBINSON, (2005), 2012, p.54.

Meu retrato (1966) (re)diagrama um indivíduo em índices de pedaços de corpo e superfícies quadradas que se expandem e deslizam em paralelo ao plano da parede. Órgãos e secreções dos desenhos e quadros-objetos concentram-se em elementos básicos do corpo do artista: rosto, braços (ou estômago), pele e pênis feitos de material macio são encaixados em superfície quadrada afixada na parede. Na parte superior, uma grade-rosto formada por três marcas circulares que assinalam olhos e nariz em vermelho. No centro, um cilindro macio e branco amarrado sugere braços cruzados ou nó no estômago. Na parte inferior, uma espécie de gaveta aberta guarda pele de material plástico e arame, de onde se projeta pênis-cilindro macio e vermelho a indiciar o desejo, “qualquer forma de movimento em direção a um objeto, cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo”¹⁶.



Imagem 2 | A Antonio Dias. Solitário, 1967.
Plástico laminado sobre madeira, borracha, algodão, vidro, metal; 55,5 X 50 X 50 cm. Daros Latinamerican Collection

¹⁶ ROUDINESCO; PLON, 1998, p 146.



Imagem 3 | Antonio Dias. Coletivo, 1967.
Plástico laminado sobre madeira e grama sintética; 52,1 X 50,8 X 50,8 cm. Daros Latinamerican Collection

A partir da estrutura asséptica do cubo, *Solitário e Coletivo* (1967) destacam esquematicamente a reversão das dimensões pública/externa e privada/interna que constitui a condição antropológica básica: do cubo fechado *Solitário* projeta-se cilindro-pênis do desejo; *Coletivo* revela interior forrado de tecido verde aveludado. Vistos como um par, *Solitário e Coletivo* apontam para a sempre difícil polaridade da existência, e pontualmente para a fragmentação do sujeito-artista contemporâneo, incorporando como fundamental na articulação

do desejo o papel do Outro, o princípio da alteridade radical, o inconsciente do artista mesmo – afinal, fundado numa perda do objeto, o desejo não confirma o sujeito-artista em sua identidade, mas a coloca em questão. Segundo Dias, esses eram “retratos de como” [ele] estava ao sair da França, onde os trabalhos considerados politicamente engajados lhe pareciam cartazes panfletários comparados à experiência de seus amigos brasileiros que viviam na clandestinidade. “Cubos retos, fechados por fora e vazios por dentro (...) pronto para arranjar um conteúdo”¹⁷ – tal como indiciado pelo cilindro-pênis vermelho, presente em trabalhos bem posteriores, como *Todas as cores dos homens* (1995) ou as polaroides digitalizadas *Duetos III* (2003) e *Andando em outra direção* (2004).



Imagem 4 | Claes Oldenburg. “Empire” (“Papa”) Ray Gun, 1959.
Caseína sobre papel machê sobre arame; 90.9 x 113.8 x 36.9 cm. MoMA

O pênis ou falo constitui elemento decisivo na obra de Oldenburg, quando surge o *Ray Gun* (pistola de raio)¹⁸, arma paródica de ficção científica que pode ser qualquer objeto formado por um ângulo reto. O maior item de sua coleção é o bizarro “*Empire*” (“*Papa*”) *Ray Gun* (1959). Segundo Hal Foster, o objeto sugere

¹⁷ DIAS Apud CARNEIRO, PRADILLA-CÉRON, 1998-99, p. 15.

¹⁸ Uma gama de varas dobradas, pedaços de metal amassados e manifestações irregulares de matéria da rua, todos de algum modo evocativos de ray guns. Em apropriação bem humorada da frase de Mondrian, Oldenburg mencionou “ângulo universal”. Por exemplo, Pernas, Setes, Pistolas, Braços, Phalli seriam Ray Guns simples; Cruz ou Aviões, Ray Guns duplos; Ice Cream Soda, um Ray Gun absurdo; Cadeiras, Camas, Ray Guns complexos”. Oldenburg In HOCHDORFER, 2013, p. 161.

“tanto uma arma absurda quanto um falo falso, cujas partes arredondadas oscilam entre testículos e mamas”¹⁹; para Julia Robinson, “*Empire*” parece uma arma biomórfica, bulbosa (senão testicular), que se completa com gatilho correspondente ao pênis. Para esses estudiosos, “*Empire*” abre caminho para a operação central do artista de reivindicar o desejo subjetivo ao arrancá-lo de sua cooptação e codificação no objeto como mercadoria na cultura de consumo do início dos anos sessenta. Mais que uma regressão cultural aos “primitivos”, como a desejada pelos modernos da primeira metade do século XX

o que deveria ser mobilizado aqui eram as fontes de uma regressão psíquica, o que significa gerar um campo de “símbolos” (...) de modo a enfrentar os fracassos fraudulentos (ou o fetiche da mercadoria) que estavam se inclinando sobre as funções benéficas de fetiche psíquico e parasitando o organismo do desejo subjetivo²⁰.

O artista se dirige ao mesmo tempo para três condições de simbolização: o trabalho produtivo do inconsciente, o trabalho redutor, repressivo da linguagem e o trabalho da distorção pelo qual a propaganda converte as coisas do mundo sob forma de um desejo fabricado para nós. Assim ele elabora uma poética que poderia ser completamente subjetiva e paradoxalmente universal o suficiente para falar de todos nós como sujeitos ao mesmo tempo em que critica a operação cotidiana das máquinas comerciais de produzir desejo. Estranhas formas de objetivação do desejo que solicitam nosso corpo, suas esculturas subvertem a simbolização realizada pela propaganda, que converte as coisas do mundo na forma do desejo que ela inventa para nós²¹.

“*Empire*” desafia aquela repressão do sistema que determina o que entendemos como arte ao não tentar domar sua estranheza manifesta nem tampouco disciplinar sua presença fálica como algo que possa ser tranquilamente contemplado. Para Julia Robinson, ele constitui em sua forma mesma a diferença entre impulso e representação adequada desempenhando a devolução paradoxal daquele processo civilizador que analistas caracterizam como repressão. É um ataque à ordem Simbólica na primeira instância ao ser materializado como o símbolo-ur inserido no real. O esclarecimento do termo “simbólico” trazido pela amplificação de Freud por Lacan orienta a leitura do título mesmo: “*Empire*”(“*Papa*”) *Ray Gun* duplica o extraordinário objeto que ele define ao articular a criança (pa-pa) contra a força totalizadora da repressão (Império ou civilização), convertendo essa potente mistura de desejo e perda numa fonte de ilimitada de produção criativa²².

¹⁹ FOSTER, 2018.

²⁰ ROBINSON, (2005), 2012, p. 53.

²¹ ROBINSON, (2005), 2012, p.54.

²² ROBINSON, Idem. Segundo Oldenburg, o título faz referência à arrogante decisão do estado de Nova York se autodenominar “*Empire State*”. HOCHDORFER, Achim. “De la calle a la tienda: el Expressionismo Pop de Claes Oldenburg”. In HOCHDORFER; SCHRODER, 2012, p.22.

Fluidez dos significantes

Para Hal Foster, Ray Gun funcionaria como um significante para a obra de Oldenburg, assim como para Lacan o falo é um significante, e não um objeto²³. A fenda na representação, inevitável perda que a atormenta, mais obviamente manifestada na linguagem – naquela relação arbitrária e diferencial entre significante e significado – é um elemento que Lacan tomou da linguística estrutural e de Freud para caracterizar os mecanismos operativos do inconsciente. Em “Significação do Falo” (1958), Lacan explica esse complexo campo nos seguintes termos:

É a descoberta de Freud que confere à oposição significante e significado o alcance efetivo em que convém entendê-la, ou seja, que o significante tem função ativa na determinação dos efeitos em que o significável aparece como sofrendo sua marca, tornando-se, através dessa paixão, significado.²⁴

Significantes podem ter interferência no desvio de regras de construção de significado habituais. Nesse sentido, para Robinson, o significante Ray Gun constitui “um monumento à perda inefável que também era um catalizador para a reconstrução”²⁵. Para Hal Foster, Oldenburg coloca seu Ray Gun como significante mestre, como o falo em Lacan é uma cópula que conceitua e transforma uma miríade de coisas²⁶: o artista transforma ray guns em coisas diferentes e nomeia coisas diferentes ‘ray guns’. Para Oldenburg todo pedaço de lixo pode se tornar um significante, como os resquícios de suas performances, “exemplos de coisas que não tem forma, coisas que têm forma e coisas que aspiram à forma, mas não conseguem”²⁷.

Em página de seu caderno de notas, Oldenburg parece esquematizar esse desvio de construção de significados habituais²⁸, o qual se liga ao desejo. O artista expõe

²³ “O falo é o mestre significante que articula diferença sexual que governa todas as outras diferenças na linguagem (...) o falo não é uma fantasia, caso se deva entender por isso um efeito imaginário. Tampouco é, como tal, um objeto (parcial, interno, bom, mau, etc.), na medida em que esse termo tende a prezar a realidade implicada numa relação. E é menos ainda o órgão, pênis ou clitoris, que ele simboliza (...). Pois o falo é im significante, um significante cuja função, na economia intra-subjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistérios. Pois ele é o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos de significado, na medida em que o significante os condiciona por sua presença de significante.” LACAN, (1958), 1998, p. 691.

²⁴ LACAN, (1958), 1998, p. 689.

²⁵ ROBINSON, (2005), 2012, p. 56. Tal como o falo para Lacan o falo é um significante cuja função, na economia intra-subjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistérios. Pois ele é o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos de significado, na medida em que o significante os condiciona por sua presença de significante/“progenitura/descendência bastarda de sua concatenação significante”

²⁶ FOSTER, 2018. “Também podemos dizer que, por sua turgidez, ele é a imagem do fluxo vital na medida em que ele se transmite na geração”. LACAN, (1958), 1998, p. 692.

²⁷ FOSTER, 2012, p. 217.

²⁸ Em Oldenburg, o processo de escrever sempre corre em paralelo ao processo de fazer arte, e então sugere a importância das funções da linguagem para o desenvolvimento da ‘linguagem’ morfológica consumidora que nos confronta em seu trabalho.

uma contradição de significantes em que imagens iguais correspondentes a significados (palavras) muito distintos são tornados equivalentes. Para Lacan, a linguagem desvia as necessidades do homem,

por mais que suas necessidades estejam sujeitas à demanda, elas lhe retornam alienadas (...) O que é assim alienado das necessidades constitui um recalque [Urverdrangung], por não poder, hipoteticamente, articular-se na demanda, aparecendo, porém, num rebento, que é aquilo que se apresenta no homem como desejo.²⁹

Se já entramos num mundo organizado pela linguagem, aquilo que nós desejamos parece sempre nos escapar. As formas de objetivação do desejo sempre se deslocam em relação a uma falta que aparece a cada montagem de significante. Porque o significante está articulado a um significado, ele se encadeia a outro significante que, por sua vez, tem outro significado. A nota de Oldenburg sintetiza tal raciocínio, que está na base de sua escultura capaz de desmantelar a “solidez” dos objetos de desejo da sociedade de consumo.

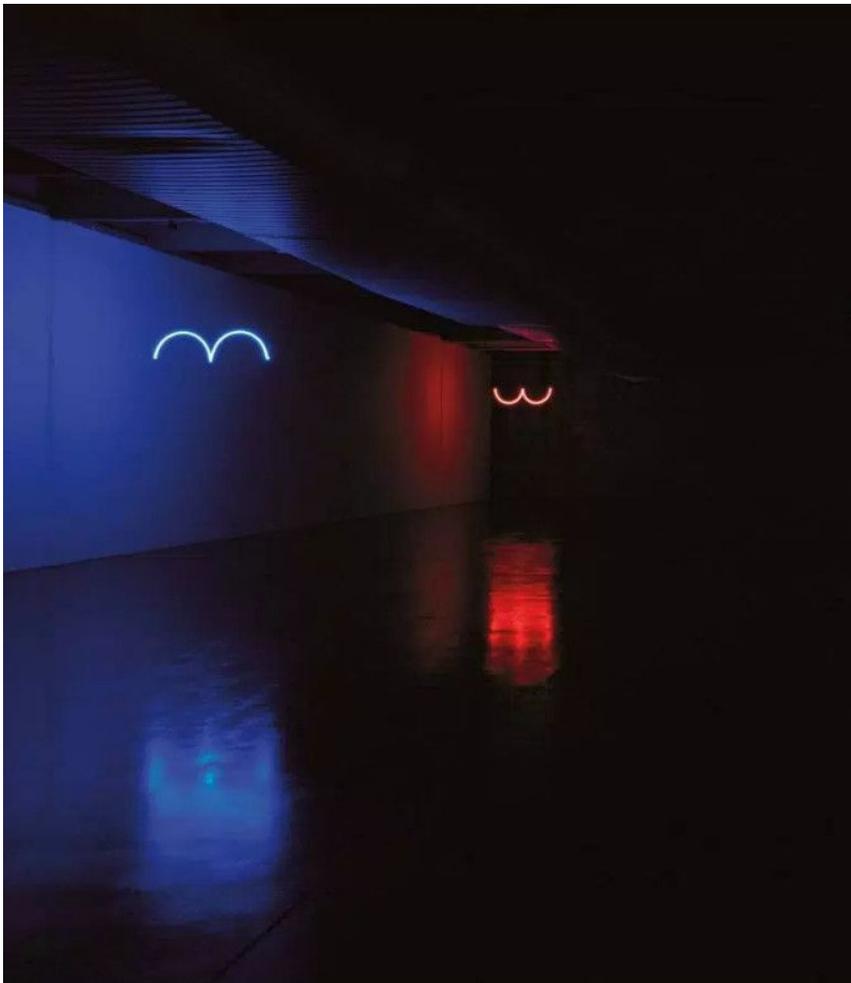


Imagem 5 | Antonio Dias. Poeta / Pornógrafo, 1973.
Neon, 30 x 120 x 1 cm cada parte. Coleção MAM Rio

²⁹ LACAN, (1958), 1998, p. 697.

Presença gráfica. O vermelho

Em Dias, o processo de significação aberta fica evidente na mostra realizada no MAM-Rio em 1973, *Poeta/Pornógrafo*, formada por duas peças curvas em neon azul e vermelho colocadas uma em frente à outra na sala do museu. Num jogo com o título, elas podem ser tomadas por pássaro em voo e contorno linear de seios e/ou nádegas, sugerindo, respectivamente, o etéreo da poesia e o corpóreo da pornografia - significados praticamente opostos que resultam de mera inversão de posição e alteração de cor. Signos em neon do “poeta” (que trabalha com a sigificação) e do “pornógrafo” (que lida com o corpo) marcam o lugar da arte com “certa ordem gráfica, antipictórica”³⁰, como observa Ronaldo Brito sobre desenhos dos anos oitenta - o que vale para grande parte da produção do artista que passou por formação em gravura com Goeldi. “Preto no branco”³¹, declara Dias sobre seu procedimento - e vermelho, poderíamos acrescentar, explícito em *Meu amor vermelho e preto* (1963). Um vermelho substantivo dá corpo a seus signos e demarca o espaço simbólico da arte.

Dos corações e cilindros-pênis ao pigmento das pinturas recentes, empregado na maior parte das vezes puro, o vermelho perde o caráter de cor adjetiva para adquirir uma materialidade significativa que está na base da repetição e intercambialidade de signos nos anos sessenta. E que prossegue nos desenhos dos anos oitenta, nos quais diminui a variedade de configuração dos signos, que ganham corpo com o óxido de ferro e grafite, e valem pelo “próprio peso físico, valem sobretudo pelo ato intenso do artista de aplicá-los ali”³². Signos que constituem o que Haroldo de Campos reconhece como

iconicidade sem referente... onde os elementos eventualmente traduzíveis em sugestões referenciais ... se absolutizam: criptogramas matéricos, que não se podem interpretar senão literalmente, como suportes de luz e cor.

³³

Ossos, falos, corpos arredondados seguem numa repetição menos esclarecedora do que enigmática, evidenciam “caráter basicamente fluido dos significantes”³⁴. Compatível com a dinâmica do desejo, do deslocamento constante do significado a ser dado ao desejo, essa fluidez equivale a uma relação desejante, em que algo não foi dito, não pode ser simbolizado, o negativo do Simbólico, um encontro faltoso - o Real da arte. Como o retângulo incompleto - e muitas vezes vermelho

³⁰ BRITO, (1985), 2005, p. 172. Ronaldo Brito menciona uma “fenomenologia do corte e da incisão”.

³¹ Em conversa com Paulo Sérgio Duarte por ocasião do lançamento da revista *Serrote*, em 9 de abril de 2016, no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, quando foram publicados desenhos até então inéditos

³² “Mais do que a uma polissemia, o trabalho exige do observador a difícil adesão à falta e o excesso de significados”. BRITO, (1985), 2005, p. 171.

³³ CAMPOS, 1993.

³⁴ BRITO, (1985), 2005, p. 171.

- frequente na obra de Dias, que esclarece: o “fragmento retirado é unidade de uma malha de quadrados ou retângulos, procuro sempre manter viva a questão de uma parte que não é visível”.³⁵



Fig. 6 | Antonio Dias. As Últimas Casas, 1987.
Óxido de ferro e pigmentos metálicos sobre papel nepalês, 180 X 150 cm.

Referências Bibliográficas

BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org). “Símbolos e clichês”. In *Experiência Crítica – textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMPOS. Haroldo de. In “Antonio Dias” (catálogo). Galeria Luisa Strina, São Paulo, 1993.

³⁵ DIAS Apud CARNEIRO, PRADILLA-CÉRON, 1998-99, p. 45.

- CARNEIRO, Lucia; PRADILLA-CÉRON, Ileana. Palavra do Artista: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Antônio Dias. Rio de Janeiro. Lacerda Editores/Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- DIAS, Antonio. Antonio Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- DUARTE, Paulo Sérgio. "A Trilha da Trama". In DUARTE, Luiza (org). Arte Brasileira Contemporânea, Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1979.
- _____. "Antonio Dias – momentos de um processo poético". In Revista Jacarandá, nº 2, 2015.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. "Claes Oldenburg: The Sixties". Artforum, New York, PP. 214-217, dez. 2012.
- _____. "The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 6: Claes Oldenburg and His Ray Guns" Visitada em 15/08/2018 (<https://www.nga.gov/audio-video/mellon/mellon-2018-6-video.html>)
- GLASER, Bruce. "Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion". Artforum (Los Angeles) 4, no.6 (Feb. 1966), pp.28-32.
- HOCHDORFER, Achim et alli (ed). Claes Oldenburg Writing on the Side 1959-1969. New York: The Museum of Modern Art, 2013.
- HOCHDORFER, Achim; SCHRODER, Barbara (ed). Claes Oldenburg: los años sesenta. FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2012
- LACAN, Jacques. A significação do falo. In: Escritos (pp. 692-703). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 (obra original publicada em 1958).
- OITICICA, Hélio. "Vivência do Morro do Quietó". Rio de Janeiro, 1977-1967. In Itaucultural
- ROBINSON, Julia. "Fetish or foil: the caprices of Claes Oldenburg". In ROTTNER, Nadja (org). Claes Oldenburg (October Files 13). Cambridge: The MIT Press, 2012.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.