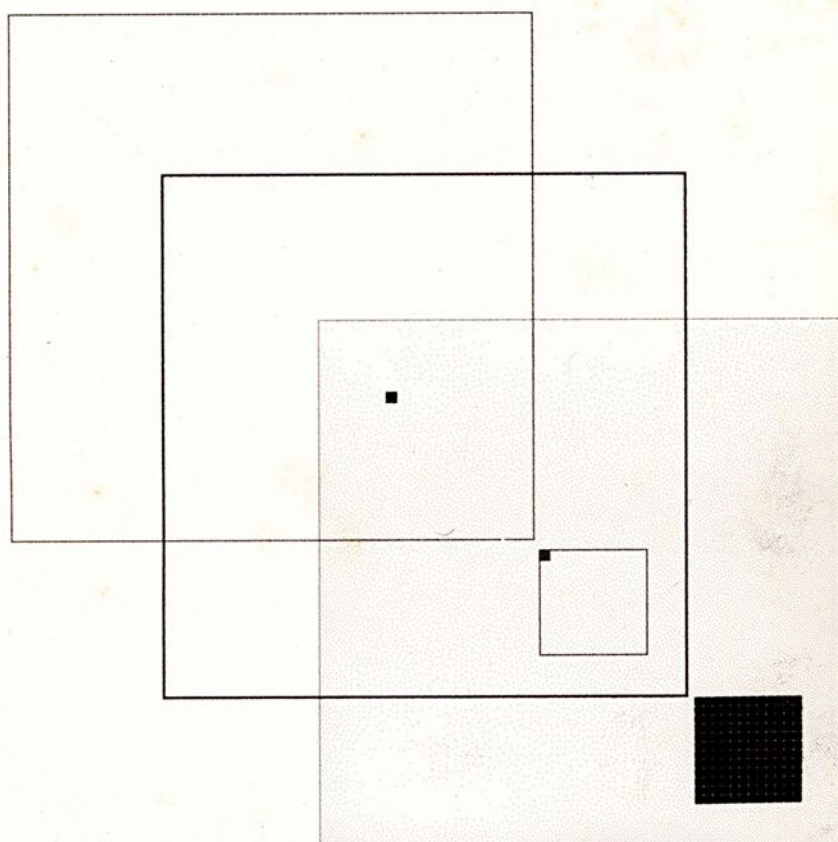


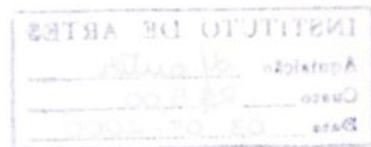


MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS

**A poética visual no processo
criativo de Antonio Lizárraga.
Quadrados em Quadrados**



**Dissertação de Mestrado
Instituto de Artes - UNESP
São Paulo - 1999**



MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS
MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS

**A poética visual no processo criativo de
Antonio Lizárraga.
Quadrados em Quadrados**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Campus de São Paulo, para a obtenção do
título de Mestre em Artes. (Área de Concentração:
Artes Visuais)

Orientador: Prof. Dr. João J. Spinelli
Co-orientador: Profa. Dra. Dirce T. Cerbelli



São Paulo
1999

MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS

**A poética visual no processo criativo
de Antonio Lizárraga.
Quádrados em Quadrados**

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador: Prof. Dr. João J. Spinelli.....
2º. Examinador: Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim.....
3º. Examinador: Prof. Dr. Vilmo Guimarães Melo.....

São Paulo, de de 1999.

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

AGRADECIMENTOS

A dedicação do Prof. Dr. João I. Spivack, montador do acervo.

As gentis e atenciosas indicações do Sr. Antônio Paulo Dos Ditos L. Carballi.

A Antonio Lizaraga e Dery Sarak por permitirem que obtivesse mais algumas informações de campo e a documentação.

Prof. Dr. Alcinda Moreira Filho (UNESP), Prof. Dr. Wilson Schneider Neto (UNESP), Prof. Dra. Maria Alberta Lourenço (FACESP), Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim (FACESP), Prof. Dra. Amelara Fátima (FACESP), Prof. Dra. Cláudia Aguiar (FACESP), Prof. Dr. Percival Trevisan (UNESP).

As instituições Museu de Arte Moderna (MAM-SP), Faculdade de Educação de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), Centro Cultural São Paulo.

A Sandra Luz, por toda a documentação fotográfica.

A Dra. Maria Eugênia Casella (MAC) e Prof. Ana Alice Fontana (MAC) por disponibilizarem o espaço.

aos fotógrafos Rômulo Mattini, Joel Le Laine Sales, Nery Madureira e Jacqui Gelwan pela gentileza e colaboração e fotografias.

A Altair Magalhães, Fabíola Formicola, Wanderlei Leite pelo excelente serviço de impressão.

A Dery Sarak, Wilson Sarak e Rômulo Mattini pelas excelentes fotografias, Lucie e Maria Leblond, Lúcia e Nelly, Nelly e Eva Nelly Dini, Rosângela Caspary, Fátima, Nelly e Nelly.

A Ana Paula Rocco de Oliveira e aos funcionários do Setor 1000 do FAPESP, a Rosângela Camacho e Maria de Lourdes Tavares, Sarcos do Departamento de Pós-graduação e à todos os funcionários de vários setores do UNESP.

Aos voluntários e colaboradores de Lizaraga: Andréia Nalim, Sandra Luz, Lúcia Schwab, Rilar Baya, Ademastor Sampaio, Roberto Gorgatti e à ótima colaboração de Nelly, Fátima, Sarcos e Rosângela.

Este trabalho foi realizado com o apoio da
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

A dedicação do Sr. Antônio Paulo Dos Ditos L. Carballi.



AGRADECIMENTOS

À dedicação do Prof. Dr. **João J. Spinelli**, orientador deste trabalho.

Às oportunas indicações da co-orientadora Profa. Dra. **Dirce T. Ceribelli**.

A **Antonio Lizárraga** e **Gerty Saruê** por permitirem livre acesso a seus arquivos particulares de imagens e documentos.

Prof. Dr. **Alcindo Moreira Filho** (IA/UNESP), Prof. Dr. **Vilmo Guimarães Melo** (IA/UNESP), Profa. Dra. **Maria Alzira Loureiro** (FAAC/UNESP), Prof. Dr. **Evandro Carlos Jardim** (ECA/USP), Profa. Dra. **Annateresa Fabris** (ECA/USP), Profa. Dra. **Claudete Aguiar** (IA/UNESP), Prof. Dr. **Percival Tirapeli** (IA/UNESP).

As instituições Museu de Arte Moderna (MAM-SP), Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), Centro Cultural São Paulo.

A **Sandra Luz**, por toda a documentação fotográfica

A Dra. **Maria Eugênia Casalis** (AACD) e Profa. **Ana Alice Francischetti** (AACD) pela consultoria clínica.

Aos fotógrafos **Rômulo Fialdini**, **Joel La Laina Seine**, **Nenas Medrano** e **Jacob Gelwan** pela consultoria técnica para a fotografia.

A **Altemar Magalhães**, **Fabiola Formicola**, **Wanderlei Leme** pela consultoria técnica em informática.

A **Gerty Saruê**, **Viviane Saruê** e **Rômulo Fialdini** pelos equipamentos fotográficos, **Lucia e Mario Leibholz** - *Copiadora Nicola* e **Eva Netto Dias** - *Fotomagazin Equipamentos Fotográficos Ltda.*

À **Ana Paula Rimoli de Oliveira** e aos funcionários da Biblioteca, ao Pólo de Informática, à **Rosângela Canassa** e **Maria de Lourdes Tavares Garcês** do Departamento de Pós-graduação e a todos os funcionários do Instituto de Artes da UNESP.

Aos assistentes e ex-assistentes de Lizárraga: **Andréia Naline**, **Sandra Luz**, **Lila Schwair**, **Pilar Bayo**, **Adamastor Sacilotto**, **Roberto Gorgatti** e à pronta colaboração de **Natalie Roth**, **Ester Cervini** e **Grasiela Manzano**.

A colaboração muito especial de **Mozart Alberto Bonazzi Da Costa** por acompanhar este trabalho desde a sua fase embrionária.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 07

1 - POÉTICA E ABSTRAÇÃO: dos aspectos históricos à trajetória do artista, 12

- 1.1 - A função poética e a obra visual, 13
- 1.2 - A abstração geométrica: das vanguardas russas ao Brasil, 18
 - 1.2.1 - Os movimentos russos, 18
 - 1.2.2 - Abstração geométrica na Europa Ocidental, 20
 - 1.2.3 - Abstração geométrica nos Estados Unidos, 22
 - 1.2.4 - Reflexos na arte brasileira: anos 40 - 60, 24
- 1.3 - Antonio Lizárraga: a trajetória de uma poética, 27
 - 1.3.1 - Os anos 60: primeiros passos no mercado artístico nacional - o desenho, 28
 - 1.3.2 - Os anos 70: prêmios e protestos - a intervenção urbana, 39
 - 1.3.3 - Os anos 80: novas experiências - a gravura em metal, 54
 - 1.3.4 - O acidente vascular cerebral - o hiato e o reinício de uma produção artística, 60
 - 1.3.5 - Reaquecendo os motores, 61
 - 1.3.6 - A volta ao mercado, 64

2 - O NOVO PROCESSO, 86

- 2.1 - O desenho como primeira imagem da obra, 88
 - 2.1.1 - O papel do desenho no processo de Lizárraga, 91
- 2.2 - A formação do assistente - o domínio técnico, condição *sine quanon*, 96
- 2.3 - A documentação da prática: uma descrição ilustrada do processo, 101
 - 2.3.1 - o projeto, 103
 - 2.3.2 - a execução: os desenhos e as pinturas, 106
 - 2.3.3 - a aprovação, a identificação e o acondicionamento das obras, 117
- 2.4 - O processo criativo de Lizárraga, 121



3 - A POÉTICA DE LIZÁRRAGA, 124

3.1 - **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul:** apresentando uma série de desenhos, 126

3.2 - Anotações compositivas: o espaço do quadrado, 136

3.3 - Estrutura e forma: jogos de uma poética, 139

3.3.1 - As estruturas compositivas, 154

- o uso da moldura interna: as composições do quadrado, 157
- o uso das direções horizontal e vertical: composições retangulares, 168
- o uso da diagonal: composições triangulares, 179
- o uso das circunferências, 183

3.4 - **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul:** criação e poética nos desenhos de Lizárraga, 189

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 195

LISTA DE IMAGENS, 200

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 204

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA, 211

ANEXOS, 237

Anexo1 - poemas selecionados, 238

Anexo 2 - relação de tintas, pigmentos e papéis atualmente utilizados no atelier do artista. 248

Anexo 3 - **Infâmia Infância**, de Antonio Lizárraga, 250

Anexo 4 - Resumo curricular do artista, 252

RESUMO, 259

ABSTRACT, 260

DADOS CURRICULARES DA AUTORA, 261



INTRODUÇÃO

Em 1992, aluna do Curso de Artes Plásticas, visitei no Paço das Artes, em São Paulo, a exposição *Polaridades e Perspectivas*, onde artistas reconhecidos pela crítica especializada apresentavam novos nomes.

Entre as obras expostas, um conjunto de esculturas em madeira destacava-se por sua sutileza formal. Alguns dados referentes a tal execução despertaram meu interesse: o rigor técnico no manuseio do material era, naquele caso, resultado do envolvimento de terceiros na realização de projetos previamente elaborados por um artista.

Neste período atuava como desenhista em uma empresa especializada no desenvolvimento de produtos para portadores de deficiências físicas, onde minha atividade principal era traduzir para a linha de montagem, de uma forma clara, as criações de um projetista.

O autor das obras expostas no Paço das Artes era Antonio Lizárraga, artista plástico de origem argentina, radicado no Brasil, considerado como um dos grandes nomes entre os de tendências construtivas na arte brasileira¹ e que em 1983, vítima de um acidente vascular-cerebral (AVC) sofreu grave e irreversível comprometimento motor.

Devido às limitações físicas que o impediram de trabalhar diretamente na execução de seus projetos, desenvolveu um sistema com base no ditado verbal, através do qual tornou possível que um assistente realizasse plasticamente suas criações.

¹ Desde 1960 Antonio Lizárraga vem merecendo o interesse de alguns importantes críticos como Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Sheila Leirner, Nelson Aguilar, Tadeu Chiarelli, Antonio Gonçalves Filho entre outros cujos pareceres foram documentados em dezenas de artigos publicados em periódicos como os jornais *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, as revistas *Estudos Avançados* (USP/SP), *Galeria*, *Isto é/Senhor* entre outros. Vide Bibliografia Consultada - Levantamento Bibliográfico Cronológico.

Em razão de meus conhecimentos a respeito de desenho técnico, em 1994, fui indicada pela artista plástica Branca de Oliveira para atuar como assistente de Antonio Lizárraga.

Próxima de seu universo criativo interessei-me em conhecer mais profundamente a sua produção em poéticas visuais, realizando assim uma pesquisa de Iniciação Científica, tratando a respeito da obra gráfica deste artista.²

Lizárraga é hoje, segundo a crítica especializada, um dos importantes artistas plásticos brasileiros da segunda metade do século vinte. O estudo da sua trajetória pode conduzir a diferentes abordagens como a biográfica, a técnica, a clínico-terapêutica, entre outras.

Meu interesse particular pelos processos que envolvem o criar e o fazer artísticos me conduziram à elaboração de um projeto de pesquisa em nível de Mestrado, voltado ao estudo da obra e do sistema de criação adotado por Lizárraga após 1983.

Em seu processo vem se utilizando do desenho-projeto como registro de suas reflexões. Este serve como roteiro-base para a realização de seus trabalhos executados por colaboradores/jovens artistas. Todo o processo está centrado na transmissão oral (ditado) das informações do artista para um assistente.

A este cabe a tradução das informações verbais para o código visual, no caso o geométrico.

Tal atividade somente se realiza sob a contínua supervisão do artista, não cabendo ao colaborador possíveis intervenções como o acréscimo ou a exclusão de elementos de acordo com suas concepções pessoais.

² A pesquisa "Uma abordagem diacrônica sobre a linguagem gráfica de Lizárraga" foi desenvolvida em 1995, no Instituto de Artes - UNESP - São Paulo, com o apoio do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

O presente trabalho estuda a poética visual na obra de Antonio Lizárraga e registra a sistemática de trabalho adotada pelo artista no período posterior a 1983.

Este estudo está voltado à verificação de possibilidades poéticas em sua obra, tendo como referência um conjunto de trabalhos de sua produção recente onde podem ser observadas as articulações de formas, criando jogos compositivos, que se concretizam na realização material do objeto artístico.

Com base na extensa produção de Antonio Lizárraga em artes visuais foi realizado um recorte enfatizando a sua produção gráfica especialmente aquela realizada após 1983, quando do acidente vascular cerebral (AVC). Desta produção, o desenho foi destacado como uma linguagem constante em todas as fases do trabalho do artista, podendo ser considerado como significativo para uma compreensão de sua criação.

Da produção de desenhos de Antonio Lizárraga, posterior a 1983, destacamos quatro séries de obras denominadas pelo artista como: **Essepê** (1988), **Várzeas** (1989), **Peripécias do Itaim Bibi** (1989) e **Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul** (1993 -).³ Neste trabalho de pesquisa os levantamentos foram concentrados na última série, que é a mais recente, extensa e com a qual tive um maior contato, especialmente por se encontrar quase totalmente sob a guarda do seu autor. Ao comparar as obras da referida série a outros segmentos de sua produção nos últimos anos foram identificadas similaridades entre tais desenhos e as composições pictóricas, por exemplo, o que demonstra uma possibilidade de tomá-la como um parâmetro para a compreensão da produção do artista, neste período, não somente com relação à obra gráfica.

³ Acompanhamos o desenvolvimento desta série de trabalhos, que hoje conta com mais de 500 projetos, desde o desenho de número 25 (out/1994).

A coleta de dados foi desenvolvida com base em pesquisas documentais onde foi utilizada a pesquisa bibliográfica, voltada aos estudos teóricos que fundamentassem o proposto (a poética nas artes visuais e os processos criativos) e à trajetória do artista em estudo. Por meio de documentação fotográfica foram registrados o processo de trabalho de Lizárraga e as imagens das obras selecionadas como representativas do segmento em estudo.

O procedimento de observação direta foi também utilizado enfocando o sistema de trabalho e algumas entrevistas com ambas as partes (artista e assistentes), no sentido de colher depoimentos pessoais que pudessem enriquecer a documentação e compreensão do processo.

Da série selecionada para as análises foram documentados 350 desenhos realizados entre 1993 e 1997.

Este conjunto foi subdividido em grupos, tomando por base as estruturas compositivas, com o objetivo de possibilitar uma análise, enfatizando os recursos plásticos e a recorrência destes nas obras para que se obtenha a visão do conjunto como um todo. Da produção anterior a 1983 foram documentadas obras gráficas, englobando desenho e técnicas de reprodução mecânica, as quais não constituíam séries, necessariamente, podendo no entanto ser hoje agrupadas com base na temática ou nos mesmos parâmetros apontados para a série atual.

A presente dissertação foi desenvolvida em três blocos:

No primeiro deles é apresentada uma fundamentação teórica a respeito da função poética, com base na conceituação proposta por Roman Jakobson e uma abordagem predominantemente histórica, transpondo tal conceito para as artes visuais do início do século XX, quando com a arte abstrata é proposta uma desvinculação do referencial externo na obra (representação do real), em favor da busca por diálogos entre os elementos plásticos internos à mesma (cor, textura, forma...).



Tais transformações iniciadas na Europa chegaram à América, influenciando também a arte brasileira. Também neste capítulo é apresentado um breve histórico desta trajetória, bem como daquela percorrida por Antonio Lizárraga e sua obra, a partir do final da década de 50, em meio às transformações no panorama artístico nacional, até 1997.

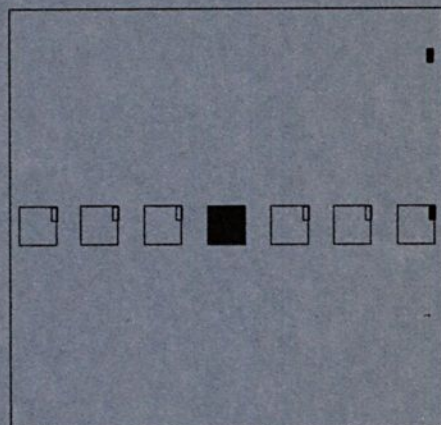
O segundo capítulo deste trabalho refere-se especificamente aos processos de criação, onde são descritos os atuais procedimentos de Lizárraga para a realização de obras bidimensionais.

O terceiro capítulo deste trabalho é dedicado ao desenho, a forma de expressão que vem acompanhando este artista desde sua primeira exposição no Brasil (1960). Para tanto foi destacada a série **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul** como um estudo de caso para o reconhecimento dos jogos formais, efetuados por este artista na composição de suas obras e que podem caracterizar aspectos de sua poética pessoal.

Como uma homenagem ao artista, selecionamos poemas, ou trechos de poemas pertinentes à trajetória de Lizárraga, os quais reproduzimos no corpo da dissertação. Anexamos ao final deste trabalho poemas do autor, já publicados e uma relação de tintas, pigmentos e papéis mais utilizados em suas obras posteriores a 1983.

Ao estudarmos tal produção e os caminhos que conduzem a esta realização acreditamos que como método, este processo pode apresentar possibilidades de execução técnica, direcionáveis à linguagens diversas, para pessoas com limitações semelhantes ou não.

Os recursos criados empiricamente por Lizárraga, desenvolvidos até sua atual sistematização, traduzem aqui a preocupação de um artista no sentido de transferir suas criações de um plano unicamente mental para as suas concretizações. Enquanto formas materiais, não são observáveis as suas qualidades grafológicas pessoais, constituindo-se assim em um trabalho autoral porém não autógrafo.



1. POÉTICA E ABSTRAÇÃO:
dos aspectos históricos à trajetória do artista

1.1 A FUNÇÃO POÉTICA E A OBRA VISUAL

Tradicionalmente os estudos da Poética referem-se à teoria interna da literatura, à escolha feita por um autor entre as várias possibilidades estilísticas, temáticas, compositivas entre outras, e ao conjunto de regras práticas constituído por uma escola literária. No ocidente os estudos ligados à Poética nos remetem a Aristóteles que a compreendeu como método de estudo voltado à Literatura. Já na Antigüidade latina o *fato poético* era considerado como objeto da Retórica. No século XVIII, passou aos domínios da Estética filosófica. O século XX a tratou enquanto disciplina teórica autônoma e de possível relação com outras linguagens (Ducrot & Todorov, 1984, p. 83-85).

Roman Jakobson (1995, p.123), lingüísta ligado ao formalismo russo elaborou um modelo voltado ao estudo do processo de comunicação, subdividido em seis elementos, com funções específicas: o *remetente* – para a emissão da mensagem, o *destinatário* – para a recepção da mensagem, a *mensagem* – conteúdo a ser transmitido, o *contexto* – assunto, o *contato* – canal físico comum entre emissor e destinatário, o *código* – natureza da emissão.

Para Jakobson cada elemento determina uma função da linguagem e estas alternam-se em hierarquia nos discursos, que por sua vez recebem denominações diferenciadas. Em um discurso centrado no emissor predomina a *função emotiva*, quando no destinatário, a *função conativa*, para o contexto, a *referencial*, em se tratando do contato, a *função fática*, referindo-se ao código, a *metalingüística* e para a mensagem, a *função poética* (Jakobson, 1995, p. 123-128).

A função poética é auto-referente, nela o eixo de seleção se sobrepõe ao de combinação, ou seja um sistema analógico predomina sobre um sistema linear. Os elementos que constituem um discurso poético se agrupam por equivalências, analogias, semelhanças e dissemelhanças, sinonímias e antonímias. Sob a ótica da Lingüística, na problemática que envolve a linguagem, há predomínio da função poética na arte verbal, funcionando como um elemento compositivo para as demais atividades verbais (Id., p. 129-130).

Embora concebido para o estudo do processo lingüístico, o modelo de Jakobson aplica-se a outras linguagens, sejam musicais, cênicas, visuais... e a função poética como predominante no discurso de um artista.

Na poesia os fonemas se repetem e o encadeamento das sílabas *prende* a atenção do receptor, como se pode observar no poema *Lição de Pintura*, de João Cabral de Melo Neto:

Lição de pintura

*Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, além de outro quadro
que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que leva a outra e muitas outras.*

(Ceribelli, 1994, p. 290)

À medida em que o poeta faz o uso dos sons de *f*, *t* e do *m* em *sem*, *fim*, *além*, *um*, *feito*, *tem*, *a partir*, *porta*, *outra*, bem como nos encontros *dr* e *tr* em *quadro* e *outra*, forma-se um jogo interno de repetições, como um “tecido” sonoro.

Considerando-se a função poética nas artes visuais, esta se volta às articulações dos traços plásticos e sobreposições de recursos que minimizam o referencial externo, possibilitando ao espectador experiências sensoriais que se voltam para o interior da própria obra.

A percepção sensorial tem sido estudada, cientificamente, a partir do início do século XX pela psicologia da *Gestalt*, que desde cedo demonstrou ligação com a arte.

O modo artístico de ver a realidade auxiliou os cientistas para que pudessem descrever muitos dos fenômenos naturais, analisando-os parte por parte.

Para a psicologia da *Gestalt* o todo se sobrepõe às partes.

Uma lei básica da percepção visual é que um padrão de estímulo tende a ser visto como uma estrutura tão simples quanto possível (Arnheim, 1980, p. 47).

Compreendendo que a mente funciona como um todo e sendo as suas diversas manifestações regidas pelos mesmos princípios, no pensamento filosófico e na criação artística, a percepção se liga ao pensar, assim como em razão das condições seletivas que envolvem os processos perceptivos, vinculados ao repertório pessoal do observador, a observação é também uma possibilidade de invenção.

A percepção visual constitui-se assim em um fenômeno de campo onde a visão de um elemento depende da sua localização no espaço, relações de tamanho, distância etc, referentes ao contexto no qual se insere.

A compreensão de uma obra pode se dar em vários níveis: o técnico, o formal, o sóico, o simbólico... Neste trabalho são estudadas possibilidades de leitura de obras visuais no nível formal por meio do qual são analisados elementos que constituem a obra como o ponto, a linha, o plano, a forma, a estrutura, o módulo, a cor... e as

relações entre estes elementos. Este nível de leitura se atém à configuração, ou seja, ao modo como a realidade é captada pelos olhos e entendida pela mente (Arnheim, 1980, p. 91). Deste modo o centro da obra é o centro perceptivo, que se diferencia do centro geométrico. Em torno dele operam os vetores de forças que concorrem para a percepção da dinâmica, do ritmo, do movimento e do equilíbrio na obra.

Do ponto de vista da percepção, a poética visual pode estar nestes arranjos dos elementos compositivos, que criam jogos de forças internas. O espaço visual é trabalhado, assim, por meio das equivalências de forma, cor, peso, tratamento da superfície material etc, surgindo um discurso voltado para dentro da obra (auto-referente) centrado na própria mensagem, nos agrupamentos e nas rimas internas, e portanto ligado à definição de função poética.

A relação com o natural permeou as manifestações artísticas desde as pinturas rupestres.

Na Antigüidade Clássica valorizou-se a figura humana e buscou-se representá-la com uma fidelidade idealizada, algo posteriormente resgatado na Renascença e no Neoclassicismo.

Este caráter mimético manteve a obra diretamente ligada à figuração, até o final do século XIX, quando diversos fatores contribuíram para alterar a visão do artista em relação ao mundo entre eles os avanços das pesquisas científicas e as técnicas industriais.

A fotografia, por exemplo trouxe para a pintura a possibilidade de capturar o instantâneo, efetuando ainda recortes "ousados" para a época, em relação ao plano perceptivo. Assim, também, passou-se a analisar a mutabilidade das configurações em razão de alterações de luminosidade, conduzindo o artista a entender a imagem não apenas sob o ponto de vista linear, mas também como um conjunto de manchas, de claros e escuros, pesquisando assim a visão (Argan, 1992, p. 80-81).

O desenvolvimento da ciência e as transformações mundiais da passagem do século XIX para o século XX, também tiveram seus reflexos nas formas de expressão artística.

O escultor francês A. Rodin estava ligado às raízes clássicas, suas esculturas porém rompem com o equilíbrio previsível. Este escultor incorporou às suas obras o fragmento, o inacabado, o processo, o diálogo das luzes e sombras, conferindo a elas reflexões de uma natureza específica: o discurso das formas na eminência do movimento (Argan, 1992, p. 145).

No início do século XX ocorreu uma "revolução" na arte do ocidente. A solubilidade e o esgazeamento da figuração, descondicionando o artista da realidade que, já com Courbet, Monet, Renoir, Degas e Cézanne, entre outros do século anterior haviam sido explorados, passaram a conduzir os artistas à libertação da percepção, em relação às convenções, para uma superação do caráter representativo na obra de arte.

1.2 A ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA: DAS VANGUARDAS RUSSAS AO BRASIL

1.2.1 Os movimentos russos

O abstracionismo surgiu por volta de 1910 em várias partes da Europa, como consequência de um conjunto de premissas históricas e estéticas que ocorreram no início do século XX.

Constituindo uma nova realidade o abstracionismo seguiu a duas tendências principais: a do lirismo da gestualidade e a do rigor intelectual, marcado pela regra geométrica, das quais temos como exemplos exponenciais Wassily Kandinsky e Piet Mondrian, respectivamente. Neste trabalho, nos voltaremos à segunda vertente, que teve suas bases na Rússia, antes da 1ª. Guerra Mundial. Lá o abstracionismo teve seu centro, enquanto movimento, pesquisa e foco central de elaborações teóricas.

No início do século XX, a arte russa prendia-se à tradição cultural do século XIX, marcada pelo realismo. Os artistas russos buscavam absorver as experiências ocidentais e desenvolvê-las do seu próprio modo. Assim, das influências do cubismo nasce o abstracionismo geométrico. Este movimento relaciona-se diretamente à filosofia do social que emergia no contexto russo dos anos 10: a ruptura com o individualismo em prol da coletividade.

A nova arte, que partiu da pintura, distanciava-se da objetividade, da imagem do mundo real e passou por três grandes momentos: o primeiro, o raionismo, liderado por Larionov e Goncharova, voltava-se às questões da luz, da luminosidade e das estruturas geométricas, porém não se libertou definitivamente do claro-escuro, do volume e da profundidade.

Por volta de 1913, Malevich dá um passo definitivo em rumo a abstração total. Fixando-se na forma do quadrado, foge da objetividade e das representações ideais. Em 1915, lança o *Manifesto Suprematista*; a supremacia da sensibilidade plástica pura.

O suprematismo, que se deriva do cubismo, reduz as suas figuras aos elementos geométricos, retângulos, triângulos, linha e círculo, tem na obra de Malevich três fases: o período negro, o colorido e o período branco (1918), de economia total onde as formas brancas se sobrepõem ao fundo branco.

W. Tátlin, aluno de Larionov e Malevich (com quem expõe em 1915), cria o terceiro momento da abstração russa. Com uma pesquisa que valorizando sobretudo a técnica e a máquina, lança as bases do construtivismo, que rompe com o suprematismo e se consolida, enquanto movimento, após a queda do czarismo com a *Revolução de Outubro* (1917).

Em 1920, o programa de Tátlin opõe-se ao de Malevich, sendo o primeiro apoiado por muitos intelectuais como os do grupo de Maiakóvski e outros.

O construtivismo defendia a arte a serviço da revolução, suas bases estavam ligadas a uma ação política. Os construtivistas não admitiam uma arte que não fosse útil à sociedade, incentivavam a arte na publicidade, na composição tipográfica, na produção industrial e sobretudo na arquitetura, que unia visualidade e funcionalidade (Argan, 1992, p. 326).

Malevich desvinculava os conteúdos artísticos da vida prática, opondo-se diametralmente à esta postura.

Alguns artistas, inicialmente ligados ao programa de Tátlin, como Gabo e Pevsner passam a defender a neutralidade em termos políticos.

O *Manifesto Realista* de Naum Gabo (1920), propõe a arte fundamentada na vida, porém sem julgamentos morais, políticos ou

econômicos. Para Gabo a vida é pura energia irracional; rejeita o passado e o futuro, valorizando o presente (De Michelli, 1991, p. 241).

A política cultural russa prosseguiu favorecendo a vanguarda até a morte de Lenin, em 1924. A partir de então, passou a ser liderada por burocratas e literatos medíocres que julgavam as novas tendências extravagantes e para quem a crítica estética era vista como julgamento de fidelidade ou de traição à revolução, sendo substituída por medidas oficiais (Id., p. 245).

A arte retomou o caminho do realismo do século XIX. Alguns artistas russos, estreitando relações com alguns núcleos culturais no exterior, levaram para a Europa Ocidental as tendências às quais davam apoio. Este grupo de artistas foi sobretudo o dos dissidentes da vanguarda, direcionada ao programa de reconstrução econômico-social, como Pevsner, Gabo, Kandinsky e Chagall, que como Malevich defendiam uma postura artística e educativa baseada no trabalho em escolas e museus, contrariando a ação mais política dos construtivistas voltados ao projeto arquitetônico, ao plano urbanístico e ao desenho industrial (Argan, 1992, p. 329).

1.2.2 Abstração geométrica na Europa Ocidental

Fora da Rússia, as tendências construtivas tiveram adeptos na Alemanha, Hungria, Polônia, Tcheco-eslováquia (Dabrowski, 1986, p. 116).

A escola alemã *Bauhaus*, fundada em 1919 por Walter Gropius em Weimar, recebeu vários artistas como Malevich, Naum Gabo, Pevsner, Kandinsky, Itten, Paul Klee, Moholy-Nagy entre outros. Esta escola, de base artesanal, buscava unificar arte e tecnologia pelo ensino de pintura, escultura, arquitetura (Id., p. 118-119). Lá, as pesquisas dos construtivistas, supematistas, neoplasticistas e componentes do grupo

Der Blaue Reiter chegaram ao mais harmonioso entendimento na história do abstracionismo (De Michelli, 1991, p. 250).

Na Holanda, a revista *De Stijl* (1917), concebida por Piet Mondrian e Theo Van Doesburg, concentrou as forças da pintura abstrata européia. Mondrian criou o Neoplasticismo, baseando-se na crítica ao individualismo, na busca da clareza de espírito e equilíbrio entre o universal e o individual, na destruição do objeto, na abolição do passional e do emocional. Para ele importavam as composições retas, verticais e horizontais, abolindo-se todas as formas que conduzissem à emotividade e ao desequilíbrio como a linha diagonal, as curvas, os resíduos barrocos e pincelada emocional. As cores deveriam ser planas e chapadas (De Michelli, p. 247-250).

Theo Van Doesburg atuou, principalmente, como grande divulgador deste movimento levando-o a Paris e aos principais centros culturais europeus. Por volta de 1925, porém, ele e Vantongerloo separaram-se de Mondrian ao readmitirem, respectivamente em suas composições, a diagonal, na pintura e a linha curva, na escultura.

Na década de 30, amalgamaram-se aspectos dos movimentos anteriores e a abstração geométrica incorporou elementos sensuais, românticos, decorativos e individuais. Paris assumiu a condição de centro da arte modernista e o surrealismo passou a prevalecer entre o público, de uma forma geral (Dabrowski, 1986, p. 163-164).

Nos Estados Unidos, a divulgação da arte abstrata já ocorria desde os anos 20. Em 1929, com a fundação do *Museum of Modern Art*, de Nova York, ocorreu a exposição *Cubismo e arte abstrata*. Em 1939 foi fundado o *Museum of Non-Objective Art* (atual *Guggenheim Museum*). Os jovens artistas americanos mantinham, nesta época, contatos diretos com Paris sobretudo através de viagens.

Em 1933, com o fechamento da Bauhaus muitos artistas se deslocaram para os Estados Unidos: Albers (1933), Glarner (1936), Moholy-Nagy (1937), Ozenfant (1938), Mondrian (1940). Estes artistas

contribuíram para que os princípios da abstração geométrica fossem difundidos na América, onde se dedicaram ao ensino e ao prosseguimento de suas pesquisas visuais.

1.2.3 Abstração geométrica nos Estados Unidos e América Latina

Na década de 40, com o fortalecimento do nazismo e a 2ª. Guerra Mundial, ocorreu um deslocamento do centro da cultura mundial de Paris para Nova York (Dabrowski, 1986, p.163-164).

A composição abstrata incorporou aí outros aspectos: a pintura adquiriu uma certa imobilidade e a redução da presença de formas fragmentadas conduziu à concepção da superfície como uma estrutura global, em um plano frontal e tenso, como nas obras de Joseph Albers. (Id., p. 167) Os conceitos estéticos foram gradualmente associados a princípios tecnológicos e matemáticos nos estudos sobre a luz, os recursos da fotografia, as relações entre cor e espaço... A *Op Art*, onde se destacou Victor Vasarely, foi um dos resultados desta pesquisa envolvendo vibrações cromáticas e contrastes (Id., p. 215).

Embora nos anos 50 nos Estados Unidos tenha predominado um retorno à gestualidade do expressionismo abstrato, na década de 60 ocorreu um retorno à proposta geométrica, onde foram reexaminados alguns dos conceitos dos períodos anteriores.

A reação contra a pintura gestual dos anos 50 foi marcada pela *Hard-Edge* e pela *Pintura Sistemática* (Id., p. 216-217). A *Hard-Edge*, ou pintura de bordos rígidos, valorizava a clareza do desenho, a cor, a simplicidade formal, a superfície pictórica sem modulações. Destacaram-se nesta linha: Ellsworth Kelly, Leon Polk Smith e Myrin Stout.

A pintura sistemática, por sua vez, buscava o equilíbrio das formas, a harmonia do espaço-cor, as formas reduzidas e as

simetrias bilaterais, a preservação da superfície plana e a eliminação da representação da ilusão. Destacaram-se Frank Stella, Agnes Martin e Robert Mangold.

O *Minimalismo* definiu uma economia de formas e uma relação agressiva entre obra e espaço circundante: a preocupação com a grandeza de escala da obra em relação ao piso, teto, paredes. Em trabalhos bidimensionais e tridimensionais, os artistas da *Minimal Art* criaram sistemas seriais, utilizando superfícies lisas e estruturas auto-contidas. Neste seguimento estiveram Sol Lewitt, Judd, Carl Andre, Dorothea Rockburn e Mel Bochner (Dabrowski, 1986, p. 218).

Na década de 70 ocorreu uma nova reação contra a frieza da arte geométrica, resgatando-se a sensualidade na pintura.

Na América Latina, a mais forte influência foi Joaquín Torres-García, artista uruguaio que criou em 1929, em Paris, ao lado de Michel Seuphor, o grupo *Cercle et Carré*, buscando promover uma comunicação entre os artistas e não apenas o debate dos conceitos artísticos (Argan, 1992, p. 677; Dabrowski, 1986, p.164). Em suas pesquisas, Torres-García preocupou-se com os efeitos ópticos e com a interação luz-forma-cor, contribuição que trouxe para as obras de Carlos Cruz Díez, Jesus Soto e Alejandro Otero, na Venezuela, Gyule Kosice, Julio Le Parc, Luis Tomasello, Eduardo Mac Entyre e Cesar Paternosto, na Argentina e Edgar Negret, Eduardo Villamizar e Carlos Rojas, na Colômbia (Id., p. 459, 492; Id., p. 215).

Nos anos 80, houve uma retomada da tradição construtiva tanto na América quanto na Europa. Publicações e exposições a respeito das vanguardas russas demonstraram uma reavaliação das propostas conceituais e formais das primeiras décadas deste século no âmbito da abstração geométrica (Dabrowski, 1986, p. 218). Em 1986, a exposição itinerante *Contrastes de Forma. Abstração Geométrica, 1910-1980*, veio a São Paulo, sendo montada no Museu de Arte de São Paulo. Organizada pelo *MOMA* e pelo *Guggenheim Museum*, ambos de Nova York,

apresentando um panorama da arte abstrata geométrica, refletindo este resgate de algumas das principais tendências que formaram a arte deste século.¹

A esta época, Lizárraga retornava ao circuito de exposições, em sua nova fase (após 1983), apresentando pinturas geométricas, na Galeria Paulo Figueiredo, em São Paulo.

1.2.4 Reflexos na arte brasileira: anos 40-60

A experiência dos artistas modernos brasileiros na Europa trouxe resquícios das lições cubistas, porém Tarsila, Portinari, Di Cavalcanti permaneceram presos a uma postura regionalista ligada à representação do homem e da paisagem brasileira, em uma resistência figurativa (Milliet, 1994, p. 191). Na década de 40, alguns artistas paulistas do grupo Santa Helena, como Volpi, "ensaivavam" suas primeiras composições abstratas, em exercícios puramente plásticos.

A década de 50 foi marcada por um crescimento econômico, calcado na aceleração do processo de industrialização por meio da promoção de empresas estatais e estímulos aos empreendimentos privados. Esta *vontade construtiva*, base de uma política desenvolvimentista, teve seus reflexos na área cultural, onde os próprios empresários travaram uma relação de competitividade que culminou com a fundação dos primeiros museus: o Museu de Arte de São Paulo - MASP (1947), o Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP (1948), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ (1949) e em seguida a organização da *I Bienal de São Paulo*, em 1951. Este

¹ A respeito desta exposição Lizárraga comenta: "Que aula de arte! Ali fiquei olhando...", e fica boquiaberto simulando uma expressão estupefata, "...Tomei contato com muitas coisas que não conhecia pessoalmente, mas em que já acreditava. Sabe o que é um Malevich? Um Mondrian? Um Kandinsky? Um Paul Klee? Que aula!..." - Conversa com o artista no segundo semestre de 1996, enquanto folheávamos juntos em sua casa o catálogo da exposição *Contrastes da Forma*.

evento veio proporcionar um contato direto entre o artista brasileiro e a arte contemporânea do exterior. A Bienal contribui como um estímulo para o desenvolvimento de novas linguagens no panorama nacional.

Artistas como Sophie Taeuber-Arp, Max Bill, Richard Lohse, entre outros, trouxeram um impulso ao principiante movimento geométrico. Outros como Jackson Pollock contribuíram para um contato com o expressionismo abstrato, que, em um primeiro momento, teve uma menor aceitação.

As influências do *Neoplasticismo*, do *Construtivismo*, da *Bauhaus* e, sobretudo, das propostas de Max Bill encontraram no eixo Rio-São Paulo vários adeptos.

A arte abstrata no Brasil não se definiu como uma evolução da pintura moderna das décadas anteriores, mas sim como uma reação ao figurativismo, impregnado pela “brasilidade”, bem como ao mito de Cândido Portinari como referencial para a crítica nacional, seguido em segundo plano por Di Cavalcanti, Segall e Pancetti (Gullar, 1985, p. 227).

No Rio de Janeiro, em 1953, ex-alunos de Ivan Serpa (Prêmio Jovem Pintura Nacional na *I Bienal de São Paulo*) formaram o Grupo Frente, que defendia a linguagem geométrica como um campo aberto à experiência e indagação, a arte como atividade “autônoma e vital” e como missão social, sem servir aos ricos, ao Estado ou à política.

O grupo paulista formou-se em torno de Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros. Mais voltados à estética concreta e ao pensamento de Malevitch e de Mondrian acrescentavam às suas obras a noção de tempo, enquanto movimento (Milliet, 1994, p. 152-153).

No Brasil o conceito puramente visual da forma assumiu entre os concretistas um caráter radical. Uma reação a esse conceito gerou o Grupo Neoconcreto que propôs uma revisão da teoria concretista por meio da experimentação. Os neoconcretos buscavam fugir à ortodoxia e proporcionar um fluxo que integrasse artista-obra-fruidor (Id., p. 194). Neste grupo destacaram-se Lygia Clark e Waldemar Cordeiro.

A passagem dos anos 50 para a década seguinte, no Brasil, foi marcada pela transição de um regime democrático para a ditadura militar, onde ocorreu um crescente cerceamento da liberdade de expressão. Emergiu uma nova figuração que teve suas bases principais no expressionismo abstrato, no *ready-made* de Marcel Duchamp e na iconografia neodadá.

Neste período, Antonio Lizárraga chega ao Brasil, iniciando sua carreira artística como autodidata pois, na Argentina, havia se dedicado à atividades burocráticas, como funcionário da Bolsa de Valores de Buenos Aires.²

² Depoimento do artista à autora em jul/97.





Gery Sanuê

1.3 ANTONIO LIZÁRRAGA: A TRAJETÓRIA DE UMA POÉTICA

Antonio Lizárraga trabalhando em seu atelier - década de 1980.

1.3.1 Os anos 60: primeiros passos no mercado artístico nacional - o desenho

No princípio de suas atividades artísticas, no Brasil, Lizárraga não se moldou às linhas vigentes, que refletiam uma menor atenção ao concretismo, em razão das novas tendências figurativas.

Radicando-se em São Paulo, no final dos anos 50, Antonio Lizárraga trabalhou inicialmente como ilustrador do Suplemento Literário, um caderno especial do jornal *O Estado de São Paulo*, no qual artistas plásticos, colaboravam em algumas de suas páginas com imagens autônomas ou com ilustrações para os textos publicados, em geral, poemas e contos de escritores e poetas.³

Nestes primeiros trabalhos demonstrava um apego à figuração porém com forte tendência à abstração, que o próprio artista atribui à sua empatia para com Miró, Magritte, Kandinsky e elementos cubistas, sendo que seus primeiros contatos com a abstração geométrica ocorreram por volta de 1956, em Buenos Aires, por meio de reproduções, em periódicos franceses, de obras de Mondrian. Lizárraga afirma ter realizado alguns pequenos estudos de composições geométricas tomando como base tais imagens.

"Fazia pequenos estudos de composição, em aquarela, com trabalhos de Mondrian. Assim também conheci o Soto, e vi o que eu realmente queria fazer, mas ainda não sabia como."⁴

³ *Obras para ilustração do Suplemento Literário: 1956-1967*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1993.

⁴ Depoimento do artista à autora em set/97.





1.

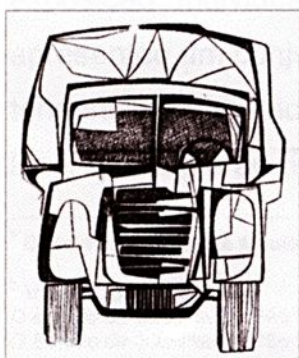


2.

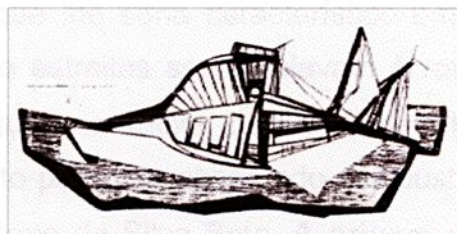


3.

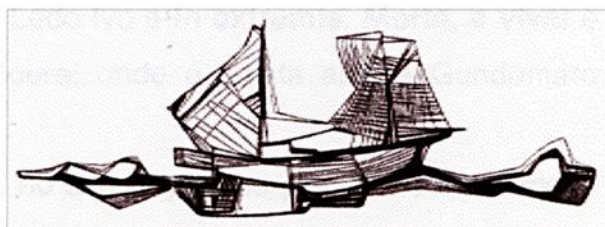
1, 2, 3 - Ilustrações para os poemas *A origem do sal*, *As colinas* e *A lavadeira*, de Ledo Ivo. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 06/02/1960.



4. Ilustração para o conto *Espera*, de Ruth Guimarães. Suplemento Literário, *O Estado de São Paulo*, 23/05/1966.

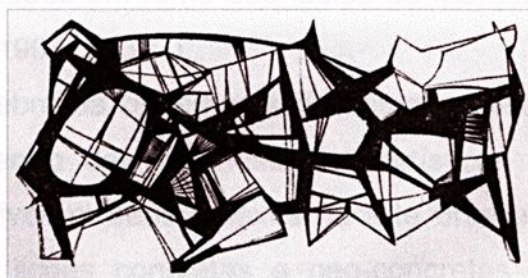


5.

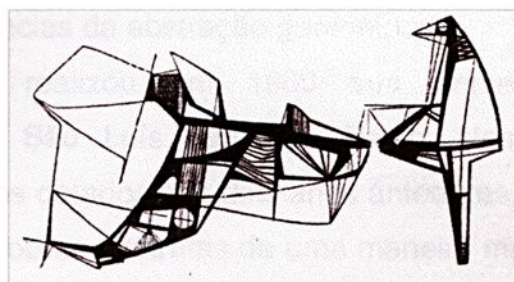


6.

5,6 - Ilustrações para poema *Bela Barca*, de Mario da Silva Brito. - Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 22/10/1960. p. 3.



7.



8.

7,8 - Ilustrações para os poemas *In extremis*, *Morta, e viva!* e *A imagem no ar*, de Emílio Moura. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 03/09/1960.

A predominância de traçados lineares, com espessuras variáveis, já prenunciava o traço que lhe seria característico em obras posteriores. Hachuras muito finas e estreitas se mesclavam à retículas, sempre traçadas à pincel, pois segundo o artista, desconhecia a técnica do bico-de-pena.⁵ Este detalhamento pode ser observado nas ilustrações para os poemas **Bela Barca**, de Mario da Silva Brito, **A origem do sal**, **As colinas** e **As lavadeiras**, de Ledo Ivo e **In extremis, Morta, e viva!** e **A imagem no ar**, de Emílio Moura, onde o artista assina Gundemaro Lizárraga⁶ (Prancha 03).

A década de 60, no Brasil, passou pelo fim do fenômeno desenvolvimentista nacional que teve como ápice a fundação de Brasília, em 1961. Em 1964, o regime político tornara-se totalitarista e progressivamente repressivo. Em contrapartida, surgiam em nosso ambiente cultural “fecundas discussões em torno das idéias de Marcuse, McLuhan e Umberto Eco” (Zanini, 1994, p. 307).

No exterior, a “quebra da hegemonia do cosmopolitismo parisiense” e a passagem do centro das manifestações artísticas da Europa para os Estados Unidos tiveram seus reflexos na arte brasileira que começava a se afastar das lições concretas e neo-concretas da década anterior, embora muitos artistas tenham permanecido ou retomado, posteriormente, as tendências da abstração geométrica.

Antonio Lizárraga realizou em 1960 sua primeira exposição individual na Galeria São Luís, em São Paulo. Nesta, apresentou um conjunto de desenhos datados dos dois anos anteriores. A tendência geométrica surgia nestas obras abstratas de uma maneira mais livre, que fugia ao rigor de outros artistas da mesma linha, na época. Um

⁵ Depoimento do artista à autora.

⁶ Imagens publicadas em:

O Estado de São Paulo. São Paulo, 22 out. 1960. p. 3. Suplemento Literário.

O Estado de São Paulo. São Paulo, 06 fev. 1960. p. 3. Suplemento Literário.

O Estado de São Paulo. São Paulo, 03 set. 1960. p. 3. Suplemento Literário.

N.A.: Antonio Gundemaro Lizárraga é o nome completo do artista.

artigo de Geraldo Ferraz para *O Estado de São Paulo* os denomina “articulações relacionadas” com referência ao uso da linha, como um elemento que se desdobra sobre o espaço gráfico, em um movimento que busca a liberdade por meio de um domínio técnico. As obras são por ele comparadas a um jogo inteligente, onde se destaca a racionalidade sobre a emotividade.⁷ Este dado parece intensificar-se gradualmente na produção do artista, consolidando-se nos anos 80, quando se radicaliza no uso de composições geométricas.

O trabalho como ilustrador colocou Lizárraga em contato com a mídia impressa e os processos técnicos por ela empregados. Esta experiência concorreu para que posteriormente desenvolvesse diversos projetos como programador visual junto à empresas como a Construtora Diâmetro, na criação de logotipos, cartazes, projetos gráficos junto à Editora Perspectiva, entre outros.

Nos anos 60 e 70 o desenho de Lizárraga esteve diretamente voltado à exploração da linha, que se mostra como um elemento fundamental em seus desenhos. As variações de espessura e continuidade do traço apresentam-se como traduções de luminosidade e volume, extraíndo deste elemento gráfico uma extensa gama de possibilidades. Paralelamente surgiram as áreas chapadas, as intervenções cromáticas, os planos saturados (Prancha 04).

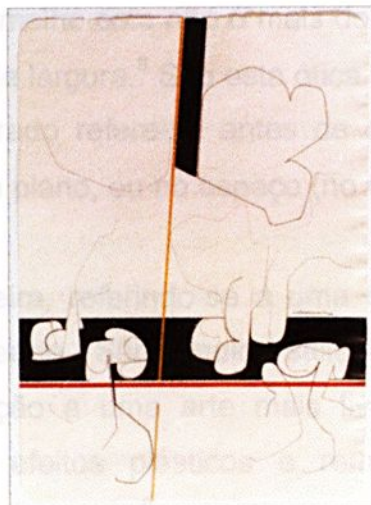
Em um desenho datado de 1959, observa-se a linha como a estrutura e a base do trabalho: traçadas à lápis e à pincel mesclam-se profusamente os traços à grafite e guache vermelho (Prancha 04).

⁷ FERRAZ, Geraldo. Articulações relacionadas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 mar. 1960.

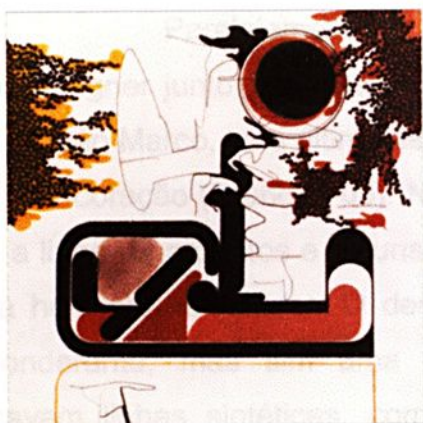




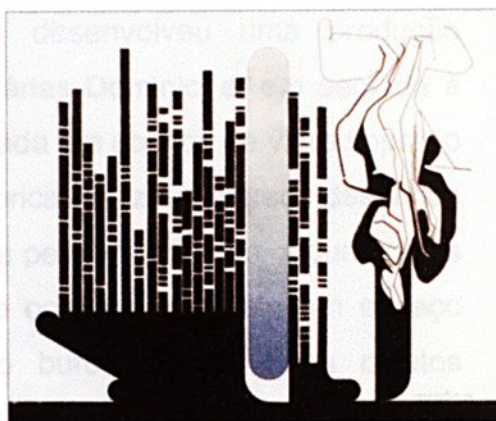
9. Desenho de Antonio Lizárraga - 1959
(lê-se na base a inscrição *Aqui dice for little Violeta*)
grafite e tinta sobre papel
28,1 x 27,3cm
coleção do artista



10. Desenho - 1970
nanquim e ecoline sobre papel
28,3 x 38,9cm
coleção: João Cohn



11. Desenho - 1972
nanquim e guache sobre papel
32,9 x 32,9cm
coleção do artista



12. Desenho - 1972
nanquim e ecoline sobre papel
33,3 x 28,2cm
coleção do artista

Segundo Lizárraga seu pensamento se estrutura na linha e atualmente quando realiza um quadro vermelho este não é mais do que um segmento de uma linha com um metro de largura.⁸ Sob esta ótica todo o seu atual discurso visual sobre o quadrado refere-se antes de mais nada às articulações de uma linha sobre um plano, ou no espaço (no caso de obras tridimensionais).

Em 1962 José Geraldo Vieira, referindo-se a uma nova exposição de Lizárraga, na Galeria Selearte, São Paulo, salienta a evolução do desenho do artista em direção a uma arte mais livre e transitiva associando efeitos gráficos a efeitos plásticos e remates cromáticos, conferindo um certo "suspense" às obras.⁹

Lizárraga apareceu, progressivamente, como participante em exposições e salões de arte em São Paulo e outras capitais. Seus desenhos sucessivamente conquistaram prêmios nestes eventos. Em 1967, teve desenhos selecionados para a *IX Bienal de São Paulo*, participando também na edição seguinte do evento, em 1969.¹⁰

Paralelamente, Lizárraga desenvolveu uma produção como designer junto à indústria de luminárias Dominici e, em seguida à Cristais São Marco, esta última especializada em objetos de vidro soprado para a decoração (Prancha 05). Nesta fábrica realizou diversos desenhos para a linha de produtos e alguns projetos pessoais, únicos, alguns deles ainda hoje em seu poder. O design não ocupava para ele um espaço preponderante, mas sim uma "questão burocrática"¹¹. Seus objetos buscavam linhas sintéticas, com formas limpas e geométricas. Neste

⁸ Depoimento do artista em encontro com a equipe da Ação Educativa-Monitoria da *XXIII Bienal de São Paulo*, na Galeria Valu Oria, São Paulo. 11 jul. 1996.

⁹ VIEIRA, José Geraldo. Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 dez 1962. 2º caderno. Artes Plásticas. p. 4.

¹⁰ JURI da Bienal já escolheu 16. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1969.

¹¹ A palavra *burocracia* é empregada aqui como uma expressão do próprio artista para designar o trabalho remunerado.

contexto, estão diversos utilitários em vidro soprado, luminárias metálicas, mobiliário e painéis de relevo em madeira, para a divisão de ambientes.¹²

O colorido intenso empregado por Lizárraga em seus objetos de vidro da década de 60 parece ser uma forte referência, na década de 80, para os planos monocromáticos de suas pinturas.

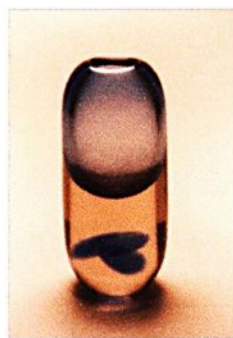
Os relevos dos painéis, que nos anos anteriores serviram à arquitetura de interiores, foram retomados em um contexto poético, nos relevos de madeira, apresentados na Galeria Paulo Vasconcellos, em 1988 e no *Panorama da Arte Atual Brasileira 93/Pintura*, no Museu de Arte Moderna, São Paulo. Ou ainda de forma mais sintética nas colagens sobre papel, de 1994, da série **Frágil sobre Frágil** (Prancha 06).

Comparando-se, portanto, a produção como designer e programador visual à sua obra artística posterior à segunda metade da década de 80, pode ser traçado um paralelo com relação ao uso da cor, da composição e das formas, a presença geométrica associada à uma economia na quantidade de elementos e a saturação da cor.

O design dos objetos e os projetos gráficos me serviam como laboratório. Era obrigado a fazer, para sobreviver e aproveitava para experimentar coisas novas. Era bom, fiz trabalhos para muita gente interessante, como D. Olga Miranda, que até hoje tem um painel meu, por me conhecer através de um artigo sobre mim, sobre meus relevos, em uma revista ou jornal, não sei. Eu não sabia, mas ali já estudava o que faria mais tarde com vocês.¹³

¹² OS MÓVEIS dessa loja, quase obras de arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 nov. 1974.

¹³ Depoimento do artista à autora 20 fev.1998, comentando a respeito de sua atividade como designer comparando-a à atual, com as assistentes. Existe a probabilidade de referir-se também aqui ao artigo: É bem fácil pôr a arte em seu lugar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 mai 1970. Suplemento Feminino. p. 4-5.



13.



14.



15.



16.



17.



18.

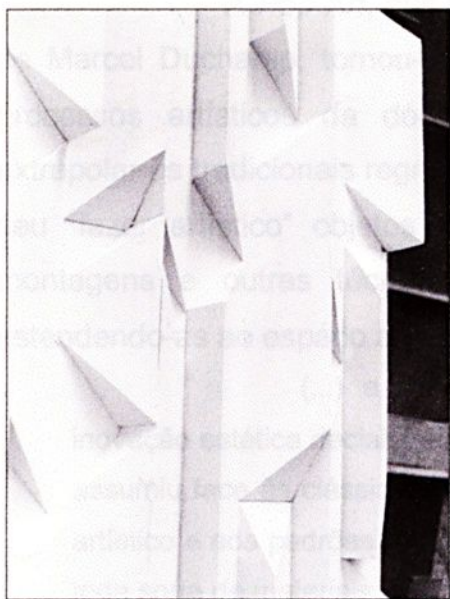


19.

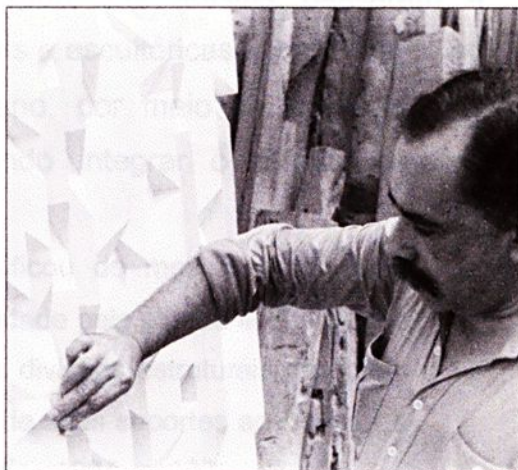
OBJETOS DE VIDRO

Projetos: Antonio Lizárraga
 Execução:
 Cristais São Marco - década de 60.
 13, 14, 15 - Garrafas
 16, 17 - Prato - Murano
 18, 19 - Esculturas
 Fotos: Arquivo do artista

PRANCHA 05

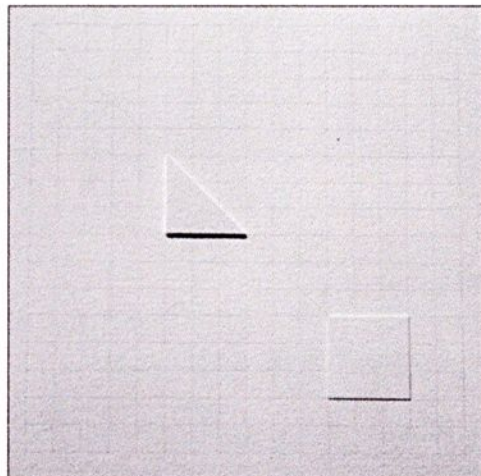


20.



21.

20, 21 - Relevo em madeira - 0,80x2,20m
Col. Olga Miranda



22. Obra da série *Frágil sobre Frágil* - 1994
grafite e colagem sobre papel - 36x36cm

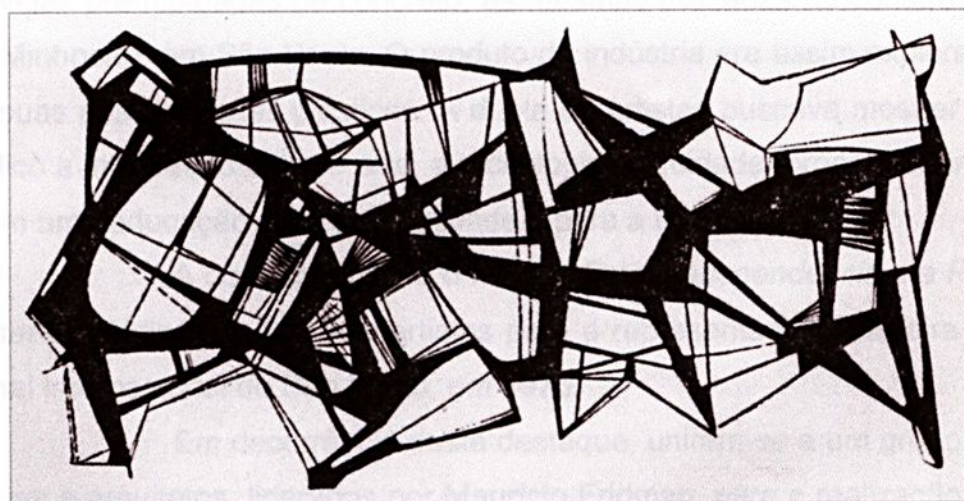
Fotos: Arquivo do artista

PRANCHA 06

A *Pop Art*, que teve parte das suas raízes no *ready-made* de Marcel Duchamp, tornou-se no Brasil um agente transformador nos processos artísticos da década de 1960. Os artistas passaram a extrapolar as tradicionais regras pictóricas e escultóricas, incorporando ao seu "fazer artístico" objetos do cotidiano, por meio de *assemblages*, montagens e outras técnicas, buscando integrar o público à obra estendendo-as ao espaço ambiental.

(...) a *Pop Art* significou do mesmo modo uma inovação estética decisiva da modernidade pela atitude libertária que assumiu face às clássicas e rigorosas divisões estruturais do objeto artístico e aos padrões estabelecidos de seus suportes ao recorrer a toda sorte de materiais industriais (Zanini, 1994, p. 307).

Em 1968, a turbulência cultural e política no Brasil culminou com o movimento estudantil e o AI-5. A arte conceitual que já se apresentava no final da década afirmou-se na década subsequente.



23.

(...) meus pés gostam de navegar
na escuridão das ruas
meu rosto gosta de furar o manto feminino da chuva
chuva filtrada
por árvores inteligentes árvores maliciosamente jovens
(...)

Ilustração de Antonio Lizárraga para o Suplemento Literário do jornal O
Estado de São Paulo. São Paulo, 03 set 1960.
trecho do poema Legionários de Vila Buarque, de Antonio Lizárraga

1.3.2 - Os anos 70: prêmios e protestos - a intervenção urbana

As transformações estéticas iniciadas na arte brasileira nos anos 60 refletiram-se na produção de Lizárraga nos anos 70 (Zanini, 1994, p. 317). Voltando-se para o espaço urbano e paralelamente ao desenho realizou projetos para grandes esculturas-instalações. Em 1972, em parceria com Gerty Saruê, apresentou na *Pré-bienal* a obra **Alternativa Urbana**: uma grande instalação executada com 28 toneladas em vigas pré-moldadas de concreto, as mesmas utilizadas na construção do “Minhocão” em São Paulo. O produto da indústria era assim explorado em suas possibilidades plásticas. A dupla de artistas buscava mostrar ao público a integração entre a arte, a tecnologia e a cidade, proporcionando assim uma educação para a visualidade e para a materialidade.¹⁴

A obra conquistou o *Prêmio Brasil Independência*, na *Pré-Bienal* e a indicação dos dois artistas para a representação brasileira na Bienal Internacional de São Paulo, em 1973.

Em decorrência deste destaque, uniram-se a um grupo de artistas e arquitetos, liderados por Maurício Fridman, para a realização de um projeto que visava a transformação visual de uma rua por meio de intervenções pictóricas e de iluminação. Com o apoio e a participação dos moradores, a Rua Gaspar Lourenço, Vila Mariana, São Paulo, foi “transformada”. Embora a realização tenha sido mal interpretada e, conseqüentemente, multada pela Prefeitura Municipal, o projeto conquistou o prêmio de *Melhor Proposta Nova de 72*, outorgado pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte.¹⁵

Para a *XII Bienal de São Paulo*, o projeto de **Alternativa Urbana** foi ampliado para 150 toneladas de material: a instalação então

¹⁴ Concreto ganha prêmio e vai à Bienal. *Construção no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, out 1972.

KRÜSE, Olney. *Pré-Bienal*. Esta Bienal é chocante, polêmica, agressiva. Como sempre. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 ago. 1972. p. 19.

¹⁵ PONHA mais cor em sua cidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1973. (reportagem de capa) “Primeiras propostas para alegrar uma cidade cinzenta”. *Ibid.* 2°. Caderno, p.14.

denominada **Metrópole** partia do interior do prédio da Bienal, no Ibirapuera alcançando os jardins do parque (Prancha 08). A integração público-obra foi nítida, transformando-se em verdadeiro *play-ground* como mostra a foto de Isaías Feitosa para o *Jornal do Brasil*¹⁶ (Pranchas 09).

Muito mais preocupado com a questão de socializar a arte do que ser um artista ecológico ou um urbanista, Lizárraga propôs, em 1973, a utilização dos tapumes de construção civil como espaços para intervenções artísticas. Buscava aí minimizar a poluição visual da cidade. Para ele o tapume era o símbolo da obstrução da passagem, um agente agressivo no espaço urbano, merecedor de uma intervenção visual intencional e elaborada para anular a sua "agressividade natural".¹⁷ O projeto foi adotado por uma construtora paulista, a Diâmetro. Os frutos da proposta deste artista surgiriam anos mais tarde. Na década de 1980, em São Paulo, o projeto *Arte na Rua* propôs a dessacralização do objeto artístico, levando-o às ruas sob a forma de exposições de *outdoors*, entre as quais Lizárraga participou em 1983, em São Paulo.¹⁸

Em 1974, no *V Salão Paulista de Arte Contemporânea* mais uma vez Lizárraga e Gerty Saruê participaram com um projeto conceitual-ambiental. **Meio Ambivalente** era a maquete para um "jardim ecológico" que recebeu menção especial no Salão.¹⁹

Queríamos mostrar o que seria o verde para as crianças do futuro. Por trás das grades, no lugar de animais que vemos no zoológico, haveria grama.²⁰

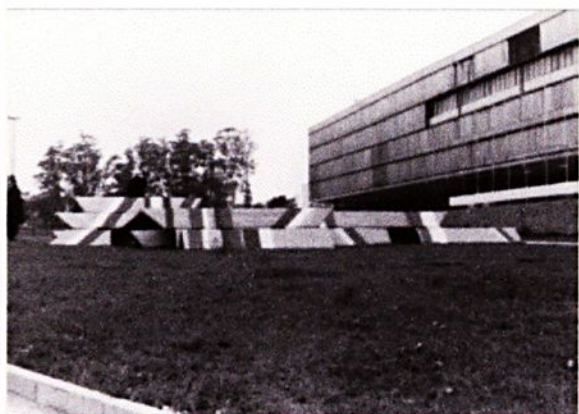
¹⁶ BIENAL: os testemunhos do absurdo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1973.

¹⁷ O MAQUIADOR da cidade - Pintando tapumes, o artista Lizárraga pretende embelezar São Paulo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 maio 1973.

¹⁸ *Arte na Rua*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP (coord.), 1984.

¹⁹ *Salão Paulista de Arte Contemporânea*. 5º. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 25 nov. a 14 dez. 1974. (Obra 98: *Meio Ambivalente* – Menção especial)

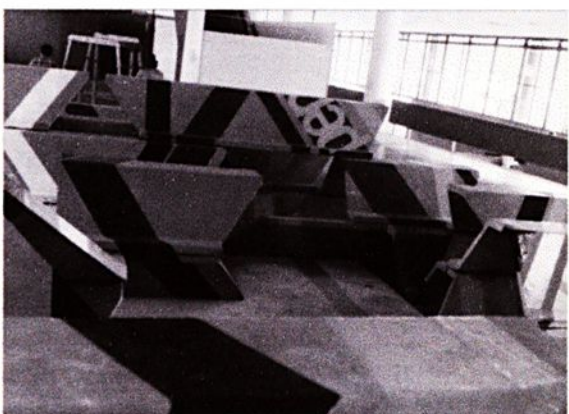
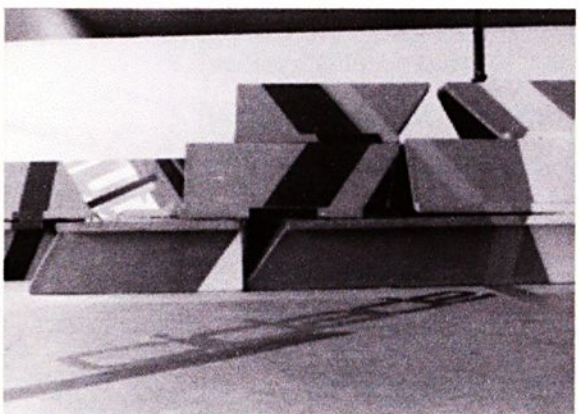
²⁰ Depoimento do artista à autora. 19 dez. 1997.



24 e 25 - *Metrópole* - Antonio Lizárraga e Gerty Saruê - Bienal Internacional de São Paulo - 1973
 Instalação - Concreto pré-moldado e pintura com tinta industrial
 Vistas da divisão externa da obra - Parque do Ibirapuera - São Paulo

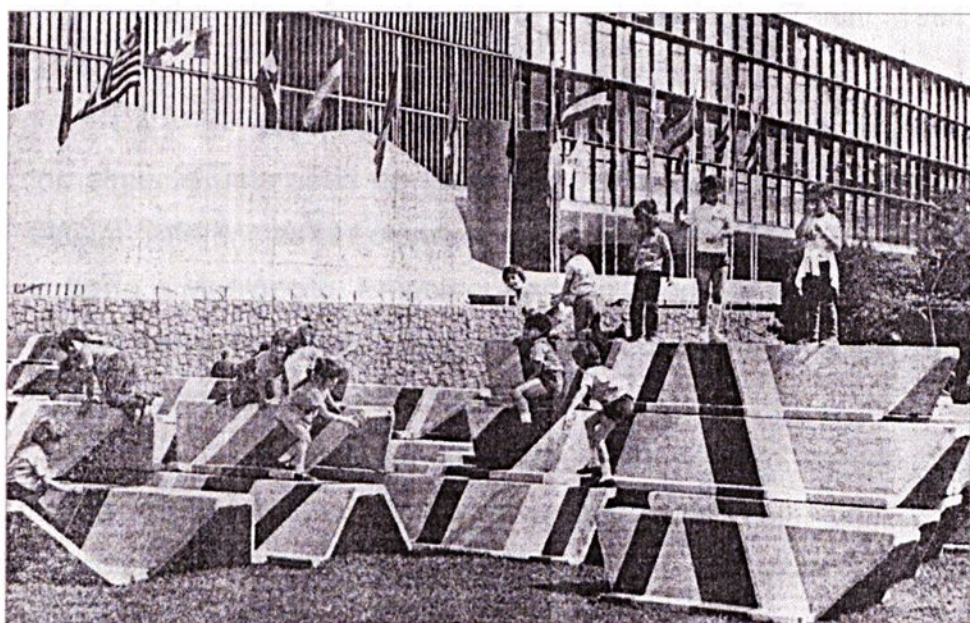


26, 27 - Antonio Lizárraga e Gerty Saruê junto à obra *Metrópole*



28, 29 - *Metrópole* - Antonio Lizárraga e Gerty Saruê - Bienal Internacional de São Paulo - 1973
 Instalação - Concreto pré-moldado e pintura com tinta industrial
 Vistas da divisão interna - Pavilhão da Bienal - São Paulo

Fotos: Gerty e Sophia Saruê



30 - *Metrópole* - Antonio Lizárraga e Gerty Saruê - XII Bienal de São Paulo - 1973
 Foto: Isaias Feitosa - Fonte: *Jornal do Brasil*, 13/10/73.

Bastante centralizada em São Paulo, sobretudo em torno do museu universitário – MAC/ USP – e posteriormente também no Rio de Janeiro, a década de 70 foi pontuada por uma arte alternativa, marcada por tendências conceituais e pela valorização dos processos, pelo engajamento político, pela multimídia, a videoarte, os livros de artista, a arte postal, o computador. Formava-se uma primária rede de comunicação entre artistas brasileiros e estrangeiros, tendo como referencial a interação entre a arte e a tecnologia (Zanini, 1994, p. 317-318).

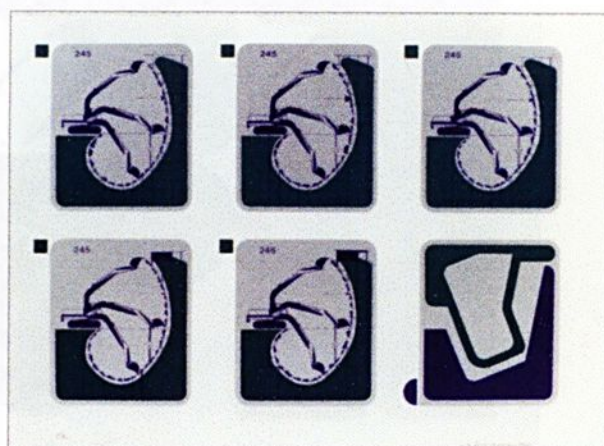
Lizárraga, experimentando novas técnicas, desenvolveu inicialmente uma série de serigrafias, utilizando formas geométricas que faziam referências à planificações dos pré-moldados de **Alternativa Urbana e Metrópole**. Ernestina Karman aponta a sutileza da elaboração destas imagens, ressaltando o uso da cor como uma aproximação da “plasticidade da pintura”²¹ (Pranchas 10 e 11).

A razão predominava sobre o gesto, as serigrafias desta época mostravam o gráfico e o geométrico em um processo de consolidação na poética de Lizárraga. Em entrevista à *Folha de São Paulo* comenta:

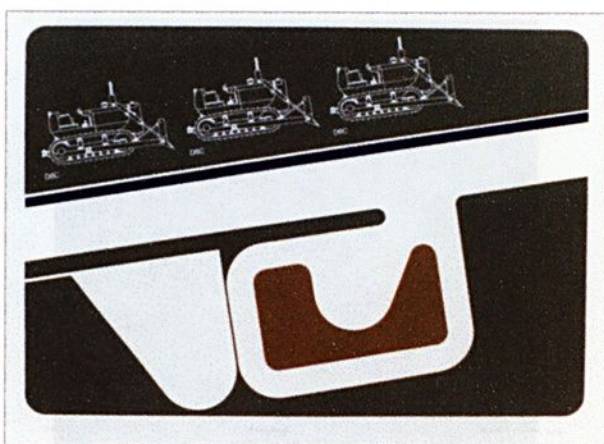
(...) ao partir para a execução da obra, a problemática emocional passa a depender do futuro espectador. No meu trabalho não tem ‘acaso’. É uma história plástica que vivo e vou relatando meticulosamente por intermédio de grafias, que, no meu caso, são a linguagem que mais domino. Meu próprio universo de comunicação.²²

²¹ KARMAN, Ernestina. Antonio Lizárraga e Gerty Saruê. *Folha da Tarde*, São Paulo, 26 nov. 1975.

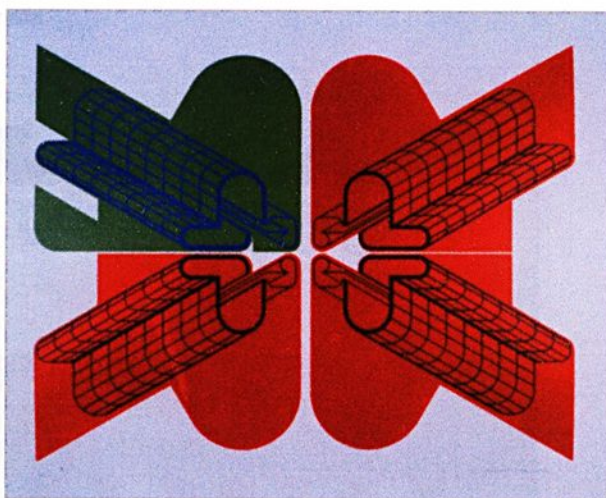
²² ARTES Visuais Gerty e Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 nov. 1975. Ilustrada.



31. Serigrafia - P.A. - dec. 70
50 x 70cm
coleção do artista

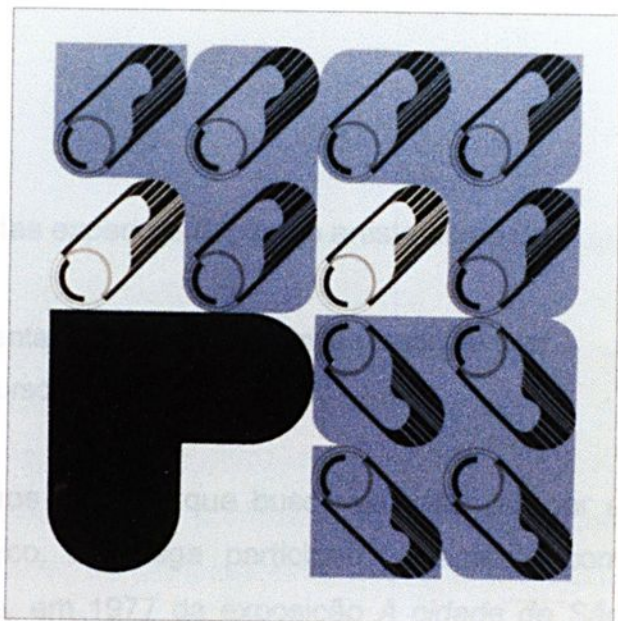


32. Blitzkrieg... - serigrafia - 1/25 - dec. 70
50 x 70cm
coleção do artista

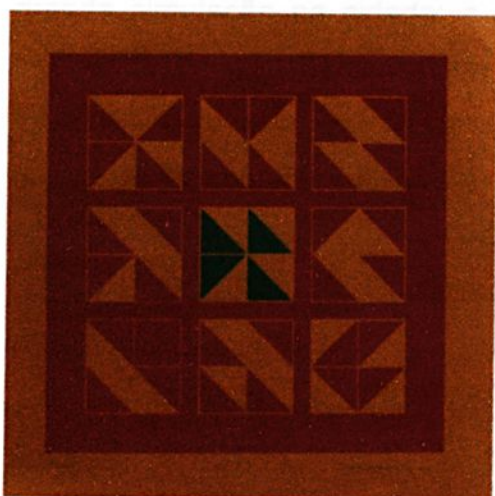


33. Serigrafia - dec. 70 - P.A.
61 x 75cm
coleção do artista

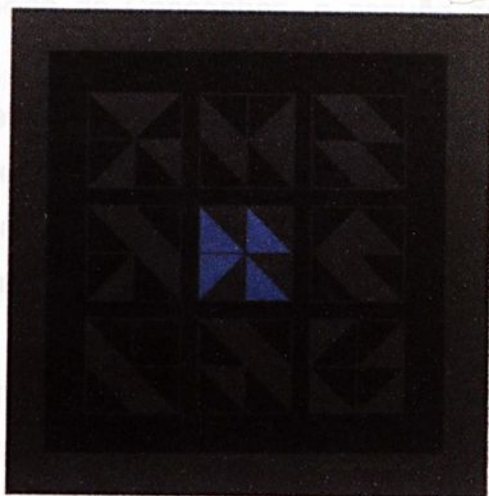
Fotos: Sandra Luz



34. Serigrafia - 10/21 - 1976
coleção do artista

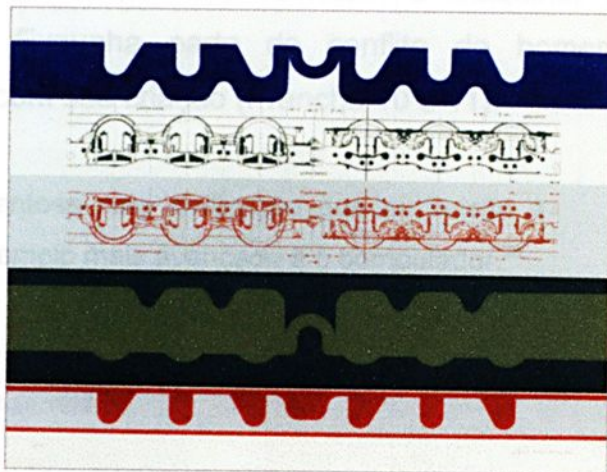


35a.



35b.

35a,b. Serigrafias - 11/25 e 13/25 - 1975
coleção do artista



36. Sistema viário
Serigrafia - 8/25 - dec.70
coleção do artista

Fotos: Sandra Luz

A respeito destas experimentações o artista comenta:

Nas serigrafias eu experimentava as cores, tinha muito medo de usar a cor. Usava também o recurso do papel com cor.²³

Ainda ligado aos projetos que buscavam desmistificar a arte, aproximando-a do público, Lizárraga participou juntamente com outros seis artistas gravadores, em 1977 da exposição *A cidade de São Paulo – Reflexos na Gravura*, realizada em cinco diferentes locais de grande circulação na cidade: o aeroporto de Congonhas, o saguão do edifício sede do BNH, o Caesar Park Hotel, a estação ferroviária “Júlio Prestes” e as estações do metrô Vergueiro e Paraíso. A exposição itinerante, iniciativa do Gabinete de Artes Gráficas²⁴, mostrava diferentes aspectos da cidade, na visão dos sete artistas: Lizárraga, Carmem Bardy, Hipólito Rocha Jr., Ivald Granato, Gerty Saruê, Regina Silveira e Vera Salamanca.

No mesmo ano, juntamente com outros quatorze gravadores, Lizárraga realizou uma exposição na Galeria da Embaixada do Brasil, em Roma.²⁵

Nas serigrafias, Lizárraga retomou algumas vezes a figuração por meio de imagens que nos remetem à máquina, à informática e à burocracia. Expunha parte do conflito do homem contemporâneo que se choca com sua criação (Prancha 10 e 11).

Acho espantosa esta civilização que se sujeita à sua própria criação, cujo exemplo mais avançado é o computador.²⁶

²³ Depoimento do artista à autora.

²⁴ ABRAMO, Radha. Arte na cidade. *Última Hora*, São Paulo, 21 jul. 1977; Gravuras em mostras para grande público. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1977.

²⁵ Arte do Brasil para a Itália. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 jul. 1977. LEVI, Lisetta. Gravadores brasileiros em Roma. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 1978. Suplemento Cultural. Artes. p. 13.

Argan chamou de “crise das técnicas artísticas” ao processo em que a indústria, tendo por base a ciência, sucedeu ao empirismo do artesanato, gerando profundas mudanças nos diversos ramos da atividade humana, inclusive a artística (Argan, 1988, p.102). A reprodutividade, a *collage*, a associação entre as técnicas artísticas tradicionais e os recursos, viabilizados pela sociedade industrial, geraram novos procedimentos, que incluíam as tecnologias do virtual e alteraram os conceitos de criatividade, invenção, permanência e valor na obra de arte. E, assim, entraram em crise a figuração e a representação na arte.

As novas tecnologias podem, no entanto, ser encaradas como novas ferramentas e que, adequadamente utilizadas, vem colaborar para a realização do artista. Arnheim (1989, p.134), tomando como exemplo o computador, comenta que uma máquina capaz de executar inumeráveis combinações e amostragens aleatórias é incomparável, porém, ao pensamento humano e, conseqüentemente, subordinadas a ele.

Embora tenha experimentado outros processos como a eletrografia, a heliografia, Lizárraga manteve-se voltado a processos gráficos tradicionais como o desenho e, na década seguinte, a gravura em metal, bem como aos suportes convencionais como o papel, conservando-se ainda hoje pessoalmente refratário à imagem digital:

Já me trouxeram um computador para trabalhar,
mas não gostei. O computador não me deixa pensar, não me deixa
criar.²⁷

²⁶; Depoimento do artista em: NESTA mostra, cotidiano e reflexão. Folha de São Paulo, São Paulo, 05 dez. 1976; Ver também REGISTROS da nova paisagem. *Visão*, 22 nov.1976. p.177/178; KLINTOWITZ, Jacob. Seis jovens comprovam uma tradição: a da boa gravura brasileira. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 dez. 1976

²⁷ Depoimento do artista à autora.

Empenhado em questões que envolviam a criação de uma entidade de classe que defendesse os interesses dos artistas plásticos,²⁸ Lizárraga se demitiu, em 1978, juntamente com a crítica de arte Ernestina Karman, do cargo de Diretor Adjunto da Fundação Bienal de São Paulo, que ocupava desde 1976.²⁹ No mesmo ano Lizárraga integrou um grupo de artistas plásticos, *Papel e Cia* que, na tentativa de expor e comercializar suas obras sem a intermediação das galerias e por um valor inferior ao imposto pelas mesmas, sofreram um verdadeiro boicote destas (Bric à brac, Graphus e Gabinete de Artes Gráficas), que realizaram uma liquidação das obras destes artistas, oferecendo-as ao público pela metade do preço.³⁰ O problema afetou diretamente os artistas e o mercado de obras sobre papel, em especial as gravuras, que no Brasil, tradicionalmente, são pouco valorizadas.

O mercado de arte passou a ser monopolizado pelas galerias desde o seu surgimento ainda na década de 60. Longe de uma concepção utopicamente romântica a respeito do artista e de sua produção, este sujeitava-se ao sistema em troca da participação no circuito de exposições para a divulgação e circulação da sua obra.

No ano seguinte, 1979, os artistas formaram a Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo. Sua primeira exposição, após a *Papéis e Cia*, foi *O desenho como instrumento*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, quando lançaram o álbum-moldura homônimo: um conjunto de reproduções dos trabalhos dos 49 artistas participantes da exposição apresentados em uma caixa de madeira, com tampa removível deixando à vista, protegida por um vidro a imagem que estivesse sobre o conjunto-pacote e que poderia ser trocada.³¹ Distante de uma conotação

²⁸ ARTISTAS plásticos querem entidade de classe. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 maio 1978.

²⁹ ERNESTINA Karman completa notícias da Fundação Bienal. *Folha da Tarde*, São Paulo, 24 jul.1978. Ilustrada. p. 42.

³⁰ GALERIAS versus gravadores. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 dez. 1978. Ilustrada. Artes Visuais. p.22. WILLER, Claudio. Regras unilaterais: galeria pode, gravador não. *Ibid.*

³¹ LEMOS, Fernando Cerqueira. O desenho como instrumento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 ago. 1979.

acadêmica de técnica de aprendizado o desenho estava nesta exposição como um instrumento de projeto e como obra autônoma.

A Cooperativa surgiu como uma alternativa para que os artistas pudessem participar do mercado de uma forma mais livre do que aquela imposta pelas galerias de arte. Tal proposta recebeu o apoio de críticos como Radha Abramo:

O artista que tiver por meta filosófica transformar os meios de produção, da cultura, tem que introduzir novos métodos de intervenção sobre os mesmos. O jeito mais certo é o de participar criativamente montando bolsões de recrutamento de artistas e estruturando um comércio artístico que possam intervir e até mudar o sistema do mercado de arte.³²

Deixando o caráter documental com que era vista no século XIX a gravura, no Brasil, passou a assumir o "status" de obra de arte autônoma nas primeiras décadas deste século. Inicialmente a xilogravura, seguida da gravura em metal, a linguagem conquistou gradualmente o seu lugar nos *Salões de Maio* de 1937, 1938 e 1939 e posteriormente em exposições de arte, motivando a formação de núcleos de gravura no sul, sudeste e nordeste do país (Ferreira, 1983, p. 31-57; Almeida, 1976, p. 87-113). Posteriormente os artistas passaram à novas experimentações como a serigrafia, a litografia e fazendo uso dos processos fotomecânicos de reprodução de imagens exploraram técnicas alternativas entre elas a heliografia e a eletrografia (xerox).

O desenho como instrumento. (álbum) São Paulo, Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo/Melhoramentos, 1979.

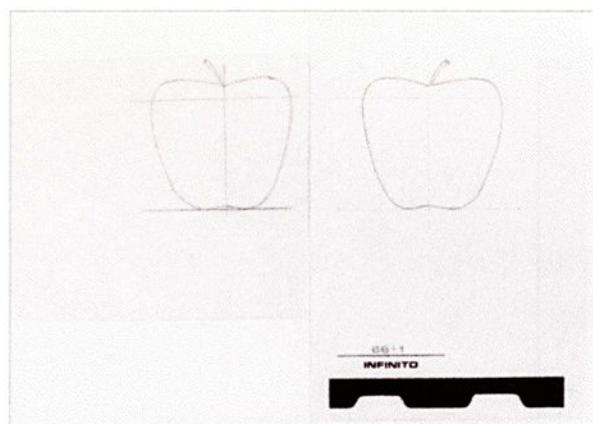
³² ABRAMO, Radha. Alternativas culturais do desenho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1979.



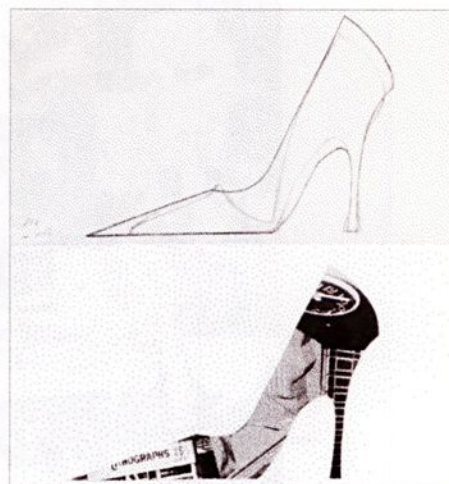
Estas últimas também integraram as experimentações gráficas de Lizárraga entre 1979 e 1981. Ainda em 1979 Lizárraga participou da exposição coletiva *Gerox, a xerografia como gravura*. Em seus experimentos com eletrografia, o artista interferia sobre as cópias com colagens e desenhos (Prancha 12). Fazem parte desta fase em seu trabalho obras como o seu projeto para um sapato feminino, e as pranchas de colagens que posteriormente seriam reunidas e reproduzidas no livro de artista *InfâmiaInfância*³³ (Prancha 13).

³³ As colagens que deram origem ao livro de artista *Infâmia Infância*, podem ser vista no Anexo 3, ao final deste volume.





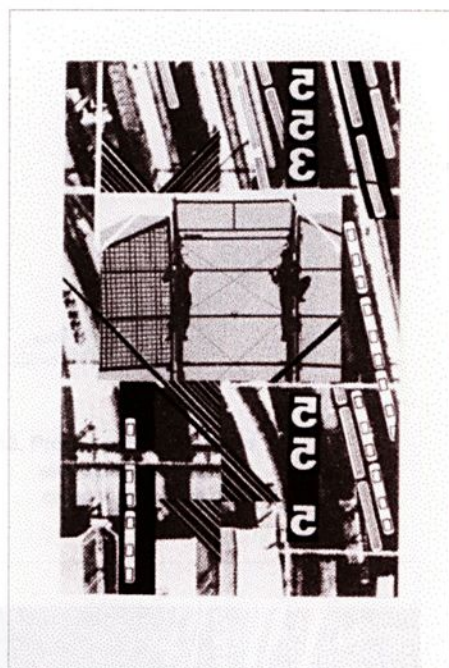
37. Desenhos - grafite e nanquim sobre papel
Projeto para eletrografia



38. Desenho - grafite sobre papel vegetal
Colagem
Projetos para eletrografia



39. Desenho - nanquim e grafite sobre papel vegetal
Colagem
Projeto para eletrografia



40. Colagem - Projeto para a serigrafia A Fuga



41. Colagem e desenho a nanquim sobre papel
Projeto para eletrografia

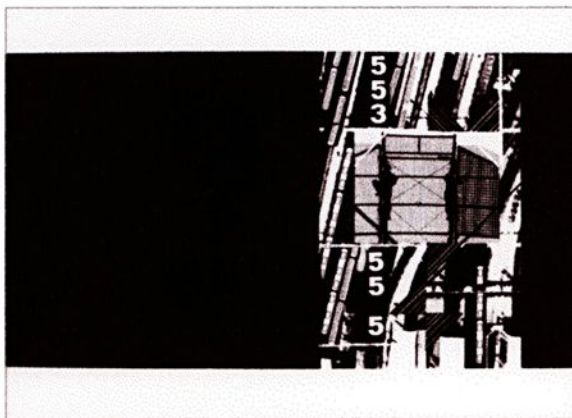
Projetos pertencentes à coleção do artista
Fotos: Sandra Luz



42. *Infâmia Infância* (prancha 6)
eletrografia - 1981



43. Projeto para um scarpin
eletrografia - 1981
coleção do artista



44. *A Fuga* - dec. 80
Off-set - c. 50x 70cm

Fotos: Sandra Luz

PRANCHA 13



Foto: Gerty Saruê

45.

*na janela chapada de andaimes
gotas de luz escavam estrias de acetato (...)*

1.3.3 - Os anos 80: novas experiências - a gravura em metal.

Em 1980 ainda ligado à Cooperativa Lizárraga expôs seus desenhos em uma individual na sede da mesma (Rua Joaquim Floriano, 666)³⁴ e em uma reedição de *O desenho como instrumento*, no restaurante "O Profeta"³⁵ (Prancha 15).

Ainda neste mesmo ano integrou a representação brasileira na 2ª *Exposição Internacional de Artes Plásticas de Belgrado*³⁶, com litografias. Trabalhando com a gestualidade da linha associada à áreas de maior densidade, Lizárraga cria uma série de gravuras abstratas, em sua maioria monocromáticas, explorando valores tonais (Prancha 16).

Em 1981 a Pinacoteca do Estado de São Paulo organizou a mostra *Heliografia de 26*. A heliografia, técnica então embrionária no Brasil, segundo Frederico Moraes³⁷, não se constituiu em uma experiência marcante na produção de Lizárraga que, embora participando da mostra, voltava-se mais para a gravura em metal, técnica que hoje considera "o exercício do refinamento de um artista".³⁸

De início, recebeu a orientação técnica de Sérgio Fingerman e, em seguida, de Branca de Oliveira, ambos gravadores.

Trabalhava obstinadamente sobre uma mesma placa. Na gravura eu tinha a possibilidade de fazer o que o lápis não conseguia: sulcar a superfície (...) Já havia tentado fazer isto antes, em litografia: ficaram loucos comigo – não se risca uma pedra, a lito é para ser desenhada.³⁹

³⁴ NOTAS. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 out. 1980. Ilustrada. 5º caderno. p. 46.

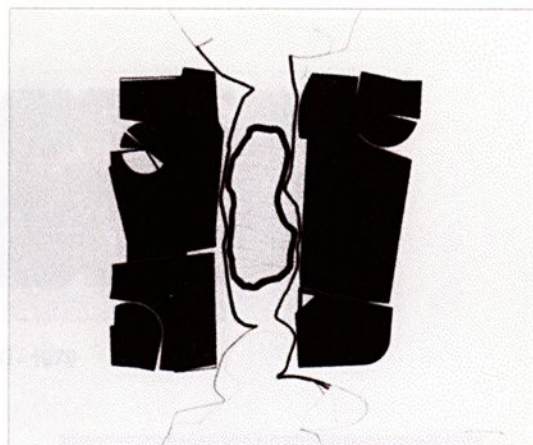
³⁵ O DESENHO como instrumento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 set. 1980.

³⁶ BRASILEIROS em Belgrado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1980. Ilustrada. 5º caderno. Artes Visuais. p. 42.

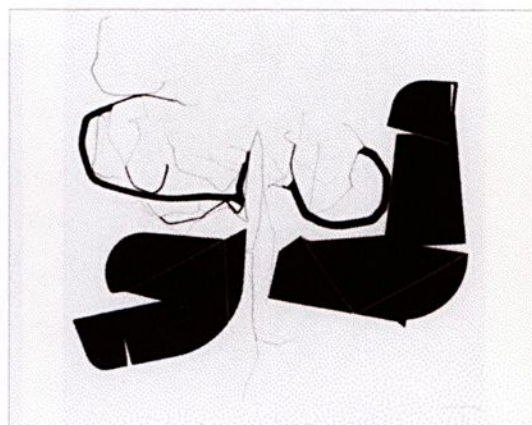
³⁷ MORAIS, Frederico. A heliografia como processo artístico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 maio 1981. Artes Plásticas.

³⁸ Depoimentos do artista à autora.

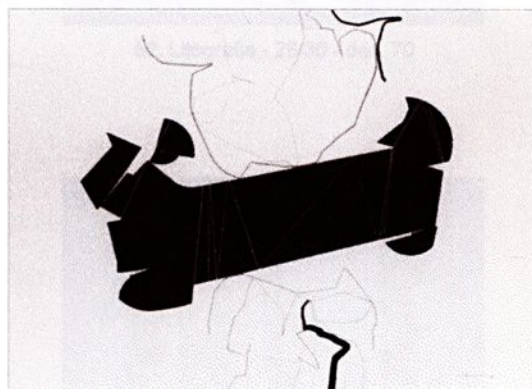
³⁹ Depoimento do artista à autora.



46. Desenho - 1980
Nanquim sobre papel - 64 x 54cm



47. Desenho - 1980
Nanquim sobre papel - 68,7 x 54,3cm

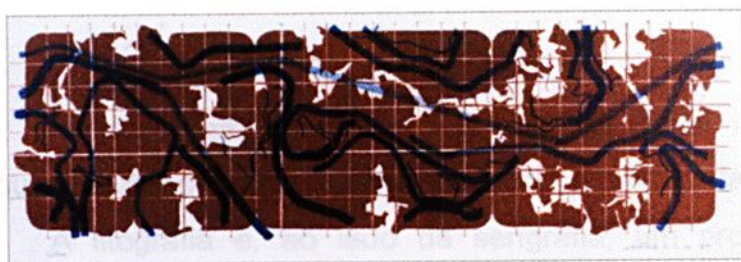


48. Desenho - 1980
Nanquim sobre papel - 49,7 x 70,2cm

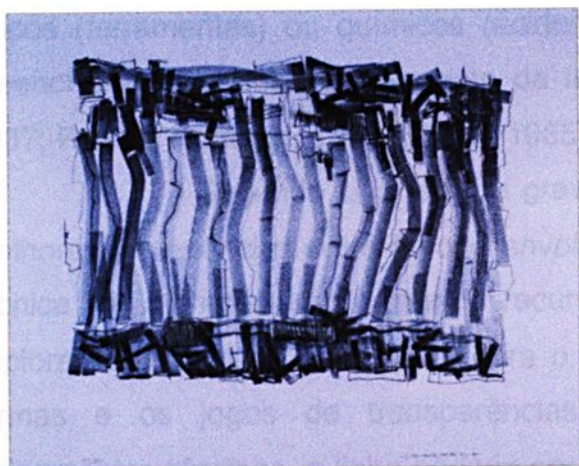


49. Desenho - 1980
Nanquim sobre papel

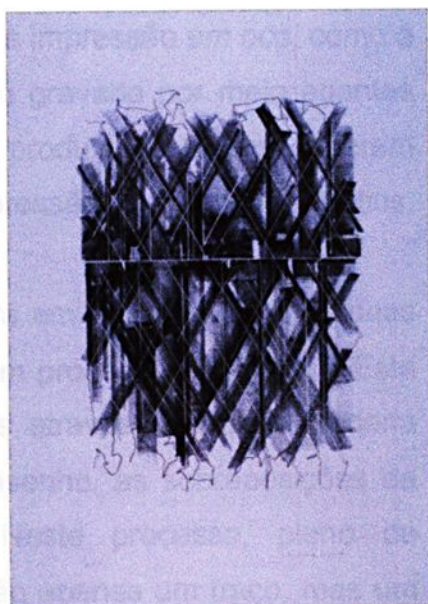
Desenhos: coleção do artista - Fotos: Sandra Luz



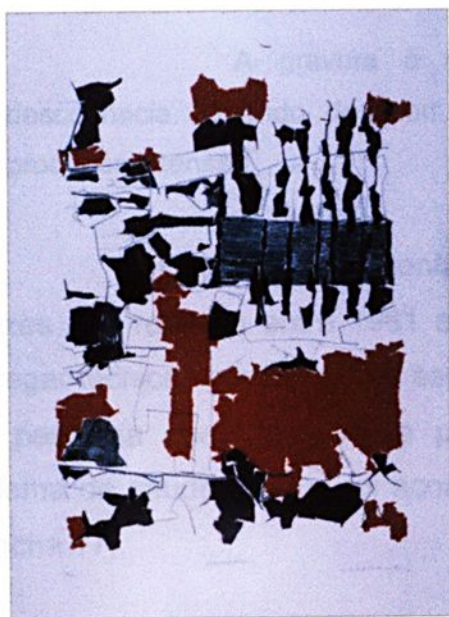
50. Litografia - 6/100 - 1979



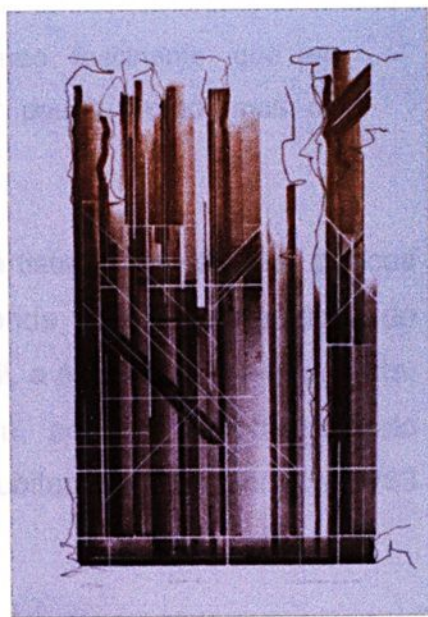
51. Litografia - 15/25 - dec.70



52. Litografia - 28/30 - dec. 70



53. Saudades - litografia - P.A. - dec. 70



54. Cidade - litografia - 13/30 - dec. 70

Obras pertencentes à coleção do
artista
Fotos: Sandra Luz

Ao dizer isto, Lizárraga refere-se de forma irônica ao período em que realizou os primeiros trabalhos com a técnica da litografia.

A litografia é, ao lado da serigrafia, um processo de impressão planográfica, no qual a gravação da matriz não se dá por incisões mecânicas como ocorre nos processos que envolvem a impressão *em relevo*, como a xilogravura, ou a impressão *em oco*, como a gravura em metal. Neste último, a imagem é gravada por meio agentes físicos (ferramentas) ou químicos (ácidos), produzindo sulcos a serem preenchidos pela tinta no momento da impressão da gravura (Martins, 1987; Ross & Romano, 1972; Billard, 1985).

Segundo Lizárraga, a gravura em metal foi uma de suas melhores experiências entre as que envolvem processos gráficos.⁴⁰ Esta técnica lhe oferecia uma gama de recursos através dos quais poderia explorar a sua rigorosa disciplina para o desenho, as sobreposições de formas e os jogos de transparências. Neste processo, pleno de refinamentos técnicos, a linha poderia ser não apenas um traço, mas um relevo de tinta, variando em espessura de acordo com a profundidade do sulco gravado na placa.

A gravura é um universo fascinante que eu desconhecia. Quando descobri... foi por pouco tempo, mas de produção intensa.⁴¹

Com este comentário o artista refere-se às poucas matrizes que realizou entre 1981 e 1983, onde teve a oportunidade de empregar técnicas como a ponta seca, o buril, a água-forte e a água-tinta, uma pesquisa que mostrava-se promissora, porém interrompida pelo problema de saúde de que foi acometido subitamente em abril de 1983 (Prancha 17).

⁴⁰ Depoimento do artista à autora.

⁴¹ Depoimento do artista à autora.



55. Gravura em metal - 1981
ponta seca e buril - P. A.



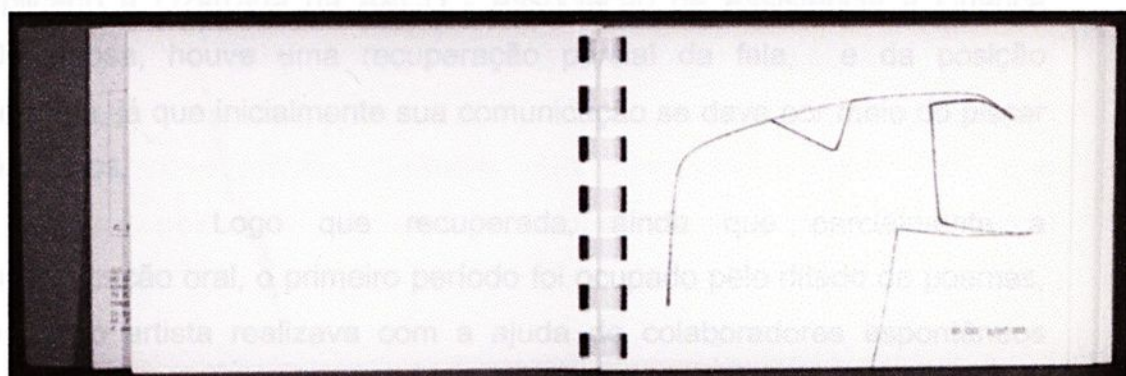
56. Gravura em metal - 1982
água tinta e buril - P. A.



57. Gravura em metal - 1981
água tinta e buril - P.A.



58. Gravura em metal - c. 1981
água tinta e buril - P.A.



59.

(...) neste hexágono
de calçadas e praças frenéticas
de mulheres esféricas
de arco-íris estridentes
resistirei até o último cartucho

Desenho de Antonio Lizárraga realizado em um mostruário de papéis Fabriano.
nanquim sobre papel - 1983 (segundo o autor este teria sido um de seus últimos exercícios
autógrafos)
trecho do poema *Legionários de Vila Buarque*, de Antonio Lizárraga

1.3.4 O acidente vascular cerebral: o hiato e o reinício de uma produção poética

O acidente vascular-cerebral que atingiu Antonio Lizárraga em 1983 gerou um quadro clínico diagnosticado como "síndrome de encarceramento"⁴², onde se mantém íntegros a sensibilidade e o intelecto do paciente, no entanto, com grave comprometimento físico que, no seu caso, afetou também a comunicação oral.

Após três meses de um programa fisioterapêutico aplicado a Lizárraga na AACD - Associação de Assistência à Criança Defeituosa, houve uma recuperação parcial da fala, e da posição sentada, já que inicialmente sua comunicação se dava por meio do piscar dos olhos.

Logo que recuperada, ainda que parcialmente a comunicação oral, o primeiro período foi ocupado pelo ditado de poemas, o que o artista realizava com a ajuda de colaboradores espontâneos como enfermeiros e acompanhantes que escreviam os seus versos.

⁴² O enfarto do tronco cerebral, com suboclusão da artéria basilar, impede temporariamente a irrigação sangüínea posterior do cérebro, ocasionando uma interrupção na comunicação cérebro-medula, o que compromete a emissão dos estímulos nervosos responsáveis pela mobilidade da pessoa. A parte intelectual e a sensibilidade do paciente são preservadas tendo este a sensação de estar preso a um corpo inerte, daí tal quadro ser conhecido como "Síndrome do Encarceramento" ou "Síndrome de Monte Cristo", remetendo a um dos personagens da obra de Alexandre Dumas, que vítima de um problema semelhante, comunicava-se somente por meio do piscar dos olhos, como Lizárraga logo nos primeiros tempos.

Para a neurologista Maria Eugênia Casalis, que acompanhou pessoalmente o artista na AACD, o caso de Lizárraga foi bastante grave e pacientes com quadros semelhantes raramente sobrevivem por muito tempo. Sua paralisia é irreversível embora tenha recuperado um movimento mínimo do braço esquerdo, o que o possibilita atualmente mover o dedo indicador e apontar, com dificuldade e em um raio limitado, posições sobre uma superfície. Para ela Lizárraga é um caso "incrível de perseverança e vontade de viver". Foi ainda na AACD que Lizárraga começou a ditar seus poemas.

Depoimento da neurologista Dra. Maria Eugênia Casalis à autora em fev/98.

1.3.5 - Reaquecendo os motores

Neste hiato da produção visual deste artista ocorreu um primeiro ensaio do que mais tarde viria a se constituir em uma verdadeira “sistemática” de trabalho.

Em 1984 Lizárraga realizou a sua primeira exposição após a paralisia. A mostra realizada na Galeria Mônica Filgueiras, em São Paulo, contou com uma nova edição das dez placas de gravura em metal elaboradas pelo próprio artista entre 1981 e 1983, sob a orientação técnica de Branca de Oliveira.

Estas imagens, originalmente concebidas para a impressão em preto e branco, foram então impressas pela própria Branca em uma nova edição, realizada com interferências cromáticas, que orientadas pelo artista, redimensionavam as criações anteriores, gerando novas obras.⁴³

Eu pedia uma cor e mostrava mais ou menos como queria a imagem final. A Branca fazia provas de cor e me trazia para corrigir. Saiu tudo tão bem! Ela entendeu perfeitamente o que eu esperava.⁴⁴

Lizárraga considera este um exercício que o conduziu posteriormente à pintura, no uso da cor e na experiência de orientar um assistente para a execução de tarefas que até então haviam sido realizadas exclusivamente por ele (Prancha 19).

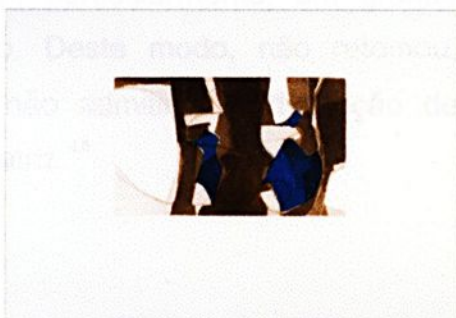
⁴³ LIZÁRRAGA com a gravura um novo caminho artístico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 ago. 1984; ABRAMO, Radha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 ago. 1984.

⁴⁴ Depoimento do artista à autora. 27 fev. 98.





60. Gravura em metal - água tinta e buril - 1984
impressão: Branca de Oliveira



61. Gravura em metal - água tinta e buril - 1984
impressão: Branca de Oliveira



62. Gravura em metal - água tinta e buril - 1984
impressão: Branca de Oliveira



61. Gravura em metal - água tinta e buril - 1984
impressão: Branca de Oliveira

Com este passo iniciou-se uma reformulação em seu processo de trabalho do qual surgiu o que hoje se constitui no seu método de produção artística, que incorpora a atuação de um assistente ao seu “fazer” para os desenhos, pinturas, esculturas, instalações e poemas.

Ainda em 1984, o artista participou do *Panorama da Arte Atual Brasileira/84 - Arte sobre papel*, no Museu de Arte Moderna, São Paulo, apresentando gravuras em metal.

Antonio Lizárraga confere, particularmente, um grande valor à singularidade do gesto gravado. Deste modo, não retomou, efetivamente a gravura em metal, por não admitir a participação de terceiros no processo de elaboração da matriz.⁴⁵

⁴⁵ Esta postura se repetiu em sucessivos depoimentos do artista à autora até abril/99. Em maio/99 o artista retomou a gravura, de modo experimental, passando a elaborar projetos para a realização de relevos secos em papel, com a inserção de pequenas áreas de cor, a serem executados pelo *Atelier Paulista*, sob a orientação de Branca de Oliveira.



1.3.6 - A volta ao mercado

Em 1985 Lizárraga publicou um de seus poemas no *Folhetim*, Suplemento Cultural da *Folha de São Paulo*. **Legionários de Vila Buarque** afirmava que a sagacidade deste artista permanecia a florada. A densidade deste texto permeia as figurações que Lizárraga cria "jogando" com imagens e sonoridades, retomando memórias do final dos anos 60.

*(...)muros vestidos de grafites
espreguiçam sua mensagem cinzenta
ninfetas multicoloridas jogam tênis
com discos anticoncepcionais
uma muralha amalocada de arranha-céus
acolhe a agonia marcial
das bandas estudantis*

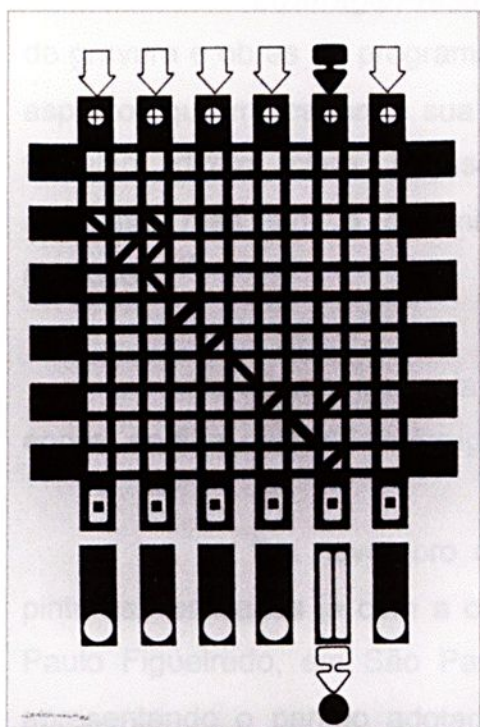
.....
*enema de patriotismo
nos jovens intestinos. (...) ⁴⁶*

Neste mesmo ano, realizou-se uma retrospectiva da obra de Lizárraga no Espaço de Exposições Humberto/Tecidos. A mostra que integrou a série de exposições *Gráfica Contemporânea* foi um momento não só de revisão de sua produção gráfica como também de lançamento do álbum **Anatomia do gol** (Prancha 20).

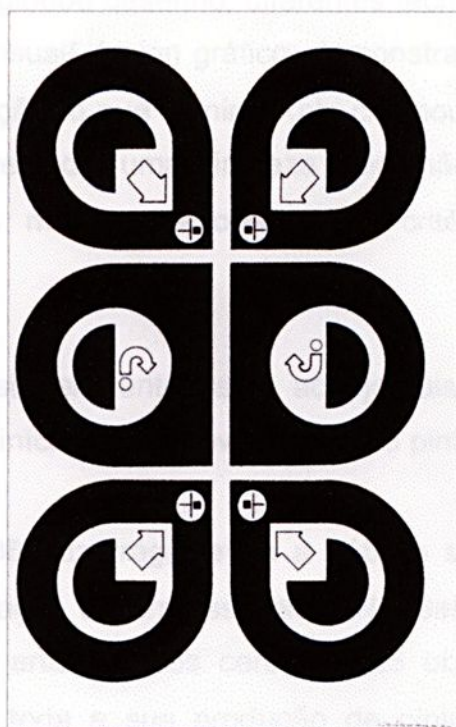
Neste, Antonio Lizárraga reuniu 11 desenhos de 1981 onde a temática central é a das jogadas estratégicas traçadas por esportistas em um campo de futebol. Juntamente com as pranchas o álbum apresenta um poema homônimo, de Haroldo de Campos.⁴⁷

⁴⁶ Trecho de *Legionários de Vila Buarque*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 mar 1985. Folhetim. - texto apresentado na íntegra no anexo Poemas, ao final deste trabalho.

⁴⁷ LIZÁRRAGA, Antonio e CAMPOS, Haroldo de. *Anatomia do Gol*. São Paulo, Massao Ohno, 1985.

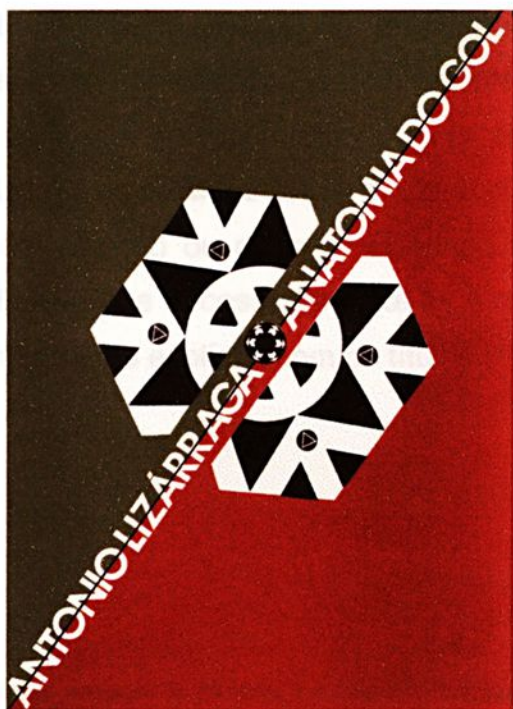


Sandra Luz



Sandra Luz

64, 65 - Desenhos da série *Anatomia do Gol* - 1982
no álbum homônimo publicado pela Massao Ohno, em 1985, estas obras deram origem,
respectivamente, aos desenhos *Ponta recuado* e *Pelo Meio*



66. Capa do Álbum *Anatomia do Gol*
Antonio Lizárraga - 1985

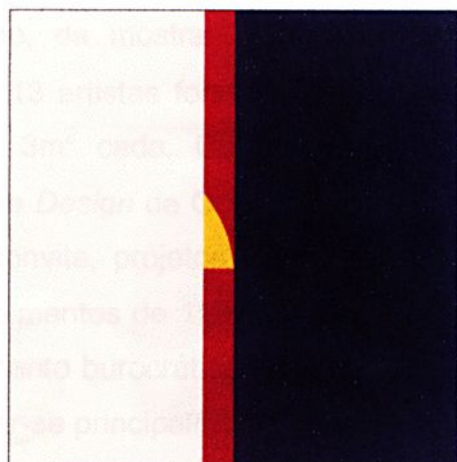
Lizárraga/Presente englobou desenho, diferentes técnicas de gravura e obras de programação visual/ design gráfico, demonstrando aspectos que marcariam a sua produção, o que Renina Katz chamou de trabalho "direto, claro, preciso, revelando uma limpeza que não é assepsia, mas sim o domínio dos meios que obedece a critérios rigorosos".⁴⁸

Como já havia previsto em entrevistas aos jornais da época, ao final de 1985 Lizárraga deu início a uma nova fase, a do pintor.

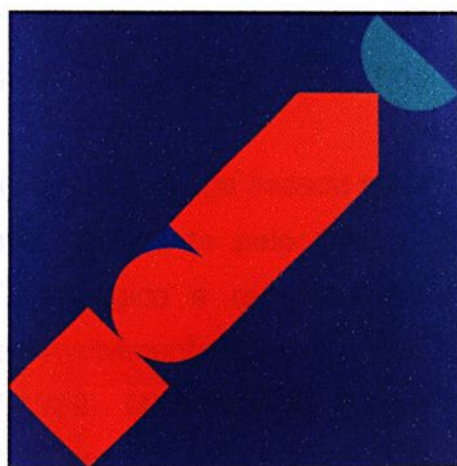
Em novembro de 1986, Lizárraga levou a público suas pinturas, realizadas já com a colaboração de um assistente. Na Galeria Paulo Figueiredo, em São Paulo, o artista expôs cerca de 25 obras, apresentando o partido adotado em toda a sua produção de pinturas posterior ao AVC: um rigor geométrico, onde o quadrado se tornou a base para as composições, valorizadas por contrastes cromáticos, produzindo vibrações visuais.

Às pinturas Lizárraga acrescentou um elemento especial: a poética dos títulos. Suas obras, até então poucas vezes tituladas, passaram a receber denominações *sui generis* que remetiam à personalidades do meio artístico como Jimmy Hendrix, filmes, obras literárias, como **Uma Lua para Godot** (em referência ao texto **Esperando Godot**, de Samuel Becket) ou mesmo sugerindo imagens como **Major Sertório Hora H**, sem que necessariamente as formas das composições mantivessem uma relação explícita com os títulos (Prancha 21).

⁴⁸ KATZ, Renina. Um trabalho carregado de vitalidade e promessas. Lizárraga Presente: É GOL!... *Arte Afinal*. Nov/dez/1985.



67. Araguaia - tinta acrílica s/ tela - 1986
30x30cm



68. Jimmy Hendrix - tinta acrílica sobre tela
125 x 125cm - 1986



69. Uma lua para Godot - tinta acrílica sobre tela
1986

Em 1987 suas atividades como *designer* foram evidenciadas participando, como convidado, da mostra *Treze tapetes ocidentais*. Os projetos para os tapetes de 13 artistas foram executados em uma tiragem de 30 exemplares com 3m² cada. Com tal projeto Lizárraga conquistou um prêmio na *Bienal de Design* de Curitiba. Embora hoje, eventualmente, o artista elabore, a convite, projetos gráficos para editoras, mantém-se fiel a um de seus depoimentos de 1989, onde relata o *design* em sua vida como um "acontecimento burocrático", ou seja um caminho para a sobrevivência, por considerar-se principalmente um artista plástico.⁴⁹

No mesmo ano de 1987, com a escultura **Topografia da Luz** Lizárraga participou ao lado de Vlavianos, L. Ferrari e Y. Toyota, da mostra *Fibras óticas: novas tecnologias* no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.⁵⁰

Também nesse ano a produção de Lizárraga passou a ser subsidiada por uma Bolsa de Produtividade, outorgada pelo CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico e renovada em 1989, 1991, 1993, 1995 e 1997, para o desenvolvimento dos seguintes projetos: **Transcodificação em arte** (1987-1989); **Milimetrando idéias** (1989-1991); **Sólidos e Planos** (1991-1993); **Luzes e Superfícies** (1993-1995); **Cor, Relevos, Desenhos** (1995-1997); **Superfícies da Cor** (1997-1999).

A exposição *Formas*, realizada na Galeria Paulo Vasconcellos em 1988, foi uma das mais importantes mostras individuais de Lizárraga após o AVC, reunindo um conjunto de pinturas, relevos em madeira e esculturas em metal (Prancha 22).

⁴⁹ ANDERÁOS, Ricardo. Concretos ainda determinam a criação nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov 1989. Design. F10.

⁵⁰ do VALE NETO, Israel. Exposição no MAC mostra arte com fibras óticas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 set 1987. B3.



70.

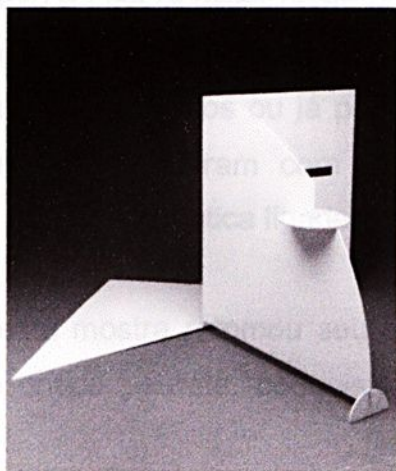


71.



72.

70, 71, 72 - Formas - exposição de Antonio Lizárraga
Galeria Paulo Vasconcellos - São Paulo - 1988



73. Astrolabion
escultura em metal - 1988

Tal produção foi destaque entre os críticos pela ousadia do artista. Foi ressaltado o seu abandono de "vícios construtivos" optando pela subversão ao radicalismo geométrico; a sua sensibilidade para o uso da cor onde obteve vibrações múltiplas valendo-se de elementos mínimos como linhas e pequenas formas geométricas pulsando sobre grandes planos monocromáticos e finalmente a sensualidade dos relevos brancos que segundo Maria Alice Milliet remetem "a fragmento branco de lençol colado ao corpo feminino" e a ludicidade das esculturas que, como dobraduras de papel, resgatam ecos da infância.⁵¹

Esculturas como estas foram levadas ao Museu de Arte Moderna, São Paulo, para o *Panorama da Arte Atual Brasileira/88* e atualmente integram o acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP (*Pétala perplexa*, 1988 e *Segmento de uma noite de luar*, 1988)⁵², como aquela ali exposta em 1987.

Por esta época, críticos como Antonio Gonçalves Filho e Nelson Aguilar ressaltaram o vigor e o humor que Lizárraga passou a expressar em suas obras. Foi também destacada a participação das colaboradoras Pilar Bayo e Lisa Schwair neste processo de "fazer" a obra e, a "orientação poética" dada pelo artista para que estas o auxiliassem, citando ainda outros contemporâneos ou já pertencentes ao passado na historiografia artística e que atuaram com colaboradores, destituindo assim a tais obras de uma problemática ligada à autoria.⁵³

Com esta mostra retomou seu espaço até então latente no circuito artístico e crítico paulista, conquistando o prêmio APCA de "Melhor exposição".

⁵¹ MILLIET, Maria Alice. Antonio Lizárraga. *Galeria*. n.12. 1988.

⁵² LOURENÇO, Maria Cecília França (org.) *Comissão de Patrimônio Cultural. Obras escultóricas em espaços externos da USP*. p.70-71.

⁵³ GONÇALVES FILHO, Antonio. Antonio Lizárraga revisita a memória de Marienbad. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 out 1988. Ilustrada. E-3. ; AGUILAR, Nelson. Antonio Lizárraga faz da inteligência afrodisíaco. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 out 1988. Ilustrada. E-5.

Entre 1985 e 1988 Antonio Lizárraga somente dedicou-se à pintura e à escultura. Em 1988, porém, ocorre um retorno à linguagem mais marcante em sua trajetória até 1983: o desenho.

Com a colaboração de Pilar Bayo o artista retomou os trabalhos sobre papel, agora sob a ótica da sua dinâmica geométrica. No espaço "Mira Schendel" da Livraria Letraviva, ao lado de objetos em madeira, **Cubos de um quadrado**, Lizárraga apresentou 13 obras da série de desenhos **Peripécias do Itaim Bibi** (Prancha 23).

Neste a linha e as figuras geométricas sugerem deslocamentos constantes. As curvas e as composições circulares acumulativas marcam algumas destas obras alternando-se com formas mais estáveis em situações de aproximação e distanciamento.

Como uma referência ao improviso, em crítica assinada por Damil Benevides, Lizárraga definiu a série da seguinte forma:

"Meus desenhos, que denomino linhas e espaços, são impulsos de ocupação de uma superfície que aguarda minha redação".⁵⁴

Francisco de Castro comparou esta produção a uma "interminável e alucinante 'jam session' ", repleta de um caráter lúdico marcado ora pela arbitrariedade, ora pela aleatoriedade.⁵⁵

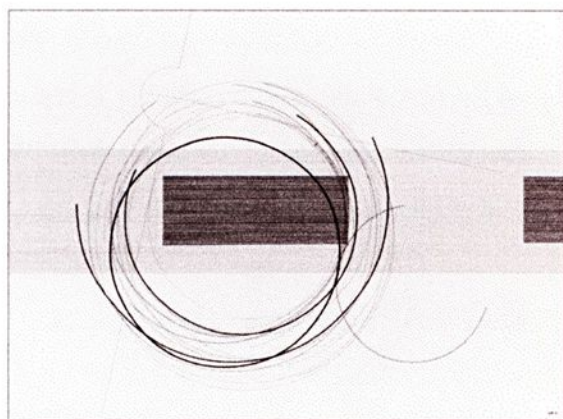
O desenho marca sua presença mais uma vez quando Lizárraga expõe, em março de 1990, no Centro Cultural São Paulo. Ao lado de artistas mais jovens como Elizabeth Jobin e os integrantes do *Grupo Casa 7*, Rodrigo Andrade e Nuno Ramos, Lizárraga apresentou um desenho/instalação realizado com tinta acrílica negra sobre papel, com vários metros de comprimento, sugerindo uma faixa que ocupava todo o perímetro das paredes da sala de exposição⁵⁶ (Prancha 24).

⁵⁴ BENEVIDES, Damil. Lizárraga a essência através de impulsos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 nov 1989. p. 19.

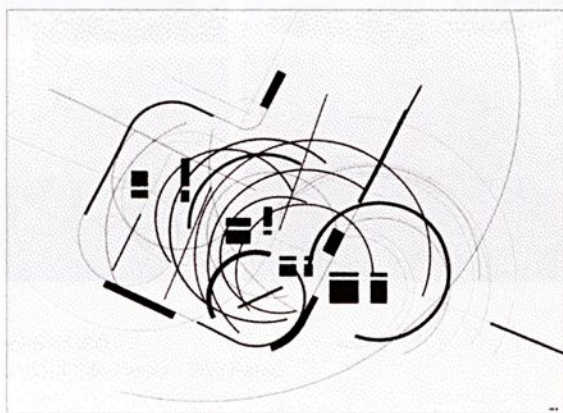
⁵⁵ CASTRO, Francisco. Antonio Lizárraga - Desenhos. *Press Release* da exposição.

⁵⁶ GALVÃO, João Cândido. Coletiva compara gesto e matéria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 mar 1990. Caderno 2. p. 2.

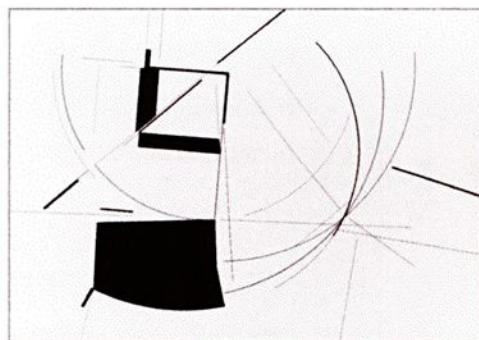




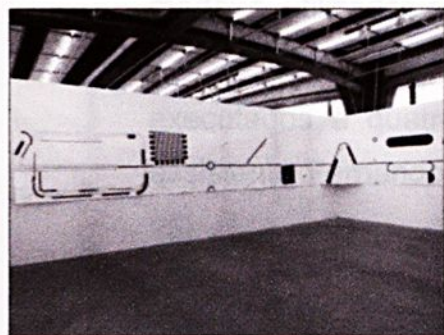
74. Escadas e degraus - desenho
série *Peripécias do Itaim Bibi* - 1989
51 x 73cm - coleção particular



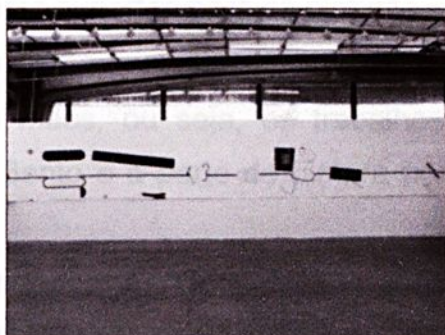
75. Coágulos de luar - desenho
série *Essepê* - 1988
51 x 83cm - coleção do artista



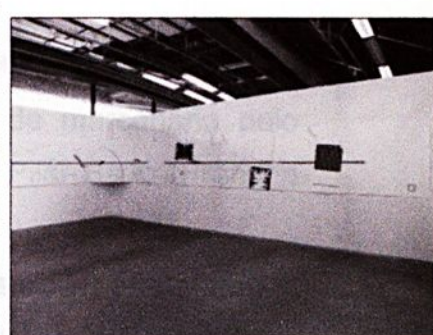
76. Largo Manduri - desenho
Série *Várzeas* - 1989
70 x 50cm



77.



78.



79.

77, 78, 79 - Desenho - 1990
Programa de exposições - Centro Cultural São Paulo - São Paulo

No *Panorama da Arte Atual Brasileira/90 - Papel*, no Museu de Arte Moderna, em São Paulo, o artista reafirmou a produção gráfica apresentando desenhos, ainda calcados no acúmulo de linhas curvas sobrepostas, plenas do rigor técnico exigido por Lizárraga aos assistentes.⁵⁷

Perpendiculares da cor, em 1991, exposição realizada na Galeria Milan novamente apresenta o Lizárraga pintor. Nesta individual o artista exibiu porém, não apenas formatos quadrados como as obras da série **Caixas**⁵⁸, como também peças longilíneas com perfis diversos, em madeira, utilizadas como suportes para as pinturas.

Estes elementos, audaciosos na trajetória do artista, eram executados a quatro mãos, ou seja, os trabalhos de marcenaria pelo assistente Fernando Bento e a parte de pintura por Pilar Bayo (Prancha 25).

Segundo Antonio Gonçalves Filho tais obras poderiam ser definidas como "combinação híbrida entre o racionalismo do desenho, a sensualidade da pintura e a conquista espacial da escultura", adicionada ao "conflito entre o espírito anárquico de Lizárraga e sua científica ordenação de elementos plásticos." O crítico complementa ainda neste artigo:

Há exatamente três décadas o pintor Antonio Lizárraga, 65, vem tentando captar em duas dimensões o que os antigos chamaram muito apropriadamente de volume cósmico. Ou seja metade de sua vida foi dedicada a criar um espaço concreto em que o absoluto se manifesta na perfeita simetria de um quadrado.⁵⁹

⁵⁷ MAM faz balanço da produção sobre papel. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 nov 1990. Ilustrada. F3.

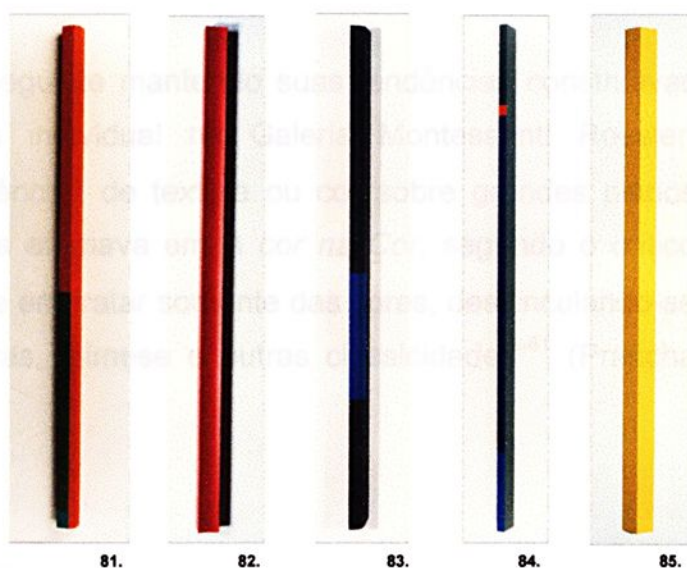
⁵⁸ As *Caixas* de Lizárraga são telas com laterais espessas, cerca de 15cm, onde ocorrem pequenas intervenções cromáticas, como pequenas anotações compositivas - este recurso é bastante utilizado por este artista inclusive em obras de séries posteriores. Quatro obras deste conjunto foram expostas no primeiro semestre de 1998 na Livraria Vozes, em São Paulo, na mostra *Caixas de Cor*.

⁵⁹ GONÇALVES FILHO, Antonio. A cor vira forma com Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar 1991. 5-1.





80. Perpendiculares da Cor
Exposição individual - Galeria Milan - São Paulo - 1991



81 a 85 - Obras da série Perpendiculares da cor - 1991
Perpendiculares no. 07,09, 13, 20 e 30
tinta acrílica sobre madeira - h. 1,40m



A exposição individual de Lizárraga, no entanto gerou polêmica. O artista pernambucano, radicado em São Paulo, José de Souza Oliveira Filho, o Macaparana, inaugurou concomitantemente uma exposição no MASP - Museu de Arte de São Paulo, onde apresentou obras com formas bastante semelhantes às de Lizárraga na Galeria Milan. Foi o suficiente para que surgisse toda uma polêmica em torno de uma possibilidade de plágio por parte de um dos dois artistas.

Segundo o crítico Alberto Tassinari, as obras possuíam muito mais diferenças do que semelhanças, sobretudo nas composições.⁶⁰

No desfecho, após ter o caso merecido destaque na mídia impressa, grande parte da responsabilidade pela semelhança entre os trabalhos dos dois artistas recaiu sobre o assistente Fernando Bento que, além de colaborar com Lizárraga, auxiliava também a confecção de suportes para outros artistas, como foi o caso da série de obras de Macaparana.

No *Panorama da Arte Atual Brasileira/91*, no MAM-SP, Lizárraga apresentou novas obras ainda ligadas ao projeto *Cubos do quadrado* de 1989.

No ano seguinte mantendo suas tendências construtivas Lizárraga realizou nova individual na Galeria Montessanti Roesler. Explorando sutis interferências de textura ou cor sobre grandes planos monocromáticos, o artista afirmava em *A cor na Cor*, segundo o crítico Daniel Piza, sua liberdade em tratar somente das cores, desvinculando-se de "simbologias, metáforas, mimese e outras classicidades"⁶¹ (Prancha 26).

⁶⁰ TASSINARI, Alberto. Caso Lizárraga expõe a lógica da difamação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar 1991. Acontece. C5-6.

⁶¹ PIZA, Daniel. Lizárraga trata a cor como meio e fim. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 02 abr 1992. Caderno 2.





86.



87.



88.

86 a 88 - A cor na cor
exposição individual de pinturas
Galeria Montessanti - São Paulo - 1992

Ainda em 1992, a pintura de Lizárraga passou a integrar o acervo da Fundação Padre Anchieta, sendo exibido o seu díptico **Pingos de Sol acendem a garoa** no programa *Metrópolis*, da TV Cultura, entre dezembro de 92 e janeiro de 93.⁶²

Neste período, no Paço das Artes, em São Paulo, seis artistas reconhecidos e convidados pela curadoria, expuseram suas obras ao lado de seis jovens artistas, por eles indicados, na mostra *Polaridades e Perspectivas*.⁶³ Foram eles: Gerda Brentani e Monique Deheinzelim, Mario Gruber e Paulo Gruber, Amélia Toledo e Fernando Bento, Hermelino Fiaminghi e Isabella Cabral, Octávio Araújo e J. Carlos Pecci e Antonio Lizárraga expondo suas esculturas, ao lado das pinturas de Pilar Bayo, que a essa época ainda atuava como sua assistente (Prancha 27).

Em 1993 o MAM, de São Paulo passava por todo um processo de reestruturação, dando espaço a importantes exposições e apresentando segmentos de seu acervo até então inéditos incluindo as novas aquisições.

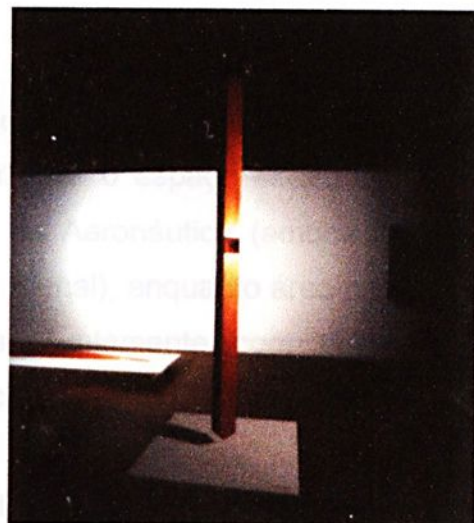
Em *Obras para ilustração do Suplemento Literário* foram expostos no MAM desenhos de Lizárraga juntamente com trabalhos de mais de 40 artistas que colaboraram com o suplemento publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo* entre 1956 e 1967.⁶⁴

No mesmo ano, a mostra *Abstração no Acervo do MAM* apresentou entre as obras de sua coleção uma escultura (**Medo**, 1976) e um relevo (**Claro-escuro**) de Lizárraga, o que ocorreu concomitantemente com uma exposição individual de pinturas do artista, no mesmo museu. Nesta o artista deu prosseguimento às suas grandes superfícies monocromáticas pontuadas por pequenos elementos que sugeriam recortes ou colagens sobre o plano.

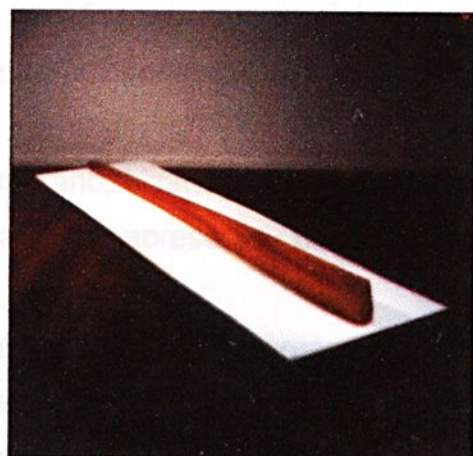
⁶² GONÇALVES FILHO, Antonio. "Metropolis" forma pinacoteca com doações. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 dez 1992. Ilustrada, p. 08.

⁶³ A esta mesma exposição nos referimos na introdução deste trabalho como nosso primeiro contato com a obra do artista.

⁶⁴ MORAES, Angélica de. Obras do Suplemento Literário estão no MAM. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 mar 1993. Caderno 2. p. 10.



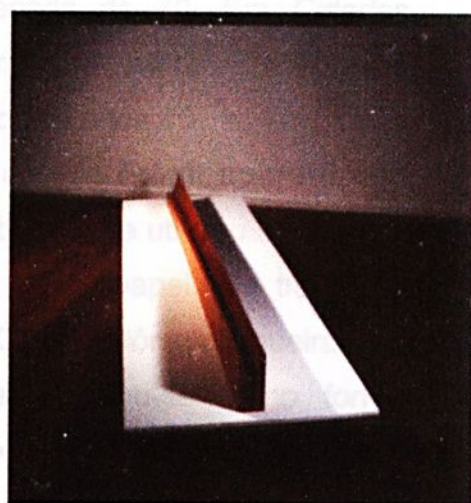
89.



90.



91.



92.

89 a 92 - Polaridades e Perspectivas
exposição coletiva no Paço das Artes - São Paulo - 1992/1993
89 e 90 - Ângulo sólido I, II ; 91 e 92 - Ângulo sólido III - Esculturas em madeira - 1992

Foi, também em 1993, que o MAM inaugurou o *Jardim das Esculturas*, um projeto que passou a integrar o espaço externo do museu até as circunvizinhanças do Museu da Aeronáutica (ambos no Parque do Ibirapuera, ao lado do Pavilhão da Bienal), enquanto área para uma exposição permanente de esculturas. Juntamente com outros importantes nomes do panorama artístico nacional como Emanuel Araújo, Franz Weissmann, Amílcar de Castro e Carlos Fajardo, Lizárraga apresentou uma escultura em metal (**Realidade Alusiva**, 1988), que passou a integrar tal acervo.

Também a Pinacoteca do Estado apresentou desenhos de Lizárraga na mostra *Eram brasileiros os que ficaram*, que englobou obras de cerca de 150 artistas estrangeiros que radicados no Brasil, aqui desenvolveram toda uma trajetória artística.

Na *Bienal de Santos*, do mesmo ano, Lizárraga participou como artista convidado para uma Sala Especial, onde apresentou pinturas e esculturas em madeira da série **Cubos**.

No ano seguinte, obras deste artista foram expostas na exposição histórica *Bienal Brasil século XX*, em São Paulo, integrando o segmento "A formação da contemporaneidade - 1960 - c. 1980", onde foram apresentados três de seus desenhos realizados em 1959, 1970 e 1980 e uma escultura em madeira da década de 70. Em *Cidades Imaginárias*, exposição realizada pela Fundação Athos Bulcão, em Brasília - DF, o artista apresentou um desenho dos anos 90.

Em 1994, Lizárraga realizou a série **Frágil sobre Frágil** (Prancha 06). Tratou-se de um conjunto de obras onde utilizou a colagem para criar relevos, associando-se ao grafite sobre papel. Os trabalhos foram expostos em uma mostra individual na Galeria Mônica Filgueiras.

O quadrado também, aí, apresentou-se como forma comum a todas as obras, onde Lizárraga explorou suas possibilidades, associando-o a outros polígonos, regulares ou não. Para a crítica, a exposição representou um reflexo da liberdade de Lizárraga em relação

às regras construtivas e aos exercícios da *Gestalt*; para o artista este era um resumo do seu trabalho em arte, "só uma pesquisa".⁶⁵

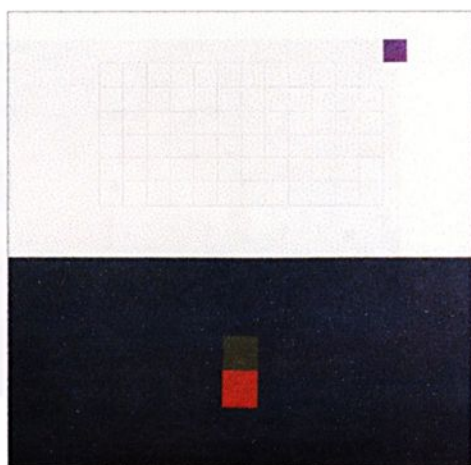
Associando desenho e pintura, em 1996, Lizárraga apresentou trabalhos da série **Desenhando a cor** em exposição homônima na Galeria Valu Oria, São Paulo. Realizados entre 1995 e 1996 estes trabalhos refletem elementos da série de desenhos **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul**, que o artista vinha desenvolvendo desde 1993 (Prancha 28).

Sobre o quadrado branco e com relativa economia de formas, as composições demonstravam todo um jogo de contrações e desdobramentos do formato-suporte. O branco nestas obras faz referência, segundo Annateresa Fabris, a mestres ligados às tendências construtivas como Mondrian e Malevich (Fabris, 1996) atuando concomitantemente como figura e como fundo (Prancha 24).

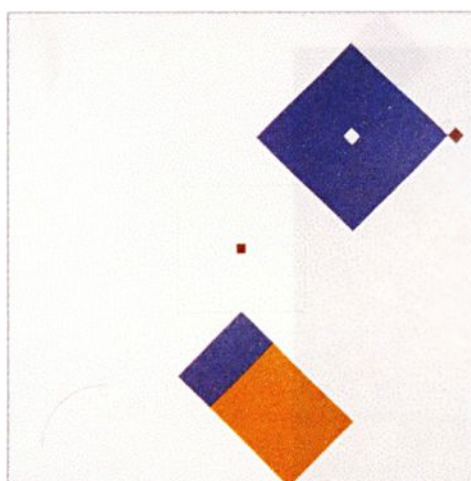
O emprego da cor-tinta e do grafite em combinação, nestes trabalhos, revela mais uma vez a busca das sutilezas presente em grande parte da obra deste artista. As linhas de grafite remetem ao desenho-projeto, sem, no entanto, se constituírem em traços provisórios, mas sim em personagens ativos que intercomunicam os elementos de cor com o vazio do branco-suporte.

No segundo semestre desse mesmo ano Lizárraga participou da mostra comemorativa dos dez anos da ANPAP - Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, realizada no Paço das Artes, São Paulo, onde o artista apresentou a instalação **Perpendicular de trezentos e sessenta graus**: quatro painéis, com pequenas variações de espessura, dispostos lado a lado, no chão, formando um grande quadrado vermelho, no qual se inscrevia uma circunferência branca. Sobre o centro da obra, pendia, do teto, um ponto de luz (Prancha 29).

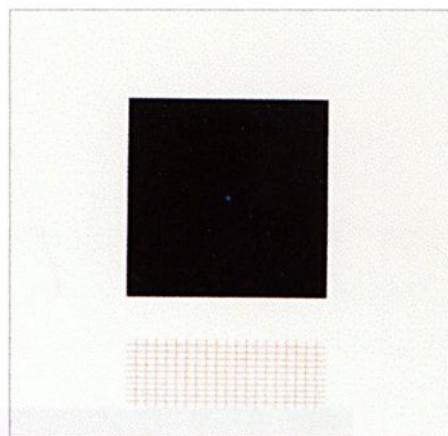
⁶⁵ CHIARELLI, Tadeu. Lizárraga expõe sua subversão construtiva. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 out 1994. Caderno 2. D3.; Os teoremas visuais de Lizárraga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 out 1994.; PIZA, Daniel. Exposição traz desenhos de Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 out 1994. Acontece. Especial. A-1.



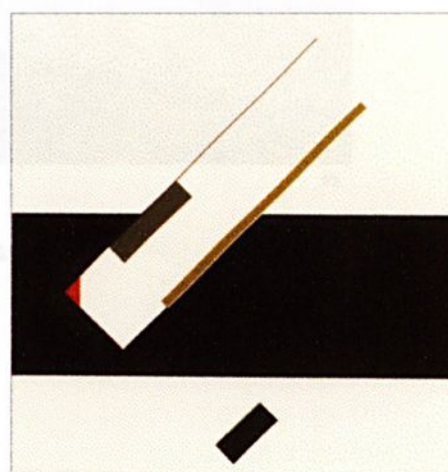
93. Grafologias
série *Desenhando a cor* - 1996
tinta acrílica e grafite sobre tela
80x80cm - 1996



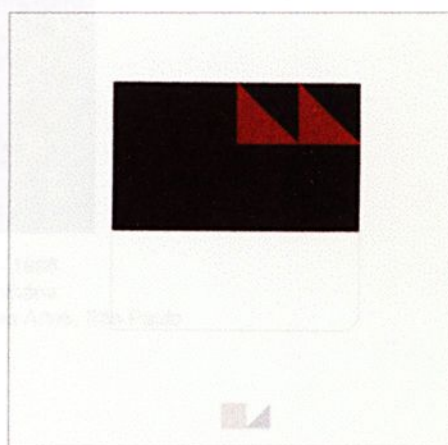
94. Itinerários
série *Desenhando a cor* - 1996
tinta acrílica e grafite sobre tela
120 x 120cm



95. Azul - 1997
série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul*
subsérie *Quatrocentos e Dezoito* (12)
tinta acrílica e grafite sobre papel Arches
36 x 36cm



96. Retângulo com linha de cor - 1998
série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul*
subsérie *Quatrocentos e Dezoito* (34)
tinta acrílica e grafite sobre papel Arches
36 x 36cm



97. Triângulos paralelos - 1997
série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul*
subsérie *Quatrocentos e Dezoito* (15)
tinta acrílica e grafite sobre papel Arches
36 x 36cm



98, 99 - Desenhando a Cor
Exposição individual - Galeria Valu Oria - São Paulo -
1996



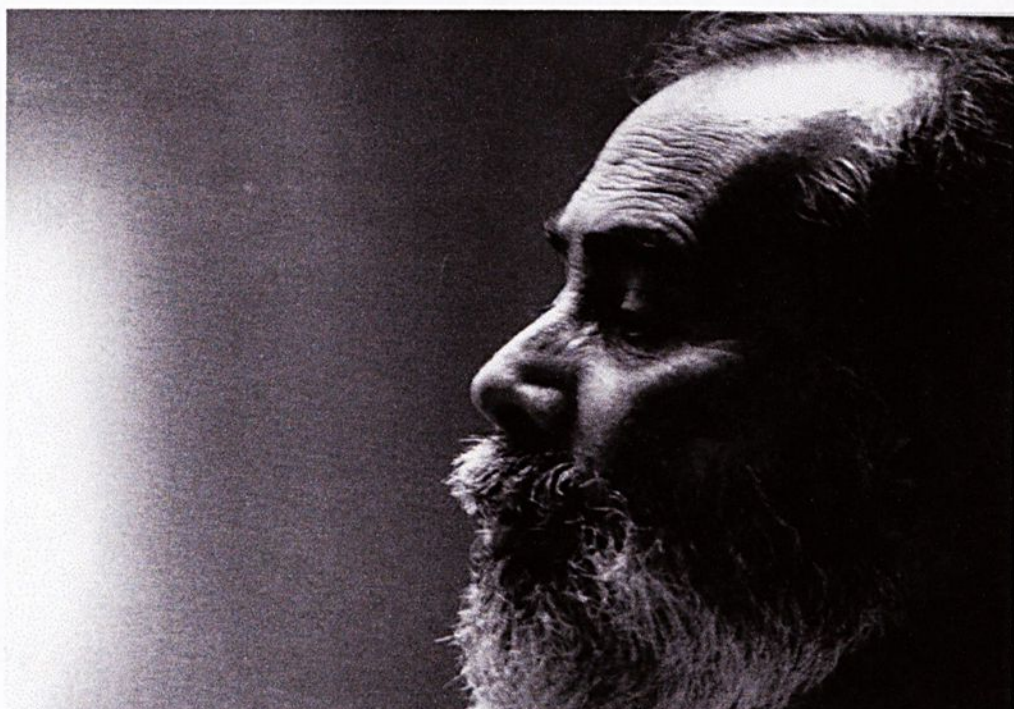
100. Perpendicular de 360 graus - 1996
Instalação - madeira pintada e luminária
10 Artistas pesquisadores da ANPAP - Paço das Artes, São Paulo
coleção: M. A. Amaral Resende

Nos últimos anos, dedica-se exclusivamente ao desenvolvimento de suas séries de obras, Lizárraga aceita esporadicamente alguns dos muitos convites que recebe para ilustrar cadernos especiais em jornais, como o Caderno de Resenhas da *Folha de São Paulo*, ou ainda para realizar alguns projetos de capas para publicações como o livro *Bibliografia sobre a juventude*, de Ruth Cardoso e Helena Sampaio, lançada pela EDUSP.⁶⁶

Trabalhos de períodos diferenciados da trajetória de Antonio Lizárraga pertencentes a acervos públicos ou particulares puderam ser vistos em exposições como a do acervo da Pinacoteca do Estado no projeto "Pinacoteca no Parque" em 1997, e mais recentemente na mostra permanente do acervo de obras abstratas deste mesmo museu, em seu edifício sede (Pinacoteca/Luz) e na exposição *Os colecionadores. Guita e José Mindlin: matrizes e gravuras*, realizada no Centro Cultural FIESP, Galeria de Arte do Sesi, entre novembro de 1998 e fevereiro de 1999.

⁶⁶ CARDOSO, Ruth e SAMPAIO, Helena. *Bibliografia sobre a juventude*. São Paulo, EDUSP, 1995.





Juvenal Pereira

101.

*(...) neste hexágono de ruas
estou reaprendendo o futuro (...)*

Foto do artista e trecho do poema *Legionários de Vila Buarque*, de Antonio Lizárraga



2. O NOVO PROCESSO

O GOL ANÁLOGO*

Julio Plaza - Para Lizárraga

homem contemporâneo
é obrigado a aceitar
as regras dos "jogos de linguagem"
propostos pela multiplicidade
explosiva
de "aparelhos" e códigos

o homem está perdido - empastelado
e não se reconhece mais
(ele próprio signo)
na "floresta de símbolos"

duas possibilidades:
a do artista
a do funcionalista
a primeira
um metajogo em fluxos diagramáticos
com jogos de linguagem
os gols

a segunda
a homologação
em função dos aparelhos e códigos
o logos

o artista lizárraga
prefere a primeira
alternativa
a de se engajar no jogo-narrativa
diagrama
no reconhecimento da heterogeneidade
dos jogos de linguagem

assim
renunciando à função
supera-se no sujeito coletivo da equipe
e na tensão produtora
dos diagramas lúdicos
com invenção imaginativa
do GOL que não homologa
e que se legitima na sua performance
como "chips"
ou memórias sógnicas
no seu entrecruzamento browniano
geometria virtual
dos jogos de linguagem
O GOL ANÁLOGO

* In: FOLHETIM, *Folha de São Paulo*, 01 dez 1985.



2. O NOVO PROCESSO

2.1 O DESENHO COMO PRIMEIRA IMAGEM DA OBRA

O perceber de uma forma é um processo de generalizações intimamente ligado à descoberta de um padrão estrutural que se ajuste "à configuração das formas e cores transmitidas a partir da retina" (Arnheim, 1989, p. 314).

Assim nem tudo o que se apresenta aos nossos olhos é imediatamente percebido. Trata-se de um processo seletivo e analógico: os estímulos físicos geram as informações visuais que registradas na retina são enviadas à regiões do córtex cerebral em forma de descargas elétricas. Automaticamente, recorre-se a uma memória passada (Poppers & Eccles, 1995, p. 461)¹ os dados são associados a outros de um conhecimento prévio sobre aquele assunto específico ou similar.

Desse modo poderemos perceber uma forma como um círculo pela sua redondeza, algo já incorporado à experiência anterior do observador e não por uma comprovação numérico-geométrica. Podemos considerar assim que a percepção seja um processo também de criação e não apenas de assimilação, visto que percebemos uma configuração e não a forma em plenitude.

Para a criação artística, o neurobiólogo Jean Pierre Changeaux (1994, p. 46) denomina "simulação mental" da obra a um processo interior do artista que envolve a construção de uma primeira imagem que originará o trabalho final. Este "fazer mental" ocorre em uma memória de trabalho. O artista passa a recorrer muitas vezes a registros gráficos sintéticos destas primeiras visões, como memória material, estes "croquis" tornam-se extensões de suas elaborações mentais.

¹ Para John Eccles os processos de memória são divisíveis em tempo: memórias curtas (duram segundos), memórias intermediárias (duram de segundos a horas) e memórias de longo tempo (de horas, à toda vida)

Posteriormente estes apontamentos são reelaborados até alcançar a configuração final.

O uso dos "rascunhos" ou registros provisórios de idéias vêm acompanhando os processos de criação nas mais diversas formas de expressão artística.

O pintor e arquiteto G. Vasari, citado por Panofsky (1994, p.204), considerou, no Renascimento, o desenho como "a expressão e a manifestação evidentes do conceito que está em nosso espírito e que os outros imaginaram e produziram no seu, a idéia...", o artista o considera como "o pai das três artes" – um caminho de ensaio para o que se constituirá em pintura, escultura ou arquitetura.

Rafael distinguiu a concepção da idéia artística de sua execução. Segundo ele o valor artístico de um quadro já estava contido no cartão do esboço e a transcrição da idéia pictorial para sua forma ultimada era de secundária importância (Hauser, 1982, p. 617). Desta forma, as obras esboçadas pelo artista poderiam ser plenamente executadas por assistentes sem, no entanto, prejudicar a "imagem" do artista ou a "autoria" do produto final.

Esta visão de Rafael, demonstra uma intenção em distinguir concepção de execução, o artista iniciava neste momento uma reflexão sobre o seu fazer, obrigando-se à busca de um posicionamento perante à obra.

Para o processo de muitos artistas este estágio é o início de uma integração entre a matéria-autor e a matéria-obra.

Contemporaneamente, a arte pode ser analisada como um processo de elaborações mentais que se concretiza na obra, local onde os procedimentos técnicos e materiais se constituem em veículo para as experimentações do autor.

Para Max Bense (1971, p. 135-137), sob o ponto de vista da "estética gerativa", que conjuga esquemas matemáticos e procedimentos técnicos o processo criativo se divide em duas fases: a

concepção (no campo ideal intencional) e a realização (no campo técnico). Neste processo um repertório é transformado em um conjunto de procedimentos que por sua vez conduzem à realização.

Nas artes visuais, o projeto pode concentrar todas as informações necessárias para que a execução possa ocorrer sem a presença do autor. Torna-se necessária, portanto, a utilização de um sistema de códigos que estabeleçam uma comunicação entre o artista e o executante, permitindo a transposição das informações contidas em suportes provisórios para os materiais e escalas previstas para a obra final.

Para segmentos da ciência contemporânea, como a crítica genética, a obra de arte tem sido analisada como um todo que se inicia no processo de criação e se estende até a fruição do objeto artístico. Neste sentido, os primeiros registros, que Cecília A. Salles (1998, p. 15-17) denomina como "documentos do processo", podem assumir o importante papel de testemunhar etapas do desenvolvimento de uma obra, armazenando apontamentos e colaborando como um espaço para a experimentação.

Artistas vêm desvinculando a concepção do "fazer" artístico. Entre os de tendências construtivas o uso do projeto como base para a realização da obra é uma importante característica.

Antonio Lizárrga e o norte-americano Sol Lewitt, entre um grande número de artistas, exemplificam esta tendência terceirizando a execução de suas obras.

Os desenhos de parede de LeWitt são obras de grandes dimensões, empreendimentos que exigem um domínio técnico e longos períodos de execução, o que o levou a utilizar equipes de assistentes para realizá-los.

Todo o planejamento e decisões são tomadas a *priori* e a execução da obra torna-se um assunto superficial. A idéia torna-se a máquina que faz arte (Miller-Keler, 1996).

Lizárraga, fisicamente limitado em decorrência de um problema de saúde, não exitou em valer-se de assistentes, como ferramentas de trabalho, para confeccionar seus desenhos, pinturas e esculturas.

Para estes artistas, o desenho, enquanto instrumento, além de se constituir em linguagem autônoma, passou a representar uma possibilidade de dar forma aos conteúdos de suas elaborações mentais, e estabelecer um vínculo onde a geometria atua como código que permite a comunicação entre o artista, que cria, e o colaborador que executa a obra.

Sol LeWitt, por opção, entrega a seus assistentes os projetos prontos e detalhados. Lizárraga, por sua vez dita, ponto a ponto, os seus projetos, incorporando os assistentes ao seu fazer artístico. Estes artistas confiam a seus colaboradores a feitura das obras, ainda que esta seja supervisionada.

2.1.1 - O papel do desenho no processo de Lizárraga

Na obra de Antonio Lizárraga, o desenho sempre ultrapassou o papel de simples esboço, no entanto, durante um período após 1983 o artista restringiu-o ao nível de projeto, para resgatar sua autonomia, enquanto forma de expressão plástica, no final da década de 1980.

A malha quadrada de um papel milimetrado foi adotada como uma rede cartesiana. Os pontos, linhas e formas passaram a ser aí localizados pelo artista e grafados pelo assistente, construindo a composição que serviria de base às novas pinturas e esculturas de Lizárraga.²

² Até então Lizárraga dedicara-se quase que exclusivamente à obras gráficas, com algumas poucas incursões pelo universo da pintura

A própria escrita, como a conhecemos hoje, passou por diversas reduções de padrões visuais ao longo da história, de modo a alcançar uma aparência visual de simples leitura e de fácil reprodução (Arnheim, 1989, p. 96).

Quando, em 1983, ocorreu o “hiato compulsório” na produção visual de Antonio Lizárraga, a poética verbal se mostrou como um recurso possível para dar “vazão” às suas potencialidades criativas. Ditando versos a colaboradores espontâneos, Lizárraga passou a registrar, desde então, centenas de poemas, permanecendo grande parte deles ainda desconhecida pelo público.

Nestas obras, o artista demonstra uma grande carga imagética, traduzida em linguagem metafórica. Como no exemplo:

Noturno

Antonio Lizárraga

*Olhos ferroviários
perfurando os mapas da noite
prostitutas heróicas
dilatando joelhos sedosos
velas tristes
chorando crianças que não existem*

*Tenho muito medo
que a chuva pare*

Para R. Arnheim, quanto ao pensamento visual as artes e as ciências não se separam, assim como o uso das imagens e o das palavras (Id., p. 184).

Com base nesta observação, poderíamos estabelecer uma relação entre os versos de Lizárraga e sua produção visual, anterior a 1983, onde encontramos uma gestualidade explícita e algumas referências figurativas.

Na visão de A. Tassinari, a palavra, material da poesia, é facilmente reproduzível bem como as formas simples da geometria, sendo este um provável caminho que teria conduzido Lizárraga ao desenvolvimento de sua atual sistemática de criação para obras visuais.³

No entanto, em outros momentos da história do ocidente, artistas já se utilizaram de estudos visando a formulação matemática para uma construção racional e conseqüente reproduzibilidade das formas geométricas e orgânicas. Leonardo Da Vinci se preocupou em relacionar os movimentos do corpo humano “às leis das forças da gravidade, e até calcular numericamente as transformações traduzidas por esses movimentos às proporções”. Assim, também Piero della Francesca e Albrecht Dürer procuraram por um método de construção geométrica para “escorços” (Panofsky, 1994, p. 75).

Alguns podem relacionar a síntese na obra de Lizárraga a um tipo de limitação técnica, imposta pelo sistema do ditado geométrico e pela terceirização da execução das obras.⁴ Porém, observando os seus trabalhos, do ponto de vista diacrônico, poderíamos dizer, com mais propriedade, que a passagem do referencial figurativo para um reduzido repertório de formas geométricas ocorreu de modo crescente. A exemplo de seus poemas, os desenhos do final dos anos 80, demonstram grandes concentrações de linhas, alternando-se com formas saturadas de negro... como se pode observar em obras pertencentes às séries **Essepê**, **Várzeas** e **Peripécias do Itaim Bibi** (Prancha 13). A redução desta profusão de elementos parece ter ocorrido de modo gradual, ao mesmo tempo em que passou a evidenciar um aspecto dinâmico e até mesmo lúdico em seus jogos compositivos.

³ TASSINARI, A. O reaprendizado do futuro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17/6/88. B11.

⁴ Tem-se conhecimento de que Lizárraga sempre demonstrou um extremo rigor técnico e cuidado com o “fazer”, sendo que grande parte de sua obra anterior a 1983 era executada exclusivamente por ele, embora tenha participado também de alguns projetos coletivos. Faz-se necessário lembrar que não estamos tratando a respeito de sua produção como designer.

A série de desenhos **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul** que vem desenvolvendo desde 1993, ora em estudo, pode ser entendida como um registro de parte desta progressiva busca pelo essencial.

Segundo a visão de Arnheim (1989, p. 303, 305), a redução dos aspectos secundários em favor da totalidade na obra de um artista é o “resultado de uma longa e profunda contemplação”. Deste modo, não entendemos que as atuais formas geométricas de Lizárraga sejam um simples recurso facilitador para o ditado, mas o amadurecimento da visão do artista em relação ao mundo.

Após o AVC, Lizárraga passou a conviver com a técnica do assistente e é bem provável que crie adequações às limitações de cada colaborador. Este assume um compromisso com o artista buscando uma impessoalidade no traço, de modo que a grafia da obra recaia em uma espécie de anonimato.

Alberto Tassinari considera o processo de Lizárraga, após o AVC, situado fora da experiência motora, tratando-se antes de uma apreensão mental a ser traduzida em padrões simples e concretos por mãos de terceiros tecnicamente treinados.⁵

Na imagem mental as formas são apenas potencialidades de peso, movimento, direção... Na sua transposição para o meio físico, estes elementos adquirem materialidade, podendo assim passar por reformulações pertinentes ao processo de amadurecimento da idéia e à criação da obra. As revisões e reformulações da obra podem ocorrer não apenas por ocasião do projeto, mas também após a “finalização” do trabalho, de acordo com o traçado original.

Em seu atual sistema de trabalho, Lizárraga torna o assistente um elemento de ligação entre o seu pensamento verbalizado e o suporte, transcodificando os dados verbais em elementos gráficos/cromáticos.

⁵ TASSINARI, A. O reaprendizado do futuro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17/06/1988. B-11



Superado o problema da autografia, observa-se uma atenção maior em relação à autoria do projeto. O modo de articular os recursos plásticos e de explorar o espaço registram o pensamento, a poética do artista.

2.2 A FORMAÇÃO DO ASSISTENTE

O domínio técnico - condição *sine quanon*

A presença do assistente na realização das obras de arte se deu desde a antigüidade. Sol Lewitt e Antonio Lizárraga, entre outros dão continuidade a esta tradição, no entanto para uma arte do século XX. Seus conceitos os aproximam mais de pensadores do que de artesãos.

No *Quattrocento*, o aprendizado do artista, cuja imagem se vinculava à idéia do artesão, era baseado na prática e desenvolvido em oficinas. Depois de adquirir rudimentos de leitura, escrita e aritmética era levado, ainda criança, para junto de um mestre, onde trabalhava como aprendiz por muitos anos.

Sabe-se que Bruneleschi, Donatello, Ghiberti, Verrochio, Ghirlandaio, Botticelli, entre outros, passaram por este sistema de formação, em oficinas de ourives, assim como muitos escultores principiaram suas atividades com entalhadores de ornatos, em canteiros de obras.

As principais oficinas de artistas da primitiva Renascença, possuíam seus métodos próprios de ensino, chefiadas por artistas-professores. Os alunos passavam a escolher os seus mestres e estes os recebiam, em números proporcionais à sua fama. Estes aprendizes também se constituíam, para os mestres, em uma fonte barata de mão-de-obra.

O aprendizado passava por várias tarefas: preparação de tintas e pincéis e impressão de gravuras; transposição, para os painéis, de composições individuais à detalhes do vestuário e das partes do corpo de menor importância; composição de trabalhos partindo de simples esboços e indicações... O aprendiz tornava-se paulatinamente um ajudante mais ou menos independente.

Nem todos os ajudantes de um mestre eram seus alunos e nem todos os seus alunos permaneciam como seus ajudantes.

Com o passar dos séculos este aprendizado sofreu grandes modificações. Hoje, artistas como Antonio Lizárraga, desenvolvem pessoalmente os seus procedimentos de trabalho.

O domínio técnico, ao lado da conquista do espaço gráfico, parecem ter sido, nos primeiros anos da produção artística de Antonio Lizárraga, uma busca obstinada. A sua produção anterior a 1983 demonstra os refinamentos técnicos deste artista que vão do domínio de hachuras, traçadas à pincel,⁶ à obtenção de uma fina linha branca por meio de um minucioso processo de recorte e remoção de uma camada do suporte coberta por extratos pictóricos. Este procedimento envolvia precisão no uso de instrumental de corte (estiletes) para que não fossem atingidas outras camadas do papel, mantendo a integridade estrutural preservada, constituindo com a cor natural do papel a linha branca procurada (Prancha 15).

A partir de 1983, porém, toda a sua problemática centrou-se no desenvolvimento de um sistema que possibilitasse a transformação de seu pensamento em "ação produto", incorrendo em limitações técnicas naquele momento. Ao tomarmos como referência W. Kandinsky (1989b), a "necessidade interior" pode conduzir o artista à busca de soluções, as mais diversas, para que seja viabilizada a realização de suas criações mentais, transformando tais potencialidades em matéria reconhecível: a obra.

Um primeiro período foi ocupado pelo ditado de poemas a colaboradores espontâneos. A passagem deste momento para o das realizações visuais, como o conhecemos atualmente, ocorreu de modo empírico.

⁶ Ele pessoalmente confessa um desconhecimento, nos primeiros anos de trabalho, sobre os recursos que lhe poderiam ser oferecidos por uma simples pena para desenho, obrigando-se assim a cortar as cerdas de seus pincéis em busca da espessura desejada.

Vale ressaltar que neste hiato da sua produção visual, ocorreu um primeiro ensaio do que mais tarde viria a se constituir em uma verdadeira “sistemática” de trabalho (o ditado de poemas e a experiência, em gravura em metal, com Branca de Oliveira).

Alois Riegl, no século XIX, ao enunciar o conceito da “vontade artística”, ou *Kunstwollen* destacou a criação sobre a técnica (Calabrese, 1987, p. 23).

No caso de Antonio Lizárraga, as limitações físicas encontradas após 1983, redirecionaram o seu “fazer” e a sua obra. De uma gestualidade, que permeou suas composições abstratas em décadas anteriores, partiu radicalmente para o universo das construções geométricas e cromáticas, o que lhe abriu a possibilidade de contar com um colaborador para a execução de seus projetos, o que ocorreu somente em 1985.

Os primeiros trabalhos em pintura eram ditados à amiga Gerty Saruê sobre uma malha quadrada, traçada à mão, seguindo um sistema de ordenadas e abscissas, onde cada reta era identificada por um algarismo/letra. Sobre tal malha o artista localizava os pontos que unidos determinariam as formas da composição.

Como sugestão desta artista, contratou-se um assistente. Este porém, deveria somar as condições técnicas que o permitiriam executar os trabalhos propostos envolvendo conhecimentos básicos sobre geometria, pintura, desenho e arte. O primeiro assistente foi o arquiteto Adamastor Sacilotto, que já trabalhara anteriormente com o artista Maurício Nogueira Lima. A ele, seguiram-se vários outros, sempre selecionados pelos dois artistas (Gerty e Lizárraga) de acordo com sua capacitação técnica.⁷

Em uma obra a respeito do improvisado na arte, Stephen Nachmanovitch comenta:

⁷ Depoimento de Gerty Saruê à autora. 04/04/1998.



O aspecto mais frustrante e aflitivo do trabalho criativo, um aspecto que enfrentamos na prática diária, é a descoberta de um abismo entre o que sentimos e o que somos capazes de realizar. (...) A técnica pode transpor este abismo (Nachmanovitch, 1993, p. 70).

O rigor técnico imposto por este artista às suas obras anteriores a 1983, foi mantido ao transferir o seu "fazer" aos assistentes.

Ao contrário dos antigos ateliers renascentistas, o domínio das técnicas para o desenho e a pintura transformaram-se em condição *sine quanon* para a atuação de um assistente junto à Lizárraga. O ingresso de um novo colaborador no atelier deste artista não se dá na posição de aprendiz, mas como um profissional, habilitado a prestar serviços técnicos.

Neste período (1985-1997), Lizárraga contou com a colaboração de alguns profissionais⁸ entre os quais se destacaram Adamastor Sacilotto; Lieselotte Schwaier; Maria Del Pilar Bayo; Roberto Gorgatti; Maria José Spiteri Tavolaro Passos; Sandra Luz; Andréia Naline. Estes atuais e ex-assistentes de Lizárraga relataram não haver recebido qualquer tipo de formação naquele atelier, com relação à técnica ou mesmo em relação ao modo de trabalhar com o artista, todos afirmam que o processo se construiu no decorrer das atividades.

Consideramos, porém, com base em nosso contato com esta relação artista-assistente, a ocorrência de um treinamento em nível que excede a técnica.⁹ Trata-se de uma integração entre o assistente e o universo mental e o repertório visual do artista. Acompanhando Lizárraga em leituras específicas sobre arte e áreas afins, este introduz gradualmente o assistente em seu "universo", o que se acentua pelo

⁸ Cada um dos assistentes possui formação nas áreas a seguir : Adamastor Sacilotto - arquitetura; Lieselotte Schwaier e Sandra Luz - artes plásticas e fotografia; Maria Del Pilar Bayo e Maria José Spiteri Tavolaro Passos - artes plásticas; Roberto Gorgatti e Andréia Naline - desenho de comunicação.

⁹ Vimos este mesmo procedimento repetir-se com outros assistentes como Andréia Naline.

contato com os seus trabalhos mais antigos, dirigindo indiretamente a uma compreensão, por parte do colaborador, dos propósitos de sua atuação.

Durante sua permanência em contato com o artista o colaborador aperfeiçoa-se tecnicamente e incorpora o método, porém de modo empírico e individual.

Observamos que na sistemática adotada por Lizárraga é da convivência com o artista que surge a interação promotora de uma fidelidade de realização das obras em relação às imagens por ele concebidas. Aqui a interação entre o artista e o assistente se constitui em um "pacto", onde o último se transforma em extensão física do potencial do primeiro, e contendo intervenções pessoais transpõe, para o suporte, os ditados. O trabalho do assistente assume portanto, grande responsabilidade.

O atual processo de trabalho de Antonio Lizárraga vem se mostrando como um espaço dinâmico onde são respeitadas as condições técnicas do assistente, buscando adaptá-las à sua concepção de obra e a obra às suas condições, sem que estas se constituam em limitações para a sua criação e sim um desafio para novas soluções, ampliando possibilidades visuais.¹⁰

¹⁰ Depoimento do artista à autora.



2.3 A DOCUMENTAÇÃO DA PRÁTICA

uma descrição ilustrada do processo

O atual processo de trabalho de Antonio Lizárraga em seu atelier pode ser entendido como um sistema de traduções.

A sistemática se subdivide em etapas que envolvem projeto, execução, aprovação/assinatura.

Tomando como base a classificação da tradução em modalidades segundo a conceituação de R. Jakobson (1995, p. 64-65), na primeira etapa de trabalho, a do projeto, consideramos uma tradução de modalidade intersemiótica, ou transmutação, onde signos verbais são interpretados por meio de um sistema de signos não verbais. No caso a palavra ditada é traduzida para o código visual, tomando como base o desenho geométrico.

Passe uma linha a 45° por este ângulo. Aqui devemos ter uma "correção ótica". - diz o artista ao ditar o posicionamento de uma reta a ser traçada, tangenciando o canto de um polígono.

A este comando, automaticamente o assistente executa o traçado distanciando cerca de 0,5mm a reta do ângulo apontado, para que não se toquem.

Particularidades como esta demonstram que se desenvolve entre o artista e o assistente um repertório de comandos verbais do primeiro que são traduzidos em formas visuais pelo segundo. O mesmo se dá com relação à escolha de cores, onde a solicitação de um chapado em "azul Lizárraga" significa uma área recoberta uniformemente com azul ultramar, ou ainda um "verde bzzz" significa um "verde limão".

3.3.1 O Projeto As traduções interlingual e intralingual referem-se a possibilidades de interpretar signos dentro de um mesmo código. As etapas seguintes do processo executivo das obras de Lizárraga envolvem uma tradução das informações contidas no projeto, traçado linearmente à grafite sobre o papel milimetrado, para outros materiais, utilizando-se outras técnicas. Sejam elas: o uso de tira-linhas para o traçado de linhas, pincéis e rolos de espuma para um preenchimento de áreas chapadas nos suportes papel e tela.

Os mesmos princípios podem ser aplicados às esculturas que o artista elabora com um assistente, criando pequenas maquetes em cartão, as quais são posteriormente traduzidas em outros materiais e técnicas apropriadas.

Com o objetivo de documentar este sistema, passaremos a descrevê-lo com o auxílio de registros fotográficos, nos atendo às obras de desenho e pintura.



2.3.1 O Projeto

O primeiro passo é a escolha do suporte, o que implica em definir materiais e dimensões para a obra em questão. Para as pinturas, as telas já esticadas sobre chassis de madeira com cunhas e preparadas com uma camada de tinta branca, são encomendadas a um fornecedor externo, seguindo as dimensões especificadas pelo artista.

O assistente prepara folhas de papel milimetrado que servirão aos projetos em escala 1:1 ou 1:2. Nesta folha devem ser demarcados o contorno do suporte, mediatrizes e diagonais, a base e um cabeçalho onde se encontram os seguintes dados: data, cidade, bairro, nome do artista e marca, tipo de obra, série, número e título¹¹. Lizárraga denomina à etapa do projeto de "elaboração do original".

O assistente senta-se ao lado direito da poltrona do artista com todo o material necessário para o trabalho: o papel, a prancheta, a lapiseira e a borracha, esquadros, réguas, compasso e eventualmente cintel. Muitas vezes Lizárraga consulta projetos recentes e para tanto é aconselhável que o assistente leve sempre o último projeto elaborado.

Uma pasta serve para o posicionamento da folha no colo do artista, possibilitando as indicações dos pontos a serem unidos pelo assistente e o mesmo se dá ao traçado de linhas curvas. Em alguns casos, os traçados são simplesmente ditados, sem a necessidade de apontá-los diretamente no papel. (Prancha 32)

A posição da folha, no colo do artista, também é alterada segundo suas instruções: de ponta cabeça, de lado, na base.

Nesta fase, o autor determina o tipo de preenchimento para áreas específicas da composição e, em alguns casos, dita anotações gerais sobre cores.

¹¹ Exemplo de cabeçalho:

25/10/1995 - SÃO PAULO - ITAIM BIBI - ANTONIO LIZÁRRAGA O - DESENHO - SÉRIE: ITAIM BIBI/ VILA OLÍMPIA/ MARGEM SUL - NÚMERO: CEM



ELABORAÇÃO DE PROJETOS



103. Para a realização dos projetos são cortadas folhas de papel milimetrado nas dimensões estabelecidas pelo autor, delimitando-se, a grafite, o formato do trabalho com suas respectivas mediatrizes e diagonais.



104. O artista frequentemente analisa projetos anteriores.



105.



106.

105, 106. Sobre o papel milimetrado, o artista indica os pontos que, unidos, compõem linhas e formas na obra.



107. As formas indicadas pelo artista passam a ser traçadas, bem como outras instruções para a execução do trabalho, como: preenchimento de áreas, cores e outros

Todo este processo pode ser interrompido com frequência, por Lizárraga, para que o colaborador faça anotações de poesias, criadas durante os desenhos.

Esta etapa não tem duração previsível, podendo consumir um período de quinze minutos, ou até mesmo de dias. Com frequência, projetos e execução final das obras são etapas dedicadas a assistentes diferenciados.

A produção é contínua, e em um único dia chegamos a acompanhar a elaboração de vários projetos diferentes.¹²

¹² Lizárraga tem por hábito ouvir música enquanto trabalha. O repertório de sua preferência envolve especialmente *jazz* destacando-se compositores e intérpretes Miles Davis, Dizzy Gillespie, Stephane Grapelli, Thelonious Monk, Chet Baker aos quais denomina "gatinhos".

2.3.2 A Execução: Os desenhos e as pinturas

Desenhos

A execução definitiva dos desenhos tem início no preparo do suporte. O papel deve ser cortado seguindo as especificações do projeto com relação às dimensões, a posição a ser dada ao acabamento manual do papel (rebarbas) e à marca d'água, ou ainda a sua exclusão (Prancha 33).

O traçado do projeto é transferido, com linhas suaves e a grafite, para o novo suporte, marcando as áreas com preenchimentos diferenciados.¹³

O traçado definitivo é executado com tinta acrílica, em bisnaga, dissolvida em água e aplicada com tira-linhas em cerca de três camadas. A secagem é sempre acelerada com o auxílio de um secador de cabelos portátil (Prancha 33).

As áreas chapadas demandam cuidados especiais: as linhas de contorno devem ser espessas o suficiente para formar uma divisa, que os assistentes denominam "parede", entre o espaço a ser preenchido e o circundante. Todo o perímetro é protegido com uma máscara de fita adesiva sobre a qual são posicionadas, com o mesmo tipo de fita, tiras de papel protegendo toda a periferia do formato demarcado. Deste modo, assegura-se a aplicação da tinta, a pincel, em camadas uniformizadas com um rolo de espuma (Pranchas 33 e 34).

Concluída esta etapa, as máscaras são cuidadosamente retiradas e passa-se à execução dos detalhes, que incluem pequenos formatos, áreas hachuradas ou reticuladas, linhas isoladas e outros.

¹³ No caso dos originais em escala 1:1, pode ser usada uma mesa de luz para a transferência do traçado para o suporte definitivo, como era feito por Pilar Bayo (1988-1992). Este procedimento, porém não vem sendo empregado pela atual assistente responsável pelos desenhos, Sandra Luz. (Prancha 33)



Os contornos das áreas preenchidas por tinta são reforçados ao término do trabalho. Pequenas imperfeições são corrigidas mecanicamente por procedimentos de raspagem de tinta, com o auxílio de uma lâmina fina.

Todas as linhas de construção, inicialmente traçadas a grafite, são apagadas com borracha macia.¹⁴ Os resíduos e partículas de poeira são eliminados com um pincel macio (Prancha 35).

Quando nos desenhos, há o emprego de cores, o procedimento de execução assemelha-se, então, ao da pintura, onde o artista é consultado para a escolha de cada cor e para a definição da seqüência de execução dos elementos, até a conclusão do trabalho.

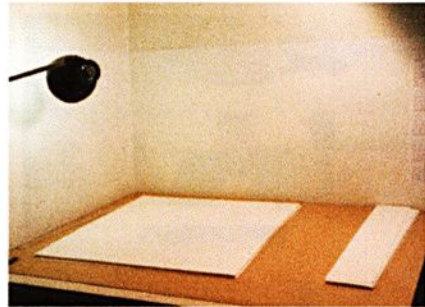
¹⁴ Quando necessário, procede-se a uma limpeza de toda a superfície do trabalho esfregando-se suavemente sobre ela partículas finas de borracha plástica obtidas ralando-se a mesma.

PROCESSO DE DESENHO - 1



108.

108, 109. As folhas de papel *Fabriano* (suporte definitivo) são medidas e cortadas, individualmente, nas dimensões previstas em projeto.



109.



110. O traçado do projeto é transportado, a grafite, para o suporte definitivo.

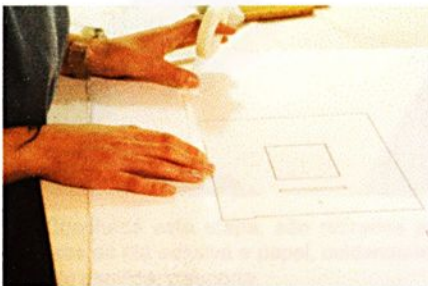


111.

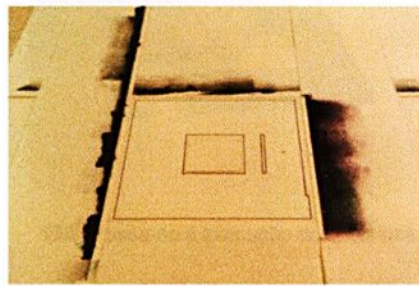


112.

111, 112. As formas são desenhadas, com tinta acrílica, aplicada com tira-linhas, em camadas. Para acelerar a secagem das camadas é utilizado um secador de cabelos portátil. São delimitadas assim, as áreas a serem posteriormente preenchidas com tinta.



113.



114.

113, 114. Com os contornos finalizados, as regiões a serem preenchidas são protegidas com fita adesiva e máscaras de papel.

PROCESSO DE DESENHO - 2



115. A tinta em bisnaga é diluída em água, mantendo-se os níveis de concentração de pigmento, evitando-se possíveis transparências.



116. A aplicação é realizada à pincel.



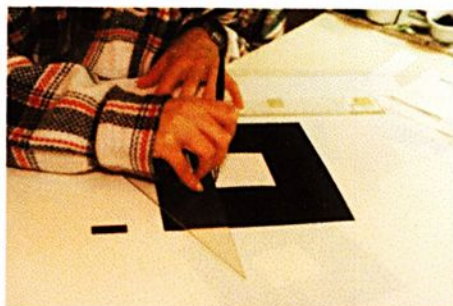
117. A uniformidade da superfície é obtida com o auxílio de um rolo de espuma.



118. Este procedimento é repetido tantas vezes quantas forem necessárias para obter o preenchimento desejado. A secagem é sempre acelerada com o uso do secador.

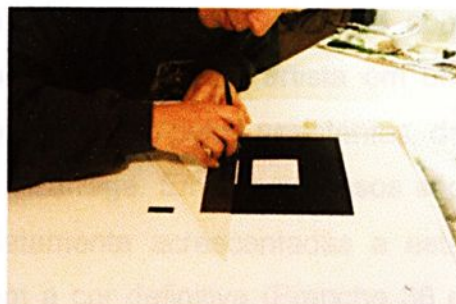


119. Concluída esta etapa, são retiradas as máscaras de fita adesiva e papel, cuidando-se para não danificar o suporte.

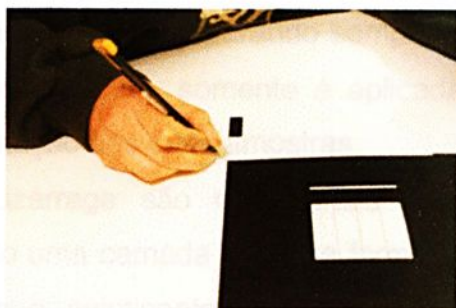


120. Passa-se à execução dos detalhes.

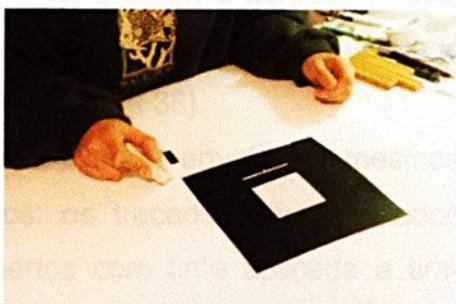
PROCESSO DE DESENHO - 3



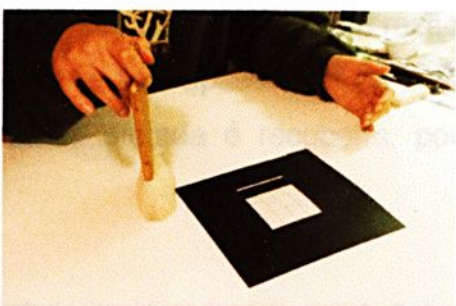
121.



122.



123.



124.

121 a 124. A finalização do desenho inclui novamente os traçados externos das formas, acentuando os contornos. As possíveis imperfeições, como pequenos borrões, são eliminadas com a leve raspagem da superfície do suporte, com o auxílio de uma lâmina. As linhas-guia, inicialmente traçadas a grafite, são apagadas com borracha plástica e todos os resíduos são eliminados com um pincel macio.

Pinturas

Para as pinturas é necessário o preparo da base com gesso acrílico e pigmento na cor de base, escolhida pelo artista em um mostruário (paleta de cores), que vem sendo formado pelos assistentes, de acordo com as empregadas nas obras de Lizárraga. Em alguns casos são criadas novas cores as quais são imediatamente acrescentadas a esta paleta.¹⁵ Em seguida é aplicada a tinta com a cor definitiva (Prancha 36 e 37).

A tinta é preparada pelo assistente, comparando sempre o novo resultado à cor selecionada pelo artista. Esta, somente é aplicada após a sua aprovação, mediante a apresentação das duas amostras.

As atuais pinturas de Lizárraga são constituídas pela sobreposição de extratos pictóricos, criando uma camada espessa formada por pigmentos sintéticos de várias cores e aglutinantes como o *Matte Varnish* (verniz fosco), o *Gloss* (verniz brilhante) e o verniz acrílico¹⁶, deste modo é necessário que, no preparo da tinta, seja prevista a quantidade necessária para a execução da tarefa (Pranchas 37 e 38).

A execução dos detalhes nas pinturas envolve os mesmos procedimentos descritos para os desenhos: os traçados são realizados suavemente a grafite e, em seguida, cobertos com tinta aplicada a tiralinhas, pequenos chapados em cores diferentes do fundo são protegidos, externamente, por máscaras de fita adesiva e papel. Nas pinturas, em razão da textura irregular do suporte, é mais freqüente a ultrapassagem da tinta dos limites da "parede". Nestes casos, a área afetada é recoberta, por pontos, com a cor original¹⁷ (Prancha 39).

¹⁵ A esse respeito a assistente Andréia Naline, atualmente responsável pelas pinturas do artista, comenta: "(...) eu tenho que me virar pra tentar encontrar aquele tom que ele quer (...) é o resultado dele, ele imaginou tudo. Não tem nada de mim."

¹⁶ Vide anexo 2

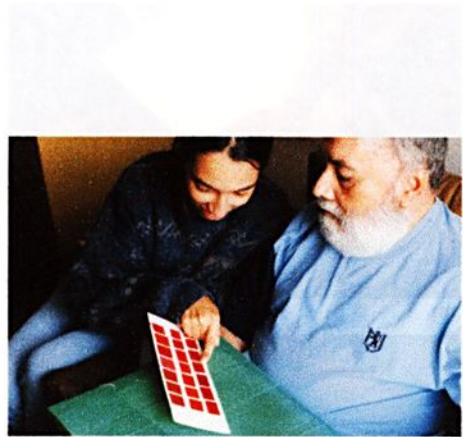
¹⁷ Depoimentos de Sandra Luz – 7/02/98 e Andréia Naline 23/01/98.

Em algumas pinturas Lizárraga utiliza-se de relevos de tinta os quais são obtidos pela sobreposição de extratos pictóricos. Frequentemente, a tinta utilizada para os relevos não tem a mesma coloração da definitiva. Em geral, as assistentes empregam tintas que permitam a formação de uma camada espessa, com o menor número possível de sobreposições. Atingido o resultado desejado e sendo este aprovado pelo autor, toda a superfície é recoberta com a cor escolhida.

O processo de pintura envolve reformulações do projeto durante a execução da obra. A cor de cada elemento é selecionada no transcorrer das atividades e, em algumas situações, o assistente reproduz em papel, em escala natural, o detalhe a ser executado, nas cores em estudo. Este elemento é posicionado sobre a tela, no local previsto em projeto, para que o autor possa melhor visualizar os resultados, antes que sejam executados definitivamente sobre o suporte. Estas muitas possibilidades, inerentes a este processo, associadas ao grande número de etapas envolvidas na execução de uma pintura, podem estender a execução de um mesmo trabalho por semanas.

PROCESSO DE PINTURA - 2

PROCESSO DE PINTURA - 1



125. Escolha da cor em mostruários elaborados pelos assistentes



126. Preparo da tela - verificação do esquadro e ajuste das cunhas.



127. Preparo do gesso para o fundo.



128.



129.

128 e 129. Preparo e aplicação do gesso para o fundo

PROCESSO DE PINTURA - 2



130.



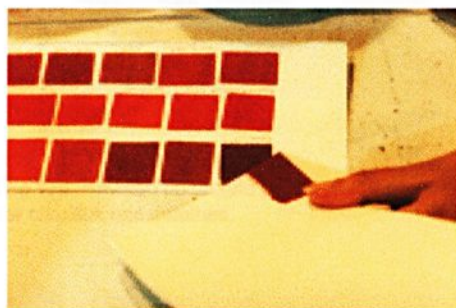
131.



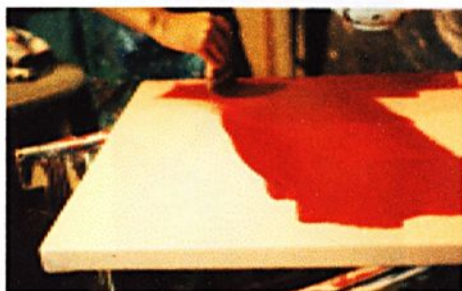
132



133.



134.



135.



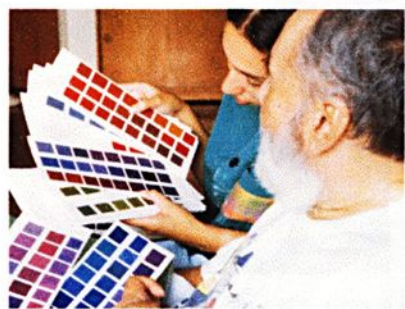
136.

130 a 136. Para o preparo da tinta de fundo faz-se necessária a criteriosa comparação e adequação desta à cor escolhida pelo artista, na paleta. Somente quando aprovada por Lizárraga a tinta passa a ser aplicada, em diversas camadas, à pincel e a rolo de espuma, sobre a tela, recobrando uniformemente o fundo.

PROCESSO DE PINTURA - 3



137.



138.

137 e 138. Revisão do projeto para a escolha da cor a ser utilizada nos detalhes.



139.



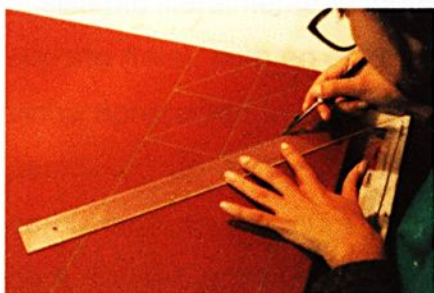
140.

139 e 140. Selecionada a cor dos elementos da composição, reinicia-se todo o processo de preparo para a nova tinta.

PROCESSO DE PINTURA - 4



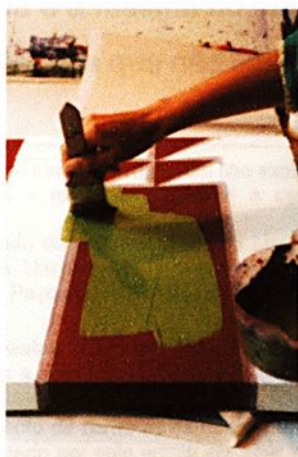
141. Transposição, à grafite, do traçado do projeto para a tela.



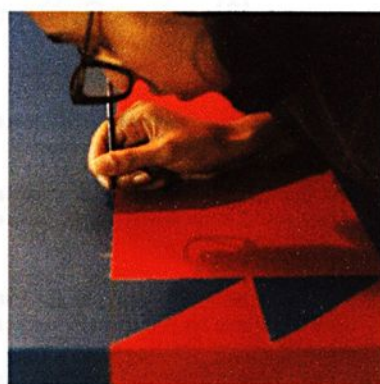
142. Traçado, à tinta, na cor preparada, com tira linhas, delimitando a área a ser preenchida.



143. Preparo das máscaras de papel para a proteção de áreas vizinhas às do preenchimento com tinta.



144.



145.

144 e 145. Preenchimento, à pincel e procedimentos de retoque para eventuais vazamentos da tinta

2.3.3 A aprovação, a identificação e o acondicionamento das obras

Lizárraga avalia constantemente o andamento dos trabalhos previstos em projeto, corrigindo a luminosidade da cor, a quantidade de brilho, a textura, as espessuras das linhas e a própria composição, reformulando o projeto e retomando todo o processo, até que a obra atinja o resultado desejado.¹⁸

Sabe-se de obras, onde, após a conclusão dos trabalhos, o artista orientou intervenções radicais como em **Dois quadrados paralelos**, 1992, pintura executada por Pilar Bayo. A sobreposição de extratos pictóricos gerou uma camada suficientemente espessa para que a assistente literalmente recortasse uma determinada área¹⁹, descolando-a do suporte (tela), sem no entanto danificá-lo.²⁰ Segundo Gerty Saruê esta obra vinha apresentando problemas técnicos de execução e a assistente pediu permissão ao artista para uma “última tentativa”. Esta área descascada gerou uma nova textura, mais áspera e contrastante com a totalidade da obra, o que o artista incorporou à mesma.²¹

Quando aprovada, a obra recebe, no verso e à tinta, as indicações constantes do cabeçalho do projeto. No caso das pinturas a tinta empregada é a mesma do fundo e para os desenhos, a tinta deve ser clara o suficiente para que não interfira na obra²² (Prancha 40).

¹⁸ N.A.: As obras tridimensionais não são executadas no atelier. As assistentes ocupam-se do traçado do projeto e da maquete e a execução final fica a cargo de um pessoal especializado, de acordo com os materiais empregados.

Embora afastado do convívio diário de Lizárraga eventualmente o seu ex-assistente Roberto Gorgatti participa destes projetos. Um exemplo foi a execução da obra “Perpendicular de Trezentos e Sessenta Graus” que o artista apresentou no Paço das Artes em 1996.

¹⁹ Pilar Bayo relatou-nos que na época ela e o artista viam a grande quantidade de camadas pintadas como um acréscimo para a obra, já que este acúmulo matérico suaviza a textura natural do suporte, a tela.

²⁰ O procedimento de cortar as camadas mais superficiais da pintura, fazendo aparecer até mesmo o suporte já havia sido utilizado por este artista em seus desenhos no período anterior a 1983. “Para obter as linhas brancas fininhas eu cobria bem a nanquim e depois com uma lâmina bem afiada cortava um fio da tinta para que reaparecesse o papel.” - Depoimento do artista à autora.

²¹ Depoimento de Gerty Saruê à autora 21/01/1998.

²² Depoimentos de Sandra Luz – 7/02/98 e Andréia Naline 23/01/98 à autora.



APROVAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO DAS OBRAS

DESENHOS



146.

PINTURAS



147.

146 e 147. Avaliação dos resultados obtidos para a inclusão dos dados de identificação no verso da obra.



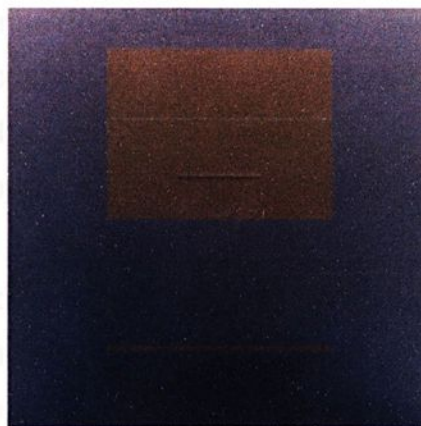
148.



149.

148 e 149. As obras são identificadas à tinta, aplicada com tira linhas, no verso do suporte.

150. *Junho* - Antonio Lizárraga - 1988
acrílica sobre tela - 60 x 60 cm - col. do artista
Aspecto final da obra cujo processo foi aqui documentado, após mudanças radicais determinadas pelo artista.



Mesmo após a sua conclusão, a obra pode ser reformulada, ocorrendo inclusive o recobrimento total da pintura realizando uma nova composição, inclusive incorporando os relevos resultantes, como recursos para o novo trabalho, ou ainda no caso de desenhos, embora raramente ocorra a sua substituição por um novo projeto. Acompanhamos e documentamos fotograficamente cada etapa da execução da obra **Junho** (acrílico sobre tela, 60x60cm, Antonio Lizárraga, 1998), o que aqui apresentamos, com a finalidade de exemplificar visualmente o processo. Os registros, no entanto, referem-se a uma pintura que hoje inexistente: semanas após a conclusão do trabalho, o próprio artista decidiu que toda a superfície deveria ser recoberta com outra cor de tinta e que sobre este novo fundo, fosse criada uma nova composição homônima.

Por sua fragilidade, as obras de Lizárraga merecem cuidados especiais quanto ao seu manuseio e armazenamento. O papel, suporte dos desenhos, é extremamente sensível à luz e à umidade, requerendo grande atenção para um acondicionamento adequado. Desse modo, quando concluídos, tais trabalhos são separados por folhas de papel de PH neutro e colocados em pastas, as quais são acomodadas em mapotecas.

Os grandes planos chapados das pinturas são facilmente danificáveis pela abrasão, o que pode representar a necessidade de se repintar toda a obra, o que ocorre, muitas vezes, com trabalhos que permanecem por longos períodos em galerias de arte, onde nem sempre os cuidados são os mais adequados. Quando ainda no atelier do artista e sem destino previsto, estas obras são embaladas com proteção plástica (polibolha) e guardadas em estantes próprias, aguardando a oportunidade para a sua exposição.

Tais cuidados para com os trabalhos vem sendo parte da preocupação dos assistentes, que buscam ocasionalmente por informações a respeito da conservação de acervos, com especialistas na área (Prancha 41).



ACONDICIONAMENTO DOS TRABALHOS

DESENHOS

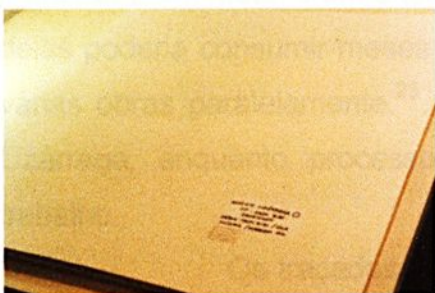


151.



152.

151 e 152. Os desenhos, separados por folhas de papel glacine, são colocados em pastas de cartão rígido.



153.



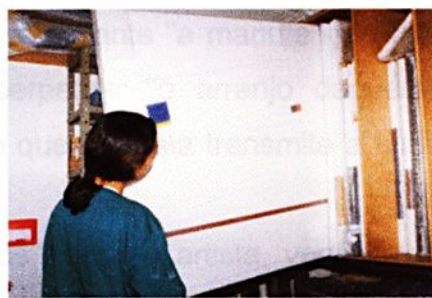
154.

153 e 154. A pasta recebe, na capa, uma etiqueta com os dados resumidos do seu conteúdo (quantidade de trabalhos e identificação geral do conjunto). Tais volumes são acondicionados em mapotecas.

PINTURAS



155.



156.

155, 156. As pinturas são embaladas com plástico especial (polibolha) e fita adesiva. Em seguida, são acondicionadas na posição vertical, por ordem de tamanho, em estantes, com o cuidado de não encostar o verso de uma tela na parte anterior do trabalho seguinte.

2.4 O PROCESSO CRIATIVO DE LIZÁRRAGA

A obra de Antonio Lizárraga, após 1983, em desenho, em pintura, e alguns trabalhos tridimensionais, como instalações e relevos têm como ponto de partida para o seu registro os mesmos procedimentos de criação aqui descritos: a delimitação de um campo visual sobre o papel milimetrado.

No caso da pintura, após traçadas algumas diretrizes básicas, toda a execução ocorre vinculada ao artista que reelabora a composição, constantemente, incorporando novos elementos durante o processo de execução, desde a escolha da cor de fundo até a assinatura.

Segundo Antonio Lizárraga, antes de 1983 seus desenhos e gravuras em metal eram executados em etapas, sem projetos e cada uma delas poderia consumir meses de trabalho, levando o artista a desenvolver várias obras paralelamente.²³ Sob este ponto de vista, a atual pintura de Lizárraga, enquanto processo, se aproxima do seu antigo sistema de trabalho.

Os traçados preliminares dos desenhos, selecionados para este estudo, porém, raramente passaram por alterações. No desenvolvimento da série **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul**, quando definido o projeto, o autor passa imediatamente à elaboração de um novo.

Em artigo publicado em 1988, Radha Abramo enfatizou a "memória" neste processo como um fator que garante "a manutenção das idéias que se acumulam", para depois perpetuar "o arranjo daquelas pertinentes e formadoras do código artístico que o artista transmite a suas colaboradoras".²⁴

No período em que atuamos junto ao artista, verificamos que Lizárraga registra mentalmente uma composição podendo interrompê-la por dias para retomar não apenas a solução para esta obra como

²³ Depoimento do artista à autora.

Não nos referimos aqui à sua produção como designer.

²⁴ ABRAMO, Radha. Geometria da cor. *Isto é/ Senhor*. São Paulo, 12/10/1988. p. 112. Cultura, Artes Plásticas.

também para várias outras que eram desenvolvidas como uma sequência de um mesmo trabalho. Este dado pode ser facilmente verificado em alguns conjuntos de obras que aqui nesta pesquisa exemplificam a série de desenhos em estudo: do n. 79 ao n. 83; do n. 305 ao n. 308; do n. 336 ao n. 348.

Para Cecília A. Salles a imaginação se sustenta na memória: ao lembrarmos de algo retomamos esta informação, no entanto com o acréscimo de novas vivências.

(...) lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir com imagens de hoje as experiências do passado (Salles, 1998, p. 100).

No processo de Lizárraga, traçados preliminares para desenhos, pinturas, projetos gráficos (eventuais) e maquetes para esculturas são desenvolvidos paralelamente e se relacionam, combinando entre si soluções compositivas.

Os projetos da série **Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul (IVM)** se acumulam e a sua transposição para o suporte definitivo ocorre respeitando a sequência da série, em um ritmo muito mais lento. Com base nas datas anotadas nos projetos pudemos verificar que o processo de elaboração mental/visual deste artista envolve um ritmo acelerado para a sua atividade criadora: há dezenas de desenhos preparatórios datados em um curto espaço de tempo.²⁵

No próprio projeto destes desenhos são restritos o uso da tinta negra e do branco-suporte, a obtenção de texturas com os recursos de linhas e áreas chapadas, o que oferece "relativa autonomia" ao assistente, embora antes de realizar a "arte final" de cada um destes trabalhos, o

²⁵ 22/11/93 a 23/05/94: Desenhos IVM01 a IVM24
26/10/94 a 15/05/95 : Desenhos IVM25 a IVM50
15/05/95 a 25/10/95: Desenhos IVM50 a IVM100
25/10/95 a 26/04/96: Desenhos IVM100 a IVM150
26/04/96 a 05/09/96: Desenhos IVM150 a IVM200
05/09/96 a 04/11/96: Desenhos IVM200 a IVM250
04/11/96 a 12/03/97: Desenhos IVM250 a IVM300
12/03/97 a 05/08/97: Desenhos IVM300 a IVM350

desenho preliminar seja levado ao artista, que confere o traçado e esclarece possíveis dúvidas relacionadas à execução das tarefas.

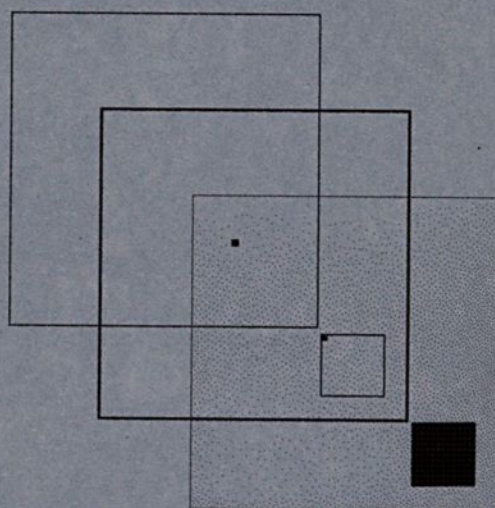
O autor, somente retoma o contato com esta obra quando já concluída, para então analisá-la e autorizar a "assinatura" no verso, para a aprovação definitiva. Eventualmente, quando ocorrem falhas técnicas na execução, o artista retoma o trabalho, reelaborando detalhes. Muito raramente uma obra é destruída.

Há no entanto casos esporádicos em que após um longo período da conclusão de um desenho, este é retomado, como ocorreu com o desenho n. 13 da série **Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul**, uma obra que embora remeta às formas do desenho precedente, o n. 12, foge aos padrões da série. O aspecto desordenado da composição é ainda hoje entendido pelo artista como uma obra não solucionada²⁶ (Prancha 43).

Embora os procedimentos iniciais para a confecção das obras de Antonio Lizárraga sejam os mesmos para pinturas, desenhos e obras tridimensionais, podemos entender que, no desenvolvimento do processo, os traçados preliminares para muitas destas obras, recaem em um anonimato, dado que, quando transpostos para os suportes definitivos, adquirem novas características e significados inerentes a estes meios: a cor e a textura nas pinturas e o volume nas obras tridimensionais.

Por seu caráter gráfico, o desenho oferece outras possibilidades e, comparando as obras da série **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul** aos seus projetos observa-se que, embora destituídos das linhas auxiliares constantes do suporte provisório, podem ser entendidos como obras que mantêm uma estreita relação com o projeto original, podendo apresentar assim índices de um processo de criação, não apenas ligado à obra gráfica deste artista mas a outros segmentos em sua produção visual.

²⁶ Esta obra foi iniciada por um assistente que nos antecedeu nas atividades do atelier. No início de nossas atividades esta obra já estava concluída porém, em datas distintas, o artista efetuou acréscimos na mesma, alegando ser um trabalho ainda sem uma solução definitiva.



3. A POÉTICA DE LIZÁRRAGA

Anatomia do Gol*

Haroldo de Campos

jogar um
jogo
é como
jogar o jogo
da pintura ou
do poema

jogar o jogo
do poema
(ou da pintura)
é como
jogar qualquer
jogo

as mãos jogam
cartas ou
basquete
na
mesa ou na
quadra
os pés jogam
bola
no
campo ou na
praia

mas quem joga
mesmo é o
cérebro
suas bossas e
cerebelo
seus lobos:
um jogo de luz
sem peso
que faz passar por
um triz
por um cabelo
ou acertar
em cheio:
mão de baralho
plena
ou pé no tiro
certo

antonio
lizárraga joga
um jogo de cartas marcadas
um jogo onde tudo joga
e tudo se faz jogada

um futebol de papel com
peças de diamante
triângulos
setas
arestas
acuando o círculo
migrante

retranca aberta
dáblui-eme
pelo meio
ferrolho suíço
casados contra solteiros
overlapping
pelas pontas
triangulação
carrossel irlandês
quadrado mágico

chegados neste quadrado
a gente pára e medita:
se o círculo ficou acuado
se pensa como o estagirita
ou se ainda foge →
evasivo→
perseguido por sagittas →

ou se vê é o centro:
um triângulo Δ uma tríade
(como Charles Sanders Peirce
gostava de ver com a mente)
toda de branco o habita

é o uno posto no trino?
é o primeiro
concluso no seu
terceiro?
são as de Pitágoras
últimas categorias
primeiras?

não sei não sabemos
por mais
que a gente dê tratos
à bola
ninguém atinge essa
meta (sol)

onde se exaure a pintura
e o poema:
sede secreta
(gol)

* In: LIZÁRRAGA, Antonio e CAMPOS, Haroldo de. Anatomia do gol. (livro de artista).

3. A POÉTICA DE LIZÁRRAGA¹

3.1 ITAIM BIBI/ VILA OLÍMPIA/ MARGEM SUL: Apresentando uma série de desenhos

Então, é possível observar função poética fora da poesia?
Qualquer sistema de sinal, no sentido de sua organização,
pode carregar em si a concentração poética, ainda que não
predominantemente (Chalhub, 1999, p. 34).

O desenho enquanto linguagem autônoma, entre as formas de expressão gráfica, vem sendo uma presença constante na trajetória de Antonio Lizárraga.

Entre as diferentes técnicas de expressão bidimensional utilizadas por este artista, o nanquim sobre papel aparece sozinho ou associado às tintas guache e ecoline em suas obras realizadas até 1983.

No período seguinte, esta produção gráfica foi interrompida até o final dos anos 80, sendo reformulada nos níveis compositivo e técnico, e quanto ao método de criação.

Suas obras passaram da gestualidade ao rigor geométrico, utilizando como técnica a tinta acrílica sobre papel. O processo de criação foi calcado em uma idéia de obra programada, envolvendo o projeto e a execução como duas etapas distintas.

A série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul (IVM)* teve seu início em 1993, permanecendo em desenvolvimento até os dias atuais. Trata-se de um extenso conjunto de obras (que hoje conta com cerca de 550 projetos, dos quais 400 já transpostos para o suporte definitivo) que permanece ainda inédito.²

¹ As imagens deste capítulo são de Sandra Luz.

² Para a identificação das obras, já no projeto podem ser observados os seguintes dados: data, local (cidade, bairro: Itaim Bibi), nome do artista e marca (circunferência com um ponto no centro), técnica (desenho), nome da série e número do desenho dentro do conjunto. Os mesmos dados são repetidos no verso da obra já

Neste trabalho de pesquisa, nos dedicamos ao estudo desta série. Devido ao elevado número de obras, estabelecemos, como recorte, os desenhos compreendidos entre os números 01 e 350, todos executados com tinta acrílica negra sobre papel *Fabriano - cotton 50%*, branco, o que resume a produção de desenhos do artista entre 1993 e 1997.³

A denominação do conjunto como "série" foi atribuída pelo próprio artista. Estas obras vem sendo realizadas em uma seqüência, o que pode ser verificado pela numeração crescente por meio da qual os desenhos são identificados.

Consideramos também que a unidade compositiva-geométrica, as possíveis analogias entre os desenhos, a regularidade de formato, materiais e procedimentos técnicos utilizados na execução das obras, ora em estudo, e a possibilidade de uma leitura destas como seqüência, nos leva a concordar com o artista ao denominá-la *série*, embora cada desenho possa também ser analisado como portador de um discurso autônomo.

Do mesmo modo, fragmentos de uma obra de arte podem ser dotados de "centricidade" própria, embora componham um todo na relação com as demais partes. Portanto tais segmentos, ou microtemas podem se mostrar dotados de uma unidade tal que lhes possibilite autonomia para que destacados do conjunto se transformem em uma nova composição. (Munari, 1976 a, p. 80-82)

Na série **IVM**, Antonio Lizárraga utiliza-se deste fenômeno, extraindo partes de composições para dar origem a novos

acabada, onde consta a data de projeto. A partir deste momento nos referiremos à série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* como série **IVM** e identificaremos cada um dos desenhos utilizando este código, acompanhado do seu número dentro da série. Ex.: série: *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* – número: vinte e sete = **IVM 27**.

³ Vários assistentes do artista estão envolvidos no desenvolvimento deste conjunto de desenhos: os primeiros projetos (1993-1994) foram transcritos por Roberto Gorgatti. Participei como assistente da etapa de elaboração dos desenhos do conjunto ora em estudo a contar do no. 25 ao no. 315 (out/ 1994 a abr/97), decodificando graficamente a grafite sobre o papel milimetrado os dados ditados pelo próprio artista para os seus desenhos, pinturas e projetos gráficos neste período. Realizei no suporte definitivo o desenho **IVM25** e parte do **IVM26**, o

desenhos, consecutivos ou não, o que pode ser observado na relação entre obras como **IVM12** e **IVM13**, **IVM35** e **IVM75**, **IVM110** e **IVM121** entre outras (Pranchas 43 e 44).

No conjunto, o artista vem utilizando também o termo *subsérie* para denominar algumas seqüências de trabalhos.

A primeira delas foi a “subsérie” *Hai Kai*. Os trabalhos deste conjunto (**IVM263-IVM292**) recebem toda a identificação descrita (vide nota 2) acrescida do nome da subsérie e um título **HK/A**, **HK/B**, **HK/C**... Ressaltando que participam deste conjunto **HK/K**, **HK/LL**, **HK/ Ñ**, **HK/W**, **HK/Y**, **Pa** (Prancha 46).

A segunda subsérie foi a *Calendários*, formada por doze obras (**IVM311-IVM323**) de títulos **Calendário 1**, **Calendário 2**... **Calendário 12** (Prancha 47).

O terceiro grupo é a subsérie *Elevadores Elásticos* (**IVM336-IVM348** - Prancha 48).

A subsérie *Memorandos/Notícias*, iniciada em 1997, tem como primeiro desenho o **IVM349**.⁴ Sua transposição para o suporte definitivo foi suspensa temporariamente pelo artista, quando este deu início à subsérie *Quatrocentos e dezoito*. Este subconjunto inaugurou uma nova ramificação no grupo maior: desenhos de menores dimensões (36 x 36 cm) executados com tinta acrílica colorida e grafite, sobre papel Arches (Prancha 28 - **IVM418**). As obras desta subsérie não são numeradas, o **IVM418** é, portanto, um subconjunto da **IVM**. Os desenhos que se seguiram aos 36 da *Quatrocentos e dezoito*⁵, vêm mantendo o uso da cor, porém nas dimensões de 40 x 40 cm. Sabe-se que muitos dos desenhos, realizados posteriormente à subsérie *Elevadores Elásticos*, já

qual foi concluído por R. Gorgatti que realizou também o desenho **IVM27**. A partir do **IVM28** toda a realização final dos desenhos a tinta sobre papel *Fabiano* foi de Sandra Luz, atual assistente de Lizárraga (1995 -)

⁴ Embora a *Memorandos/Notícias* se inicie no **IVM349**, o primeiro desenho realizado foi o **IVM350** (ago/97). O **IVM349** foi elaborado por Lizárraga em (data) e conserva muitas características de obras imediatamente anteriores que pertencem à subsérie *Elevadores Elásticos*.

⁵ Em abril de 1999 Lizárraga retomou a **418**, passando a desenvolver novos projetos para esta subsérie, conservando as características das obras já mencionadas.

não obedecem a determinadas características dos 350 primeiros trabalhos.

A inclusão de variações tonais em uma obra pode influenciar a percepção e a análise de elementos visuais e relacionais nas composições (Wong, 1998, p. 345). Os desenhos em preto e branco oferecem certa neutralidade quanto a este aspecto, favorecendo o estudo das estruturas e dos jogos formais que enfatizamos nesta pesquisa.

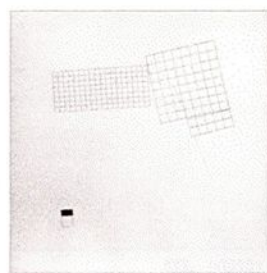
Os limites para espaço, cor e forma apresentaram-se como regras estabelecidas por Lizárraga para estes projetos:

- a) a fixação do campo de trabalho em um formato constante de 60x60cm,
- b) a aplicação de tinta negra, incorporando o branco do suporte, como elemento compositivo,
- c) o uso exclusivo de formas geométricas retas ou curvas.

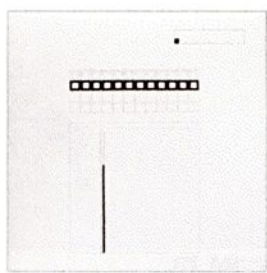
Tais restrições, que em um primeiro momento poderiam sugerir um empobrecimento dos desenhos, os transformaram em rico desafio para o desenvolvimento de estratégias exploratórias de um mesmo formato regular e estável como o quadrado.

Muitas soluções compositivas, adotadas pelo artista para suas pinturas, esculturas, projetos gráficos e outros decorrem do uso deste formato, estabelecendo uma estreita relação entre a série de desenhos, ora em estudo, e outros segmentos da sua obra nos últimos anos. Com base nesta possibilidade, entendemos residir neste conjunto gráfico um significativo volume de informações visuais que indiciam a sua poética visual.

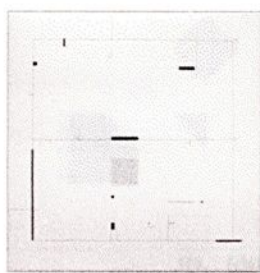
Série Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul
exemplos



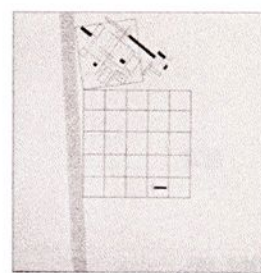
157. IVM01



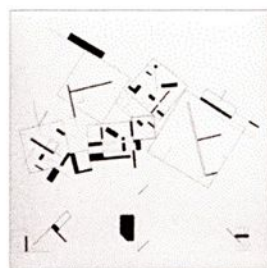
158. IVM04



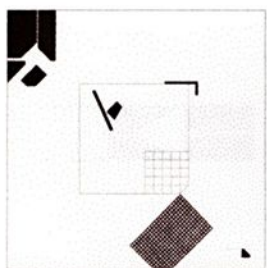
159. IVM05



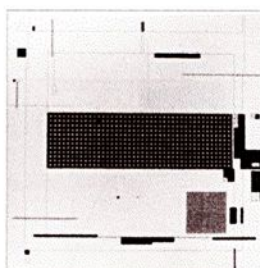
160. IVM12



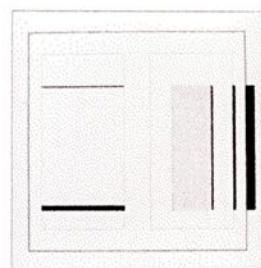
161. IVM13



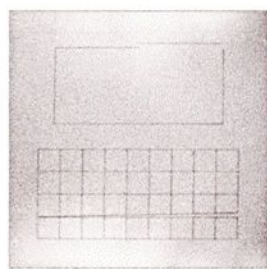
162. IVM22



163. IVM27



164. IVM28



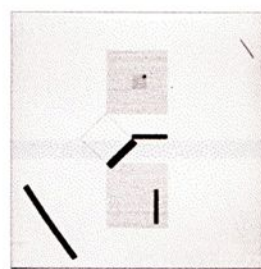
165. IVM34



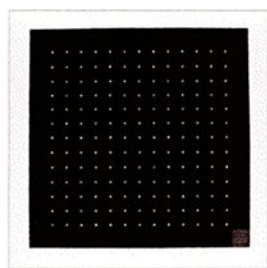
166. IVM35



167. IVM38



168. IVM46



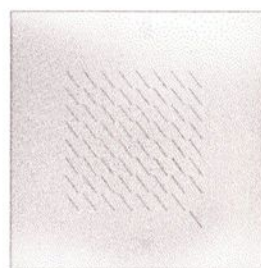
169. IVM48



170. IVM55



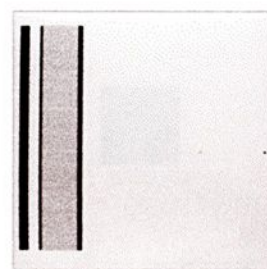
171. IVM72



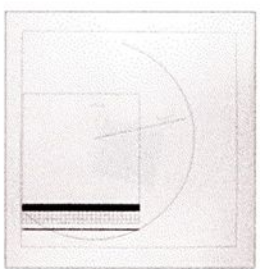
172. IVM75



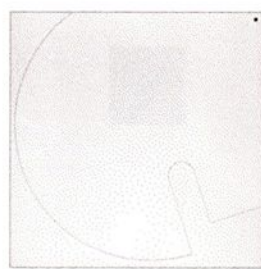
173. IVM76



174. IVM88



175. IVM92

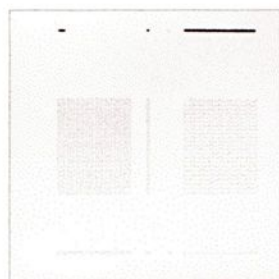


176. IVM99

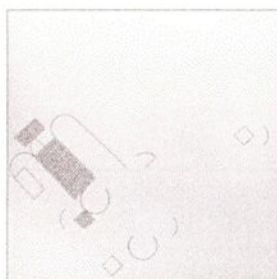
PRANCHA 43

Desenhos - IVM26 a IVM50 - coleção Museu de Arte Moderna - MAM/SP

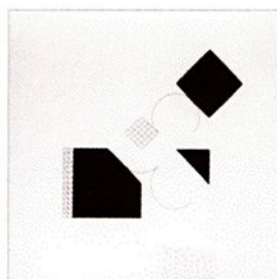
Série Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul
exemplos



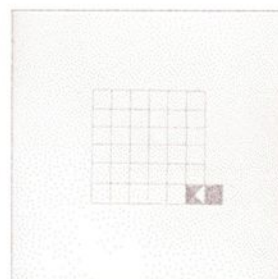
177. IVM101



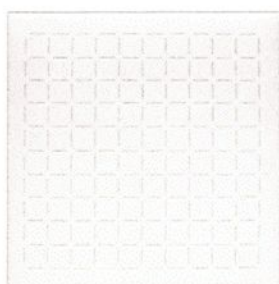
178. IVM103



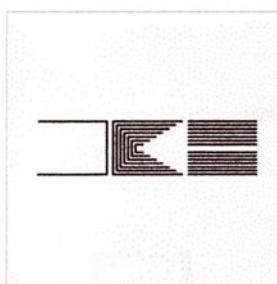
179. IVM105



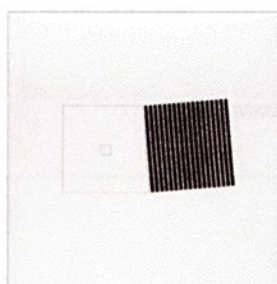
180. IVM110



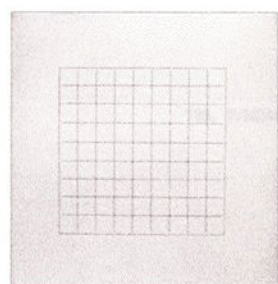
181. IVM119



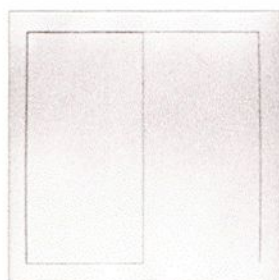
182. IVM121



183. IVM123



184. IVM126



185. IVM143



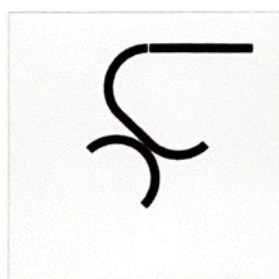
186. IVM159



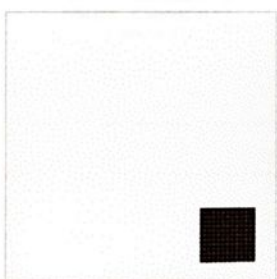
187. IVM164



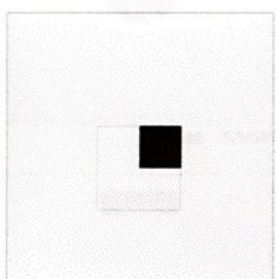
188. IVM170



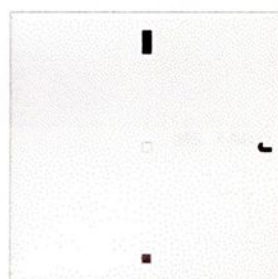
189. IVM185



190. IVM191



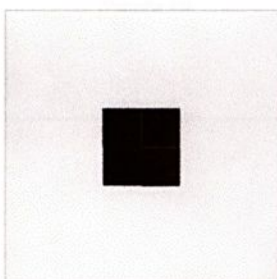
191. IVM193



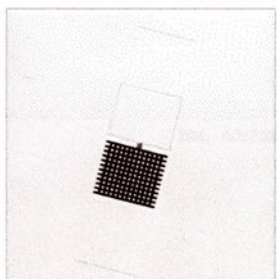
192. IVM204



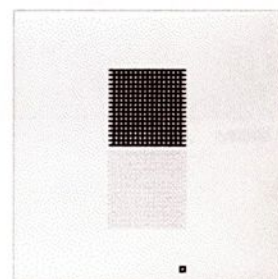
193. IVM207



194. IVM208

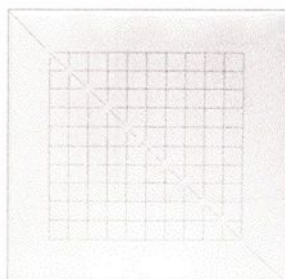


195. IVM214

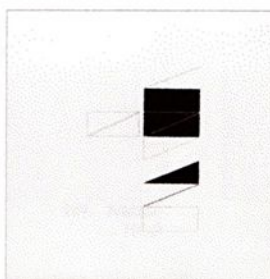


196. IVM224

Série Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul
exemplos



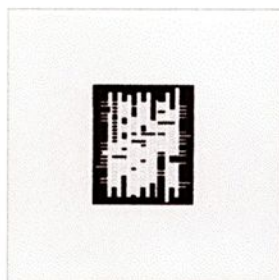
197. IVM228



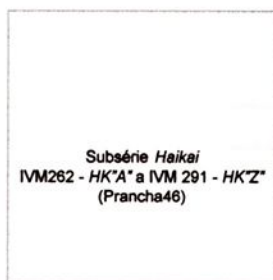
198. IVM237



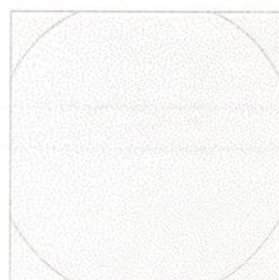
199. IVM244



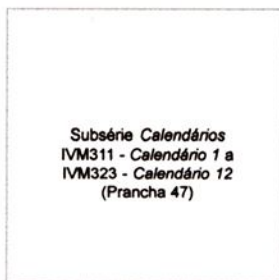
200. IVM248



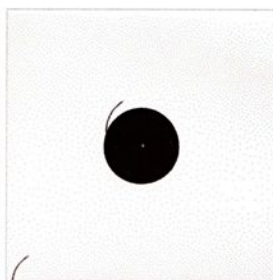
Subsérie *Haikai*
IVM262 - HK"A" a IVM 291 - HK"Z"
(Prancha46)



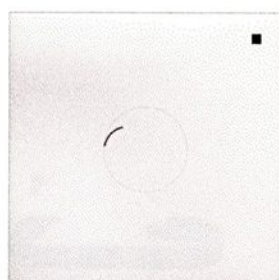
201. IVM305



Subsérie *Calendários*
IVM311 - Calendário 1 a
IVM323 - Calendário 12
(Prancha 47)



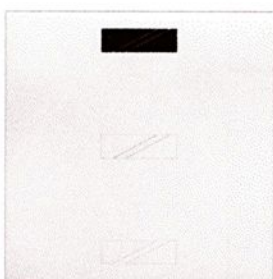
202. IVM331



203. IVM332



Subsérie *Elevadores Elásticos*
IVM336 a IVM348
(Prancha 48)

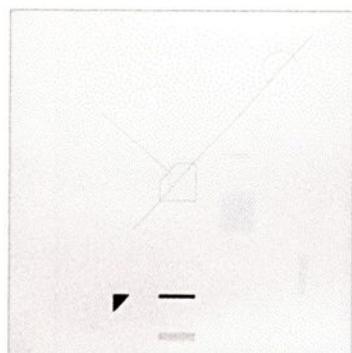


204. IVM339

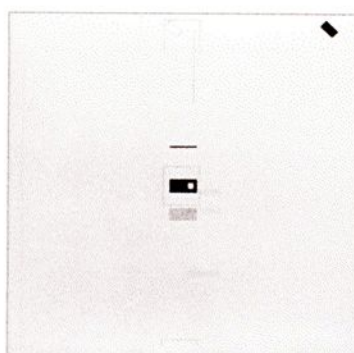


205. IVM350

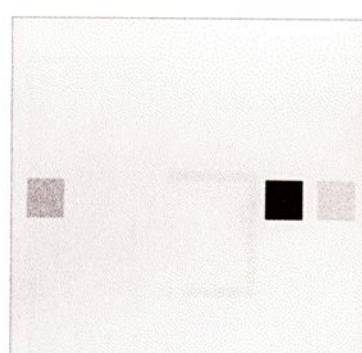
Série Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul
Subsérie Haikai (IVM262 a IVM291 - 1996/1997) - exemplos



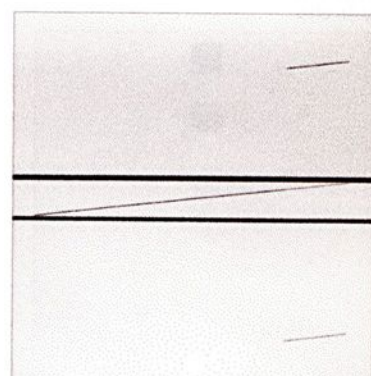
206. IVM264
HK C



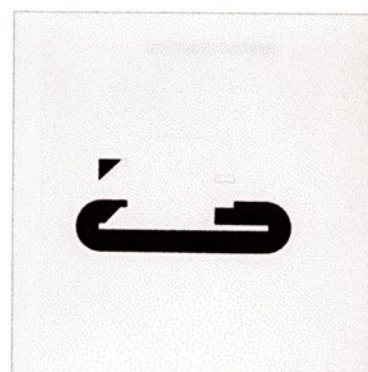
207. IVM266
HK D



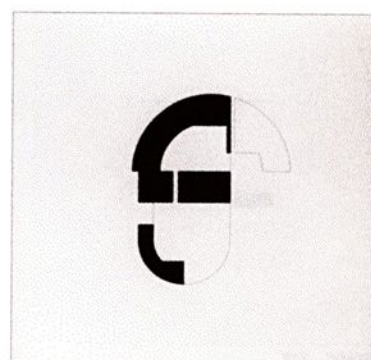
208. IVM272
HK J



209. IVM282
HK Q



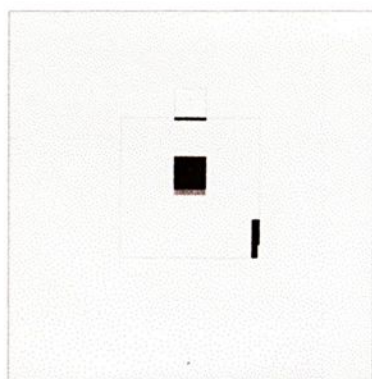
210. IVM283
HK R



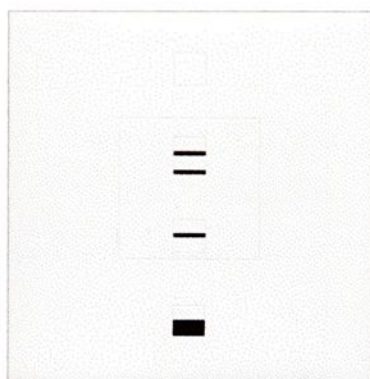
211. IVM285
HKT

PRANCHA 46

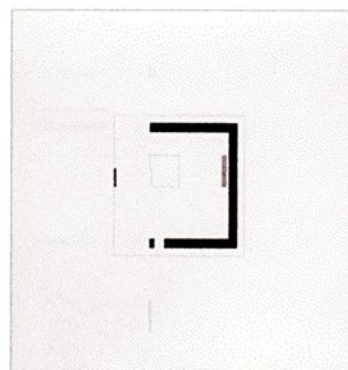
Série Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul
Subsérie Calendários (IVM311 a IVM323 - 1997) - exemplos



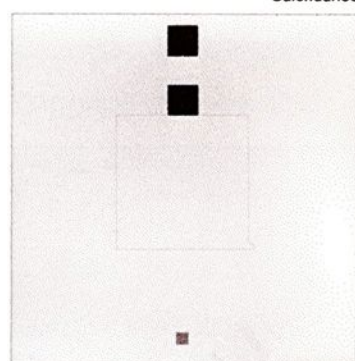
212. IVM311
Calendário1



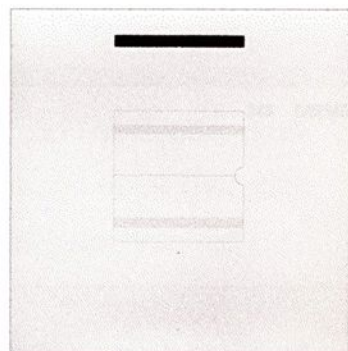
213. IVM312
Calendário2



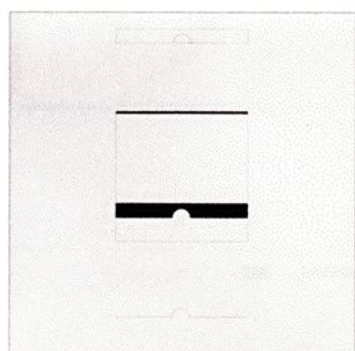
214. IVM313
Calendário3



215. IVM321
Calendário10



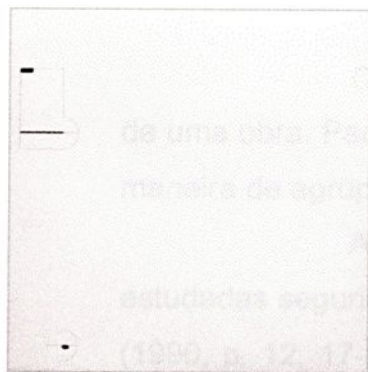
216. IVM322
Calendário11



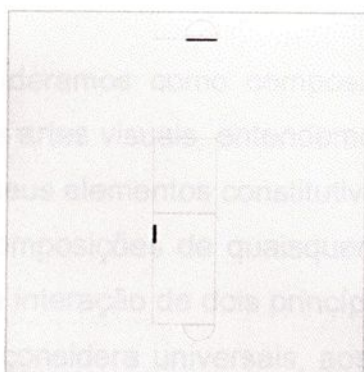
217. IVM323
Calendário12

PRANCHA 47

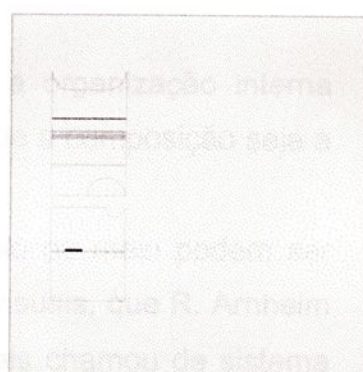
Série Itaim Bibi/Via Olímpia/Margem Sul
Subsérie Elevadores Elásticos (IVM336 a IVM348 - 1997) - exemplos



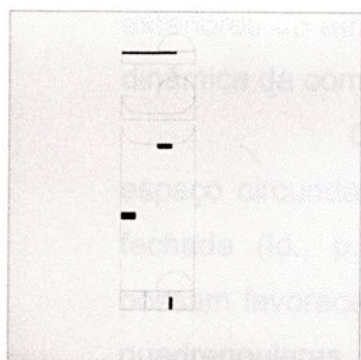
218. IVM336



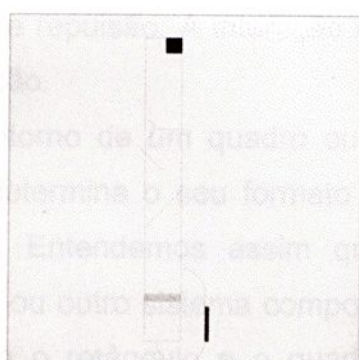
219. IVM338



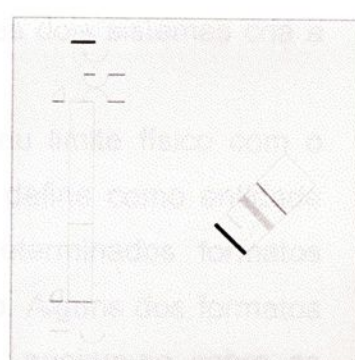
220. IVM340



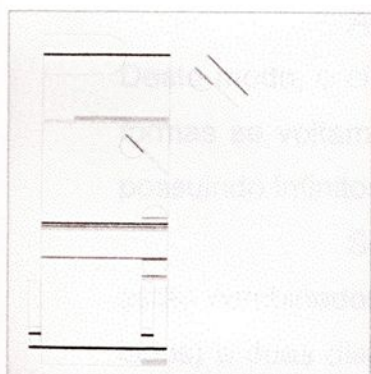
221. IVM341



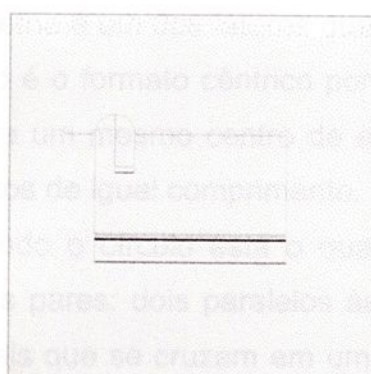
222. IVM343



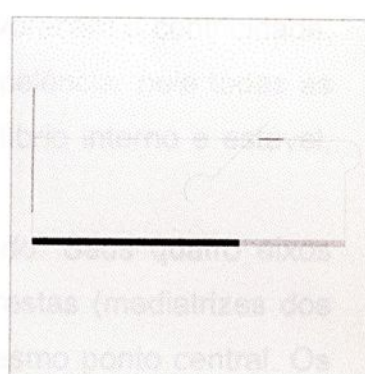
223. IVM345



224. IVM346



225. IVM347



226. IVM348

3.2 ANOTAÇÕES COMPOSITIVAS: O ESPAÇO DO QUADRADO

Consideramos como composição a organização interna de uma obra. Para as artes visuais, entendemos que a composição seja a maneira de agrupar seus elementos constitutivos.

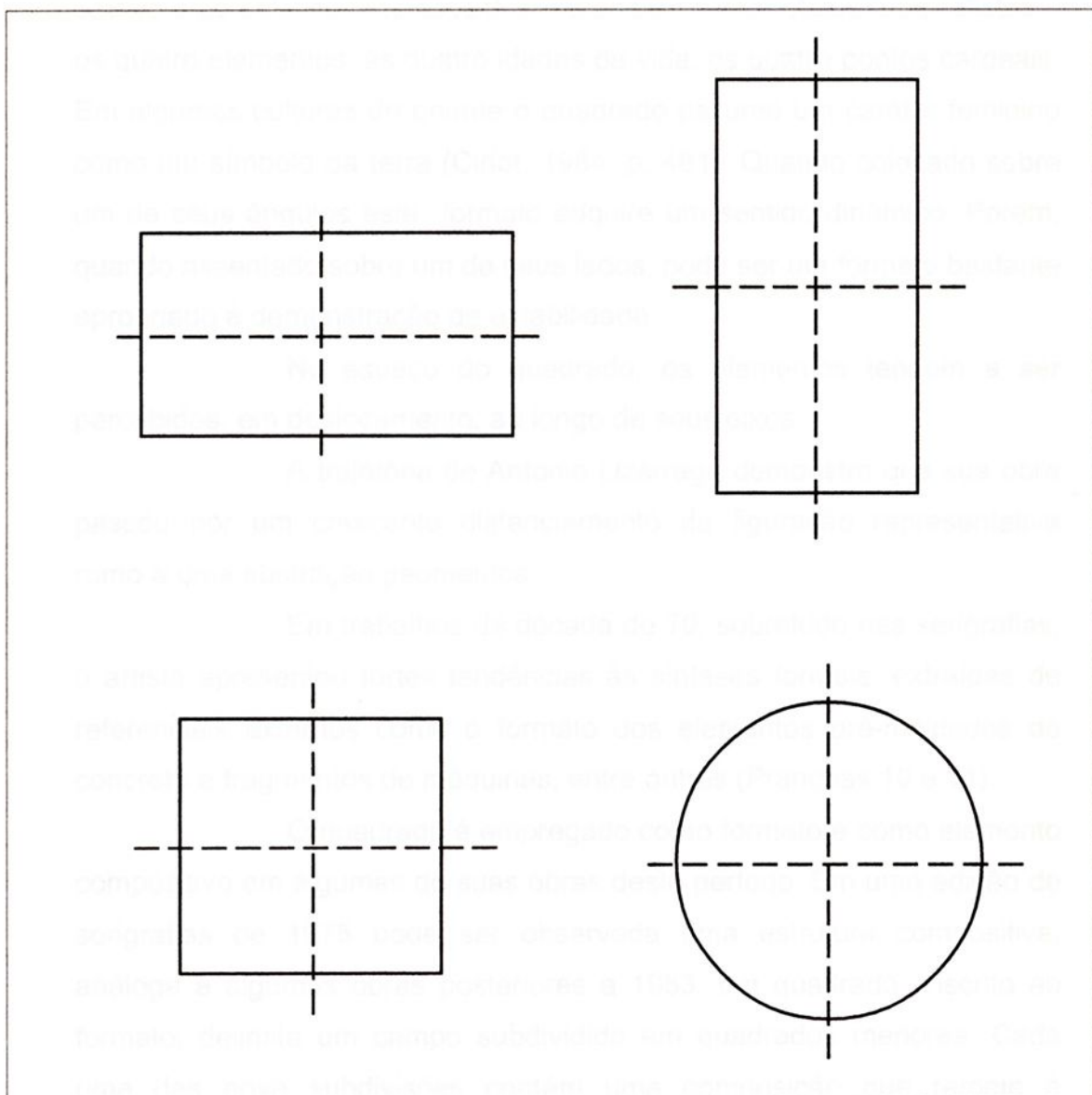
As composições de quaisquer estilo ou meio podem ser estudadas segundo a interação de dois princípios visuais, que R. Arnheim (1990, p. 12, 17-18) considera universais, aos quais chamou de sistema cêntrico e sistema excêntrico. O primeiro sistema se refere a um tipo de organização que se desenvolve ao redor de um centro. O segundo sistema é organizado por vetores de forças que respondem a centros exteriores de atração e repulsão. A interação destes dois sistemas cria a dinâmica da composição.

O contorno de um quadro ou o seu limite físico com o espaço circundante determina o seu formato e o define como entidade fechada (Id., p. 85). Entendemos assim que determinados formatos possam favorecer um ou outro sistema compositivo. Alguns dos formatos quadrangulares, como o retângulo e o quadrado, apoiam-se sobre as coordenadas gravitacionais da terra. O retângulo, por exemplo, pode enfatizar a vertical ou a horizontal, propiciando um diálogo entre o espaço interno da obra e o circundante, reforçando a excentricidade (Prancha 49).

A simetria é um dos fatores que favorecem a centricidade. Deste modo, o círculo é o formato cêntrico por excelência, nele todas as formas se voltam para um mesmo centro de equilíbrio interno e estável, possuindo infinitos eixos de igual comprimento.

Seguindo o círculo está o quadrado. Seus quatro eixos estão combinados aos pares: dois paralelos às arestas (mediatrizes dos lados) e duas diagonais que se cruzam em um mesmo ponto central. Os lados iguais entre si e iguais aos eixos paralelos acentuam a simetria, bem como a igualdade dos ângulos, determinados pela inclinação das bissetrizes internas.





O quadrado, o retângulo e o círculo: centricidade e excentricidade



Enquanto o triângulo está simbolicamente ligado ao movimento e ao impulso ascendente, o modelo quaternário refere-se ao severo e ao estático, aos aspectos materiais ou intelectuais racionalistas – os quatro elementos, as quatro idades da vida, os quatro pontos cardeais. Em algumas culturas do oriente o quadrado assume um caráter feminino como um símbolo da terra (Cirlot, 1984, p. 481). Quando colocado sobre um de seus ângulos este formato adquire um sentido dinâmico. Porém, quando assentado sobre um de seus lados, pode ser um formato bastante apropriado à demonstração de estabilidade.

No espaço do quadrado, os elementos tendem a ser percebidos, em deslocamento, ao longo de seus eixos.

A trajetória de Antonio Lizárraga demonstra que sua obra passou por um crescente distanciamento da figuração representativa rumo a uma abstração geométrica.

Em trabalhos da década de 70, sobretudo nas serigrafias, o artista apresentou fortes tendências às sínteses formais, extraídas de referenciais externos como o formato dos elementos pré-moldados de concreto e fragmentos de máquinas, entre outros (Pranchas 10 e 11).

O quadrado é empregado como formato e como elemento compositivo em algumas de suas obras deste período. Em uma edição de serigrafias de 1975 pode ser observada uma estrutura compositiva, análoga a algumas obras posteriores a 1983: um quadrado, inscrito ao formato, delimita um campo subdividido em quadrados menores. Cada uma das nove subdivisões contém uma composição que remete à estrutura de mediatrizes e diagonais do formato-suporte.

Em trabalhos posteriores a 1983, Lizárraga demonstra um intenso uso do formato quadrado nas obras bidimensionais e do cubo nas esculturas, como um desafio para o desenvolvimento de seus discursos plásticos, o que pode ser verificado por meio de uma análise das obras da série **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul**.

3.3 ESTRUTURA E FORMA:

Jogos de uma poética

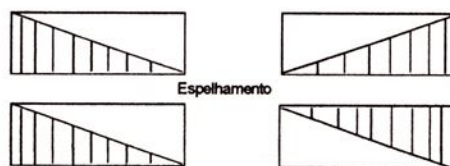
Na série **Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul** são exploradas somente as formas geométricas. Os formatos, sempre planos (sem sugerir distorções espaciais intensas), surgem como elementos em positivo (executados a tinta) ou em negativo⁶ (IVM48, IVM50 - Prancha 50), quando a cor original do suporte é preservada em espaços circundados por áreas preenchidas por tinta negra (il. 01).

O quadrado é usado repetidamente nas composições como plano original⁷, como estrutura e como unidade de forma. As repetições ocorrem segundo padrões de tamanho, de cor (sempre em branco ou em negro), de direção, de posição no campo visual ou quanto ao seu peso em relação à obra. Lizárraga utiliza-se também de inversões e rotações das formas⁸ (il. 02) (Kandinsky, 1987a, p. 96).



Formas positivas e formas negativas

il. 01



Espelhamento

Rotação

il. 02

⁶ Conceitualmente a figura está relacionada a formas positivas e o fundo a formas negativas, o segundo plano.

⁷ Plano original: limitação deliberada de uma porção de universo sobre o qual se fará a composição. KANDINSKY, W. *Curso da Bauhaus*. p. 96.

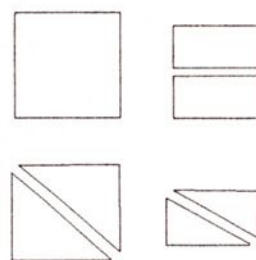
⁸ Inversão de uma forma ou espelhamento: giro em torno de um eixo paralelo ao plano.

Rotação de uma forma: giro em torno de um eixo perpendicular ao plano.

Do formato-suporte decorrem outros polígonos regulares e irregulares construídos por meio de inter-relações entre as formas: contato, união ou ainda subtração de partes do formato-básico, resultando em retângulos, triângulos e outros (il. 03). A presença de circunferências se dá em algumas obras, sem necessariamente estruturar a composição (IVM 26 e IVM106 - Prancha 50).

As unidades de forma podem ser agrupadas em conjuntos que se repetem em bloco (super-unidades de forma), dentro de uma mesma obra ou em obras diferentes (il. 04). Ocorrem também subdivisões das unidades de forma em elementos menores (subunidades de forma), que repetem ou não o formato original. Estas apresentam-se nas composições em que Lizárraga subdivide quadrados em quadrados menores, retângulos e triângulos retângulos (Prancha 50).

A análise das estruturas apresenta-se, entre os elementos que constituem uma obra, como dos mais significativos aspectos no estudo desta série.



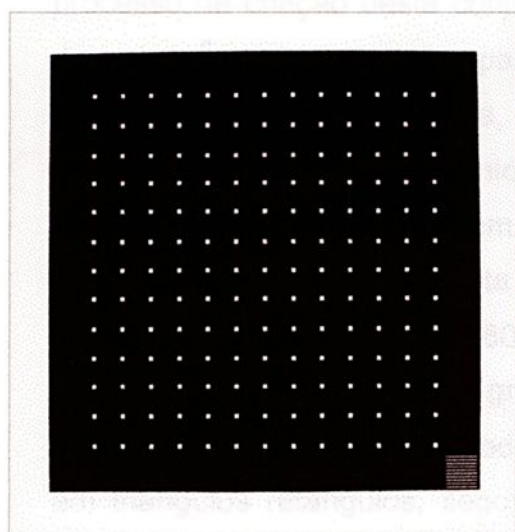
Das subdivisões do quadrado resultam outros polígonos regulares

il. 03

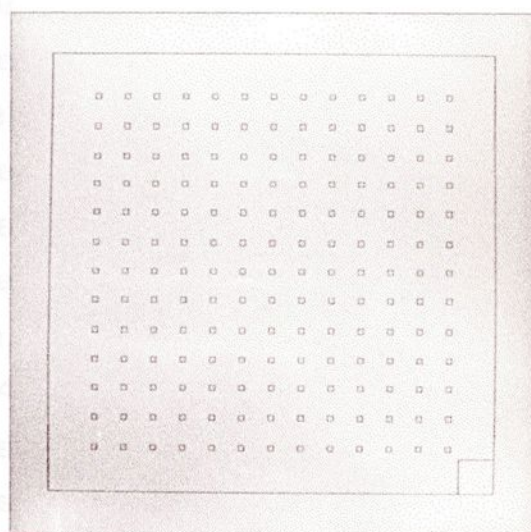


Unidade de forma e superunidade de forma

il. 04

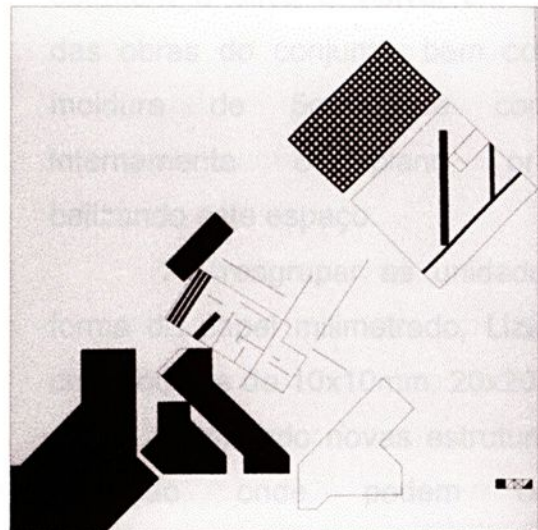


227. IVM48

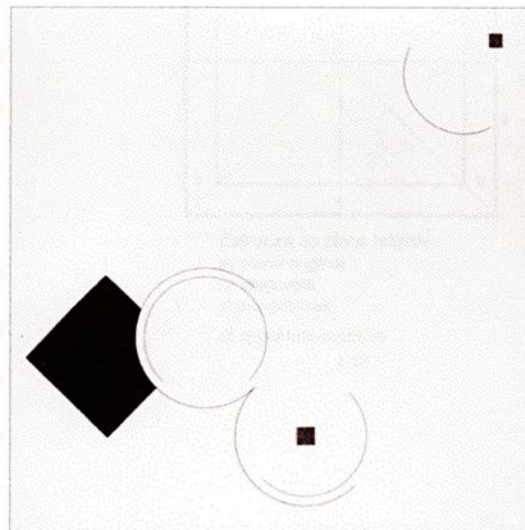


228. IVM50

227, 228 - As unidades de formas são freqüentemente empregadas em estruturas de repetição nas quais o artista utiliza as relações de positivo e negativo.



229. IVM29

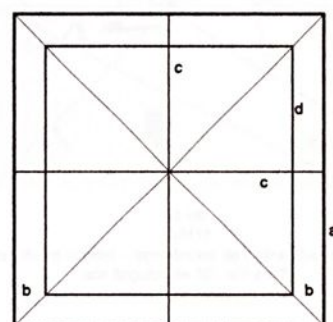


230. IVM106

229, 230 - O uso de circunferências nas composições da IVM pode ocorrer independentemente de questões estruturais

Observando os documentos do processo de criação deste conjunto de desenhos,⁹ vemos que todos partem de uma grade de malha quadrada, o papel milimetrado, onde a menor unidade de forma é o quadrado de 1x1mm. Sobre esta estrutura, o artista limita a sua área de trabalho em 60x60cm, construindo a sua própria grade: 4 quadrados de 30x30cm, subdivididos em triângulos retângulos, seguindo as diagonais da área básica - a estrutura quadrada. Estas divisões podem ser ainda repetidas em escalas menores, dentro das referidas áreas (il. 05). Tal estrutura é ativa e visível em muitas das obras do conjunto, bem como a moldura de 5cm que contorna internamente o plano original, balizando este espaço.

Ao reagrupar as unidades de forma do papel milimetrado, Lizárraga cria módulos de 10x10mm, 20x20mm e outros, compondo novas estruturas de repetição onde podem ocorrer alterações no espaçamento entre as linhas da grade, na direção ou deslizamento destas, ou superposição de estruturas.



Estrutura do plano original:

- a) plano original
- b) diagonais
- c) mediatrizes
- d) quadrado-moldura

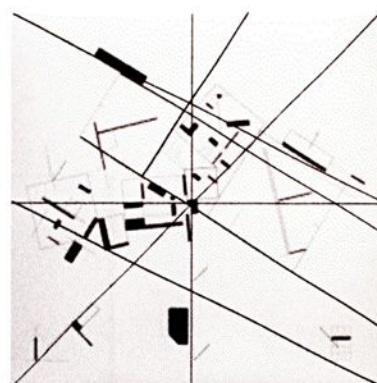
il. 05

⁹ Referimo-nos aos projetos, desenhos preparatórios realizados a grafite, sobre papel milimetrado, em escala natural.

As composições obedecem basicamente a três direções: horizontal, vertical e inclinada a 45° (para a direita ou para a esquerda). Outras inclinações são menos freqüentes, sugerindo desvios em relação à grade-base. A análise dos projetos, no entanto, demonstra que, invariavelmente, o artista estabelece uma relação geométrica de "amarramento" entre os elementos compositivos e a estrutura do quadrado. Portanto tais anomalias estruturais não ocorrem aleatoriamente (il. 06).

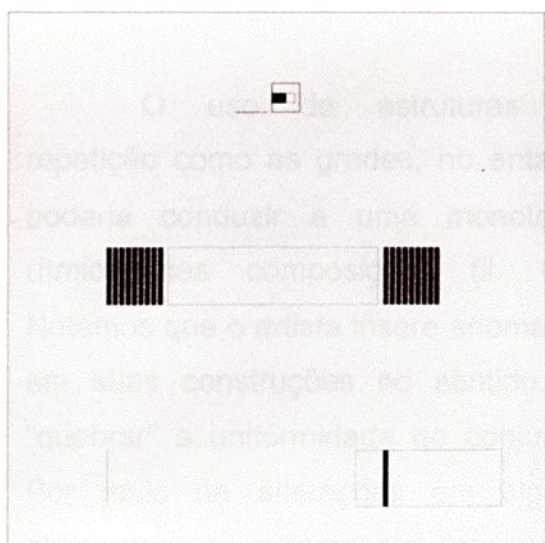
O discurso poético pode predominar em uma obra quando esta se volta para si por meio das relações de similaridades entre os seus elementos compositivos.

A auto-referência da forma quadrada é evidente nestes de desenhos, onde um dos principais recursos empregados por Antonio Lizárraga é o da similaridade de formato. A unidade de forma se repete em variantes de tamanho, de preenchimento, em jogos de figura e fundo e de posição em relação ao plano original, também quadrado.

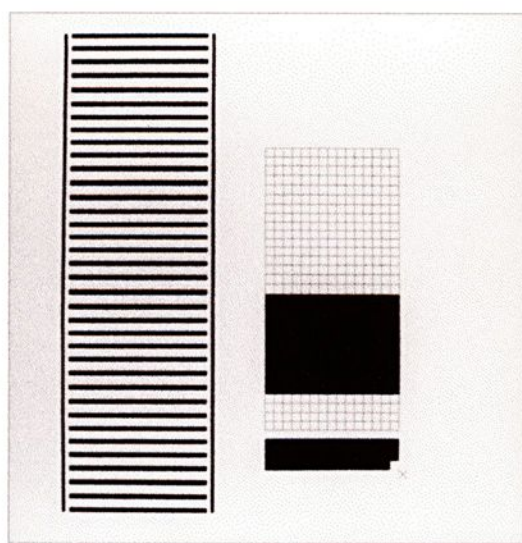


II. 06
IVM13

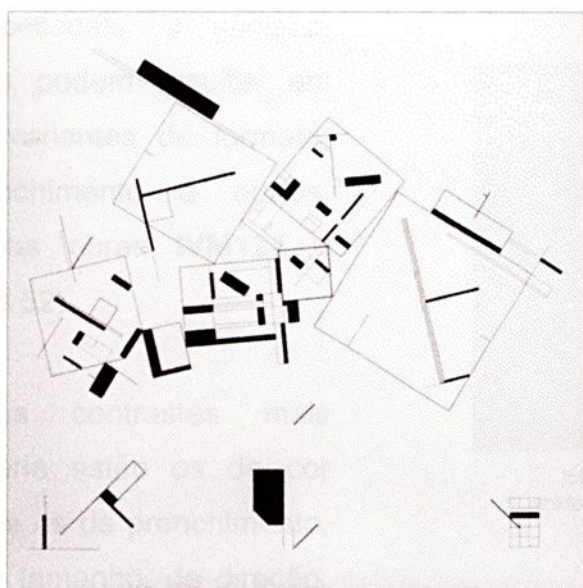
Estruturas ocultas - recorrências de inclinações similares aos ângulos de 30° , 45° e 60° .



231. IVM03



232. IVM63

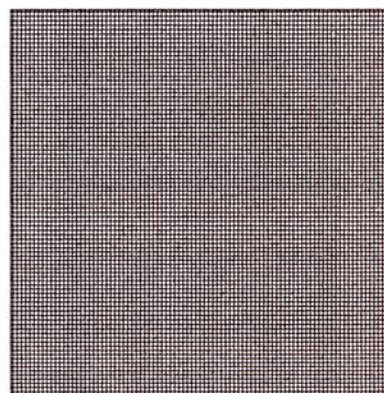


233. IVM13

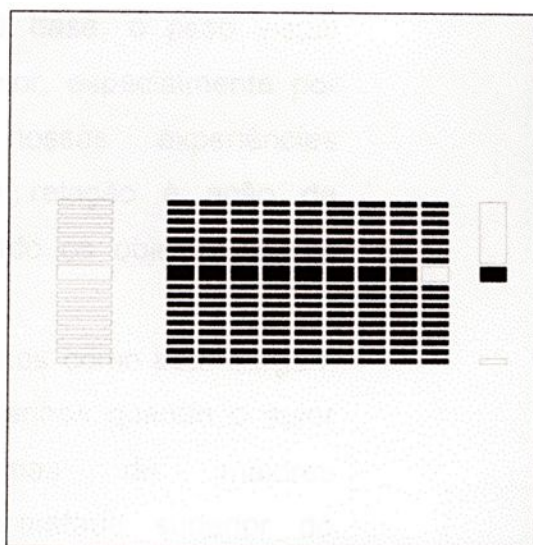
233. Composição anômala em relação à série na qual as estruturas mais freqüentes nos desenhos enfatizam a verticalidade, a horizontalidade e a inclinação a 45°, como nos exemplos acima, 231 e 232.

O uso de estruturas de repetição como as grades, no entanto poderia conduzir a uma monotonia rítmica nas composições (il. 07). Notamos que o artista insere anomalias em suas construções no sentido de "quebrar" a uniformidade do conjunto. Por meio de alterações em alguns elementos, ou mesmo em uma única unidade de forma, contrastante com o conjunto, obtém um desvio da atenção do observador, conferindo dinâmica às repetições, imprimindo uma de suas características pessoais: a sutileza. Estas alterações podem resultar em deslocamentos, variantes de formato, contorno, preenchimento e outros, como vemos nas obras **IVM124** e **IVM127** (Prancha 52).

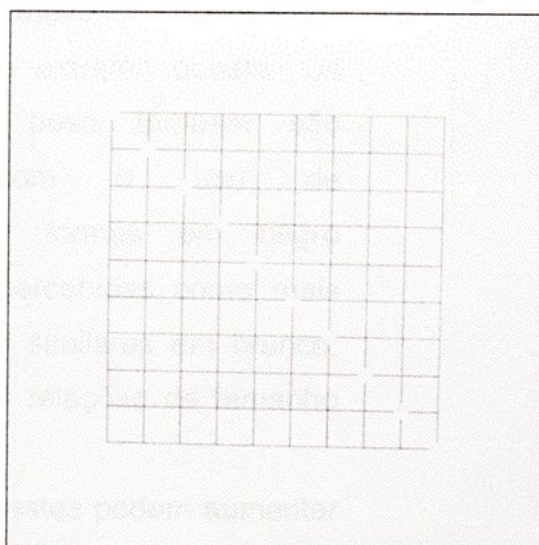
Entre os contrastes mais evidentes na série estão os de cor (preto x branco) e os de preenchimento, os contrastes de tamanho, de direção, de formatos (retos x curvos), de peso...



Estrutura de repetição
unidade de forma: quadrado
il. 07



234. IVM124



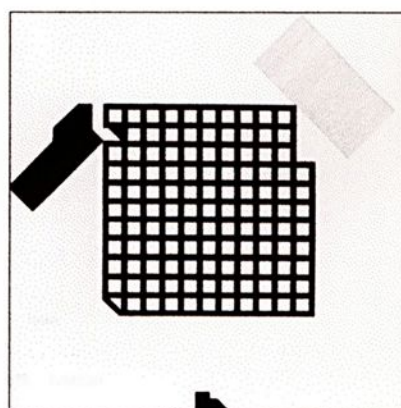
235. IVM127

234, 235 - Uso de estruturas de repetição com anomalias nas linhas de grade ou preenchimento das unidades de forma.

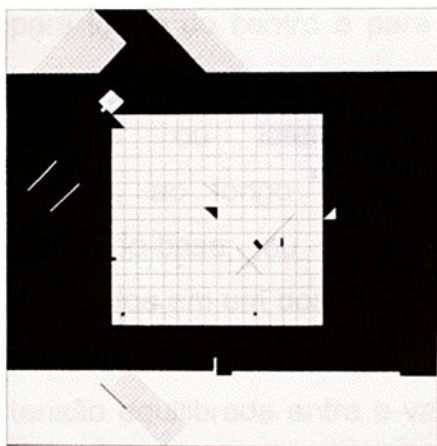
O contraste de peso relaciona-se com fenômenos perceptivos, ligados ao equilíbrio das formas em relação ao campo. Junto à base, o peso visual tende a ser maior, especialmente por remeter às nossas experiências anteriores, com relação à ação da gravidade atraindo os objetos para a Terra.

Fenômenos como este surgem na série de desenhos quando o autor posiciona formas de maiores proporções na metade superior do plano, onde são percebidas com certa "leveza", podendo ser equilibradas por elementos muito pequenos, posicionados no extremo oposto. Os contrastes de peso também são acentuados com o uso de preenchimentos: formas em negro tendem a ser percebidas como mais pesadas do que similares em branco, invertendo-se as relações de tamanho (il. 08).

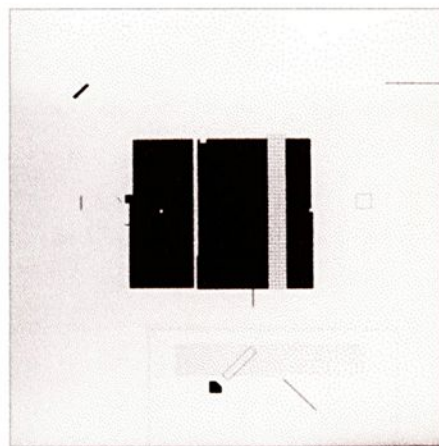
Os contrastes podem aumentar a concentração visual em torno de uma área do desenho. Esta ênfase para alguns pontos, na série **IVM** predomina em relação ao centro geométrico das obras (**IVM9**, **IVM16**, **IVM39...** - Prancha 53).



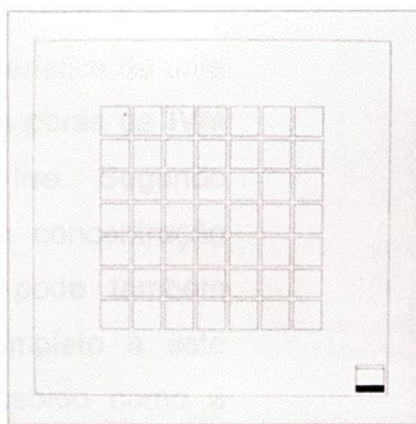
IVM26
il. 08



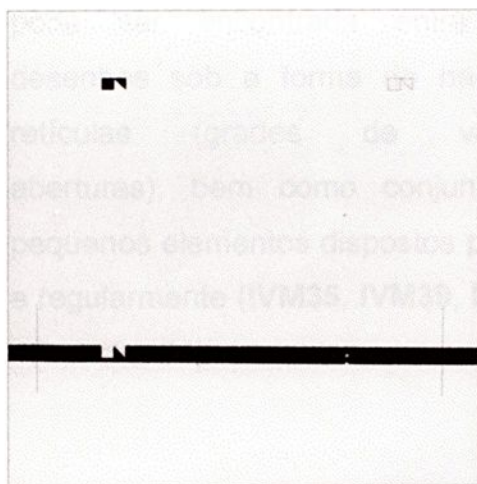
236. IVM09



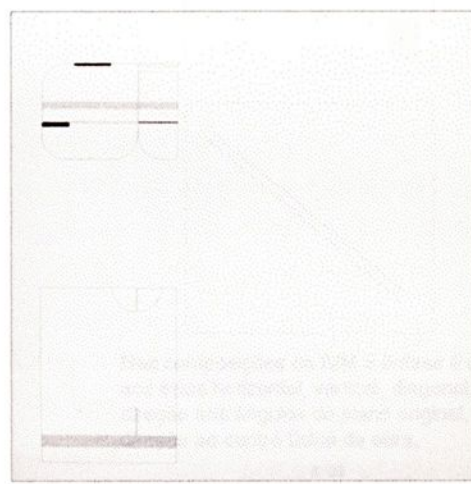
237. IVM16



238. IVM229



239. IVM184

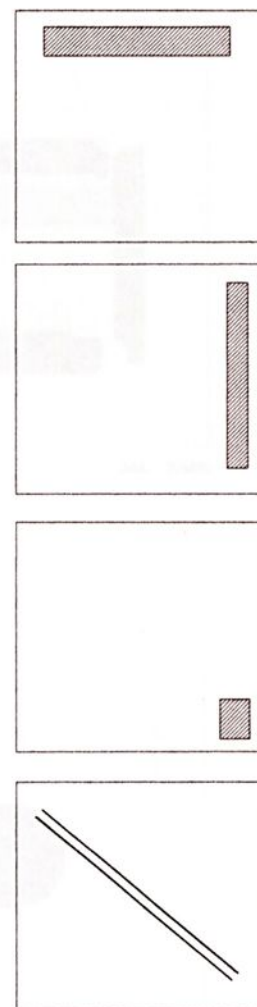


240. IVM342

238 a 240 - Áreas de concentração: ênfase para as regiões do centro geométrico, da base ou das laterais das composições.

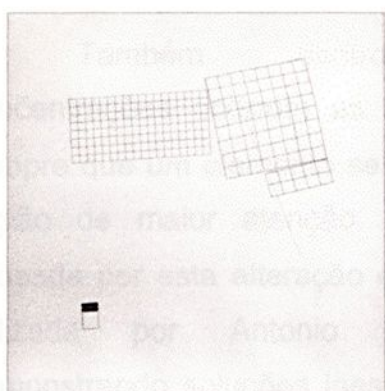
Ocorrem, também, ênfases para longe do centro e para junto das bordas do desenho (base, parte superior ou laterais), compondo regiões, ao longo dos 4 eixos do quadrado-base, ou concentrando os elementos em um dos ângulos da obra. Neste caso, cria-se uma situação de tensão equilibrada entre o vazio e esta reduzida área de preenchimento (il. 09).

Enquanto característica de uma superfície a textura, nas obras da **IVM** é predominantemente lisa. Segundo Wong (1998, p. 47), a concentração regular de elementos pode também sugerir um formato completo e este agrupamento será percebido como a textura de um plano. Esta formulação pode ser encontrada entre estes desenhos sob a forma de hachuras, retículas (grades de variadas aberturas), bem como conjuntos de pequenos elementos dispostos próxima e regularmente (**IVM35, IVM39, IVM229** - Prancha 54).

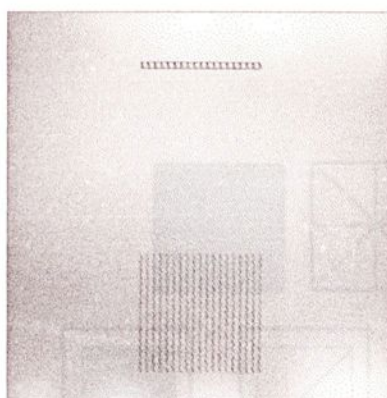


Nas composições da IVM a ênfase é dada aos eixos horizontal, vertical, diagonal, em direção aos ângulos do plano original, ou em direção ao centro físico da obra.

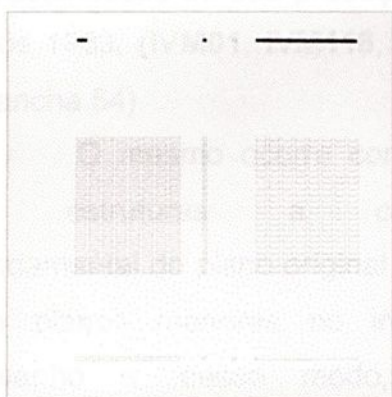
il. 09



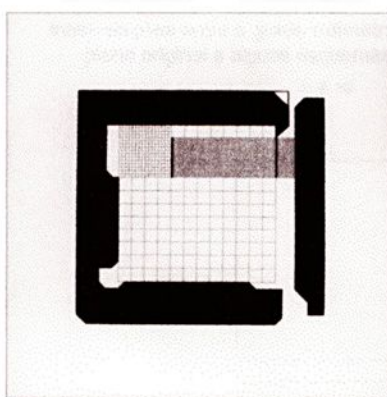
241. IVM01



242. IVM35

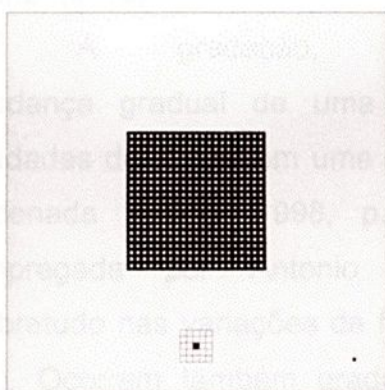


243. IVM101

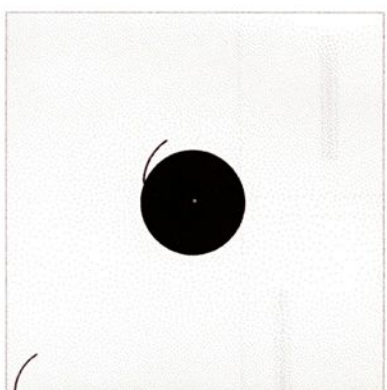


244. IVM39

243, 244. Hachuras, áreas em branco ou chapadas de negro: soluções para o preenchimento das formas nos desenhos da série IVM



245. IVM118



246. IVM331

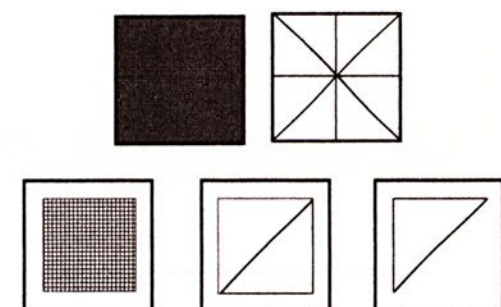
245, 246. Deslocamento de um elemento em relação à área de concentração.

Também dentro das concentrações ocorrem as anomalias sempre que um elemento se desvia da região de maior atenção. A tensão causada por esta alteração é bastante utilizada por Antonio Lizárraga, demonstrando soluções inesperadas e características de sua produção visual, após 1983. (IVM01, IVM118, IVM331 - Prancha 54).

O mesmo ocorre com relação às estruturas: a construção fundamental do plano original se repete em planos menores no interior do desenho e, desse modo, surgem analogias explícitas ou implícitas entre esta rede, o papel milimetrado e a própria disposição das formas sobre o plano. (il. 10)

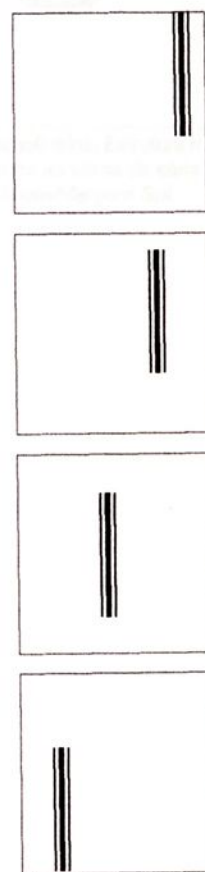
A gradação, enquanto mudança gradual de uma série de unidades de forma, em uma sequência ordenada (Wong, 1998, p. 347), é empregada por Antonio Lizárraga sobretudo nas variações de formato (il. 11). Ocorrem também gradações por progressão ou por rotação de planos.

A progressão pode ser encontrada em obras seqüentes ou em um mesmo desenho, onde uma unidade de forma "desloca-se" por um



Inter-relações entre a grade milimetrada, a estrutura do plano original e alguns esquemas compositivos.

il. 10

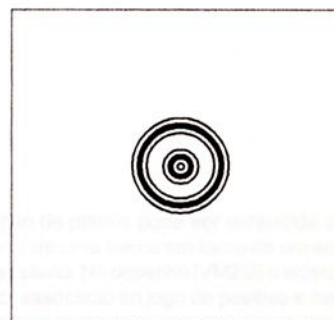


As gradações podem ocorrer em vários passos. O número de passos é inversamente proporcional à velocidade de gradação.

il. 11

eixo vertical ou horizontal (**IVM268** - Prancha 55). A rotação de planos fica evidente em obras como o desenho **IVM256** (Prancha 55), podendo ocorrer em 3 passos,¹⁰ em uma mesma obra (**IVM268**), chegando a envolver 5 ou mais passos em obras seqüentes ou não.

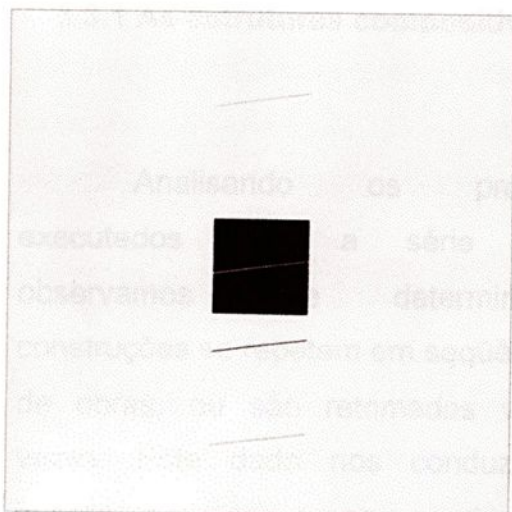
Mais raramente ocorrem as gradações concêntricas, quando os passos se desenvolvem em paralelo, em torno de um centro, sofrendo alterações de tamanho (il. 12). Recai-mos aqui em um caso particular, o da radiação, o qual pode ser verificado em desenhos como **IVM110**, **IVM121** (Prancha 55).



Gradação concêntrica. Estrutura menos freqüente entre as obras da série *Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul*.

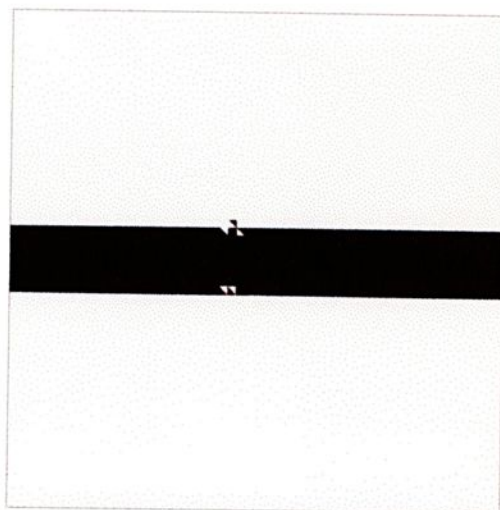
il. 12

¹⁰ Passos: etapas pelas quais uma forma passa em uma transformação. O número de passos determina a velocidade da gradação.



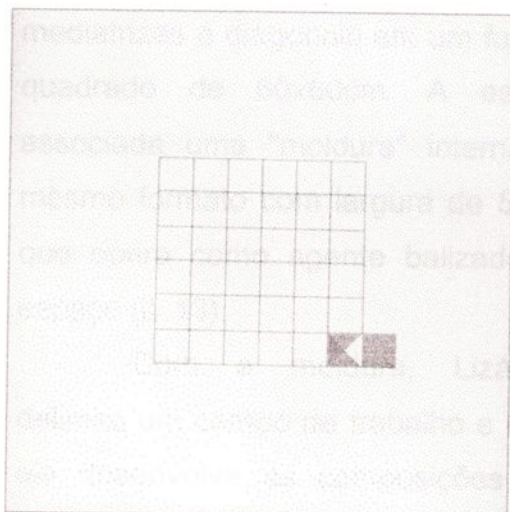
IVM268

247. Repetição de um elemento ao longo de um eixo, sugerindo uma gradação por progressão: um elemento repetido ao longo de um eixo sugere o seu deslocamento sobre este, paralelamente ao plano.

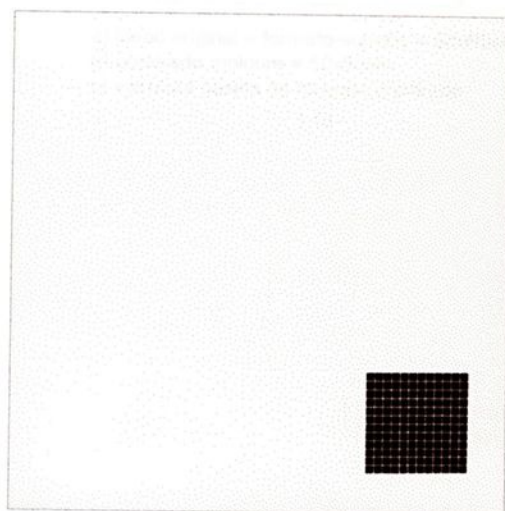


IVM256

248. A rotação de planos pode ser entendida como o deslocamento de uma forma em torno de um eixo perpendicular ao plano. No desenho IVM256 o artista utiliza este recurso, associado ao jogo de positivo e negativo, sugerindo que o elemento se destaca de um plano para se sobrepor ao fundo.



249. IVM110



250. IVM121

249, 250. Gradações concêntricas - nestas duas obras pode ser observado o uso da gradação concêntrica (radiação) e como o artista estabelece diálogos entre obras diferenciadas, por meio de relações de escalas.

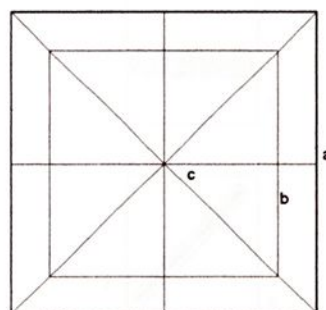
3.3.1 As estruturas compositivas

Analisando os projetos executados para a série **IVM**, observamos que determinadas construções se repetem em seqüências de obras, ou são retomadas várias vezes. Este dado nos conduziu a buscar por esquemas gerais que contivessem a maior parte ou a totalidade deste conjunto de desenhos.

Verificamos dados, já anteriormente apresentados, a respeito do ponto de partida do artista para os projetos: a estrutura básica de mediatrizes e diagonais em um formato quadrado de 60x60cm. A esta é associada uma "moldura" interna, de mesmo formato com largura de 5cm e que opera como agente balizador do espaço (il. 13).

Com a moldura, Lizárraga delimita um campo de trabalho e sobre ele desenvolve as composições com ênfase para uma das direções. Deste modo, as formas se distribuem ao longo das direções vertical, horizontal ou diagonal.

Observamos que derivam deste esquema três formulações



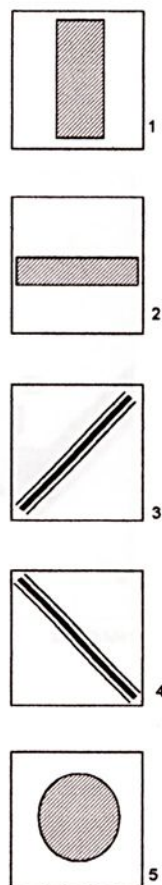
- a) plano original = formato-suporte = 60x60cm
- b) quadrado moldura = 50x50cm
- c) estrutura básica do formato quadrado

il. 13

compositivas, baseadas no quadrado (formato do plano original e moldura interna), no retângulo (horizontal ou vertical) e no triângulo (diagonal) (il. 14).

Estas estruturas são predominantemente ativas¹¹, podendo ser visíveis em muitos casos, embora ocorram casos anômalos, como no desenho **IVM13** (Prancha 51) onde se percebe uma quebra com a regularidade formal do quadrado.

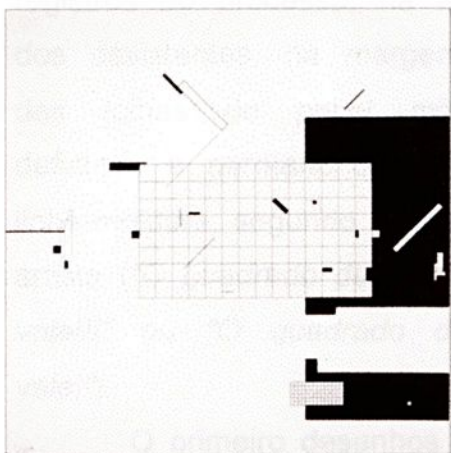
Os esquemas aqui apresentados são uma síntese das estruturas mais freqüentes na série. É importante observar que em muitas obras tais traçados se associam resultando em sistemas complexos onde os elementos se distribuem em mais de uma direção.. **IVM10**, **IVM41** (Prancha 56).



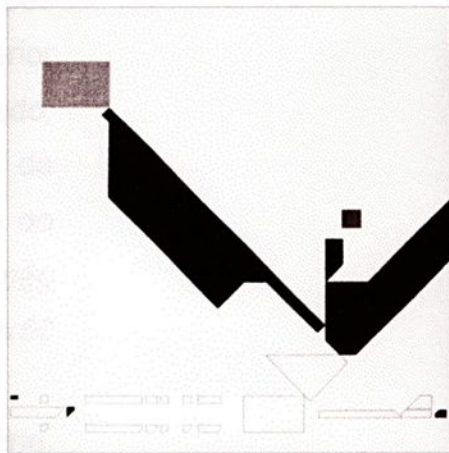
Direções enfatizadas com maior freqüência nas composições da série IVM

il. 14

¹¹ Estrutura ativa: quando as linhas estruturais dividem o espaço em subdivisões restritivas e que podem interceptar e cortar formas.



251. IVM10



252. IVM41

251, 252 - As direções vertical, horizontal e diagonal ocorrem em associação, em muitos desenhos da IVM, produzindo complexos sistemas compositivos.

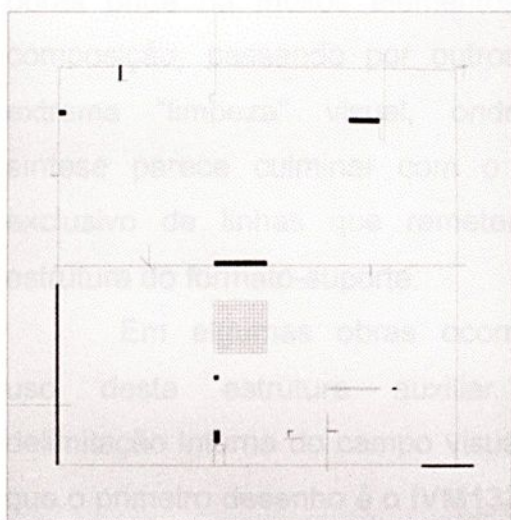


O uso da moldura interna:
as composições do quadrado

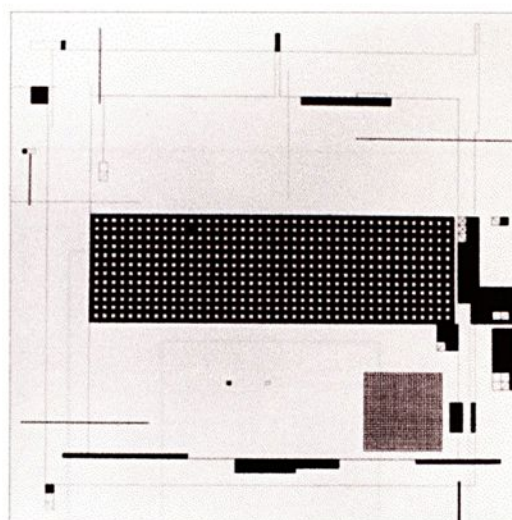
A moldura interna (50x50cm) é uma estrutura auxiliar e na maior parte das vezes somente está explícita no traçado do projeto, porém há desenhos onde se apresenta visível. Nos registros do processo, há anotações dos assistentes, na margem inferior das folhas de papel milimetrado, definindo a permanência ou não da linha-moldura, segundo o interesse do artista ("*O quadrado de 50x50cm não vale!!!*" ou "*O quadrado de 50x50 vale!*").

O primeiro desenhos da série, onde a moldura permanece visível é o **IVM5**. Tal traçado só é retomado no desenho **IVM18** e posteriormente reaparece em alguns conjuntos de desenhos. A moldura pode manter-se regular ou passar por alterações de contorno pelo acréscimo de curvas e outros recortes como se observa no desenho **IVM27** (Prancha 57).

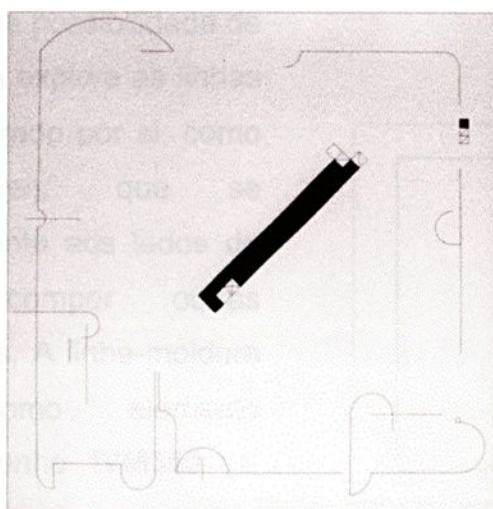




253. IVM05



254. IVM27

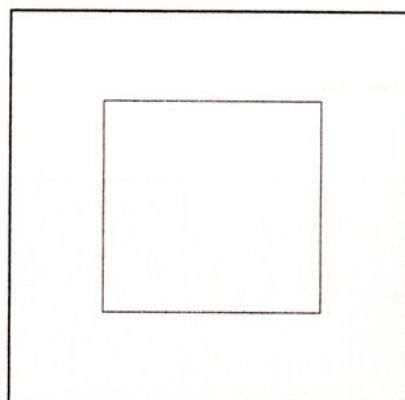


255. IVM54

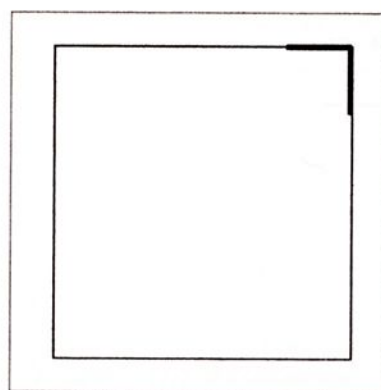
253 a 255 - Exemplos de obras onde o quadrado-moldura é visível integralmente, ou com alterações de contorno.

A **IVM**, se observada como uma seqüência, possui conjuntos de obras onde há muitos elementos na composição, passando por outros de extrema "limpeza" visual, onde a síntese parece culminar com o uso exclusivo de linhas que remetem à estrutura do formato-suporte.

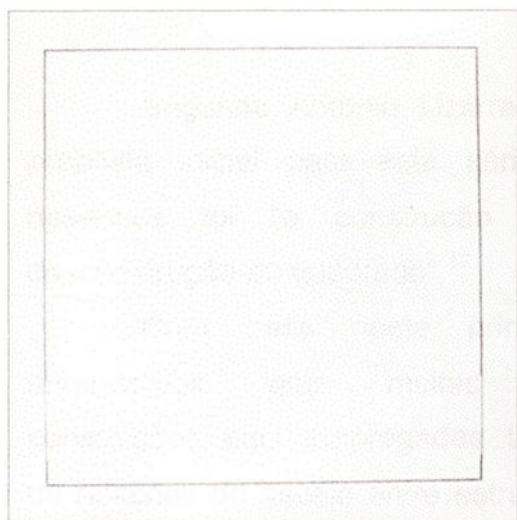
Em algumas obras ocorre o uso desta estrutura auxiliar de delimitação interna do campo visual do que o primeiro desenho é o **IVM133**, (il. 15) onde o quadrado "flutua", centralizado na composição, sendo retomada com freqüência em outros desenhos até o **IVM158**. Estas obras mostram-se como uma possibilidade de síntese onde o artista explora as linhas de contorno do quadrado por si, como elementos "dobráveis" que se deslocam paralelamente aos lados do quadrado para compor outras possibilidades formais. A linha-moldura é resgatada como elemento compositivo no desenho **IVM350** (il. 16), pertencente à subsérie denominada pelo artista como *Memorandos/Notícias* (Prancha 58).



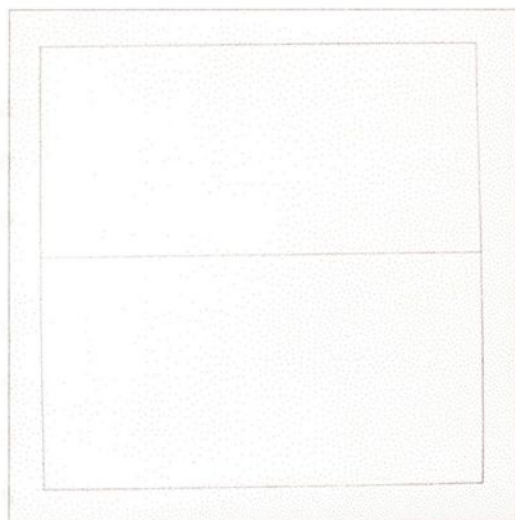
Estrutura do desenho **IVM133**
il. 15



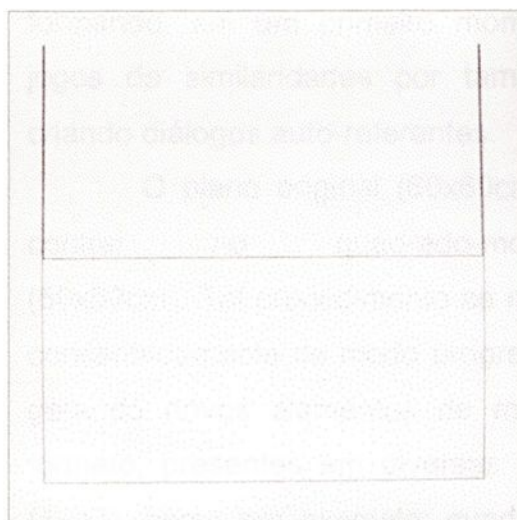
Esquema baseado no desenho **IVM350**
- subsérie *Memorandos/ Notícias*
il. 16



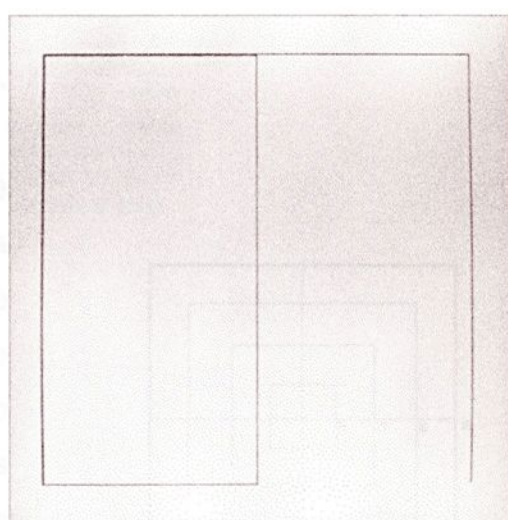
256. IVM137



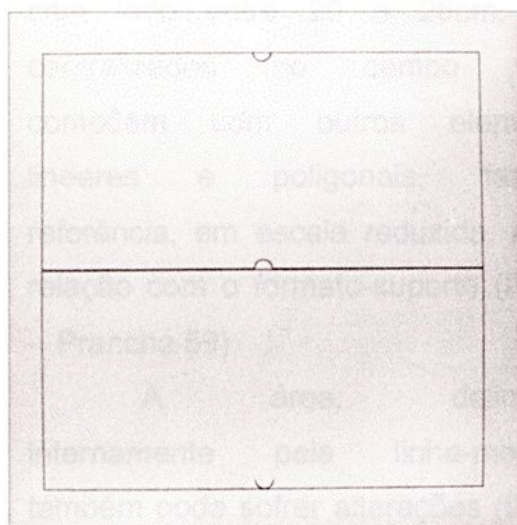
257. IVM141



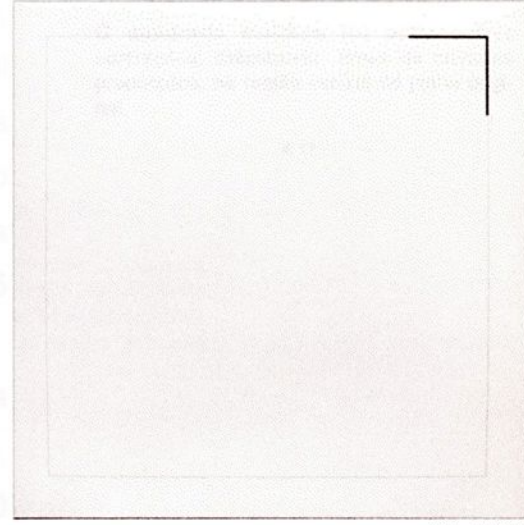
258. IVM142



259. IVM143



260. IVM155



261. IVM350
Subsérie Memorandos/Notícias

256 a 261 - Em algumas obras da série, o artista compõe o plano com um único contorno quadrado, "flutuante", ou articula os seus lados como elementos "dobráveis", deslocando-os em diferentes direções.

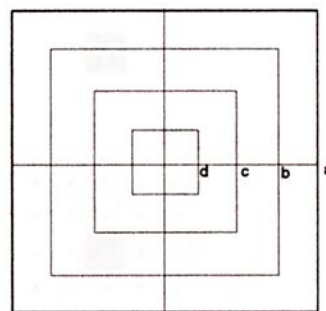
PRANCHA 58

Segundo Antonio Lizárraga, a proposta inicial para esta série de desenhos foi "a construção e a desconstrução do quadrado".¹²

Com base neste princípio, entendemos que muitas das construções aqui empregadas tratam de relações de escala entre estruturas básicas, em repetições internas formando, em um primeiro momento, jogos de similaridades por tamanho, criando diálogos auto-referentes.

O plano original (60x60cm) se contrai no quadrado-moldura (50x50cm). Tal procedimento se repete concentricamente de modo progressivo gerando novos elementos de mesmo formato, presentes em diversas obras (il. 17), como por exemplo: quadrados com lado entre 20 e 25cm, que, centralizados no campo visual compõem com outros elementos lineares e poligonais, fazendo referência, em escala reduzida, à sua relação com o formato-suporte (IVM25 - Prancha 59).

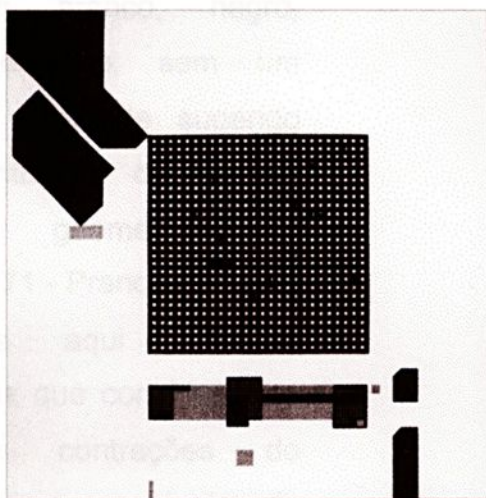
A área, delimitada internamente pela linha-moldura, também pode sofrer alterações (IVM90 - Prancha 59).



O quadrado moldura (b) pode sofrer contrações, delimitando áreas de menores proporções, na região central do plano original.

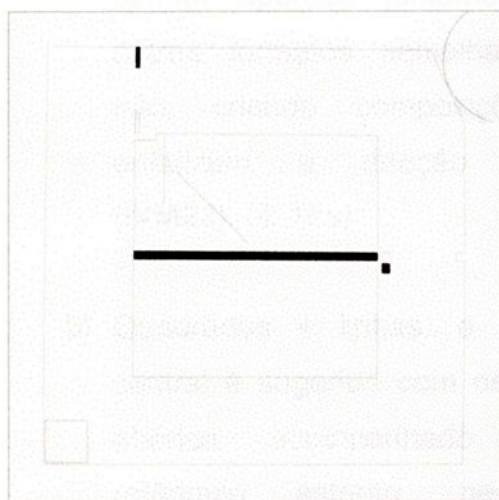
il. 17

¹² Depoimento do artista à autora.

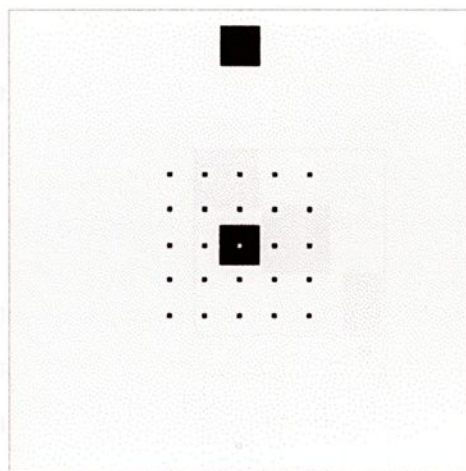


IVM25

262. O quadrado-moldura pode ser contraído, inscrito ao plano original, e em associação com outros formatos, fazendo referência em escala reduzida, à sua relação com o formato-suporte.



263. IVM90



264. IVM171

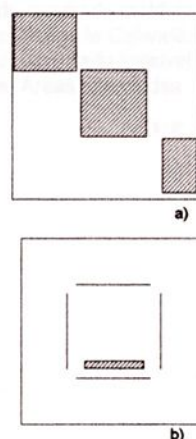
263, 264 - O contorno do quadrado-moldura pode sofrer alterações ou simplesmente inexistir, neste caso o formato é percebido pela regularidade de distância entre unidades de forma, em uma estrutura de repetição.

Quanto ao seu preenchimento poderá ser em branco, negro, hachurado, quadriculado, sem um contorno definido, somente sugerido por uma concentração de formas repetidas e geometricamente organizadas (IVM171 - Prancha 59).

Agrupamos aqui algumas disposições formais que consideramos recorrentes para contrações do quadrado moldura no conjunto de desenhos (Prancha 60).

a) Quadrados + diagonais: o quadrado central aparece juntamente com outros formatos semelhantes, ou não, criando composições que enfatizam a direção diagonal (IVM22). (il. 18a)

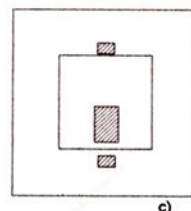
b) Quadrados + linhas: o quadrado central é sugerido com os ângulos abertos, acompanhado de um retângulo estreito, negro, de comprimento menor que os lados do quadrado, que ocupa diferentes posições vinculadas ao primeiro, em uma seqüência de desenhos (IVM79-IVM83 - Prancha 69). (il. 18b)



Composições utilizando "contrações" do quadrado-moldura
a) Quadrados + diagonais
b) Quadrados + linhas

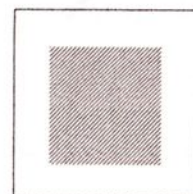
il. 18

c) Subsérie *Calendários*¹³: o quadrado central repete o quadrado-moldura delimitando uma área de dimensões reduzidas onde se distribuem pequenos formatos (IVM313). (il. 18c)



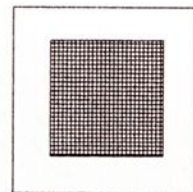
c)

d) Quadrado invisível: repetições organizadas de formas ou linhas preenchem uma área de formato quadrado não contornada (IVM75). (il. 18e)



d)

e) Áreas reticuladas: a área delimitada pelo quadrado é preenchida por uma estrutura de repetição onde a unidade de forma é o próprio quadrado. Nestas grades são explorados deslocamentos e supressões repetitivas de linhas da estrutura, enfatizando áreas. Os resultados são anomalias que conferem dinâmica à composição. (IVM120) (il. 18f)

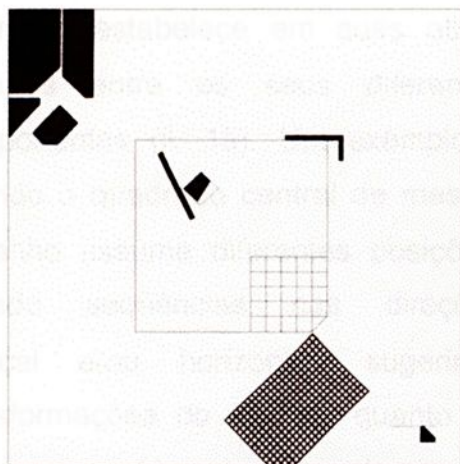


e)

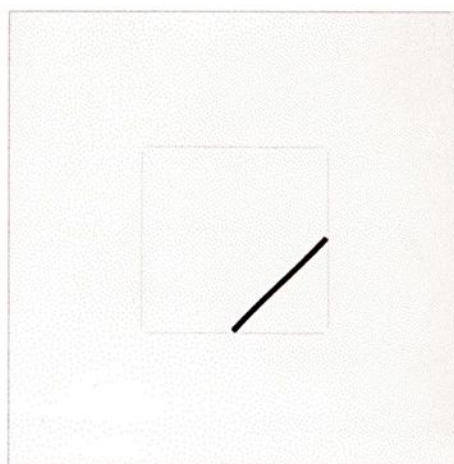
Composições utilizando "contrações" do quadrado moldura
c) Subsérie *Calendários*
d) Quadrado invisível
e) Áreas reticuladas

118°

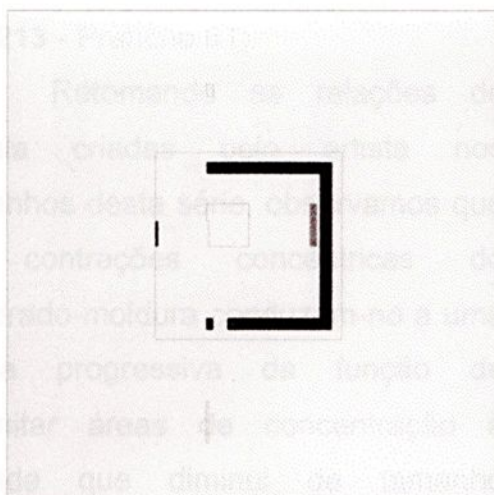
¹³ Denominação do artista para os desenhos de numeração 311 a 313.



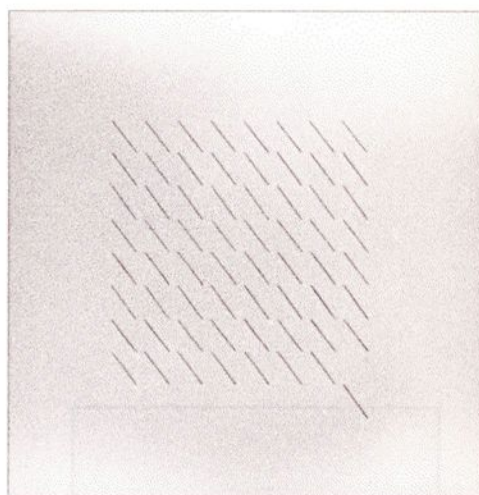
265. IVM22



266. IVM79



267. IVM313
Calendário C



268. IVM75

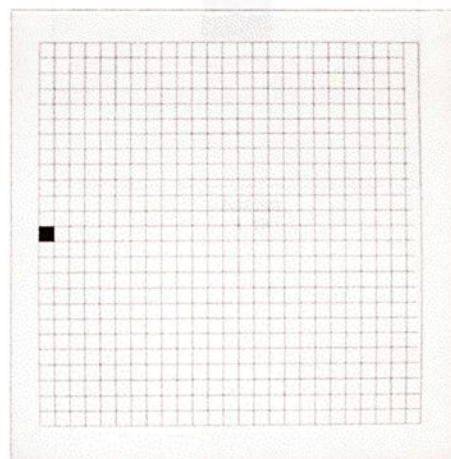
Exemplos das contrações do quadrado-moldura nos desenhos da série IVM:

265. o formato pode deste modo ser utilizado em associação com outras formas, em composições que enfatizam a diagonal (IVM22),
266. com o contorno sugerido por linhas isoladas e dispostas ortogonalmente (IVM79),

267. repetindo a função balizadora do quadrado-moldura, em escala reduzida (IVM313),

268. como formato sugerido pela disposição de formatos menores, em área quadrangular (IVM75),

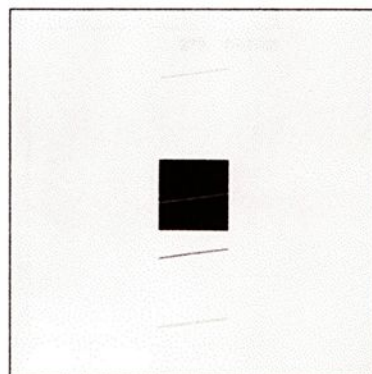
269. como área preenchida por uma estrutura de repetição onde a unidade de forma é o próprio quadrado (IVM120).



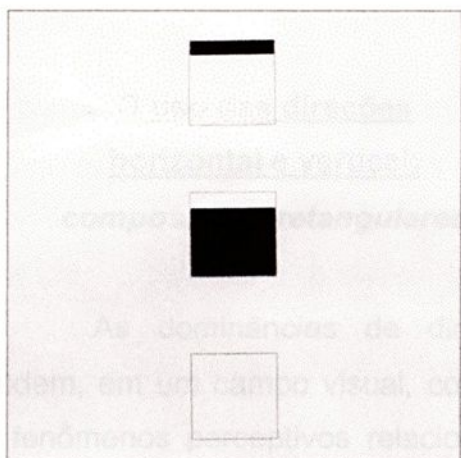
269. IVM120

Articulando estes recursos Lizárraga estabelece em suas obras diálogos entre os seus diferentes componentes (il. 19). Um exemplo é quando o quadrado central de mesmo tamanho assume diferentes posições, criando seqüências nas direções vertical e/ou horizontal, sugerindo transformações do formato quanto ao seu preenchimento, contorno e deslocamentos sobre o plano (**IVM212**, **IVM213** - Prancha 61).

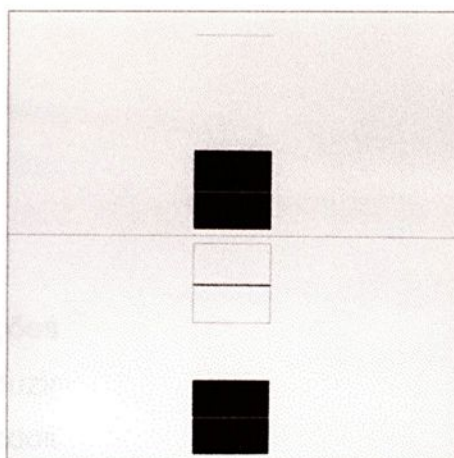
Retomando as relações de escala criadas pelo artista nos desenhos desta série, observamos que as contrações concêntricas do quadrado-moldura conduzem-no a uma perda progressiva da função de delimitar áreas de concentração à medida que diminui de tamanho (**IVM127**, **IVM213**), passando a atuar como uma unidade compositiva, em associação com outras formas, o que culmina quando, em algumas obras, se torna um elemento de 1x1cm (**IVM165**). (Prancha 61)



IVM 209
il. 19

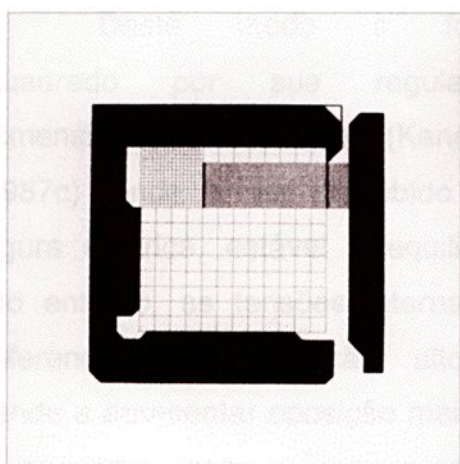


270. IVM212

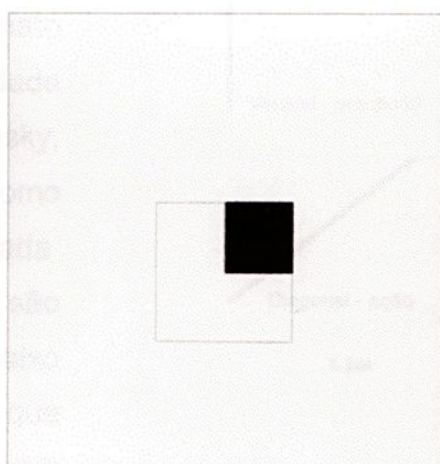


271. IVM213

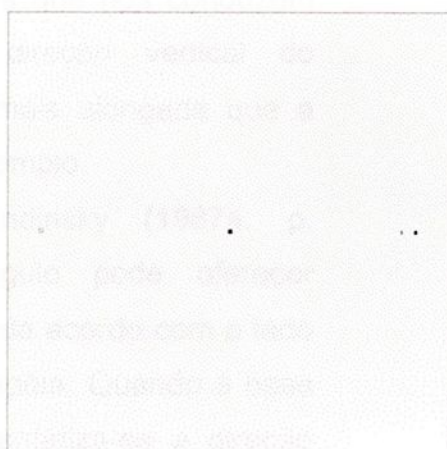
270, 271 - Possibilidades de deslocamentos do quadrado central ao longo de um eixo com variantes de preenchimento



272. IVM39



273. IVM193



274. IVM165

272 a 274 - A redução do quadrado-moldura pode conduzi-lo, em diferentes obras, a uma perda da função de delimitar áreas, atuando como unidade compositiva.

O uso das direções

horizontal e vertical:

composições retangulares

As dominâncias de direções podem, em um campo visual, conduzir a fenômenos perceptivos relacionados à tensão e ao movimento (diagonal), à estabilidade passiva (horizontal) ou à estabilidade ativa (vertical). (il. 20)

Deste modo o formato quadrado por sua regularidade dimensional e estrutural (Kandinsky, 1987c) tende a ser percebido como figura cêntrica, estável e equilibrada. No entanto, as tensões internas são diferenciadas: a relação alto-baixo tende a apresentar oposição maior que a esquerda-direita, o que incorre em fenômenos visuais que nos conduzem a perceber a direção vertical do quadrado como mais alongada que a horizontal, por exemplo.

Para Kandinsky (1987a, p. 128), um retângulo pode oferecer outras condições de acordo com o lado sobre o qual se apóia. Quando a base é o lado maior enfatiza-se a direção horizontal. As sensações de repouso (calma-fria), de morte, estão relacionadas à relação largo-baixo e à

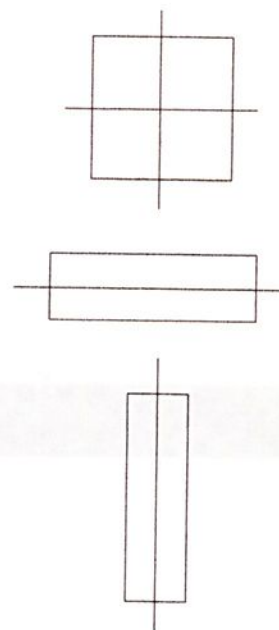
Horizontal - repouso

Vertical - prontidão

Diagonal - ação

il. 20a

ação de atração gravitacional da Terra sobre os corpos. Sendo a base o lado menor a relação é inversa: a direção vertical sugere a prontidão (calma-quente), a vitalidade, a relação estreito-alto, Terra-céu (il. 20b).

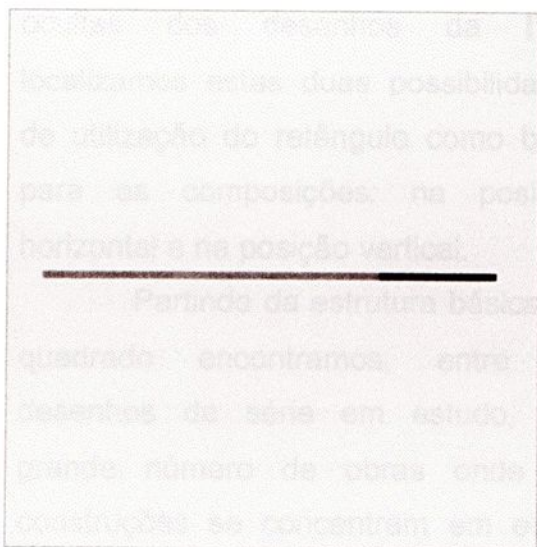


Tensões predominantes no retângulo e no quadrado

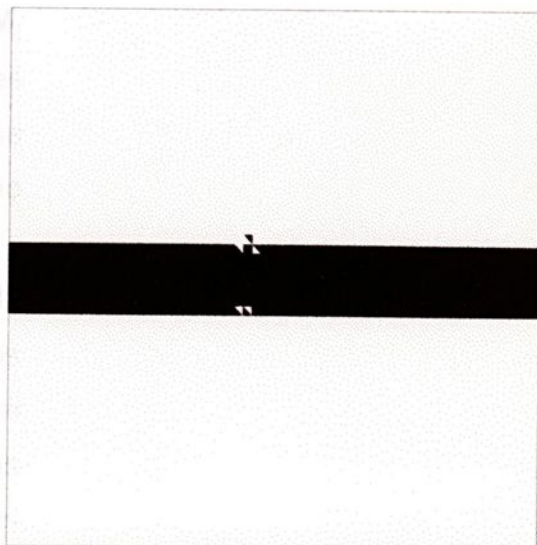
il. 20b

Composições horizontais

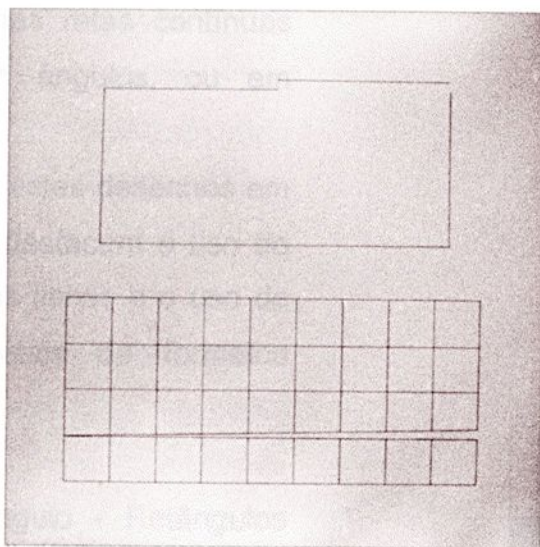
Observando as estruturas



275. IVM168



276. IVM170



277. IVM34

PRANCHA 62

Composições horizontais

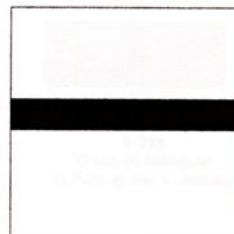
Observando as estruturas ocultas dos desenhos da IVM, localizamos estas duas possibilidades de utilização do retângulo como base para as composições: na posição horizontal e na posição vertical.

Partindo da estrutura básica do quadrado encontramos, entre os desenhos da série em estudo, um grande número de obras onde as construções se concentram em eixos paralelos à mediatriz horizontal.

Tais composições envolvem "faixas" de larguras diversas, seqüências de formatos de pequenas dimensões, ou linhas retas contínuas com variantes em ângulos, ou em curvas.

Agrupamos estes desenhos em conjuntos onde se destacam o uso do retângulo, o uso das linhas e o uso de seqüências horizontais de formatos (Prancha 63).

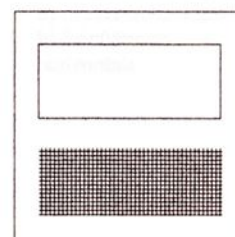
- a) O uso do retângulo - Retângulos negros: agrupamos aqui os desenhos onde o artista cria uma área de concentração retangular e paralela ao eixo horizontal. O plano



il. 21 a
O uso do retângulo
a) Retângulos negros

original é subdividido em duas áreas retangulares brancas, separadas por uma terceira, negra. Esta apresenta predominantemente um preenchimento plano, em tinta negra, podendo estender-se até o limite externo do papel e, por isso, perdendo parte da tensão. Nestes casos, o artista cria destaques, explorando o material do suporte, papel branco, não só como fundo mas também como figura e inserindo nestes grandes retângulos negros pequenas aberturas internas, deslocadas do centro, como formas negativas. O preenchimento destas se dá por uma retícula negra de aproximadamente 1x1mm, ou preservando-se o branco-suporte (IVM168, IVM169, IVM170).¹⁴ (il. 21a)

- b) O uso do retângulo - Retângulos + retículas: agrupamos aqui as obras em que o artista subdivide horizontalmente o campo visual em duas áreas retangulares isoladas. O retângulo que ocupa a metade



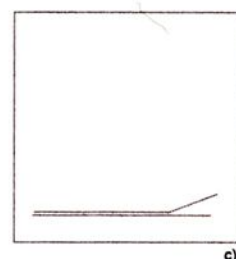
il. 21b
O uso do retângulo
b) Retângulos + retículas

¹⁴ Para estes casos são necessárias soluções técnicas como a elaboração de máscaras que protejam as áreas brancas, preservando a textura e cor originais do suporte durante a aplicação da tinta negra (vide imagens do processo de pintura).

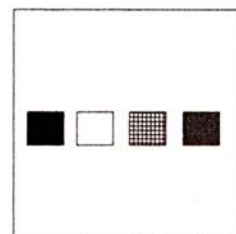
superior é simplesmente delimitado por uma linha de contorno, podendo ocorrer deslocamentos em segmentos desta. O retângulo inferior é sempre preenchido por uma grade de malha quadrada com alterações nas linhas estruturais ou de contorno, criando uma rima visual com a anomalia que ocorre no elemento superior (IVM34) (il. 21b)

- c) Linhas horizontais: ocorrem em um número limitado as obras em que o artista se utiliza de uma economia de elementos, ancorando suas composições sobre o eixo central ou paralelo a este, sob a forma de linhas finas. Estas podem conter variantes, em curva ou em ângulo, na região central ou nas extremidades. Quando duplas, a deformação das linhas é diferenciada (IVM159, IVM160). (il. 22a)

- d) Seqüências horizontais: ocorrem sempre que formas isoladas (singulares) ou compostas (plurais) são posicionadas sobre um ou mais eixos horizontais. Estas formas podem ser de mesmo tamanho e formato, ou não (IVM286). No



c)



d)

il. 22

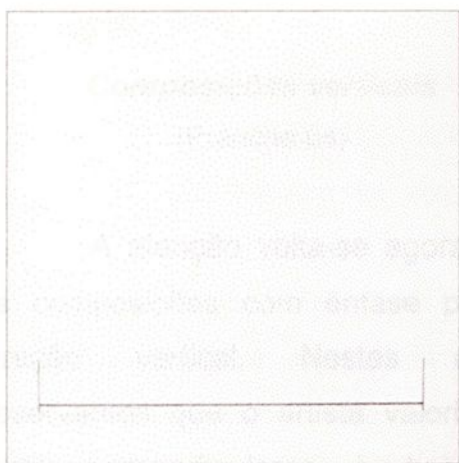
O uso do retângulo

a) Linhas horizontais

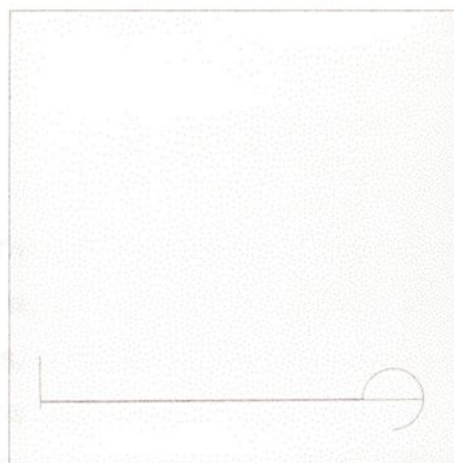
b) Seqüências horizontais

primeiro caso, freqüentemente são explorados o preenchimento (**IVM84**, **IVM272**) e as relações de positivo e negativo (**IVM190**, **IVM188**) (il. 22b).

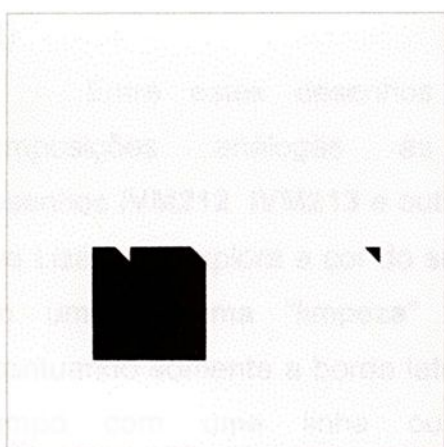




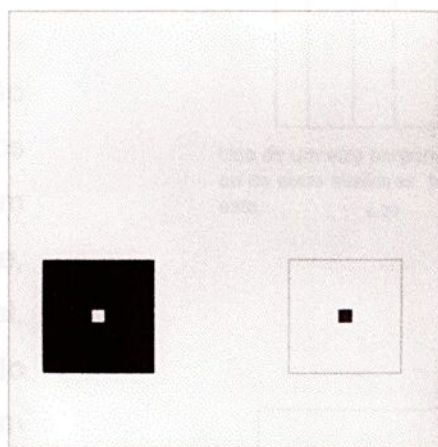
278. IVM159



279. IVM160

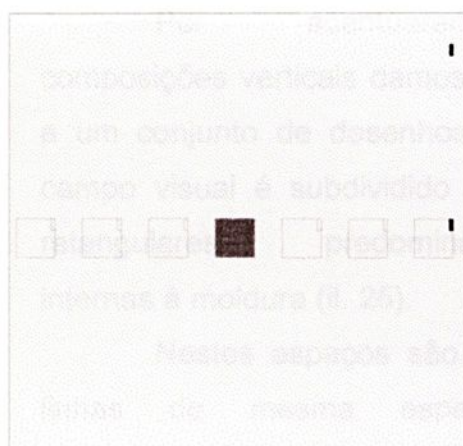


280. IVM188

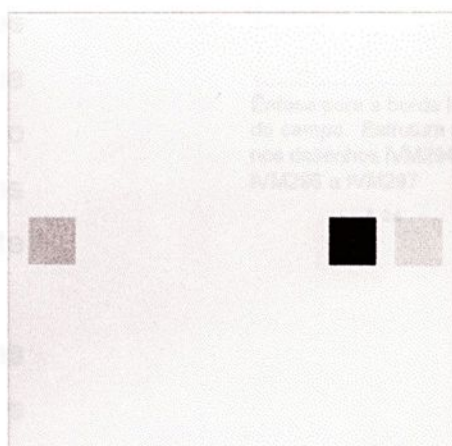


281. IVM190

280, 281 - Sequências horizontais com relações positivo-negativo.



282. IVM84



283. IVM272
Subsérie HK - HKJ

282, 283 - Sequências horizontais com variações de preenchimento

Composições verticais

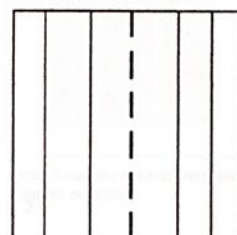
(Prancha 64)

A atenção volta-se agora para as composições com ênfase para a direção vertical. Nestes casos, observamos que o artista valoriza os eixos perpendiculares à base do desenho, centralizados ou deslocados em direção às laterais do suporte. (il. 23)

Entre estes desenhos estão composições análogas às dos desenhos **IVM212**, **IVM213** e outros em que Lizárraga explora a cor do suporte, em uma extrema "limpeza" visual, acentuando somente a borda lateral do campo com uma linha ou com elementos negros (**IVM294**, **IVM296**, **IVM297**) (il. 24).

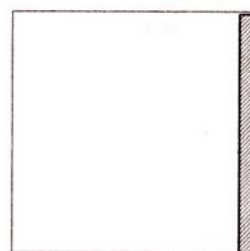
Por acentuarem as composições verticais damos destaque a um conjunto de desenhos onde o campo visual é subdividido em áreas retangulares, predominantemente internas à moldura (il. 25).

Nestes espaços são dispostas linhas de mesma espessura e comprimento, eqüidistantes e paralelas à base da obra, compondo conjuntos que podem ser limitados por contornos,



Uso de um eixo perpendicular à base ou de eixos auxiliares, paralelos a este.

il. 23

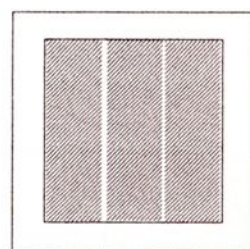
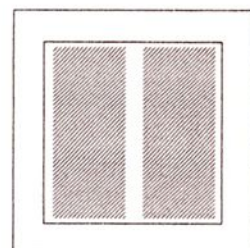


Ênfase para a borda lateral do campo. Estrutura utilizada nos desenhos **IVM294**, **IVM296** e **IVM297**

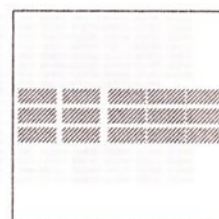
il. 24

ou sugerir, em estruturas retangulares, uma repetição regular de formatos iguais, que são percebidas como um todo auto-contido (**IVM28**).

Há casos em que estas estruturas verticais são citadas pelo artista, em escala reduzida, dentro de estruturas horizontais, como no **IVM124**, onde as repetições retangulares verticais formam grades horizontais nas quais a unidade de forma é o retângulo de base horizontal, estabelecendo assim diálogos internos à composição.

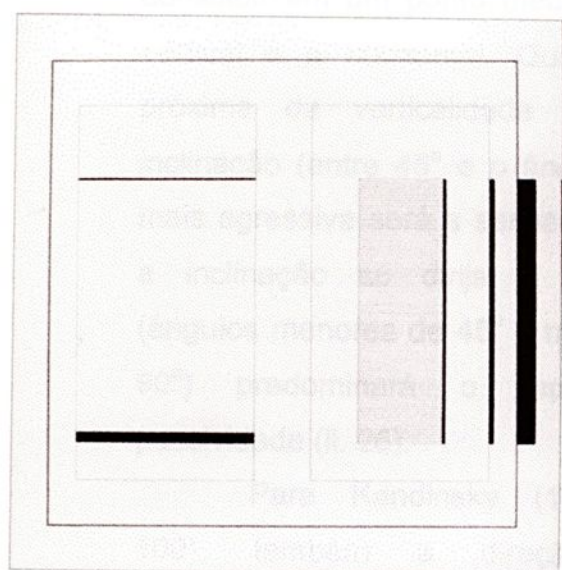


Estruturas em colunas verticais
duplas ou triplas

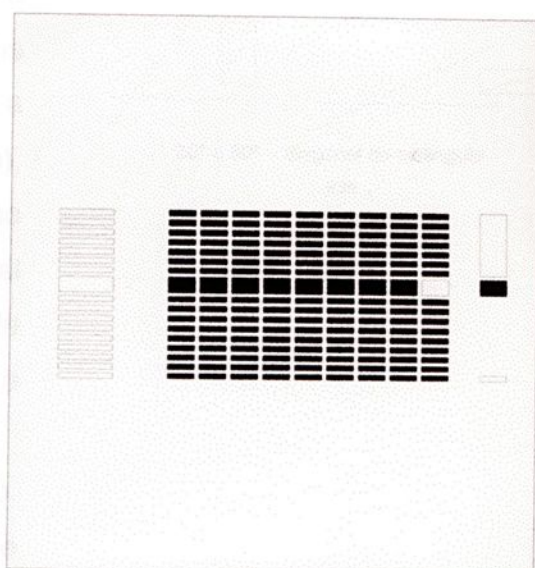


Estrutura em colunas verticais
utilizada no desenho IVM124

il. 25



284. IVM28



285. IVM124

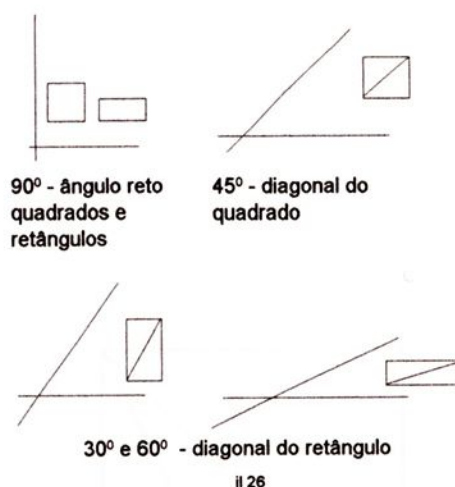
284, 285 - Estruturas utilizando divisão em colunas.

O uso da diagonal: **composições triangulares**

Visualmente, uma inclinação proporciona uma sensação de movimento, instabilidade. A inclinação a 45° (diagonal do quadrado) sugere uma movimentação equilibrada, por se constituir em um ponto médio entre a vertical e a horizontal. Quanto mais próxima da verticalidade estiver a inclinação (entre 45° e o ângulo reto), mais agressiva será a sensação. Caso a inclinação se dirija à horizontal (ângulos menores de 45° e maiores de 90°) predominará o repouso, a passividade (il. 26).

Para Kandinsky (1987a, p. 100), também a direção pode influenciar a tensão de uma diagonal: se inclinada à direita será harmoniosa, se inclinada à esquerda será discordante.

Um terceiro esquema compositivo dentro da série **IVM** se dá pelo uso de linhas inclinadas, estruturando os desenhos e divisões em triângulos, como é o caso das diagonais do plano original e dos quadrados e retângulos que derivam da estrutura básica (il. 27). As

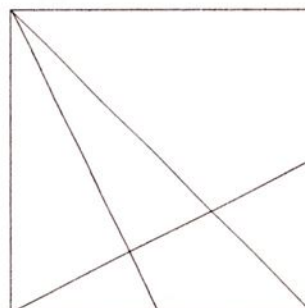


inclinações mais freqüentes nas obras da série **IVM** são de aproximadamente 45° (formadas pelas diagonais do quadrado) e de 15° , 30° e 60° (formadas pelas diagonais dos retângulos).

Observamos que, neste conjunto de desenhos, o posicionamento dos formatos ocorre não somente sobre estas diagonais, como também sobre eixos auxiliares construídos paralelamente às mesmas. Frequentemente, ocorrem disposições triangulares ocultas que se tornam mais facilmente visíveis quando buscamos reconstituir, graficamente, o processo de criação da obra, por meio de traçados estruturais (**IVM204**).

Ocorrem também citações dos triângulos estruturais sob a condição de subunidades de forma em composições, repetindo formatos, em jogos de escalas, como no desenho **IVM237**.

Como nos casos anteriores, de composições subordinadas a quadrados e retângulos, as relações entre o formato triangular, o plano original (60x60cm) e suas derivações, se repetem em escalas reduzidas, no interior da obra (**IVM237**).

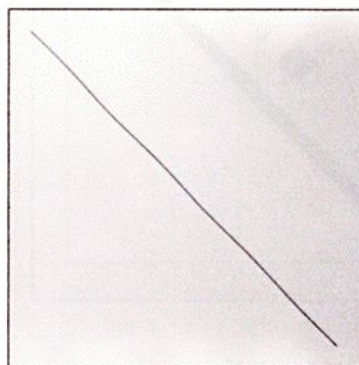


Linhas auxiliares com inclinações variáveis entre 15° e 60° servem como base para algumas obras da IVM onde predomina uma disposição triangular das formas

il. 27

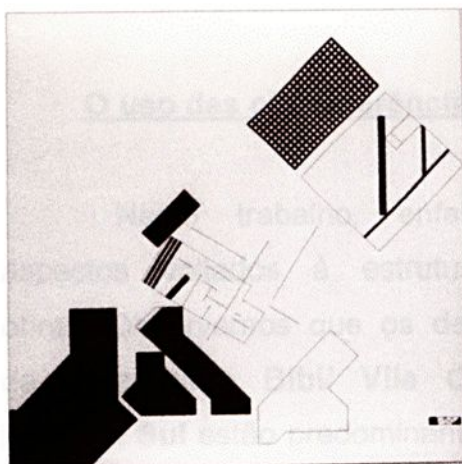
Observa-se que, no desenvolvimento da série, ocorre uma busca pela síntese, gerando uma economia de formas (il. 28). O desenho pode se constituir de uma divisão do campo visual em dois triângulos opostos pelas hipotenusas (coincidentes com as diagonais do quadrado) (IVM146), para culminar com uma linha isolada, no desenho IVM147, nestes casos, porém, optando pela diagonal discordante.

O espessamento desta linha pode gerar, em outras obras, um retângulo negro, conferindo a este elemento certa densidade por contraste e peso visual.

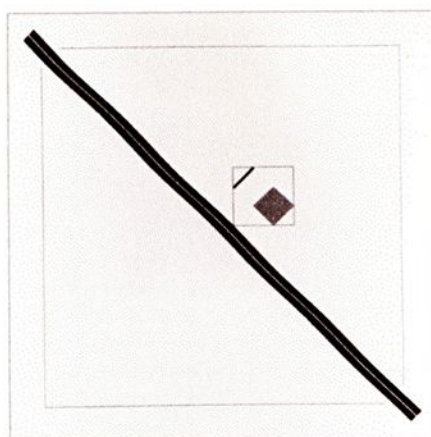


IVM147

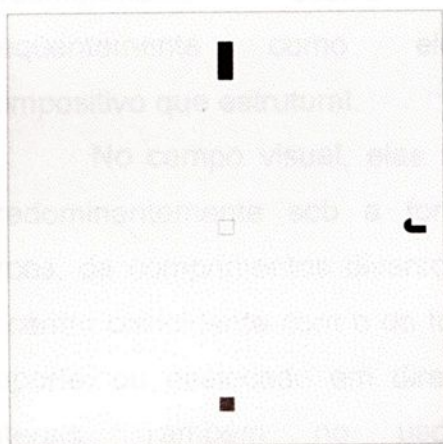
il. 28



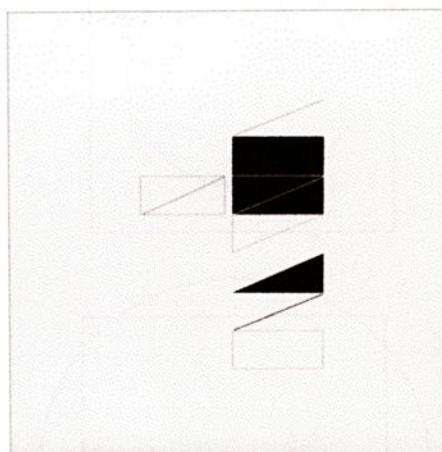
286. IVM29



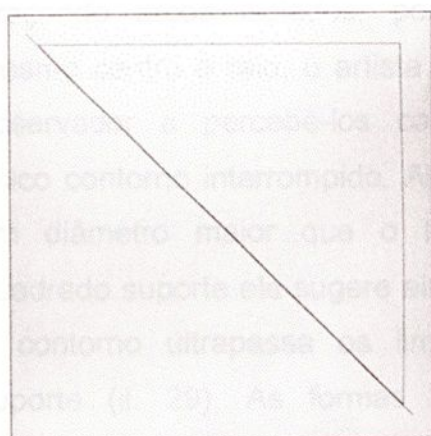
287. IVM129



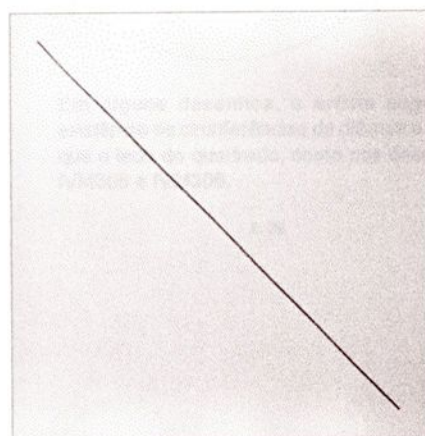
288. IVM204



289. IVM237



290. IVM 146

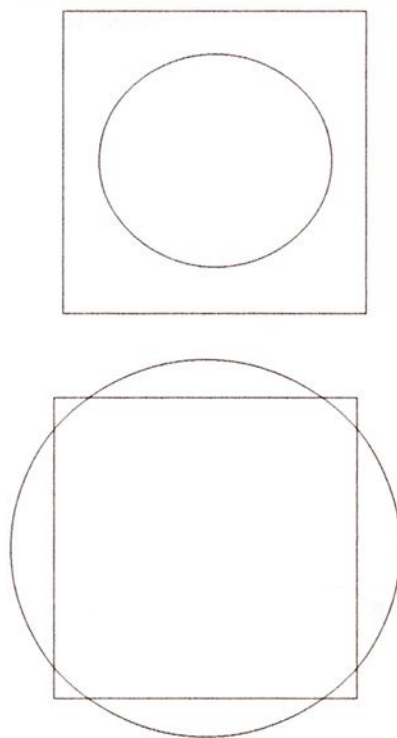


291. IVM 147

O uso das circunferências

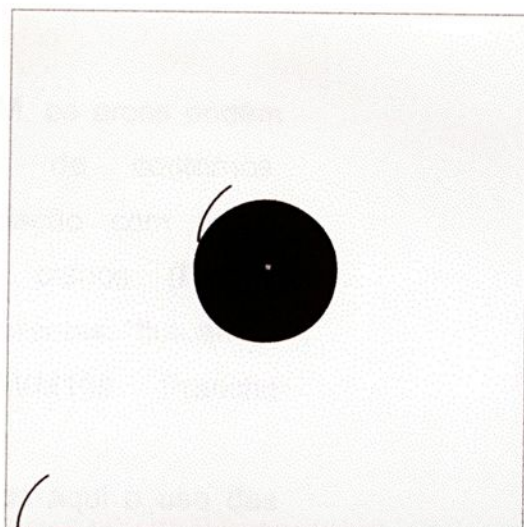
Neste trabalho, enfatizamos aspectos voltados à estrutura das obras. Observamos que os desenhos da série **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul** estão predominantemente construídos sobre os eixos cartesianos de um quadrado e que o uso das circunferências ocorre mais freqüentemente como elemento compositivo que estrutural.

No campo visual, elas surgem predominantemente sob a forma de arcos, de comprimentos diversos, com o centro coincidente com o do formato-suporte, ou deslocado em direção às laterais. Também no uso das circunferências, Lizárraga recorre a variações de tamanhos sobre o plano. Traçando arcos isolados, porém de mesmo centro e raio, o artista induz o observador a percebê-los como um único contorno interrompido. Aplicando um diâmetro maior que o lado do quadrado suporte ele sugere ainda que o contorno ultrapassa os limites do suporte (il. 29). As formas também podem ser completas, delimitando uma área circular, branca, ou negra ou fragmentadas (Prancha 66).

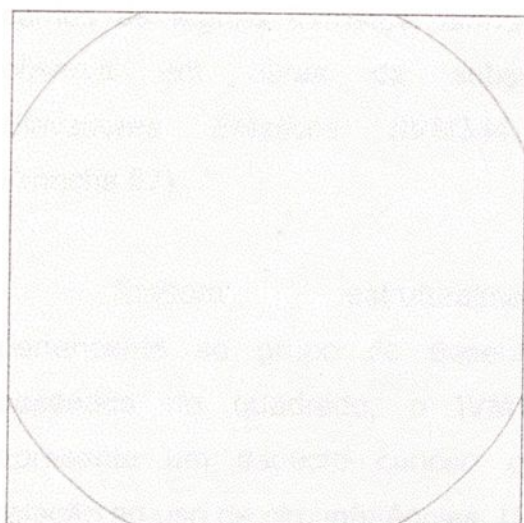


Em alguns desenhos, o artista sugere a existência de circunferências de diâmetro maior que o lado do quadrado, como nos desenhos IVM305 e IVM306.

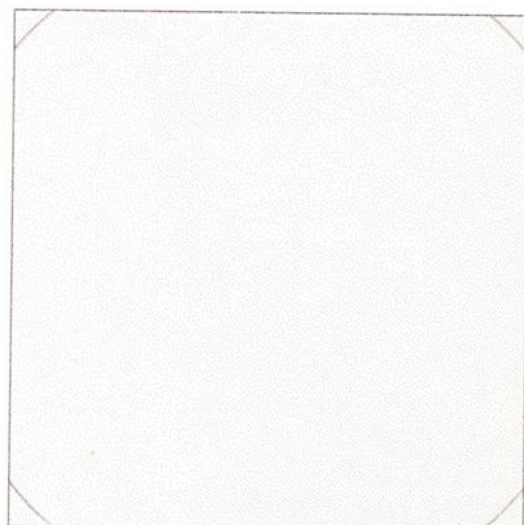
il. 29



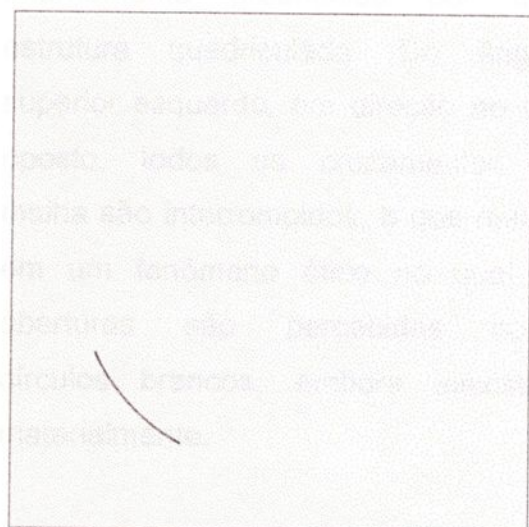
292. IVM 331



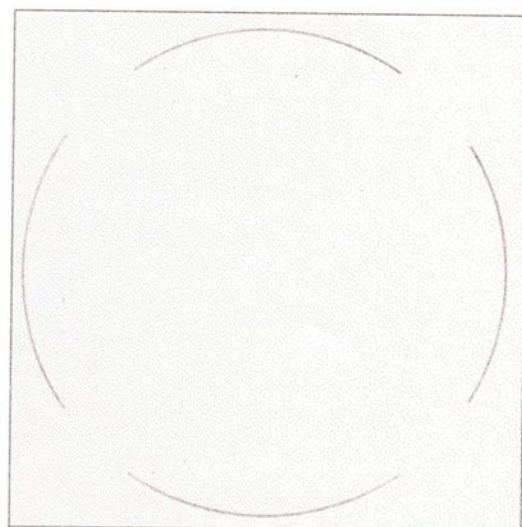
293. IVM305



294. IVM306



295. IVM307



296. IVM308

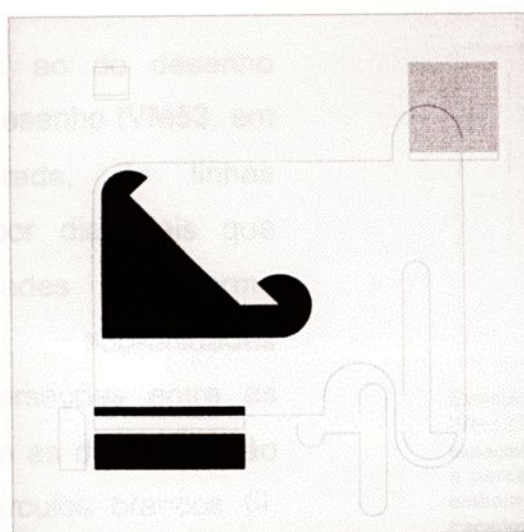
PRANCHA 66

Na série IVM, os arcos podem também participar de contornos, (**IVM52**) em associação com linhas retas e formatos planos (**IVM94**, **IVM160**), ou independentes, "flutuando" no campo visual (**IVM108** - Prancha 67) .

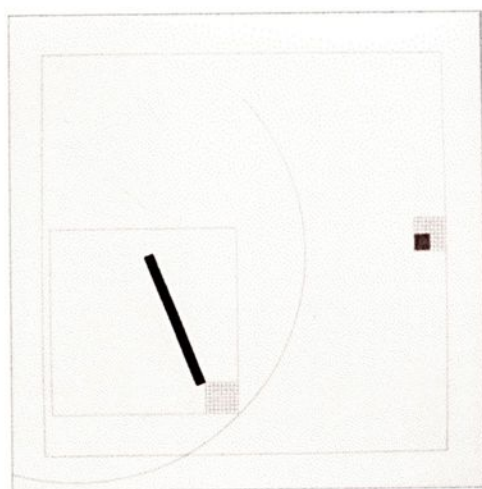
Não incluímos aqui o uso das linhas curvas, em arredondamentos de cantos de alguns formatos, como se observa em obras da subsérie *Elevadores Elásticos* (**IVM344** - Prancha 67).

Embora estruturalmente pertencente ao grupo de desenhos baseados no quadrado, o **IVM127** apresenta um aspecto curioso com relação ao uso de circunferências. Uma área quadrada inscrita à obra é internamente preenchida por uma estrutura quadriculada. Do ângulo superior esquerdo, em direção ao seu oposto, todos os cruzamentos da malha são interrompidos, o que resulta em um fenômeno ótico no qual as aberturas são percebidas como círculos brancos, embora inexistam materialmente.

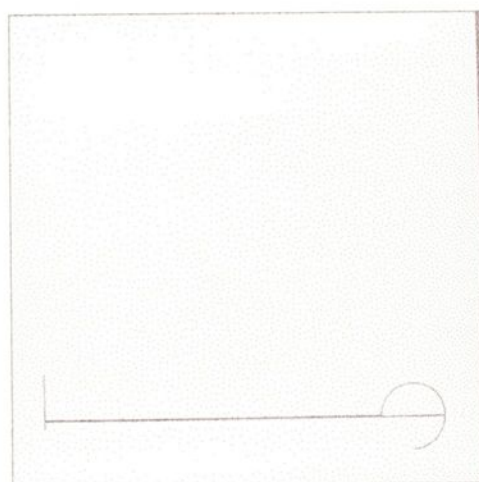




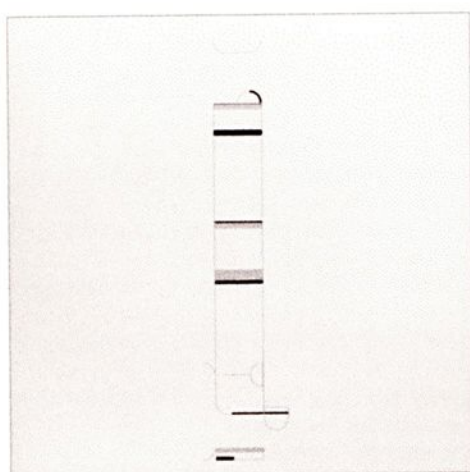
297. IVM52



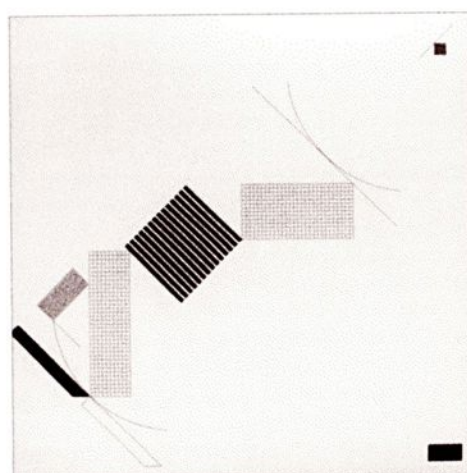
298. IVM94



299. IVM160

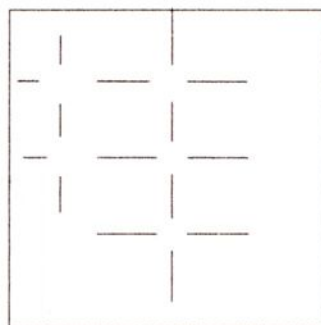


300. IVM344
Subsérie Elevadores Elásticos



301. IVM108

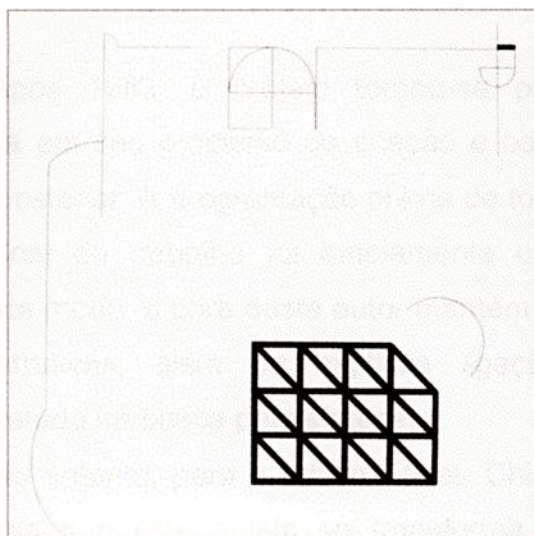
Caso similar ao do desenho **IVM127**, ocorre no desenho **IVM53**, em uma grade quadrada, de linhas grossas, cruzada por diagonais que dividem as unidades de forma quadradas em sub-unidades triangulares: as interseções entre as linhas da estrutura e as diagonais são percebidas como círculos brancos (il. 30 e Prancha 68)



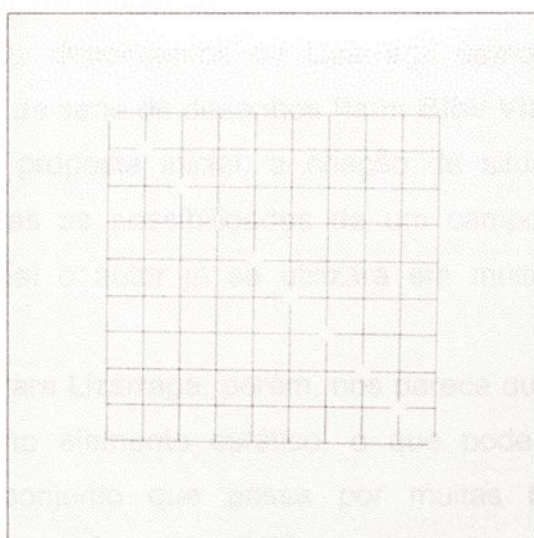
Exemplo do efeito obtido no desenho **IVM127**. A regularidade de espaçamento das aberturas favorece a percepção de círculos brancos, embora estes não sejam efetivamente traçados.

il. 30

2.4. ITENS RESOLVIDO CUMPLA MARGEM SUL ONDA E POSIÇÃO DO DESENHO DE LINHA



302. IVM 53



303. IVM127

302, 303 - Em determinados desenhos da série IVM, ocorrem fenômenos óticos, nos quais, embora não traçadas, algumas áreas são percebidas como círculos brancos ou negros.

3. 4 ITAIM BIBI/ VILA OLÍMPIA/ MARGEM SUL: criação e poética nos desenhos de Lizárraga

Após 1983, o projeto tornou-se para Lizárraga uma significativa etapa em seu processo de criação e base para toda a sua produção visual posterior. A programação prévia de toda uma composição e a execução final do trabalho foi amplamente utilizada por artistas construtivos. Deste modo, a obra deste autor mantém um forte elo com as tendências construtivas, além da explícita ligação formal que se estabeleceu sobretudo na busca pela síntese.

No entanto, para o crítico Tadeu Chiarelli é por meio de seus jogos visuais que este artista se transforma em um “sabotador irônico do idealismo construtivista”. As imagens geométricas não estão congeladas e completas – parte da poética deste artista está na expectativa visual, no suspense.

Os depoimentos de Lizárraga demonstram que para o desenvolvimento da série de desenhos **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul** houve uma proposta inicial: a criação de situações visuais onde fossem exploradas as possibilidades de um campo visual de formato quadrado, do qual o autor já se utilizara em muitas obras anteriores (pinturas).

Para Lizárraga, porém, nos parece que este plano não se apresentava como elemento estático, o que pode ser observado no transcorrer do conjunto que passa por muitas transformações. Os primeiros desenhos da série **IVM** apresentam uma diversidade de elementos nas composições: retículas, faixas, pequenos formatos flutuando no espaço, curvas e polígonos irregulares como nos desenhos **IVM04**, **IVM12**, **IVM27** (Prancha 43). Embora esta variação de formas em um mesmo trabalho reapareça em exemplos isolados no decorrer da série como nas obras **IVM52**, **IVM69**, após o desenho **IVM30**, a regularidade

das formas torna-se mais constante, bem como o predomínio dos polígonos regulares - quadrado, retângulo e triângulo retângulo, e do círculo (Prancha 43). O autor chega a transgredir algumas das suas primeiras regras como a imutabilidade do formato (60 x 60cm) e o uso exclusivo do preto e branco (subsérie *Quatrocentos e dezoito* - 1997/98).

Um aspecto comum a toda a realização é o diálogo que o artista abre ao observador em cada um destes desenhos, assim como em suas pinturas e esculturas: são ambigüidades formais inseridas "ludicamente" pelo autor para que o observador solucione, mentalmente, contornos, opte por configurar formas como figura ou como fundo, decifre sutilezas cromáticas, entre outros.

Para Alberto Tassinari, os desvios criados por Lizárraga, bem como o acréscimo de acidentes bem humorados criam entre este artista e o construtivismo uma relação onde se associam "o essencial e o accidental".¹⁵

Neste trabalho de pesquisa, ao lado das recorrências de formas e estruturas, apresentamos alguns recursos utilizados por este artista (como a gradação de tamanho, ou em conjuntos de obras, gradações de posição nas seqüências de obras) que podem sugerir um espaço ilusório, ou ainda a existência de formas de espessuras variadas que, ao se deslocarem, se projetam sobre o plano original delimitado por Lizárraga.

Para W. Wong (1998, p.127) em casos como este "a área do desenho se abre como uma janela ou um palco onde as formas são mostradas em profundidades variadas e/ou ângulos diferentes".

Na série **IVM** Antonio Lizárraga trabalha sobre um espaço plano e as formas podem ser percebidas sobre este, em situações estáticas ou dinâmicas. Ao limitar o seu campo de trabalho, o artista

¹⁵ CHIARELLI Tadeu, Lizárraga expõe sua subversão construtiva. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05/10/94. D-3

TASSINARI, Alberto. Construção e contingência. In: *Guia das Artes*. São Paulo. Ano 5, n. 24. p. 40.



parece apresentar ao observador recortes de um infinito visual. Deste modo, tais desenhos poderiam ser comparados a fotogramas onde o autor documenta instantes dos deslocamentos das formas, o que se torna visível em seqüências de desenhos aqui citadas como **IVM79-IVM83** (Prancha 69) e **IVM90-IVM93**.

Na observação de obras bidimensionais, o vetor do olhar incide perpendicularmente sobre o plano (suporte) e tende a continuar penetrando-o, na mesma direção, criando assim um eixo adicional de composição – a profundidade. (Arnheim, 1990, p. 75) Com base nesta regra perceptiva os desenhos desta série podem ser entendidos como plantas, projeções ortogonais sobre o plano horizontal. O quadrado do suporte pode ser percebido, assim, como uma janela através da qual o espectador tem acesso a uma “paisagem geométrica” (Prancha 70).

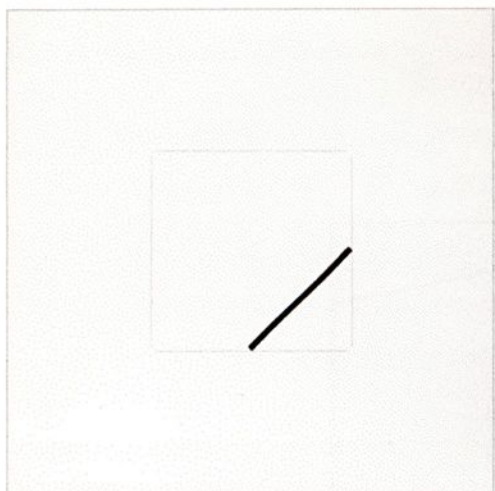
Na **IVM**, o distanciamento do observador em relação a estes “planos virtuais” é acentuado por contrastes de tamanho, preenchimento e vazios, uniformidade da superfície, densidade de retículas e hachuras, entre outros. A. Tassinari apontou para este aspecto ao se referir a um conjunto de pinturas do artista, apresentadas em 1991 na galeria Milan, em São Paulo:

*Nada no mundo é inteiramente bidimensional ou tridimensional, parecem dizer as obras. E de fato nada é. Se olho um quadro vejo uma profundidade dentro dele ou então sua excessiva bidimensionalidade me faz vê-lo como um corpo no espaço.*¹⁶

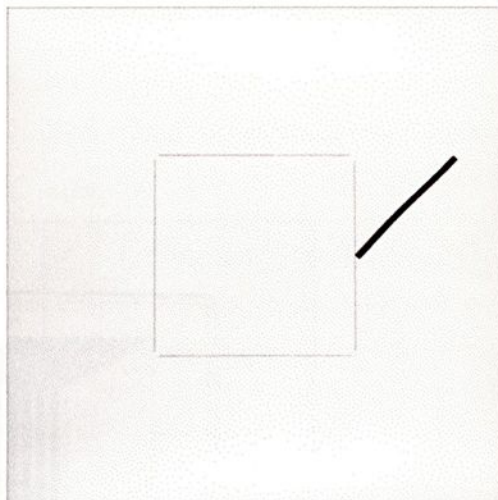
Do mesmo modo, na **IVM**, como em um jogo, Lizárraga cria profundidades de campo a serem calculadas pelo observador de uma superfície regular e plana ao infinito tridimensional.

¹⁶ TASSINARI, A. Op. cit., p. 38.

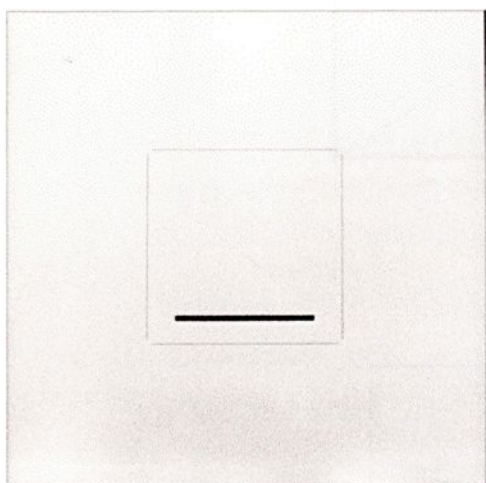




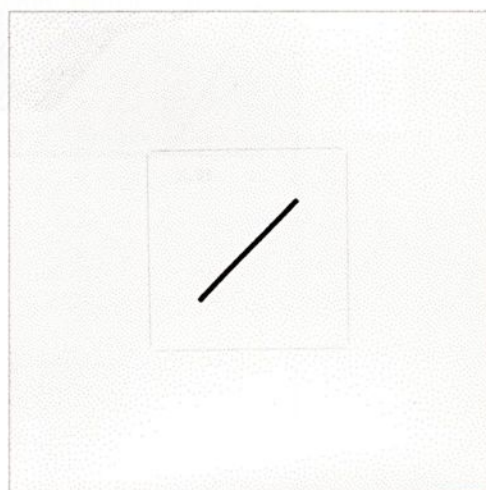
304. IVM79



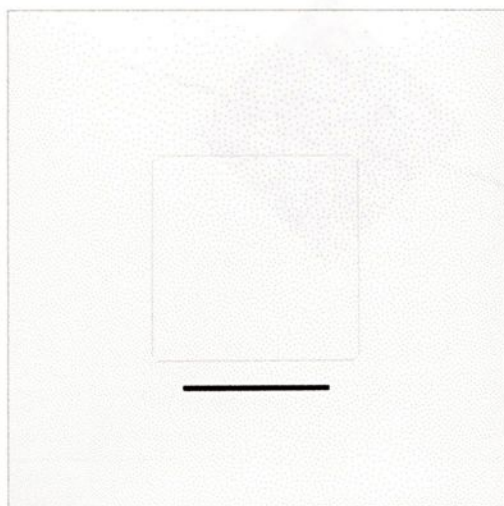
305. IVM80



306. IVM81

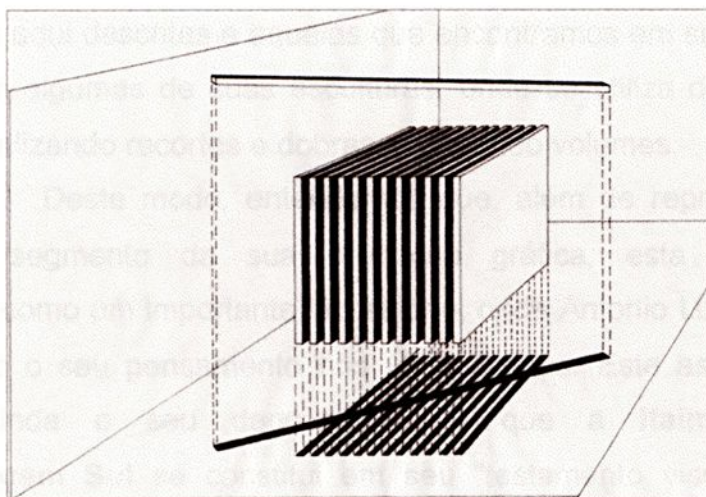


307. IVM82

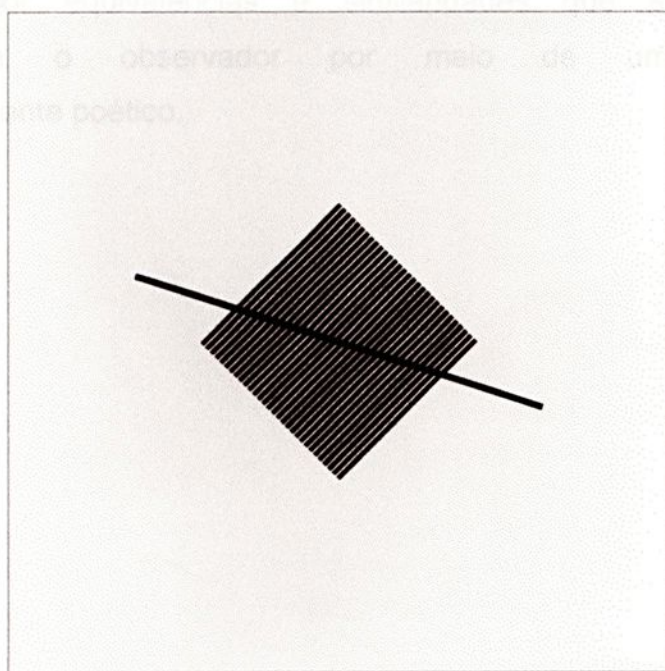


308. IVM83

304 a 308 - Algumas seqüências de obras da série IVM sugerem ao observador registros do deslocamento de formas sobre o plano.



II. 31



309. IVM182

II. 31 e 308 - O estudo dos desenhos da série oferece diferentes possibilidades de leitura, uma delas é considerar cada obra como uma projeção ortogonal (planta) de formas tridimensionais.

A observação de outras obras, realizadas por este artista paralelamente a série de desenhos **IVM**, nos conduziu a uma compreensão a respeito da estreita relação existente entre as composições aqui descritas e aquelas que encontramos em suas pinturas e mesmo em algumas de suas esculturas, onde se utiliza de um plano quadrado, realizando recortes e dobras, compondo volumes.

Deste modo, entendemos que, além de representar um significativo segmento da sua produção gráfica, esta série vem colaborando como um importante laboratório, onde Antonio Lizárraga tem documentado o seu pensamento nos últimos anos. Este aspecto pode confirmar ainda o seu depoimento de que a **Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul** se constitui em seu "testamento visual" para a produção artística no século XX.

Em suas obras e, sobretudo, na série aqui estudada, Lizárraga atua como jogador: suas estratégias compositivas são encadeadas por equivalências e similaridades que surpreendem constantemente o observador por meio de um discurso predominantemente poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Considerações finais

Nesta pesquisa, a obra visual do artista plástico Antonio Lizárraga foi estudada em nível técnico, envolvendo a sua metodologia de trabalho, e formal, tratando da sua poética.

Por meio do estudo da sua trajetória artística, desenvolvida no Brasil, foi possível observar uma forte tendência à abstração.

Entendemos que, entre os diferentes segmentos de sua produção, a obra gráfica se constitui em um rico campo para as análises, sobretudo por concentrar-se aí a maior parte do seu trabalho.

Observa-se que o desenho é uma presença marcante em todas as fases de sua produção, como linguagem autônoma, como base para outras linguagens como a gravura, ou para a composição de projetos, em associação com técnicas, como a colagem.

O uso do projeto como uma etapa para a elaboração de uma obra final não se constituía, em períodos anteriores a 1983, como uma exigência em seu processo de trabalho, sobretudo para os desenhos. O mesmo se observa em relação ao envolvimento de terceiros na realização de suas obras, com exceção de linguagens específicas como a gravura, nas quais se faz necessário um domínio técnico diferenciado, requerendo muitas vezes serviços especializados. A criação em equipe ocorreu em alguns momentos isolados de sua trajetória, em parceria com Gerty Saruê. Este dado porém, não se estendeu ao desenho.

Após 1983, com a reformulação do seu processo de trabalho, Lizárraga optando por técnicas artesanais e não por recursos da informática, incorporou a este a figura do assistente. Este não surge no entanto como simples anexo ao processo, mas como elemento

obrigatório, uma extensão do artista para a realização material de sua obra.

Para tanto, esse assistente se apresenta invariavelmente na posição do técnico habilitado para a execução das tarefas propostas e não na condição de aprendiz.

Este método, que se baseia na tradução de informações verbais para o código visual, tem no assistente um elo entre a imagem mental do artista, em relação à obra e a sua concretização no suporte.

A presença de formas geométricas na obra de Antonio Lizárraga permeia toda a sua produção de um modo crescente. Após 1983, o salto para uma radicalização, concentrando-se na regularidade formal, conduziu o artista ao desafio de traduzir para a racionalidade matemática as sutilezas que marcavam o seu discurso visual anterior.

A gestualidade de seu traço foi abruptamente redimensionada. Nesta nova fase, seu trabalho tornou-se mais sintético e passou a valer-se de jogos quase subliminares que surpreendem o olhar do observador.

Se nas pinturas passou a utilizar-se das mínimas distâncias tonais e dos relevos de tinta, nos desenhos, optou, entre outras soluções, pelas variações de elementos sobre o plano, o que pode ocorrer de uma forma gradual, quase imperceptível, ou de maneira imediata, sugerindo deslocamentos no espaço.

A obra de Lizárraga posterior a 1983, não se distingue por qualidades autógrafas, mas pelas articulações plásticas do artista. Tais características não se limitam exclusivamente a uma configuração gestual ou geométrica, pois concentradas nas particularidades de um autor, se referem à sua poética.

A série de desenhos *Itaim Bibi / Vila Olímpia / Margem Sul*, foi selecionada neste trabalho de pesquisa como um recorte representativo do pensamento do artista nesta fase de sua produção (pós

83). Neste estudo, delimitamos um segmento deste extenso conjunto de desenhos para a análise das composições.

Observamos que padrões estruturais concêntricos e excêntricos se mostram recorrentes na série, o que permite agrupar as obras segundo o uso que o artista faz de molduras internas enfatizando o quadrado, o retângulo, o triângulo e o círculo.

No campo visual do quadrado, delimitado como formato-padrão para a série, o artista articula as formas oferecendo ao observador diferentes possibilidades de leitura que estarão vinculadas ao seu repertório. Entre elas, destacamos a sugestão de visualizar as formas como elementos planos pertencentes ao plano horizontal, ou ainda entendê-las como elementos tridimensionais que deslocando-se no espaço, se projetam ortogonalmente sobre o plano horizontal.

Entendendo-se que o desenvolvimento de uma produção possa oferecer diferentes possibilidades de estudo, a trajetória de Antonio Lizárraga pode fornecer subsídios para análises diferenciadas a respeito dos mecanismos envolvidos na criação. A reformulação de seu processo de trabalho o conduziu ao desenvolvimento de uma metodologia própria e aplicável a outras realizações de caráter semelhante ou não.

Sua obra, ainda pouco estudada, abrange diferentes segmentos como a escultura, a pintura e a poesia, mostrando-se como um campo em potencial para o desenvolvimento de pesquisas voltadas à história da arte no Brasil, especialmente por localizar-se em um significativo período da produção artística brasileira, neste século.

a passos rápidos, Lolita experiente perverte as linhas do edifício
impossível
uma fila interminável se perde no trânsito da adolescente perigosa.
poder aeróbico sustenta a trajetória da dançarina escorregadia,
acumulando formas nas tardes urbanas.

no nono andar,
um gato de bigodes brancos ensina a filosofia das *cintas ligas mecânicas*,
dentro de *elevadores elásticos*.
em sua sala de aula, onde *pin-ups* ministram a lição de casa,
tornei-me cúmplice dos quadrados em seu divertido jogo de sutilezas.

Para Gerty e Lizárraga,

M. J. Spiteri
1999



LISTAS DE IMAGENS

1. PRANCHAS

Capa: Montagem com o desenho n. 191 da série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul*

Capítulo 1

1. Desenho n. 84, da série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* - 1995 (página de abertura do capítulo), p. 08
2. Antonio Lizárraga desenhando em seu atelier - São Paulo, anos 80. (página de abertura do item 1.3), p. 27
3. Ilustrações para o Suplemento Literário - Antonio Lizárraga dec. 50 e dec. 60. p.29
4. Desenhos - Antonio Lizárraga - dec. 50 e dec. 70, p. 32
5. Objetos de vidro - Antonio Lizárraga - dec. 60. p. 35
6. Relevo em madeira e obra da série *Frágil sobre Frágil* - Antonio Lizárraga - dec. 70 e 1994. p. 36
7. Trecho do poema *Legionários de Vila Buarque* e ilustração do autor para o *Suplemento Literário* de 03 set 1960. p. 38
8. e 9. *Metrópole* - Antonio Lizárraga e Gerty Saruê - instalação apresentada na Bienal de São Paulo - 1973. p. 41,42
10. e 11. Serigrafias - Antonio Lizárraga - desc. 70, p. 44-45
12. Colagens e desenhos - projetos para reprodução eletrográfica - Antonio Lizárraga - dec. 70, p. 51
13. Eletrografias e *off-set* - dec. 1980, p. 52
14. Trecho de poema de Antonio Lizárraga para o catálogo da exposição *Projeções de Gerty Saruê* - 1997 e vista da instalação *Metrópole*, p. 53
15. Desenhos - Antonio Lizárraga - 1980, p. 55
16. Litografias - Antonio Lizárraga - dec. 70, p.56
17. Gravuras em metal - Antonio Lizárraga - 1981-1983, p. 58
18. Desenho - Trecho do poema *Legionários de Vila Buarque*, p. 59
19. Gravuras em metal - Antonio Lizárraga - impressão de Branca de Oliveira - 1984, p. 62

20. *Anatomia do Gol* - 1982-1985, p. 65
21. Pinturas - Antonio Lizárraga - 1986, p. 67
22. Exposição *Formas* - Galeria Paulo Vasconcellos - 1988, p. 69
23. Desenhos - Antonio Lizárraga - 1989-1991, p. 72
24. Desenho - Centro Cultural São Paulo - 1990, p. 73
25. *Perpendiculares da cor* - Galeria Milan - 1991, p. 75
26. *A cor na cor* - Galeria Montessanti - 1992, p. 77
27. *Polaridades e perspectivas* - Paço das Artes - 1992/1993, p. 79
28. Desenhos da série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* (1997-1998), subsérie *Quatrocentos e dezoito* e pinturas da série *Desenhando a cor* (1996), p. 82
29. *Desenhando a cor* - Galeria Valu Oria e *Perpendicular de Trezentos e sessenta graus* - Paço das Artes, 1996, p. 83
30. Trecho do poema *Legionários de Vila Buarque* e foto do artista - dec.90, p. 85

Capítulo 2 - O novo processo

31. Imagem do atual processo de trabalho de Antonio Lizárraga com assistentes. (página de abertura do capítulo), p. 86
32. Processo de trabalho - 1ª. fase: projeto, p. 105
33. a 35 - Processo de trabalho - 2ª. fase - Desenho, p. 108-110
- 36 - 39. Processo de trabalho - 3ª. fase - Pintura, p. 113-116
40. Processo de trabalho - Aprovação e identificação das obras, p. 118
41. Processo de trabalho - Embalagem e armazenamento das obras, p. 120

Capítulo 3 - A poética de Lizárraga

42. Montagem com o desenho n. 191 da série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* (página de abertura do capítulo 3), p. 124
43. a 45 Desenhos da série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* (exemplos), p.130-132
46. Desenhos da série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* - subsérie *HaiKai* (exemplos), p. 133
47. Desenhos da série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* - subsérie *Calendários* (exemplos), p. 134
48. Desenhos da série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* - subsérie *Elevadores Elásticos* (exemplos), p. 135

49. Diagramas de forças no quadrado, no círculo e no retângulo, p. 137
50. Desenhos IVM58, IVM50, IVM29 e IVM106, p. 141
51. Desenhos IVM03, IVM63 e IVM13, p. 144
52. Desenhos IVM124 e IVM127, p. 146
53. Desenhos IVM09, IVM16, IVM39, IVM184 e IVM342, p. 148
54. Desenhos IVM35, IVM101, IVM229, IVM01, IVM118 e IVM331, p. 150
55. Desenhos IVM268, IVM256, IVM110 e IVM121, p. 153
56. Desenhos IVM10, IVM41, p. 156
57. Desenhos IVM05, IVM27, IVM54, p. 158
58. Desenhos IVM137, IVM141, IVM142, IVM143, IVM155, IVM350, p. 160
59. Desenhos IVM25, IVM90, IVM171, p. 162
60. Desenhos IVM22, IVM79, IVM313, IVM75, IVM120, p. 165
61. Desenhos IVM 212, IVM 213, IVM39, IVM193, IVM165, p. 167
62. Desenhos IVM168, IVM170, IVM34, p. 170
63. Desenhos IVM159, IVM160, IVM188, IVM190, IVM84, IVM272, p. 175
64. Desenhos IVM28, IVM124, p. 178
65. Desenhos IVM29, IVM129, IVM204, IVM237, IVM146, p. 182
66. Desenhos IVM331, IVM305, IVM306, IVM307, IVM308, p. 184
67. Desenhos IVM52, IVM94, IVM160, IVM344, IVM108, p. 186
68. Desenhos IVM53, IVM127, p. 188
69. Desenhos IVM179, IVM80, IVM81, IVM82, IVM83, p. 192
70. Possibilidades de leituras para os desenhos da série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul* como projeções de formas tridimensionais em planos ortogonais, tomando como base o desenho IVM182, p. 193

2. ESQUEMAS ILUSTRATIVOS

1. Formas positivas e negativas, p.139
2. Espelhamento e rotação, p.139
3. Subdivisões de formatos quadrados, p.140
4. Unidade de forma e super unidade de forma, p.140
5. Estrutura do plano original nos desenhos da série **Itaim Bibi/Vila Olímpia/MargemSul**, p.142
6. Estruturas ocultas - recorrências de ângulos similares aos de 30°, 45° e 60°, p.143
7. Estrutura de repetição, p.145
8. **IVM26**, p.147
9. Direções enfatizadas nas composições da série **IVM**, p.149
10. Inter-relações entre a grade milimetrada e as composições, p. 151
11. Gradação, p. 151
12. Gradação concêntrica, p. 152
13. Estrutura básica nos desenhos da **IVM**, p. 154
14. Direções e regiões enfatizadas na **IVM**, p. 155
15. Estrutura do desenho **IVM133**, p. 159
16. Esquema do desenho **IVM350**, p. 159
17. Contrações do quadrado-moldura em relação ao plano original, p.161
18. Esquemas compositivos recorrentes na série utilizando as contrações do quadrado-moldura, p. 163, 164
19. **IVM209**, p. 166
- 20a. Relações direções-percepção sensorial, p. 168
- 20b. Tensões predominantes no retângulo e no quadrado, p. 169
- 21a, b. O uso do retângulo, p. 171, 172
22. O uso do retângulo, p. 173
23. Uso de eixos verticais, p. 176
24. Ênfase para a borda lateral do campo visual, p. 176
25. Estruturas em colunas, p. 177



26. Relação entre inclinações e diagonais do quadrado e do retângulo, p. 179
27. Inclinações utilizadas nas composições triangulares, p. 180
28. **IVM147**, p. 181
29. Uso da circunferência: sugestão de arcos com diâmetros maiores que o lado do plano original, p. 183
30. Uso das circunferências: ilusão de ótica, p. 187
31. Modelo de projeção ortogonal: uma possibilidade de leitura para as obras da **IVM**, p. 193

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Tereza da Faria. São Paulo: Pioneira/EDUEP, 1980. 2^a ed. 394p. (Processos de arte, arquitetura e urbanismo).

ARNHEIM, Rudolf. *Inclinação e ilusão na arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1985. Criação.

ARNHEIM, Rudolf. *O poder do sentido*. Trad. Maria Eliza Costa. Lisboa: Europa 70, 1980. (Orel. Arte e Comunicação).

BENSE, Max. *Psicologia crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CALABRESSE, Orest. *A linguagem da arte*. Trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Glauco, 1987.

CHAILLUS, Sylvia. *Fundos da linguagem*. São Paulo: Alceu, 1988. 1^a ed. 300p. (Fundos, 1).

CHAILLUS, Jean-Pierre. *Arte e poder*. Trad. Sylvia Chailus. Lisboa: Francisco e Guterres, 1994. (Orel. Teoria das Artes e Literatura).

GULLAR, Ferreira. *Estudos de arte contemporânea: do objeto ao movimento*. São Paulo: Nobel, 1985.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. Walter B. Lewis. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 2v.

JACOBSON, Roman. *Linguagem e comunicação*. Trad. Jackson Elzeir e José Paulo Pass. São Paulo: Cultrix, 1966.

KANDINSKY, Wassily. *Guia do Bauhaus*. Trad. Isabel M. Azeite. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KANDINSKY, Wassily. *Os aspectos da arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1987. (Orel. Arte e sociedade - 8).

KANDINSKY, Wassily. *Forma e movimento*. Trad. José Eduardo Modet. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Col. Debates.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. trad. Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira/ EDUSP, 1980. 2ª ed. Biblioteca Pioneira de arte, arquitetura e urbanismo.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Coleção a.
- ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro*. Trad. Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 1990. Col. Arte e Comunicação.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. São Paulo, Ática: 1999. 7ª. ed. Série Princípios, n. 119.
- CHANGEUX, Jean-Pierre. *Razão e prazer*. Trad. Sylvie Cnnape. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. Col. Teoria das Artes e Literatura.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. trad. Walter H. Geene. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 2v.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- a KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. trad. Isabel St. Aubyn. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- b KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1987. (Col. Arte e sociedade n. 6)
- c KANDINSKY, Wassily. *Ponto linha plano*. trad. José Eduardo Rodel., São Paulo, Martins Fontes: 1987.

LOURENÇO, Maria Cecília França (org.). *Comissão de Patrimônio Cultural. Obras escultóricas em espaços externos da USP*. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 70-71.

MARTINS, Itajahy. *Gravura: arte e técnica*. São Paulo: Laserprint/ Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

DE MICHELLI, Mario. *As vanguardas artísticas do sec XX*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MUNARI, Bruno. *Diseño e comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. Trad. Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

PANOFSKY, E. *Idea: A evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

POPPER, Karl R. ; ECCLES, Jonh C. *O eu e seu cérebro*. Trad. Sílvia Meneses Garcia et. al. Campinas: Papirus; Brasília, Universidade de Brasília, 1995. 2ª ed.

ROSS, John e ROMANO, Clare. *The complete printmaker*. Nova York: The Free Press, 1972.

SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. Trad. Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Dicionários

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Trad. Alice K. Miyashiro et. al. São Paulo: Perspectiva, 1988. 2ª ed.

Teses e dissertações

CERIBELLI, Dirce T. *De dentro das asas de uma borboleta meninas e meninos explodem poesias*. Diálogos poéticos: Brasil, Portugal, África e Goa. São Paulo, 1994. Tese (livre docência em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

FERREIRA, Ilsa K. L. *Livio Abramo*. São Paulo, 1983. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Catálogos e textos em catálogos

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Obras para ilustração do Suplemento Literário: 1956-1967*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1993.

DABROWSKI, M. *Contrastes de Forma: arte geométrica abstrata 1910-1980*, das coleções Solomon R. Guggenheim Museum e Museum of Modern Art, New York, 1986.

FABRIS, Annateresa. *Forma/Cor/Espaço*. In: *Desenhando a cor*. (catálogo) São Paulo, Galeria Valu Oria, 1998.

MILLER-KELLER, Andrea (org.). *Sobre o Sol e as estrelas: desenhos de parede de Sol LeWitt*. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1996.

MILLIET, M. A. As abstrações. In: AGUILAR, N. (org.) *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 184-303.

PANORAMA da Arte Atual Brasileira 93/Pintura. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1993.

SALÃO Paulista de Arte Contemporânea. 5º. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1974.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In AGUILAR, Nelson (org.) *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p.306-421.

Artigos em periódicos

Jornais

ABRAMO, Radha. Alternativas culturais do desenho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 ago 1979.

ABRAMO, Radha. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02 ago. 1984.

AGUILAR, Nelson. Antonio Lizárraga faz da inteligência afrodisíaco. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 out 1988. Ilustrada, E-5.

ANDERÁOS, Ricardo. Concretos ainda determinam a criação nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov 1989. Design, F10.

ARTE do Brasil para a Itália. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 dez.1977.

ARTES Visuais Gerty e Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 nov. 1975. Ilustrada.

ARTISTAS plásticos querem entidade de classe. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mai 1978.

BENEVIDES, Damil. Lizárraga a essência através de impulsos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 nov 1989. p. 19.

- BIENAL: os testemunhos do absurdo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1973.
- BRASILEIROS em Belgrado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul 1980. Ilustrada, 5º caderno, Artes Visuais. p. 42.
- CHIARELLI Tadeu, Lizárraga expõe sua subversão construtiva. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 out 94. D-3.
- CONCRETO ganha prêmio e vai à Bienal. *Construção no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, out 1972.
- O DESENHO como instrumento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 set. 1980.
- É BEM fácil pôr a arte em seu lugar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 maio 1970. Suplemento Feminino, p. 4-5.
- ERNESTINA Karman completa notícias da Fundação Bienal. *Folha da Tarde*, São Paulo, 24 jul. 1978. Ilustrada, p. 42.
- FERRAZ, Geraldo. Articulações relacionadas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 mar. 60. Artes Plásticas.
- GALERIAS versus gravadores. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dez 1978. Ilustrada, Artes Visuais, p.22.
- GALVÃO, João Cândido. Coletiva compara gesto e matéria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 mar 1990. Caderno 2, p. 2.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. A cor vira forma com Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1991. 5 -1.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Antonio Lizárraga revisita a memória de Marienbad. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 out 1988. Ilustrada, E-3.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Metrópolis forma pinacoteca com doações. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1991. Ilustrada, p. 08.
- GRAVURAS em mostras para grande público. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1977.
- JURI da Bienal já escolheu 16. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1969.
- KARMAN, Ernestina. Antonio Lizárraga e Gerty Saruê. *Folha da Tarde*, São Paulo, 26 nov. 1975.
- KLINTOWITZ, Jacob. Seis jovens comprovam uma tradição: a da boa gravura brasileira. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 dez. 1976.
- KRÜSE, Olney. Pré-Bienal. Esta Bienal é chocante, polêmica, agressiva. Como sempre. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 ago. 1972. p. 19.
- LEMONS, Fernando Cerqueira. O desenho como instrumento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 ago. 1979.

- LEVI, Lisetta. Gravadores brasileiros em Roma. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr 1978. Suplemento Cultural, Artes, p. 13.
- LIZÁRRAGA com a gravura um novo caminho artístico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 ago. 1984.
- MAM faz balanço da produção sobre papel. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1990. Ilustrada, F3.
- O MAQUIADOR da cidade: pintando tapumes, o artista Lizárraga pretende embelezar São Paulo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 maio 1973.
- OS MÓVEIS dessa loja, quase obras de arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 nov. 1974.
- MORAES, Angélica de. Obras do Suplemento Literário estão no MAM. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 mar 1993. Caderno 2, p. 10.
- MORAIS, Frederico. A heliografia como processo artístico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01/05/1981. Artes Plásticas.
- NOTAS. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/10/1980. Ilustrada, 5º caderno, p. 46.
- PIZA, D. Exposição traz desenhos de Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 out. 94. Especial A1.
- PIZA, Daniel. Exposição traz desenhos de Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 out 1994. Acontece, Especial, A-1.
- PIZA, Daniel. Lizárraga trata a cor como meio e fim. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 abr 1992. Caderno 2.
- PONHA mais côr em sua cidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18/03/1973. 1º. Caderno, p. 01.
- PRIMEIRAS propostas para alegrar uma cidade cinzenta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out 1973. 2º. caderno, p. 14.
- TASSINARI, Alberto. Caso Lizárraga expõe a lógica da difamação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar 1991. Acontece, C5-6.
- OS TEOREMAS visuais de Lizárraga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 out. 1994.
- VALE NETO, Israel do. Exposição no MAC mostra arte com fibras óticas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1987. B3.
- VIEIRA, José Geraldo. Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 dez. 1962. 2º. caderno, Artes Plásticas, p.4.
- WILLER, Claudio. Regras unilaterais: galeria pode, gravador não. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dez 1978. Ilustrada, Artes Visuais, p.22.

Revistas



ABRAMO, Geometria da cor. Isto é/ Senhor. Cultura, Artes Plásticas, p. 112, 12 out 1988.

KATZ, Renina. Um trabalho carregado de vitalidade e promessas. *Arte Afinal*. nov/dez., 1985.

MILLIET, Maria Alice. Antonio Lizárraga. *Galeria*, n.12, 1988.

REGISTROS da nova paisagem. *Visão*, p.177-178, 22 nov. 1976

TASSINARI, Alberto. Construção e contingência. *Guia das Artes*, n.24, p. 38-43, 1991.

Obras especiais

Livros de artista e álbuns

LIZÁRRAGA, A. e CAMPOS, Haroldo de. *Anatomia do Gol*. São Paulo: Massao Ohno, 1985. (livro de artista)

LIZÁRRAGA, Antonio. *Infâmiainfância*. s.l.:s.n., 1985. (livro de artista)

O DESENHO como instrumento. São Paulo: Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo/ Melhoramentos, 1979. (álbum de artistas)

Poemas publicados

LIZÁRRAGA, Antonio. Imigrantes, Capricornianas 1, Noturno. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16 mar 1986.

LIZÁRRAGA, Antonio. *Legionários de Vila Buarque*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 mar 1985. Folhetim.

Ilustrações de Antonio Lizárraga

BRITO, Mario da Silva. Bela Barca. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 out 1960. Suplemento Literário, p. 3.

IVO, Ledo. A origem do sal; As colinas; A lavadeira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 fev 1960. Suplemento Literário, p. 3.

MOURA, Emílio. In extremis; Morta, e viva!; A imagem no ar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 set 1960. Suplemento Literário, p. 3.

Outros documentos

CASTRO, Francisco. *Antonio Lizárraga - Desenhos*. press release da exposição *Antonio Lizárraga*. São Paulo: Livraria Letraviva - Espaço Mira Schendel, 1989. 02p.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. LIVROS

- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo : 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARNHEIM, Rudolf. *A dinâmica da forma arquitetônica*. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Trad. Rúben Masera. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993. Ofício da arte e forma.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 3ª ed. Col. Debates, 35.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985. Série Fundamentos.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 4ª ed. Col. Debates, 16.
- CARVALHO, Benjamin de A. *Desenho geométrico*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1993.
- DELEUZE, Gilles e GUATARI, Felix. *Mil platôs: capitalizando a esquizofrenia*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997. Vol. 4. Col. Trans.
- DORFLES, Gillo. *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnologia e o consumismo*. Trad. Carmen Gonzalez. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. Col. Arte no Tempo.- 1
- DORFLES, Gillo. *Natureza y artificio*. trad. Alejandro Sadernan. Barcelona: Lumen, 1972.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FERRARA, Lucrécia D'Alesio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1997. 4ª. ed. Série Princípios, n. 100.
- FRANCASTELL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais da sociologia da arte*. Trad. Mary Amazonas L. de Barros. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973.
- GARDNER, Howard. *Mentes que criam: uma anatomia da criatividade observada através das vidas de Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham e Gandhi*. Trad. Maria Adriana Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1986. (col. Antropos)



- HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Trad. F. E. G. Quintanilha. Lisboa: Presença, 1978. Col. Biblioteca de títulos universitários.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1993. Col. Estudos, 4 – Filosofia.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. *Arte argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Edipucrs, 1966.
- KNELLER, George F. *Arte e ciência da criatividade*. São Paulo: IBRASA, 1973.
- LAKATOS, Eva Maria, e MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 1991.
- LANGER, Susanne K. *Los problemas del arte: diez conferencias filosóficas*. Trad. Enrique Luis Revol. Buenos Aires: Infinito, 1966.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1980. Col. Estudos, 44 – Estética.
- LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro et. al. *Arte e Filosofia. Arte Brasileira Contemporânea - 4*. FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983.
- MACHADO, Arlindo (org.) *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo. *La nueva visión y reseña de un artista*. Trad. Brenda L. Kenny. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1972.
- MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. Trad. José Manuel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- MUNARI, Bruno. *Artista e designer*. Trad. Gisela Monis. Lisboa: Presença, 1990. Col. Dimensões.
- MUNARI, Bruno. *El Arte Como Ofício*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1976.
- MUNARI, Bruno. *Fantasia: invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual*. Trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa: Presença, 1981. Col. Dimensões.
- MUNFORD, Lewis. *Arte & técnica*. Trad. Fátima L. Godinho. São Paulo: Martins Fontes, s/d. Col. Arte & Comunicação.
- NEINSTEIN, José. *A feitura das artes*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Col. Debates.
- OSBORNE, Harold. *A apreciação da arte*. trad. Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Cultrix, 1978.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1989.



- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1986.
- PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987. Coleção Debates, 93.
- RIBON, Michel. *A arte e natureza*. trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991. Col. Filosofar no presente.
- RIEGL, Alois. *Problems of style: foundations for a history of ornament*. Trad. Evelyn Klain. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- RUDIO, Franz Victor. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- SALOMON, Dêlcio Vieira. *Como fazer uma monografia*. Belo Horizonte: Interlivros, 1974.
- SCHENBERG, Mario. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico: diretrizes para o trabalho didático-científico na Universidade*. São Paulo: Cortez Editora e Autores Associados, 1984. Col. Educação contemporânea.
- WALCH, Margaret e HOPE, Augustine. *Living colors: the definitive guide to color palettes through the ages*. San Francisco: Chronicle Books, 1995.

1.1 Dicionários

- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Vários tradutores. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. São Paulo: Art Livre, 1988. Verbete: Lizárraga.
- LOUZADA, Julio; LOUZADA, Maria Alice. *Artes Plásticas Brasil/97 - seus mercados, seus leilões*. São Paulo: Julio Louzada Publicações, 1997. v. 9. p. 486.
- LOUZADA, Julio; LOUZADA, Maria Alice. *Artes Plásticas Brasil/90 - seus mercados, seus leilões*. São Paulo: Julio Louzada Publicações, 1997. v. 4B. p. 623.
- LOUZADA, Julio; LOUZADA, Maria Alice. *Artes Plásticas Brasil/96 - seus mercados, seus leilões*. São Paulo: Julio Louzada Publicações, 1997. v. 8. p. 479.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.

2. TESES, DISSERTAÇÕES, ANAIS E OUTROS TRABALHOS ACADÊMICOS

- ALONSO, Carlos Egidio. *Percepção tridimensional representação bidimensional*. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. 2v.



CERIBELLI, Dirce. Uma leitura do universo plástico de Leonelo Belo. São Paulo, s.d. (Monografia apresentada ao Departamento de Expressão e Comunicação, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista).

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Intersemiose e Arte. In: CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE-EDUCADORES DO BRASIL. 8. Florianópolis, 1995. *Anais do VIII Congresso Nacional da Federação de Arte-educadores do Brasil*: UDESC, 1995.

ZAGO, Rosemara Staub de Barros. Tentativas de ver e ouvir os vazios da significação e do poético (procedimentos plásticos, verbais e musicais) [escitura dos moldes da bricolagem]. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

SANTAELLA, M. Lúcia. A criação artística em prospectiva. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS: ANPAP 10 anos, 1996, São Paulo. *Anais 96: Vol 1 - Conferências mesas temáticas*. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 1996. p. II-VIII.

SPINELLI, João J. *Tomie Ohtake. O antigo e o novo na obra de Tomie Ohtake*. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

3. ARTIGOS EM PERIÓDICOS

a) Revistas

DEGLIN, Vadim L. *Nossos dois cérebros*. O correio da UNESCO. Ano 4, no. 3, março/76.

DUARTE, Maria Lúcia Batezat. A complexa harmonia entre o "pensar" e o "fazer". *Ar'te*. São Paulo, 1985. n.12, p. 24-27.

FABRINI, Ricardo Nascimento. A desconstrução da geometria. *Revista USP: dossiê arte e contemporaneidade*. n. 40, p. 58-67, dez-fev 1998-99.

SPINELLI, João J. Acervos Paulistanos. Arte sobre papel. *Revista da ANPAP*. São Paulo, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Ano 1 - no. 01. p. 126-129.

SPINELLI, João J. Artes Plásticas em São Paulo. Momentos. *Revista Mario de Andrade*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, jan/dez 1996. v. 54. p. 110-119.

b) Jornais

MACHADO, Arlindo. Rumo à imagem sintética. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 1986. Folhetim, no. 505, 12/10/86.

4. MATERIAIS ESPECIAIS

Filmes



REAPRENENDO o futuro. (vídeo) Direção Ana Alice Francisquetti. São Paulo, AACD - Arte Reabilitação. 14 min., color., son., VHS.

Catálogos

a) Acervos Públicos

AMARAL, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - Perfil de um acervo.* São Paulo, Techint, 1988.

LOURENÇO, Maria Cecília França (sup.). *Pinacoteca do Estado - catálogo geral de obras.* São Paulo, Imprensa Oficial do Estado - IMESP, 1988. pp.213, 429.

MUSEU de Arte Moderna. (texto Vera d'Horta). São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.

b) Exposições individuais

GUNDEMARO Lizárraga. São Paulo: Galeria de Arte São Luís, 1960.

DESENHANDO a cor. São Paulo: Galeria Valu Oria, 1996.

FORMAS. São Paulo: Galeria Paulo Vasconcellos, 1988.

FRÁGIL sobre frágil. São Paulo: Galeria Mônica Filgueiras, 1994.

c) Exposições coletivas

ABRAMO, Radha (coord.). *Anuário Artes Plásticas, 1977.* São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

ARTE Aplicada no MASP. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, s.d.

ARTE na Rua. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP (coord.), 1984.

ARTEMICRO. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, s.d.

ARTISTAS Pesquisadores: 10 anos ANPAP. São Paulo: Paço das Artes, 1996.

ASSOCIAÇÃO Paulista dos Críticos de Arte – Prêmio dos Críticos 1972. São Paulo: 1973.

BANDEIRAS. São Paulo: Galeria de Arte do SESI/ Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1996.

CIDADES imaginárias. *Imagined city.* Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1994.

GALERIA de Arte Comendador Alberto Bonfiglioli. s. l., s. d.

GALERIA Newman. s.l. (MG), Galeria Newman, 1972.

70 *GRAVADORES Brasileiros*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1979.

INCISIONI Brasiliane Contemporanee. Roma: Galleria d'Arte della "Casa do Brasil"/Palazzo Pamphilj, 1978.

LEILÃO de arte em benefício de Antonio Lizárraga. São Paulo: Paulo Figueiredo Galeria de Arte, 1983.

MOSTRA anual de Gravura da Cidade de Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1978.

MOSTRA de Arte Sesquicentenário da Independência Brasil Plástica-72. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1972.

MOSTRA do Desenho Brasileiro. 5ª. Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte, 1983.

MUSEU de Arte Contemporânea - 25 anos (1963 - 1988). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1988.

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - inauguração da sede universitária. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1992.

OBRAS para Ilustração do Suplemento Literário - 1956-1967. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1993.

OS COLECIONADORES 1998. Guita e José Mindlin: Matrizes e gravuras. São Paulo: Centro Cultural FIESP/Galeria de Arte do Sesi, 1998/1999.

POLARIDADES e Perspectivas. São Paulo, Paço das Artes, 1992/1993.

PRIMEIRA Mostra do Bazar de Arte da Galeria SESC Paulista. São Paulo: SESC Paulista, 1982.

PROJETO Arte Atual Brasileira - Leilão de Arte - venda no. 41. São Paulo: Renato Magalhães Gouveia Escritório de Arte, 1995.

PROJETO Babel. São Paulo: SESC Pompéia; Belo Horizonte: Praça da Liberdade, 1995.

RAROS e Poucos. São Paulo: Biblioteca Mario de Andrade, 1980.

TENDÊNCIAS do livro de artista no Brasil. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

TRADIÇÃO e ruptura. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo/ Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, 1984/1985.

TRIDIMENSIONALIDADE. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997.

XEROGRAFIA - Amostragem Brasileira. Ribeirão Preto: Galeria Campus - USP/BANESPA, 1983.



d) *Bienais*

AGUILAR, Nelson. *Bienal Brasil sec.XX*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

BIENAL de Arquitetura. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1973.

BIENAL de Artes Plásticas. 2ª. Santos: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes de Santos, 1973.

BIENAL de São Paulo. VIII. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965.

BIENAL de São Paulo. XI. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971.

BIENAL de São Paulo. XII. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973.

BIENAL Internacional de São Paulo. XIV. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1977.

BIENAL Nacional de Santos: artes visuais. IV. Santos: Secretaria da Cultura, 1993.

PRÉ-BIENAL de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970.

e) *Panoramas*

PANORAMA da Arte Atual Brasileira- Desenho/Gravura/ 71. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1971.

PANORAMA da Arte Atual Brasileira – Escultura/ Objeto/ 72. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1972.

PANORAMA da Arte Atual Brasileira – Escultura/ Objeto/ 75. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1975.

PANORAMA da Arte Atual Brasileira – Desenho/Gravura/ 77. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1977.

PANORAMA da Arte Atual Brasileira – Desenho/Gravura/ 80. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1980.

PANORAMA da Arte Atual Brasileira/84 – Arte sobre papel/84. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1984.

PANORAMA da Arte Atual Brasileira/86 – Pintura/86. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1986.

PANORAMA da Arte Atual Brasileira/88 – Formas Tridimensionais. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1988.

PANORAMA da Arte Atual Brasileira/90 – Papel. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1990.

f) Salões de arte

SALÃO de Arte Contemporânea de Campinas. 1º. Campinas: Prefeitura de Campinas, Secretaria de Educação e Cultura, 1965.

SALÃO de Arte Contemporânea de Campinas. 7º. Campinas: Museu de Arte Contemporânea, 1971.

SALÃO de Arte Contemporânea de Campinas. II. Campinas: Museu de Arte Contemporânea, 1966.

SALÃO de Arte Contemporânea. 5º. Santo André: Centro Cívico, 1972.

SALÃO de Arte Contemporânea. V. São Caetano do Sul: Fundação das Artes, 1971.

SALÃO Nacional de Arte. III. Belo Horizonte: Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, s.d.

SALÃO Paranaense de Belas Artes. 23º. Curitiba: Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, 1966.

SALÃO Paranaense. 28º. s.l., Governo do Estado do Paraná, Departamento de Cultura da Secretaria de estado dos Negócios da Educação. s.d.

SALÃO Paulista de Arte Contemporânea. XV. São Paulo: Galeria Prestes Maia, 1966

Ilustrações

O Estado de São Paulo, São Paulo, 1959 - 1966. Suplemento Literário

1959 - Suplemento Literário no. 114 a 163

Desenho - no. 159, p. 1

Destruição (poema de Carlos Drummond de Andrade) - n. 163, p. 3 - 24/12/59

1961 - *Ribeira turva* (conto de Ricardo Ramos) - p.3 - 21/01/1961

Alan Sillitos (de Willy Lewin) - p. 1 - 15/04/61

Desenho - no. 228, p.1

Os indícios - n. 230, p.3

O dia final - no. 241, p. 3

Achamento e duração do morto - no. 255, p. 3

Desenho - no. 257, p. 1

1962 - *Humano muito humano* (conto de Alcantara Silveira) - no. 300, p. 1 - 06/10/1962

As lentos (poemas de Laís Corrêa de Araújo) - p. 3 - 26/05/1962

1963 - *Meu nome é multidão* (poema de Ledo Ivo) - p. 3 - 31/08/1963

1965 - Suplemento Literário no. 412 a 459

Desenho - no. 424, p. 1

Adagio Molto Cantabile (Oneyda Alvarenga) - no. 426, p.1 - 24/04/1965

Três amores - no. 429, p.3

Saudade - no. 432, p. 3

Desenho - no. 433, p.1

Cecília - no. 438, p.3

Desenho - no. 449, p.1

Tempo e valor - no. 453, p.3
 Desenho - no. 456, p. 1

1966 - Suplemento Literário n. 460 a 509

Cuaderno de Octubre e Butantan - no. 466, p.3

Desenho - no. 474, p.1

Nudez. A grande aventura (Armindo Trevisan) - no. 476, p.3 - 07/05/1966

Espera (conto de Ruth Guimarães) - no. 479, p.3 - 23/05/1966

Tarde de domingo no. 2 - no. 483, p.3

Rosedette - no. 493, p.3

Comunhão (Carlos Drummond de Andrade) - no. 495, p.3 - 17/09/1966

O poeta cheira a cidade - no. 505, p.3

1967 - Suplemento Literário no. 510 a 558

Análise da sombra - no. 554, p.3

Outros jornais

AUGUSTO, Sérgio. Brasil se rende aos fluidos do passado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jul 1993. Ilustrada. Caderno 4. p.1.

MUSSE, Ricardo. Leituras de Mario de Andrade tem sido apologéticas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 09 out 1993. Cultura. Entrevistas. Q3.

MEZAN, Renato. A psicologia do espelho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 mai 1995. Jornal de Resenhas. Especial - 4.

HANSEN, João Adolfo. Light & Blitzkrieg. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 jun 1995. Jornal de Resenhas. Especial - 16.

CARONE, Modesto. Vanguarda com assunto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out 1996. Jornal de Resenhas, p. 8.

VIDEIRA, Antonio A. P. O tempo não é uma ilusão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 dez 1996. Jornal de Resenhas, p. 2.

FAUSTO, Ruy. O comunismo difícil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 abr. 1999. Jornal de Resenhas, p. 1.

Poemas

PLAZA, Julio. O Gol Análogo (Para Lizárraga). *Folha da Tarde*, São Paulo, 01 dez 1985. Folhetim, p. 2.

LIZÁRRAGA, Antonio. I, II. *Novos Estudos*, n. 24, p. 218, jul 1989.

Comunicações Pessoais

FABRIS, Annateresa. Antonio Lizárraga: do gestual ao geométrico. Congresso Nacional de Paralisia Cerebral. XIII. São Paulo, Centro de Convenções Rebouças, 25 mar. 1998.

Outros documentos



A COR na cor. O poder da cor na pesquisa pictórica do artista Antonio Lizárraga. Press release da exposição *A cor na cor*. São Paulo: Galeria Montessanti Roesler, 1992. 02p.

ARTE palavra: Antonio Lizárraga - Caixas de cor. Texto da exposição *Antonio Lizárraga - Caixas de Cor*. São Paulo: Arte Palavra - Livraria Vozes, 1998. 01p.

Projetos de pesquisa e relatórios

LIZÁRRAGA, Antonio. *Luzes e superfícies*. São Paulo, 1993. Projeto de pesquisa (Bolsa de Produtividade) - CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico

LIZÁRRAGA, Antonio. *Cor, relevos, desenhos*. São Paulo, 1995. Projeto de pesquisa (Bolsa de Produtividade) - CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico

LIZÁRRAGA, Antonio. *Luzes e superfícies*. São Paulo, 1995. Relatório de pesquisa (Bolsa de Produtividade) - CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico

LIZÁRRAGA, Antonio. *Cor, relevos, desenhos*. São Paulo, 1997. Relatório de pesquisa (Bolsa de Produtividade) - CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico.

5. NORMAS TÉCNICAS

NORMAS para publicações da UNESP/ Coordenadoria Geral de Bibliotecas da UNESP. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994. (Normas para publicações da UNESP, 4v).



LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO CRONOLÓGICO

a) Revistas

Década de 1960

1964

MURANO: Made in Brasil. *Claudia*, n.32, maio 1964.

ARAÚJO, Hermila Dulce. Vidro de Arte no Brasil. Casa e Jardim. São Paulo, ano XIII, n. 112. Maio 1964, p. 60-62.

1968

O FIM do branco no calor de nossa casa. *Decoração Claudia*. Edição especial. p. 26-47. dez. 1968.

1969

Claudia Decoração. N. 99A, p. 42, dez. 1969.

Década de 1970

1972

AQUINO, Flávio de. Antiarte. *Manchete*, p. 159-160. 23 set 1972.

CONCRETO ganha prêmio e vai à Bienal. *Revista A Construção no Rio de Janeiro*, ano II, n.23, out. 1972.

1976

REGISTROS da nova paisagem. *Visão*, p. 177-178, 22 nov. 1976.

1977

ARTESANATO & decoração. *Arte Vogue Brasil*. no. 2. Formas & Idéias. p. 112-113. Nov. 1977.

1979

ARTISTAS Unidos. *Visão*, p. 116-118, 20 ago. 1979.

Década de 1980

1980

AQUINO, Flávio de. Os anos 70: Do caos à pausa para meditação. *Manchete*, no. 1447, Ano 28. p. 34-35, 12 jan 1980. p.34-35.

1983

LEILÃO. *Exame*. 24 ago 1983. Arte.

1984

BEUTTENMÜLLER, Alberto. Mestres e alunos. *Visão São Paulo - Rio*, No. 23, Ano XXXIII, p.58. 4 jun 1984.

MAGALHÃES, Fabio e KATZ, Renina. O trabalho de Lizárraga. *Arte em São Paulo*. São Paulo, n. 24, jun/1984.

1985

LIZÁRRAGA/Presente É Gol!... *Arte Afinal*. nov.- dez. 1985. p.11.

1987

LAGNADO, Lisette. Recriando tapetes. *Casa Vogue - Brasil*. p. 22, set-out 1987. *Arte*.

1988

LEVI, Lisetta. Antonio Lizárraga na galeria Paulo Vasconcellos. *Shalom*. Out 1988.ABRAMO, Radha. Geometria em cor. *Isto é/ Senhor*. n. 995. São Paulo, 12 out 1988. *Cultura. Artes Plásticas*. P. 112OLIVEIRA, Maria Alice Millet. Antonio Lizárraga. Galeria Paulo Vasconcellos. São Paulo. *Galeria - Revista de Arte*. No. 12. 1988.ABRAMO, Radha. Formas sem alma. *Isto é/ Senhor*. n. 1002. São Paulo, 30 nov 1988. *Cultura, Artes Plásticas*, p. 110.OLIVEIRA, Cildo e BOTERO, Regina. Acervo Nacional. *SKULTURA - edição especial - MAC*. São Paulo, Skultura Galeria de Arte, inv.1989.Década de 1990

1991

A SERPENTE das artes. *Veja SP, Cultura* - p. 20, 20 mar 1991.ABSTRATOS. *Veja SP*. Ano 24, no. 27, Exposições - Em cartaz, p. 74, 03 jul 1991.TRIMER, Roger. Lizárraga. *Lead*. Ano IV, no. 19. Galeria. pp. 10-12.TASSINARI, Alberto. Construção e contingência. *Guia das Artes*. n.24, 1991.

1993

OBRAS para ilustração. *Veja SP*, 08 set. 1993. Exposições.ERAM os brasileiros que ficaram. *Veja SP*. Ano 26, no.38, Exposições , p. 91. 22 set 1993.VIEIRA, Paulo. O museu redescoberto. *Veja SP*. Ano 26 no. 28 , Exposições - Em cartaz, p.58-59, 14 jul 1993.

1994

LIZÁRRAGA - Fragil sobre fragil - Galleria Monica Filgueiras. *Terzoochio*. Trimestrale d'arte Contemporanea. Anno XX - - n.4 (73), p. 78, dezembro 1994

1995

FABRIS, Annateresa. O teorema de Lizárraga. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, p. 341-351, jan-abr.1995.

1996

PRÓ-MASP. *Veja SP*, 21 ago 1996. Exposições, Leilão, p. 71.PONZIO, Ana Francisca. Retrato da antigeometria. *VIP*, São Paulo, jul 1996, p.9.

1998

GALERIA Mônica Filgueiras. Casa Vogue - Brasil. São Paulo, 1998. ano XXII, n. 03, p. 179.

b) Jornais

Década de 1960

1959

SILVA, Quirino da. Antonio Lizárraga. *Diário da noite*, São Paulo, 30 jul 1959. Notas de arte. p. 5.

1960

FERRAZ, Geraldo. Articulações relacionadas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 mar 1960. Artes Plásticas.

1962

VIEIRA, José Geraldo. Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 dez 1962. 2º. caderno, Artes Plásticas, p. 4.

1965

ZANINI, Ivo. Salão de Minas: Paulistas ganham os prêmios de pintura e escultura. s.l.: s.n. dez. 1965.

OS PRÊMIOS do Salão de arte do Paraná, s.l.; s.n 1965.

1966

23º. SALÃO do Paraná - seleção e premiação, s.l.: s.n. 22 nov 1966.

1967

JURI da Bienal finaliza seus trabalhos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 jul 1967. p. 7.

1969

FERRAZ, Geraldo. Sete expressões em uma exposição. s.l.: s.n. 1969.

JURI da Bienal já escolheu 16. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 ago 1969. Artes Plásticas.

Década de 1970

1970

É bem fácil pôr a arte em seu lugar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 mai 1970. Suplemento Feminino, p. 4-5.

PREMIADOS do Salão Paulista. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 dez 1970. p. 52.

JACQUES Douchez vence o II Salão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 dez 1970. p. 12.

SALÃO Paulista. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 dez 1970. Divirta-se - Artes Visuais.

ARTE hoje: para discutir. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 dez 1970. Divirta-se Artes Visuais.

SILVIA, Maria. Alberto Bonfiglioli apresentará em janeiro e fevereiro. *A Gazeta*, São Paulo, 16 jan 1970. Artes Plásticas.

VIEIRA, José Geraldo. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 1970. Artes Plásticas, Coletivas, p. 13.

FERRAZ, Geraldo. Sete expressões de uma exposição. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 1970.

1971

É uma coletiva de gente famosa. *Diário de Minas*, Belo Horizonte. 1971

ANTONIO Lizárraga. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jan 1971.

ESTES vão expor no 7.o Salão de Arte Contemporânea. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 set 1971. Artes Visuais, p.42.

CONHEÇA este salão e suas poucas obras elogiadas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 dez 1971.

SÃO Caetano tem Salão de Arte Contemporânea. *Última hora*, São Paulo, 19 out 1971. Diversas, p. 2.

FERRAZ, Geraldo. No encerramento do II Salão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 jan 1971.

KRÜSE, Olney e SOMBRA, Fernando. Bienal. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 set 1971. p. 17-20.

FERRAZ, Geraldo. Desenho no MAM e Panorama da arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jul 1971. p. 21.

FERRAZ, Geraldo. No encerramento do II Salão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 jan 1971.

1972

A GRANDE vitória das vinte e oito toneladas de concreto na Pré-Bienal. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 ago 1972.

NATEL inaugura uma Bienal de protesto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 ago 1972. Folha Ilustrada. p. 44.

DIÁRIO de Minas, Belo Horizonte, 16 set 1972. Aqui Mario Fontana.

DIÁRIO de Minas, Belo Horizonte, 19 set 1972. Aqui Mario Fontana.

CORES e letras numa rua diferente. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 nov 1972. p. 5.

UMA rua diferente, toda cheia de cores. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 nov 1972. p. 5.

RUA colorida. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 nov 1972. p. 51.

TRANSAS da semana. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 19 set. 1972.

IV SALÃO anuncia os prêmios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 nov 1972. p. 15.

DOIS ganham primeiro prêmio de "Plástica 72". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1972. p. 12.

TALENTO imaginação arrojo criatividade e pré-moldados SOBRAF. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04 set 1972. p. 37. (anúncio da SOBRAF parabenizando Lizárraga e Gerty Saruê pelo prêmio na "Plástica-72").

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Gravuras e desenhos, o melhor dêste salão. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16 jan 1972.

KRÜSE, Olney. Pré-Bienal. Esta Bienal é chocante, polêmica, agressiva. Como sempre. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 ago 1972. p. 19.

FONTANA, Mario. Das ecléticas. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 16 set 1972.

MOTA, Morgan. Paulistas na Newman. Individual de Lígia. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 19 set 1972. Artes.

OLIVEIRA, Paulo César. Transas artísticas da semana. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 19 set 1972.

KRÜSE, Olney. E então o museu resolve ser atraente, jovem, dinâmico, moderno, vivo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 out 1972. p. 21.

1973

PONHA mais côr em sua cidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar 1973. 1º. Caderno, p.1.

"Primeiras propostas para alegrar uma cidade cinzenta". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar 1973. 2.o Caderno, p.14.

MELHORES das Artes Visuais. s.l.: s.n. 23 jul 1973.

O MAQUIADOR da cidade - pintando tapumes, o artista Lizárraga pretende embelezar São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 mai 1973.

KARMAN, Ernestina. Gerty Saruê e Antonio Lizárraga. *Folha da Tarde*, São Paulo, 14 mai 1973. Ilustrada, p.18.

NA BIENAL, apressados os artistas trabalham. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set 1973.

A BIENAL vende 81 peças e faz 200 mil cruzeiros em 7 dias. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 out 1973. p.18.

HELENA, Arcelina. Bienal. O grande jogo da participação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out 1973. Caderno B, p. 4-5.



1974

OS MÓVEIS dessa loja, quase obras de arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 nov 1974. p. 33.

1975

MARTINO, Telmo. Música, teatro, exposições. E Kojak, dançando e cantando. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 nov 1975. Divirta-se.

AS SERIGRAFIAS de Gerty e Lizárraga. *Folha da Tarde*, São Paulo, 13 nov 1975. Ilustrada.

DOIS artistas preocupados com o meio ambiente. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 nov 1975. Visuais, p. 26.

ARTISTAS expõe serigrafias. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 nov 1975. p. 14.

GIOBBI, Cesar. Um poema sobre concreto, por Gerty e Lizárraga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 nov 1975.

Gerty e Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 nov. 1975. Folha Ilustrada, Artes Visuais.

KARMAN, Ernestina. Antonio Lizárraga e Gerty Saruê. *Folha da Tarde*, São Paulo, 26 nov. 1975. Ilustrada.

MAM: um rico panorama de arte ambiental. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 nov 1975. Ilustrada.

LEIRNER, Sheila. Uma discutível conceituação de escultura e objeto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 dez 1975. p. 22.

KARMAN, Ernestina. A verdadeira Bienal está no MAM. *Folha da Tarde*, São Paulo, 17 dez 1975. Ilustrada.

1976

KARMAN, Ernestina. 1975: acertos e desacertos. *Folha da Tarde*, São Paulo, 13 jan 1976. Ilustrada.

OS MELHORES de 1975. *Jornal da tarde*, São Paulo, 13 jan 1976.

APCA elege os melhores em artes visuais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 jan 1976. Ilustrada. p. 60.

LEIRNER, Sheila. Os estreitos limites da arte utilitária. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 mai 1976.

FUNDAÇÃO Bienal: novos membros na diretoria. *Folha da Tarde*, São Paulo, 06 out 1976. p. 24.

NESTA mostra, cotidiano e reflexão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 dez 1976. Caderno de Domingo.

KLINTOWITZ, Jacob. Seis jovens comprovam uma tradição: a da boa gravura brasileira. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 dez 1976.

1977

EXPOSIÇÃO de gravuras no metrô Paraíso e Vergueiro. *Notícias Populares*, São Paulo, 12 jul 1977.

GRAVURA em mostras para grande público. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jul 1977. p. 10.

LEITE, Paulo Moreira. Pressa: ninguém gosta de arte no Metrô. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 jul 1977. Ilustrada.

ABRAMO, Radha. Arte na cidade. *Última hora*. São Paulo, 21 jul 1977. Artes Visuais.

A., R. Arte na cidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1977. Ilustrada.

O ELITISMO na arte: Gerty e Lizárraga depõem. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 jul 1977.

KLINTOWITZ, Jacob. A arte vai às ruas. Seu tema: a cidade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 jul 1977.

A ARTE nas ruas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 jul 1977. Turismo.

FERRAZ, Geraldo. Reverso na seção brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 nov 1977.

ZANINI, Ivo. A realidade debaixo da marquise. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 dez 1977. Ilustrada

PONTUAL, Roberto. Média panorâmica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez 1977.

ARTE do Brasil para a Itália. *Jornal da tarde*, São Paulo, 24 dez 1977.

LE MOS, Fernando. Panorama do desenho e da gravura no MAM. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 dez 1977.

NO PANORAMA da Arte no Ibirapuera, quem ganha são os motoqueiros. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 dez 1977.

POUCO resultado nas muitas exposições de 77. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 dez 1977. Ilustrada.

1978

LE MOS, Fernando. Caucaia do Alto: artistas tomam posição. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 fev 1978. Caderno de Domingo.

LE MOS, Fernando. O elitismo na arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 jul. 1977. 6º. caderno, Caderno de Domingo, Artes visuais, p. 58.

GERTY e Lizárraga depõem. 6º. caderno, Caderno de Domingo, Artes visuais, p. 58.

LEVI, Lisetta. Gravadores brasileiros em Roma. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 abr 1978. Suplemento Cultural. p. 13-14.

LEMONS, Fernando. Artistas plásticos querem entidade de classe. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mai 1978. Caderno de Domingo.

ARTISTAS plásticos realizarão encontro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 jun 1978.

ERNESTINA Karman completa notícias da Fundação Bienal. *Folha da Tarde*, São Paulo, 24 jul 1978. Ilustrada.

MARINHO, Celso. A crise une os individualistas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dez 1978. Ilustrada.

GALERIAS versus gravadores. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dez 1978.

WILLER, Claudio. Regras unilaterais: galeria pode, gravadores não. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dez 1978.

LEMONS, Fernando C. Como foi o ano que termina hoje?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 dez 1978.

1979

ARTISTAS plásticos se organizam na 1.ª Cooperativa. s.l.; s.n. 14 jan 1979.

AMARANTE, Leonor. COOPERATIVA, a meta dos artistas plásticos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 ago 1979. p. 46.

KLINTOWITZ, Jacob. Estes artistas dispensaram os intermediários. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 ago 1979.

LEIRNER, Sheila. Mostra dos cooperadores, aciativa digna do nome. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 ago 1979.

ABRAMO, Radha. Alternativas culturais do desenho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 ago 1979.

LEMONS, Fernando C. "Panorama no MAM" minimiza o ruim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 set 1979. Ilustrada.

LEMONS, Fernando Cerqueira. O desenho como instrumento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 dez 1979.

GEROX - Xerografia dos artistas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 dez 1979.

LEMONS, Fernando Cerqueira. O desenho visto como instrumento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 set 1979.

COLETIVA na galeria AKI. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 nov 1979.

17 ARTISTAS mostram a eletrografia como gravura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 dez 1979.

XEROGRAFIA, um procedimento de gráfica artística. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 dez 1979. Ilustrada, 4º. caderno, p. 34.

Década de 1980

1980

ZANINI, Ivo. Óleos realistas e xerox como arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 jan 1980. Artes Plásticas/Críticas.

SIGNATIA: os poemas dos 50 anos de Haroldo de Campos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev 1980. Caderno B, Livros & autores, p. 8.

BRASILEIROS em Belgrado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul 1980. Ilustrada, 5º. Caderno, Artes Visuais, p. 42.

O DESENHO como instrumento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 set 1980. Artes visuais.

NOTAS. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 out 1980. Ilustrada, 5º. Caderno, p.46.

MAGALHÃES, Fabio. Artistas formam cooperativa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1980. Ilustrada 5º. Caderno. p 62.

1981

XEROGRAFIA e super-8 agora na Pinacoteca. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 abr 1981.

HELIOGRAFIA . *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06 abr 1981.

DUAS exposições na Pinacoteca do Estado. *Folha da Tarde*, São Paulo, 07 abr. 1981.

KLINTOWITZ, Jacob. A boa gravura brasileira, que não merecia tanto descanso. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11 abr 1981. Caderno de Programas e Leituras, p.5.

LEIRNER, Sheila. Técnica heliográfica: arte ou simples apropriação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 abr 1981.

MORAIS, Frederico. A heliografia como processo artístico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 mai 1981. Artes Plásticas.

COLETIVA de heliografia na Pinacoteca. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 mai 1981.

COLETIVA de xerografias. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jul 1981. Ilustrada, Acontece, Artes Plásticas. p.33.

COLETIVA de xerografias *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jul 1981. Artes Visuais.

SANTO André: mostra de xerografias reúne 19 artistas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 jul 1981. Suplemento Turismo 788, p.4.

LIZÁRRAGA: a simplicidade de uma arte. *Gazeta do Itaim Bibi*, São Paulo, 31 jul 1981.

"ESPAÇO Infinito". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 set 1981. Ilustrada, Visuais.

1982

GRAVURAS - No Spazio Pirandello. *Folha de São Paulo*, São Paulo, fev 1982. Ilustrada, Exposições.

1983

LEILÃO em benefício de Antonio Lizárraga. *Folha da Tarde*, São Paulo, 27 jun 1983. Ilustrada, p.21.

SOLIDARIEDADE. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 jul 1983. Ilustrada. p.30.

AS NOVIDADES, das mostras aos cursos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 jul 1983. Visuais.

LEILÃO na APAP (Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo). *A Tarde*, São Paulo, 27 jul 1983.

LEILÃO beneficente. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 set 1983. Exposições.

DIVERSAS obras. *Gazeta do Itaim*. Ano III no. 147. São Paulo, 02 set 1983. Exposições. Leilões.

DIREITOS humanos na versão de 20 artistas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 dez 1983.

DIREITOS do Homem, tema de mostras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 dez 1983. Ilustrada.

GRAVURAS pró-anistia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 dez 1983. Ilustrada, No fim-de-semana, Artes Plásticas - Vernissage. p.43.

1984

LIZÁRRAGA, com a gravura um novo caminho artístico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 ago 1984.

VISUAIS: de Lizárraga a Albers. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 02 ago 1984. p.11.

ABRAMO, Radha. Lizárraga recria, em cores, suas gravuras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 ago 1984. Ilustrada. p. 31.

KLINTOWITZ, Jacob. Lizárraga: de pensador de espaços e pesquisador de emoções. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 03 ago 1984. Visuais/Crítica.

GOMES, Márion Strecker. Brincadeiras e o domínio do espaço. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 ago 1984. Ilustrada, Artes Plásticas - Crítica.

FILHO, Antonio Gonçalves. No MAM um panorama bastante restrito. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 nov 1984. Ilustrada.

ARTE sobre papel. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 nov 1984. Ilustrada, Artes Plásticas - Vernissage.

1985

GRAVURAS contemporâneas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 out 1985. Artes Plásticas, p.28.

DA XILO ao xerox, os diversos aspectos da gravura. *Jornal da tarde*, São Paulo, 29 out 1985. p.16.

KRÜSE, Olney. *Jornal da tarde*, São Paulo, 25 nov 1985. Pré-estréia da Semana, Visuais, p.32.

A ARTE de Lizárraga em revisão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 nov 1985. p.26.

LIZÁRRAGA expõe obra gráfica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov 1985. Ilustrada. p.43.

UM GOL difícil de sair. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 nov 1985. Ilustrada.

NUYEN, Nancy. Lizárraga, um pouco de tudo para pessoas de fino gosto. *Folha da Tarde*, São Paulo, 05 dez 1985.

1986

GEOMETRIA dos sonhos: Antonio Lizárraga expõe novos trabalhos a partir de hoje na Paulo Figueiredo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 nov 1986. Caderno 2, Visuais, p.6.

GIOBBI, Cesar. Um passeio para se ver muita arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 nov 1986. Visuais, A-8.

ABRAMO, Radha. Projeto. *Diário Popular*, São Paulo, 13 nov. 1986.

KRÜSE, Olney. A arte contemporânea, em inventário. Simples e didático. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 dez 1986.

1987

PIGNATARI, Décio. Anormalidade artística. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 abr 1987. Ilustrada.

D.,T.. Treze artistas vão expor seus tapetes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 ago 1987. Casa e Companhia, B-12.

ARTE e novas tecnologias: fibras óticas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 set 1987. Caderno 2, Guia - Visuais - Coletivas. p.7.

NETO, Israel do Vale. Exposição no MAC mostra arte com fibras óticas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 set 1987. Informática, B-3.

1988

TASSINARI, Alberto. Lizárraga e o reaprendizado do futuro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 jun 1988. Folhetim B10-11.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Exposição apresenta o melhor de Antonio Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 out 1988. Ilustrada, Acontece na Semana - Quinta, E-6.

EXPOSIÇÃO apresenta o melhor de Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 out 1988. Ilustrada, Acontece na Semana - Artes Plásticas - Quinta, E-6.

AS NOVAS formas de Lizárraga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06 out 1988. Visuais.

NAVES, Rodrigo. O espaço ativo no minimalismo de Lizárraga. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 out 1988. Caderno 2, Artes/Crítica.

FILHO, Antonio Gonçalves. Antonio Lizárraga revisita a memória de Marienbad. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 out 1988. Ilustrada, E-3.

AGUILAR, Nelson. Antonio Lizárraga faz da inteligência afrodisíaco. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 out 1988. Ilustrada, Artes Plásticas, E - 5.

MAM Reúne produção tridimensional de 60 artistas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 nov 1988. Ilustrada, Acontece na Semana, Artes Plásticas, E-5.

GONÇALVES FILHO, Antonio. MAM inaugura "Panorama" com múltiplas tendências. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 nov 1988. Ilustrada, E-6.

PRÊMIO: exposição no MAM abre mais um Panorama da Arte Atual. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1988.

LIZÁRRAGA, Antonio. Comunicado final número um. *Folha de São Paulo*, São Paulo, São Paulo, 26 nov 1988. G -11.

1989

CHAGAS, Luiz. Uma genealogia que inclui de Léger a Pollock. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 fev 1989. Divirta-se, A -9.

ARTISTAS condenam situação. s.l.,s.n. 01 set 1989.

LETRAVIVA mostra Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 nov 1989. Ilustrada, F-8.

BENEVIDES, Damil. Lizárraga: a essência através de impulsos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 nov 1989. p. 19.

ANDERÁUS, Ricardo. Concretos ainda determinam a criação nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov 1989. Ilustrada, Design, F10.

Década de 1990

1990

COLETIVA no Centro Cultural. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 mar 1990. Caderno 2, Mostra, p.3.

QUATRO artistas de currículo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 mar 1990. Visuais, p.27.



RODRIGO Andrade, Elizabeth Jobim, Nuno Ramos e Antonio Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar 1990. Ilustrada, Acontece - Artes Plásticas - Coletiva, E-8.

GALVÃO, João Cândido. Coletiva compara geração, gesto e matéria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 mar 1990. Caderno 2, Visuais/Crítica, p. 2.

CARVALHO, Bernardo. MAM faz banho da produção sobre papel. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 nov 1990. Ilustrada, F-3.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. O MAM abre seu Panorama da Arte Atual, repetindo figurinhas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 nov 1990. Artes e Espetáculos, p.21.

PANORAMA da arte atual brasileira/90. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 nov 1990. Ilustrada, Acontece - Artes Plásticas, F-9.

1991

GONÇALVES FILHO, Antonio. A cor vira forma com Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar 1991. Ilustrada, Caderno 5, p. 1.

FREIRE, Norma. Os poderes da cor em exposição. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 mar 1991. Caderno 2, Visuais, p.3.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Lizárraga, vital e inspirado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 mar 1991. Caderno 2, Visuais - Crítica, p.3.

MORAES, Angélica de. Os pêndulos de cor de Antonio Lizárraga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 mar 1991. Artes e Espetáculos, p. 23.

ALMEIDA, Gilberto de, e SAMPAIO, Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 mar 1991. Caderno 2, Coluna 2.

L, L. Artista faz exposição para exorcizar plágio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 mar 1991. Ilustrada, Caderno 5, p.3.

FREIRE, Norma. Labirintos de Macaparana no Masp. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 mar 1991. Caderno 2, Visuais, p.2.

TASSINARI, Alberto. Caso Lizárraga expõe a lógica da difamação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar 1991. Ilustrada, Caderno 5, p.6.

LAGNADO, Lisette. Pinacoteca revê seu acervo de obras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jun 1991. Ilustrada, Caderno 5, p.3.

MORAES, Angélica de. Mais um panorama da arte atual brasileira no MAM. Como um complemento da Bienal. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 set 1991. Divirta-se, Visuais.

1992

GONÇALVES FILHO, Antonio. Museus paulistas não têm dinheiro para corrigir falhas em seus acervos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 jan 1992. Ilustrada, Caderno 5, p.1.

MORAES, Angélica de. As cores de Lizárraga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 02 abr 1992. Variedades, Exposição, p. 21.

PIZA, Daniel. Lizárraga trata a cor como meio e fim. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 abr 1992. Caderno 2, Visuais - Pintura.

MACHADO, Álvaro. Lizárraga persegue os limites da cor em nova série. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 abr 1992. Ilustrada, Caderno 4, p.8.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Sedução dos volumes" inaugura museu. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 out 1992. Ilustrada, Caderno 4, p.1.

POLARIDADES & Perspectivas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 nov 1992. Divirta-se - Mostra. A3.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Metrópolis" forma pinacoteca com doações. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 dez. 1992. Ilustrada.

1993

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Panorama" apresenta a crise da pintura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 abr 1993.

IBIRAPUERA ganha jardim de esculturas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 jun 1993. Ilustrada, Caderno 4, p. 6.

MOSTRAS vêm país em formas pequenas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 jul 1993. Acontece, São Paulo, Especial 1.

PIZA, Daniel. Exposições rediscutem abstracionismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jul 1993. Ilustrada, Caderno 4, p. 8.

MORAES, Angélica de. Lizárraga confirmam a primazia no abstrato. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 jul 1993. Caderno 2, p.2

MORAES, Angélica de. Lizárraga, um mergulho na pesquisa. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 08 jul 1993.

MORAES, Angélica de. Poesia visual. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 ago 1993.

MENDONÇA, Maurício Arruda. Haroldo de Campos "hebraiza" o português. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 out 1993. Cultura, Transcrição, Q2.

1994

BENEVIDES, Roberto. Cronistas são craques em jogo verbal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 abr 1994. Especial-Domingo, Arte e Futebol, D 4.

MORAES, Angélica de. MAM expõe a evolução da escultura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 jan 1994. Caderno 2, Guia - Mostra. D7.

LOBACHEFF, Geórgia. A evolução da escultura. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 jan 1994. Caderno SP, 2 A.

FUTEBOL inspira todas as artes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 abr 1994. Capa - Domingo no Estádio, A1.

BENEVIDES, Roberto. Cronistas são craques em jogo verbal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 abr 1994. Especial * Domingo - Arte e Futebol, D4.

PIZA, Daniel. Mostra lança debate sobre arte brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 abr 1994. Ilustrada, Caderno 5, p. 7.

OS TEOREMAS visuais de Lizárraga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 out 1994. Divirta-se, Desenho, 10 A.

CHIARELLI, Tadeu. Lizárraga expõe sua subversão construtiva. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 out 1994. Caderno 2, Visuais, D3.

PIZA, Daniel. Exposição traz desenhos de Lizárraga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 out 1994. Acontece - São Paulo, Especial A1.

1995

GAZZOLA, Lúcia Helena. MAM abre bar com vista para esculturas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 out 1995. Cidades, Lazer, C5.

1996

MORAES, Angélica de. Bienal dinamiza 1996. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 jan 1996. Caderno 2, D1.

LOBACHEFF, Geórgia. Dois resgates da pintura. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 jun 1996. SP Variedades, 1C.

LOBACHEFF, Geórgia. Razão e intuição no construtivismo de Lizárraga. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 jun 1996. SP Variedades, 1C.

LIZÁRRAGA domina suas cores e linhas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 jun 1996. Ilustrada, Artes Plásticas, p. 5.

FILHO, Antonio Gonçalves. Lizárraga propões reinvenção da geometria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jun 1996. Caderno 2.

MOTA, Denise. Anpap discute ensino e futuro da arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 out 1996. Especial - 2, Acontece.

VIEGAS, Camila. Pesquisadores realizam exposição. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 out 1996. Caderno 2, Visuais. D4.

1997

GONÇALVES FILHO, Antonio. Bienal de Santos recupera pequeno formato. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1997. Caderno 2, Visuais. D.12.

1998

MORAES, Angélica de. Lizárraga exhibe sua sofisticação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 fev. 1998. Caderno 2. D.13.

MORAES, Angélica de. Circuito de arte tem três mostras imperdíveis. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 fev. 1998. Caderno 2. D.28.

COURI, Norma. Rio realiza a exposição "Drummond Ilustrado". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 mai. 1998. Caderno 2, Personalidade. D.18.

PIZA, Daniel. O jogo da amarelinha. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 05-07 jun. 1998. Cultura. p. 5.

MORAES, Angélica de. O desafio das artes visuais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jul. 1998. Caderno 2. E.11.

PIZA, Daniel. Isto e aquilo. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 27-29 nov. 1998. Caderno da *Gazeta Mercantil*. p. 5.



ANEXOS

Anexo 1 - poemas de Antonio Lizárraga

Anexo 2 - Tintas e suportes utilizados no atelier do artista

Anexo 3 - *Infâmia Infância* - Antonio Lizárraga

Anexo 4 - Resumo curricular do artista

ANEXO 1 - POEMAS

LEGIONÁRIOS DA VILA BUARQUE¹

Antonio Lizárraga

sombras solares
deslizando pelos muros acadêmicos
dos edificios exaustos

pavimentos desdentados/salmos escolares

gatos libertinos
imaginando madrugadas sedosas

ciranda dos velhos gigolôs

.....
a lua está cansada

.....
muros vestidos de grafites
espreguiçam sua mensagem cinzenta
ninfetas multicoloridas jogam tênis
com discos anticoncepcionais
uma muralha amalocada de arranha-céus
acolhe a agonia marcial
das bandas estudantis

.....
enema de patriotismo
nos jovens intestinos

.....
vírgulas de aço
fuzilando pardais rebeldes

.....
a tarde ficou envidraçada de fumaça

fadistas hipócritas
ocultas
no gemido dos copos
desequilibrando
o clarão das gargalhadas tristes

.....
(manadas de urbanistas ajoelhados
acostumam a orar ao relento
pela salvação das lésbicas clandestinas)

¹ Folha de São Paulo. São Paulo, 31 mar. 1985. Folhetim, p. 11.



esta cidade não tem porto

no fundo das pequenas vielas
os minúsculos sobrados
aglomeram-se impertinentes
são regidos
por autoritárias matronas
possuidoras de furiosos corrimentos
juridicamente honestos
nas noites de outono
as solteironas dialogam com a história
os escolares se masturbam com indiferença
sêmen solitário da puberdade
esfria-se entre os imaculados dedos

no fundo das pequenas vielas
a garoa não entra

no barulho vegetal da noite
nevoeiro desliza sua libido
entre os tubos de neon

a poeira de meus sapatos africanos
ainda retém
a candura de uma meretriz apátrida

existem vitrines com brinquedos petrificados
que ninguém costuma comprar
brinquedos que odeiam crianças
existem brinquedos redondos
e também peções - peçunhas

Hamlet joga snooker-pool
no boteco da esquina

altivez republicana
das psicólogas bailarinas
cavalgando furiosamente Giselle

a parede martelada do mictório
declama sua mensagem bíblica

no balcão dos fundos
instalaram um leilão de valquírias

meus pés gostam de navegar
na escuridão das ruas
meu rosto gosta de furar
o manto feminino da chuva
chuva filtrada
por árvores inteligentes

árvores maliciosamente jovens
cabelos de criança medieval
doçura hebreia com fundo de punhos vermelhos
um dia distante esta criatura
será amiga de minha amiga
e minha amiga
pampas montanhas e regaço de gueto

.....
Zumbi existe
dentro de um cubículo de cimento
tem radinho de pilha

.....
Mãe Coragem
optou pelo rebolado
com plumas nas nádegas
impudica e revolucionária

.....
neste hexágono de ruas
estou reaprendendo o futuro

.....
nas portas dos bares
flutuam
os astronautas da fome

.....
neste hexágono
os dias acabam
com um sol sifilítico
despencando impiedosamente
sobre a matriz do horizonte

.....
esquadrilhas de nuvens
em camiseta
invadem
a escuridão neutral dos tetos
moluscos de orvalho umedecem de estrelas
a indiferença de minha solidão

.....
neste hexágono
de calçadas e praças frenéticas
de mulheres esféricas
de arco-íris estridentes
resistirei até o último cartucho



Capricornianas 1^a

Quando a saudades se desliza

no perfil do p

os homens ficam

as coisas velhas ficam

Quando a saudade rola nos olhos

entre os ais

os homens

começam a

que não há

sem uma de

Imigrantes²

ilimitada perversão dos cais do hemisfério Sul
epidermes de pedra e de vento
esperando
pelos navios de três chaminés
governados por capitães vesgos

cais quentes
cais gelados
cais neutros
cais sem retornos

nas alfândegas
a raiva burocrática prepara sua festa

navios de três chaminés
desembuchando
sua gelatina de cromossomos
rigorosamente vestidos de preto

cromossomos surpreendidos
por noites de mares fosforescentes
cromossomos monocórdicos aguardando
fantasma alucinado da esperança

² Imigrantes, Capricornianas 1, Noturno. O Estado de São Paulo, São Paulo, 16 mar. 1986.

Capricornianas 1³

Quando a saudade se ajoelha
no perfil do planalto
os homens ficam tristes
os cães vadios ficam sérios

quando a saudade rola seu tapete
sobre as alamedas sem perspectiva
os homens sérios e os cães vadios
começam a chorar tão alto
que suas lágrimas invadem a noite
com uma avalanche de filamentos fosforescentes.

Noturno

Olhos ferroviários
perfurando os mapas da noite
prostitutas heróicas
dilatando joelhos sedosos
velas tristes
chorando crianças que não existem

Tenho muito medo
que a chuva pare

³ Id. O Estado de São Paulo, São Paulo 16 mar.1986.



Antonio Lizárraga: pinturas⁴

na solidão silenciosa da janela
esferas cilíndricas
traçam o roteiro do arco íris

à noite
entre lembranças de neon
a cor inicia seu strip-tease

Comunicado Final Número 1⁵

o tear parabólico
da tevê
preconiza
a distribuição gratuita
do leite materno

sobras de
chuva
despencam
madrugada adentro
subjugando
as últimas notícias

a recepcionista de
glândulas bifocais
ejeta seus joelhos
sobre a superfície do
office-boy desguarnecido

(nos
resquícios
do universo
uma torneira pinga sem parar)

⁴ Antonio Lizárraga: pinturas. São Paulo, Raquel Arnaud/ Paulo Figueiredo Galeria de arte, nov/1986.

⁵ Folha de São Paulo, São Paulo, 26/11/1988.



Antonio Lizárraga ⁶

I

o amor vinca o sistema métrico decimal e ama
porões instantâneos assoreiam a insônia da antena coletiva
o hipotálamo homologa eventos infanto-juvenis
quando
as palavras deterioram o
silêncio do som
é necessário guardar sigilo absoluto

II

estreando
quartos a prazo
meretriz indulgente
aplicava o amor em módicas prestações
(sabia extrair o esperma dos mais inóspitos lugares)
nas festas cívicas doa um pot-pourri de miniaturas exóticas
(depois desbraga seu álbum de fotografias falsificadas
e
abre uma gota de colírio)
o pijama dorme em posição de sentido

⁶ *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul/89. p. 218.

POEMA⁷ - Antonio LizárragaPOEMA⁷

Antonio Lizárraga

uma saraivada de pássaros
deposita árvores
no molejo de um parque alfabético

cerimônias escolares fatiam o sol em partes iguais

curioso
apalpa
exteriores sem prédios

na rampa sombras de neon piscam cambalhotas

⁷ poema apresentado como parte integrante da obra de Lilian Amaral e Jorge Bassani.
projeto As cores do MAC - Museu de Arte Contemporânea - MAC/Ibirapuera

São Paulo - 26 out 89 a 15 jan 90

As cores do MAC. (folder) São Paulo, Museu de Arte Contemporânea - MAC/Ibirapuera, 1989/1990.

POEMAS⁸ - Antonio Lizárraga

sobre campos adestrados jogava rugby

ciclistas parabólicos desabafam calorias
nos úteros de uso estritamente familiar

(Betty Boop ingeriu um filho astronauta)

no bojo do pelicano o mar troveja escama por escama

na cultura das docas pequenas ondas batem palmas

marmita inercial capitula por nova oportunidade de
trabalho

⁸ In: TASSINARI, Alberto. Construção e contingência. In: Guia das Artes. São Paulo, 1991. Ano 5, no. 24. pp. 38-43.



ANEXO 2

Pigmentos, Tintas e Papéis utilizados no atelier de Antonio Lizárraga - base jan/1999

Gerty Saruê: Projeções⁹

Antonio Lizárraga

No atelier de Lizárraga, entre os anos de 1995 e 1999, buscamos por uma consistência que, embora fluida, apresentasse certa densidade e estabilidade. São materiais que, embora não sejam muito resistentes, têm um grau de aderência que nos permitiu trabalhar o preparo das tintas e seguir os procedimentos gerais de pintura.

a) 3 colheres de chá de tinta preta (aproximadamente 10 gotas) + álcool de sobremesa, de 100 ml (aproximadamente 10 gotas), para os maiores, nos pontos

na janela chapada de andaimes
gotas de luz escavam estrias de acetato

b) 1 colher de chá de tinta preta (aproximadamente 10 gotas) + 1 colher de chá de tinta branca (aproximadamente 10 gotas), para os detalhes, nos pontos

os elevadores sobem e descem
distribuindo viajantes nos seus respectivos lugares

c) 1 colher de chá de tinta preta (aproximadamente 10 gotas), para os detalhes

a maçã ficou pensativa
acompanhando os últimos acontecimentos

PIGMENTOS

dedos fosforescentes
traduzem a filigrana dos mapas

No.	Pigmento	Marca
302	Laranja escuro	Mahler
306	Vermelho escuro	Mahler
308	Vermelho escuro	Mahler
619	Amarelo	Sennelier
323	Azul prússia	Sennelier
318	Azul da índia	Sennelier
608	Azul cobalto	Mahler
609	Azul ultramar	Mahler
607	Violeta manganeso	Mahler
604	Violeta cromo	Mahler
403	Siena queimada	Mahler
202	Burnt amber	Sennelier
407	Maroon Van Dyck	Sennelier
420	Terra cassel	Mahler
204	Amarelo cádmio	Mahler
225	Quercetina	Mahler

⁹ Gerty Saruê: Projeções (catálogo da exposição). São Paulo, AS Studio, out 96

ANEXO 2

Pigmentos, Tintas e Papéis utilizados no atelier de Antonio Lizárraga - base jan/1999

No atelier de Lizárraga, entre os anos de 1995 e 1999, buscando-se por uma consistência que, embora líquida, apresente certa densidade, pela aderência e grau de cobertura que possa oferecer, o preparo das tintas tem seguido os procedimentos abaixo descritos:

- a) 3 colheres de chá, de pigmento industrializado, em pó, peneirado + álcool* (aproximadamente 20 gotas) + água (aproximadamente 45 gotas) + 4 colheres de sobremesa, de verniz acrílico + *gloss* (brilho) ou *matte* (fosco), para as áreas maiores, nas pinturas.
- b) 1 colher de chá, de tinta acrílica em bisnaga + água (aproximadamente 10 gotas) + 1 colher de chá de verniz acrílico ou *gloss* (brilho) ou *matte* (fosco), para os detalhes, nas pinturas.
- c) 1 colher, de chá de tinta em bisnaga + água (aproximadamente 10 gotas), para os desenhos.

PIGMENTOS

No.	Pigmento	Fabricante
302	Laranja escuro	<i>Mahler</i>
306	Vermelho claro	<i>Mahler</i>
308	Vermelho escuro	<i>Mahler</i>
619	<i>Helios red</i>	<i>Sennelier</i>
323	Azul cerulean	<i>Sennelier</i>
318	Azul da prússia	<i>Sennelier</i>
508	Azul cobalto	<i>Mahler</i>
509	Azul ultramar	<i>Mahler</i>
807	Violeta manganês	<i>Mahler</i>
604	Verde crômio	<i>Mahler</i>
403	Siena queimada	<i>Mahler</i>
202	<i>Burnt umber</i>	<i>Sennelier</i>
407	Marrom <i>Van Dyck</i>	<i>Sennelier</i>
420	Terra cassel	<i>Mahler</i>
204	Amarelo cádmio	<i>Mahler</i>
225	Ocre claro	<i>Mahler</i>

* o álcool é utilizado para dissolver grânulos de pigmento, os quais ocorrem, geralmente, com as seguintes cores usadas no atelier: azul, violeta, ocre, *terra cassel*.

ANEXO 2 - cont.

TINTAS EM BISNAGA

No.	Tinta	Fabricante
391	<i>Prism violet</i>	Liquitex
318	Azul da Prússia	Liquitex
380	Azul ultramar	Liquitex
561	Turquesa escuro	Liquitex
164	Azul cerúleo	Acrilex
166	Verde óxido	Liquitex
224	Verde hooker	Acrilex
450	Verde esmeralda	W. & Newton
171	Verde cobalto	W. & Newton
416	Amarelo óxido	Acrilex
127	Siena queimada	Acrilex
128	Terra sombra	W. & Newton
116	<i>Alizarm crinsom</i>	W. & Newton
151	Vermelho claro	Acrilex
152	Vermelho médio	Acrilex
186	<i>Dioxazine purple</i>	Liquitex
163	Amarelo cádmio	Acrilex
276	<i>Mars black</i>	Liquitex
432	Branco de titânio	W. & Newton

PAPÉIS

Papel	Dimensões (aprox)	Uso
<i>Fabriano Cotton</i>	70 x 100cm	desenhos
<i>Arches</i>	50 x 70cm	desenhos
Glacine		Acondicionamento de obras em papel
triplex		Acondicionamento de obras em papel e estudos para esculturas
milimetrado	Rolos - larg = 100cm	Projetos de obras

ANEXO 3

INFÂMIA INFÂNCIA

Colagens de Antonio Lizárraga

infância infância

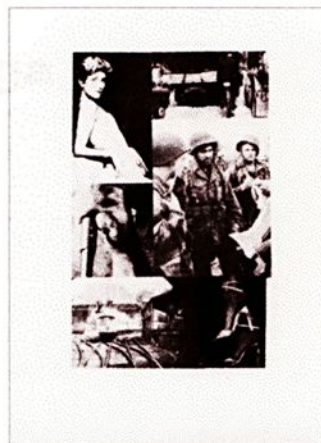
ANEXO 4



P1



P2



P3



P4



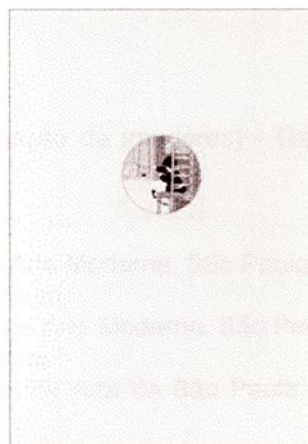
P5



P6



P7



P8

P1 a P8 - *Infância Infância*
Antonio Lizárraga - 1981
colagens - projetos para cópias eletrostáticas

ANEXO 4

Antonio Lizárraga

(Buenos Aires, 1924 -)

Resumo curricular

A) Atividades artísticas

1. Exposições

1.1 Individuais

- 1960 - *Gundemaro Lizárraga* - Desenhos - Galeria São Luís, São Paulo.
- 1962 - *Desenhos* - Galeria Selear, São Paulo.
- 1980 - *Desenhos* - Sede da Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo, São Paulo.
- 1984 - *Gravuras* - Individual na Galeria Mônica Filgueiras, São Paulo.
- 1985 - *Lizárraga/Presente* - retrospectiva e lançamento do livro *Anatomia do Gol*, na Galeria Humberto Tecidos, São Paulo.
- 1986 - Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo.
- 1988 - *Formas* - Galeria Paulo Vasconcellos, São Paulo.
- 1989 - *Lizárraga* - Sala Mira Schendel -Galeria Letraviva, São Paulo.
- 1991 - *Perpendiculares da Cor* - Galeria Milan, São Paulo.
- 1992 - *A cor na cor* - Galeria Montessanti, São Paulo.
- 1993 - Pinturas - Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo.
- 1994 - *Frágil sobre Frágil* - Galeria Mônica Filgueiras, São Paulo.
- 1996 - *Desenhando a Cor* - Galeria Valu Oria, São Paulo
- 1998 - *Antonio Lizárraga: Caixas de Cor* - Arte Palavra - Livraria Vozes, São Paulo

1.2 Coletivas

- 1966 - *Desenhos* - Galeria Ponto de Encontro, São Paulo.
- 1969 - *Desenhos* - Galeria Bonfiglioli, São Paulo.
- 1970 - *Desenhos* - Galeria AMI, Belo Horizonte.
- 1971 - *Mostra de Desenho Industrial* (elementos para iluminação de interiores) - Galeria Excatexpo, São Paulo.
- 1972 - *Desenhos* - Galeria Newman, Belo Horizonte.
- *Desenhos* - Galeria Excatexpo, São Paulo.
- *Panorama da Arte Atual Brasileira - Objeto* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1975 - *Serigrafias* - Galeria Gabinete de Artes Plásticas, São Paulo.
- *Panorama da Arte Atual Brasileira - Escultura* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1976 - *Semana de Arte e Cultura Sulamericana* - Bonn, Alemanha.
- *Emigrantes nas Artes Plásticas de São Paulo* - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

- *Arte Aplicada* - Mostra no Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- *Gravuras* - Galeria Bric-a-b'arte, São Paulo.
- 1977 - *A cidade de São Paulo - Reflexos na gravura* - realizada em vários pontos da cidade de São Paulo - organizada pelo Gabinete de Artes Gráficas - patrocínio Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado.
- *Panorama da Arte Atual Brasileira - desenho* - Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo.
- *Incisioni brasiliane contemporanee* - Galleria d'Arte della "Casa do Brasil"- Palazzo Pamphilj, Roma, Itália.
- 1978 - *Mostra Anual de Gravura - Litografias* - Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba.
- *Papéis & Cia.* - Paço das Artes, São Paulo.
- 1979 - *Gravuras* - Galeria 119, Telaviv, Israel.
- *O desenho como instrumento* - Pinacoteca do Estado, São Paulo.
- *Eros Arte* - esculturas - Galeria Arte Aplicada, São Paulo.
- *70 Gravadores Brasileiros* - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- *Gerox* - eletrografias - Galeria Espaço No, Porto Alegre
- *Litografias* - gravuras - Galeria Aki, São Paulo.
- Exposição itinerante de eletrografias - Pinacoteca do Estado de São Paulo, Núcleo de Arte Contemporânea de João Pessoa - PB, Prefeitura do Município de Piracicaba - SP.
- 1980 - *Poucos e raros* - Mostra de livros do escritório "Poesia e Arte", na Biblioteca Municipal de São Paulo, São Paulo.
- *II Exposição Internacional de Artes Plásticas de Belgrado* - Iugoslávia.
- *Panorama da Arte Atual Brasileira - Desenho* - Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo.
- *Sobre São Paulo* - Sede da Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo, São Paulo.
- 1981 - *Heliografias de 26* - Pinacoteca do Estado, São Paulo.
- *Xerografias* - Exposição itinerante: Centro Cívico de Santo André, Pinacoteca Municipal de Franca e Pinacoteca Municipal de Ribeirão Preto - SP.
- 1982 - *Microfichas, Microarte* - Museu da Imagem e do Som, São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Galeria Diferença, Lisboa - Portugal; Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul - RS; Bath Cultural Center, Dallas - Texas - EUA.
- 1983 - *Arte na Rua* - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- *5a. Mostra de desenho brasileiro do Paraná* - Paraná.
- *1ª. Mostra de Direitos Humanos* - Anistia Internacional, São Paulo.
- 1984 - *Arte-Xerox-Brasil* - Pinacoteca do Estado, São Paulo.
- *Diretas-já* - Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- *Tradição e Ruptura - Desenho Industrial* - Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.
- *VI Mostra Pan-Americana de Gravura da Cidade de Curitiba* - Curitiba - PR.
- *Panorama da Arte Atual Brasileira - Arte sobre Papel* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1985 - *Tendências do livro de artista no Brasil* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1986 - *Panorama da Arte Atual Brasileira - Pintura* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1987 - *13 Tapetes Ocidentais* - Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo.
- *Fibras óticas: novas tecnologias* - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

- 1988 - *I Mostra de Poesia Visual de São Paulo* - Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
 - *Panorama da Arte Atual Brasileira - Formas Tridimensionais* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1989 - *Olhar do Artista* - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- 1990 - Programa de exposições do Centro Cultural São Paulo - São Paulo.
 - *Panorama da Arte Atual Brasileira - Papel* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1991 - *Panorama da Arte Atual Brasileira - Escultura* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1992 - *Linguagem dos Minerais* - Galeria Miriam Mamber.
 - *A sedução dos volumes* - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
 - *Polaridades e Perspectivas* - Paço das Artes, São Paulo.
- 1993 - *Jardim das Esculturas* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
 - *Panorama da Arte Atual Brasileira - Pintura* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
 - *Absração no acervo do MAM* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
 - *Paraver* - Poesias visuais no Espaço Eugene Villien - Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.
 - *Eram brasileiros os que ficaram* - Pinacoteca do Estado, São Paulo.
 - *Obras para ilustração do Suplemento Literário - 1956-1967* - Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- 1994 - *Bandeiras: 60 artistas homenageiam os 60 anos da Universidade de São Paulo* - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
 - *Pinturas* - Galeria Renato Magalhães Gouveia, São Paulo.
 - *Cidades Imaginárias* - Fundação Athos Bulcão, Brasília, DF.
- 1995 - *Projeto Babel* - SESC Fábrica da Pompéia - São Paulo (maio); Praça da Liberdade - Belo Horizonte (junho)
 - *Projeto Arte Atual Brasil* - Renato Magalhães Gouvêia - escritório de arte/studio - São Paulo
- 1996 - *Bandeiras* - Galeria de Arte do Sesi - São Paulo
 - *12 Artistas Pesquisadores da ANPAP* - Paço das Artes - São Paulo - out/nov 96
- 1998 - *Os colecionadores - 1998. Guita e José Mindlin: matrizes e gravuras*. Centro Cultural FIESP/Galeria de Arte do Sesi (nov. 1998 - fev. 1999).

2. Participação em Salões

- 1960 - *Salão Paulista de Arte Moderna*. São Paulo.
- 1965 - *I Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas, SP.
 - *Salão de Arte Moderna de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, MG.
 - *Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba, PR.
- 1966 - *XV Salão Paulista de Arte Moderna*. São Paulo.
 - *23º Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba, PR.
 - *Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas, SP.
 - *Salão de Arte Moderna de Brasília*. Brasília, DF.
- 1968 - *IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas, SP.
- 1970 - *Salão Paulista de Arte Contemporânea*. São Paulo.
- 1971 - *IV Salão de Arte Contemporânea de São Caetano do Sul*. São Caetano do Sul, SP.
 - *28º Salão Paranaense de Belas Artes (sala especial)*. Curitiba, PR.
 - *7º Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas, SP.
- 1972 - *Salão Paulista de Arte Contemporânea*. São Paulo.

- 1974 - *Salão Paulista de Arte Contemporânea (Meio ambivalente* - projeto para um "jardim ecológico"). São Paulo. (equipe com Gerty Saruê)
- 1976 - *I Salão de Arte Contemporânea de Taubaté* (indicado pela Associação Brasileira dos Críticos de arte para integrar a Sala Especial de Artistas Convidados) - Taubaté, SP.

3. Participação em Bienais

- 1967 - *IX Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo.
- 1969 - *X Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo.
- 1970 - *I Bienal Nacional de Artes Plásticas* - desenho - seleção para a participação na XI Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo.
- 1971 - *XI Bienal Internacional de São Paulo* - sala especial. São Paulo.
- 1972 - *Bienal Nacional de Artes Plásticas - "Plástica 72"* - escultura (em equipe com Gerty Saruê). São Paulo.
- 1973 - *Bienal de Arquitetura - Exposição Internacional de Projetos* - desenho industrial e comunicação gráfica-visual. São Paulo.
- *XII Bienal Internacional de São Paulo* - sala especial (obra em equipe com Gerty Saruê). São Paulo.
- 1981 - *Bienal de Artes Gráficas* - Museu de La Tertulia. Cali, Colômbia.
- 1983 - *Bienal de Grabado Latino-Americano*. San Juan, Porto Rico.
- 1986 - *Bienal LatinoAmericana de Artes Gráficas*. Buenos Aires, Argentina.
- 1987 - *Bienal Brasileira de Design*. Curitiba, PR.
- 1993 - *III Bienal de Artes Plásticas de Santos* - Sala especial. Santos, SP.
- 1994 - *Bienal Brasil Sec XX*. A formação da contemporaneidade: 1960 - c. 1980. São Paulo.

4. Premiações

- 1965 - *I Salão de arte Contemporânea de Campinas* - Prêmio aquisição - Campinas, SP
- *Salão Paranaense de Belas Artes* - 1o. Prêmio de desenho da Fundação FUNDECAP - Curitiba, PR.
- 1966 - *Salão Paranaense de Belas Artes* - Medalha de Ouro e Prêmio Aquisição "Iria Correa" - Curitiba, PR.
- 1970 - *Salão Paulista de Arte Contemporânea* - 1o. Prêmio - Desenho - São Paulo.
- 1971 - *V Salão de Arte Contemporânea de São Caetano do Sul* - Prêmio Especial e Prêmio Aquisição - São Caetano do Sul, SP.
- *Salão Arte Contemporânea de Campinas* - Prêmio Aquisição - Campinas, SP.
- *Salão Paranaense de Belas Artes* - 1o. Prêmio - Desenho - Curitiba, PR.
- 1972 - *Bienal Nacional "Plástica-72"* - Grande Prêmio Brasi Independência - São Paulo.
- *Salão Paulista de Arte Contemporânea* - Menção Especial - São Paulo.
- 1973 - "Transformação de um beco e uma rua em obra visual-urbana" - Prêmio "Os Melhores de 72", da Associação Paulista de Críticos de Arte - Melhor proposta nova - São Paulo.
- 1974 - *Salão Paulista de Arte Contemporânea* - Projeto para um "Jardim Ecológico" - em Equipe com Gerty Saruê - Prêmio Especial - São Paulo.
- 1987 - *Bienal de Design* - Curitiba, PR. Projeto para tapeta - Cia. de Tapetes Ocidenais.
- 1989 - "Melhor Exposição do Ano de 1988" - Associação Paulista dos Críticos de Arte - pela exposição *Formas*, Galeria Paulo Vasconcellos, São Paulo, 1988.
- 1990 - *Bienal Brasileira de Design* - Prêmio Selo de Excelência "Companhia dos Tapetes Orientais" - Curitiba, PR.

5. Obras em acervos

- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. MAC/USP
- Museu de Arte Moderna. MAM/São Paulo
- Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Fundação Padre Anchieta
- Coleção Guita e José Mindlin

B) Outras Atividades

1. Juri

- 1971 - Membro do juri do Salão Paulista de Arte Contemporânea - São Paulo.
1998/1999 - Membro do Juri do Prêmio Estadão Cultural

2. Congressos

- 1996 - *Congressos Nacional da ANPAP* - Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP

3. Apresentação de palestras

- 1996 - Palestra de Antonio Lizárraga no curso de Formação de Monitores para a XXIII Bienal Internacional de São Paulo, Galeria Valu Oria - São Paulo, jul/96
- Encontro com um grupo de vinte monitores da XXIII Bienal Internacional de São Paulo no atelier do artista - São Paulo - Itaim Bibi - jul/96

4. Atividades de Pesquisa

- 1987-1989: *Transcodificação em arte* - Bolsa de Produtividade CNPq
- 1989-1991: *Milimetrando idéias* - Bolsa de Produtividade CNPq
- 1991-1993: *Sólidos e planos* - Bolsa de Produtividade CNPq
- 1993-1995: *Luzes e superfícies* - Bolsa de Produtividade CNPq
- 1995-1997: *Cor, relevos, desenhos* - Bolsa de Produtividade CNPq
- 1997-1999: *Superfícies da cor* - Bolsa de Produtividade CNPq
- Membro da *Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas* - ANPAP

5. Atividades profissionais

5.1 Design e Programação visual

- 1959 a 1968 - Ilustrador do **Suplemento Literário** do jornal *O Estado de São Paulo*
1963 - Designer de vidros na *Cristais San Marco*
- Designer de luminárias e comunicação visual na *Dominici S.A.*



- 1971 - Logotipos e comunicação visual para: *Diâmetro S.A., Kon S.A., Prima Industrial S.A. e Etenge.*
- 1974 - Projeto do troféu-padrão da "Associação Paulista de Críticos de Arte"
- Projetos-piloto para espaços verdes-urbanos - Prefeitura Municipal de São Paulo.
- 1973 - Projeto para a utilização de tapumes de construção civil como espaços para intervenções artísticas. Construtora Diâmetro S.A. São Paulo.
- 1976 - Direção, planejamento e programação sistema visual da coleção *Elos*, Editora Perspectiva.
- 1993 - Ilustração em homenagem à Garrincha - *Folha de São Paulo*
- Ilustração em homenagem à Mario de Andrade - *O Estado de São Paulo*
- 1994 - Ilustração para edição especial de *O Estado de São Paulo* em homenagem ao Futebol.
- 1995 - Ilustração para *Caderno de Resenhas, Folha de São Paulo* - 01/05/95.
- 1996 - Acompanhamento de projeto e confecção de catálogo **Projeções - Gerty Saruê**
- Ilustrações para o Jornal de Resenhas
- VIDEIRA, Antonio A. P. *O tempo não é uma ilusão. Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1996. Jornal de Resenhas.
- CARONE, Modesto. *Vanguarda com assunto. Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 1996. Jornal de Resenhas.
- Imagem e selo comemorativos do 30º. aniversário da Editora Perspectiva - *Perspectiva 30 anos*
- 1998 - Logo da coleção *Em Cena*, Editora Perspectiva.

Projetos gráficos e capas para livros:

- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. *Crise econômica e interesses organizados: o sindicalismo no Brasil nos anos 80.* São Paulo, EDUSP, 1996
- ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de linha.* São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARANTES, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos.* São Paulo: EDUSP, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *Signantia: quasi coelum.* Signância: quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979. Col. Signos. (parceria com Gerty Saruê)
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shit.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994. (projeto gráfico)
- CAMPOS, Haroldo de. *Quasi Coelum.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979. (parceria com Gerty Saruê)
- CARDOSO, Ruth C. L. e SAMPAIO, Helena M. Sant'Ana. *Bibliografia sobre a juventude, de Ruth e Helena M. Sant'Ana.* São Paulo, EDUSP, 1995.
- CATÁLOGO Perspectiva 30 anos. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CAVALCANTI, Rosângela Batista. *Cidadania e acesso à justiça.* São Paulo: IDESP, 1999.
- FRAYZE PEREIRA, João Augusto. *Olho d'água: arte e loucura em exposição,* São Paulo, Escuta, 1995.

GONZAGA, Tomás Antonio. *A Conceição: o naufrágio da Marialva*. Transc., introd. e notas de Ronald Polito de Oliveira. São PAULO, EDUSP, 1995.

GUINSBURG, J. e Filho, Plínio Martins (org.) *Sobre Anatol Rosenfeld*. São Paulo, Com-Arte, 1995.

JOYCE, James. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (projeto gráfico em parceria com Gerty Saruê)

KHLÉBNIKOV, Velimir. KA. São Paulo: Perspectiva, 1979 (parceria com Gerty Saruê)

NOGUEIRA, Oracy. *Preconceito de marca*. As relações raciais em Itapetininga. São Paulo: EDUSP, 1998.

Programação visual da COLEÇÃO ELOS - Editora Perspectiva.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996.

TCHECOV, A. P. Ivanóv. São PAULO: EDUSP, 1998. Col. Em Cena

5.2 Assessoria e montagem

1965 - Montagem da "VIII Bial Internacional de São Paulo" - São Paulo.

1969 - Assistência técnica e montagem da Galeria Bonfiglioli.

5.3 Cargos

1977 - Eleito Diretor-Adjunto da Fundação Bial de São Paulo para o período de 1977/1980.

5.4 Entidades de classe

1979 - Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo - membro fundador. São Paulo.

9. Atuação social: Campanhas

1978 - Participação na campanha em defesa da reserva florestal de Caucaia do Alto, contra desmatamento e uso da área como aeroporto.

1996 - Participação do leilão em benefício do Museu de Artes de São Paulo - MASP



PASSOS, Maria José Spiteri T. *A poética visual no processo criativo de Antonio Lizárraga: quadrados em quadrados*. São Paulo, 1999, 261p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

O presente trabalho estuda a poética visual na obra do artista plástico Antonio Lizárraga e registra o processo que desenvolveu para a realização de suas obras bidimensionais e tridimensionais, após 1983, quando foi acometido de um comprometimento motor irreversível.

Neste novo processo Lizárraga incorporou, de maneira indispensável, a presença de um assistente. O método se baseia no ditado oral de dados e tem o desenho como um recurso para a tradução destas informações para o código visual.

Como método, estes procedimentos podem apresentar possibilidades de execução técnica, direcionáveis a diferentes linguagens, para pessoas com limitações semelhantes ou não.

A obra de Antonio Lizárraga demonstra uma forte tendência à abstração geométrica, o que se radicalizou em sua produção, no período posterior a 1983.

Este estudo aborda a sua obra gráfica, com ênfase para o desenho, que se mostra presente em todo o seu percurso artístico, desde o final da década de 50, sob a forma de projeto ou como linguagem autônoma.

Como representativa da produção gráfica deste artista posterior a 1983, selecionou-se a série de desenhos **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul**.

Iniciada em 1993, esta série teve como a proposta inicial a exploração de um plano quadrado. Nestes desenhos, observa-se uma recorrência a soluções compositivas que privilegiam a estrutura do formato. O modo como o espaço e as formas são articulados, cria jogos visuais, que conduzem o observador a diferentes leituras, partindo de um mesmo plano, o que pode favorecer uma compreensão da poética deste artista.

DADOS CURRICULARES

PASSOS, Maria José Spiteri T. *The visual poetics in Antonio Lizárraga's creative process: squares in squares*. São Paulo, 1999, 261p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

This research studies the visual poetics in Antonio Lizárraga's production and documents the process that he developed for the realization of his two and three dimensional artistic works, after 1983, when he had serious health problems, becoming paralysed.

In this new process Lizárraga incorporated, as an essential form, the assistant presence. The method is based on the artist's oral orientation which is converted, by the assistente, into drawings that are used to translate the information into the visual code.

As a method, these proceedings can present possibilities of technical execution, applicable to different languages, for people with similar restrictions or not.

Antonio Lizárraga's work shows a big inclination to geometric abstraction, which has being intensified in his production in the period after 1983.

This research approaches his graphics works, and accentuates the drawing, that has being shown during all of his artistic production, since the end of the 50's, as a project form or an autonomous language.

The series **Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul** has being selected to represent this artist's graphic production after 1983.

Starting in 1993, this series had an initial proposal the exploration of an square plane. In these drawings, can be frequently observed the use of compositives solutions that give emphasis to the formatic structure. The space and the forms are articulated, creating visual games, that guide the spectator to different perceptions, from a same plane, that can conduct to a comprehension of this artist's poetics.

DADOS CURRICULARES



Maria José Spiteri Tavolaro Passos
14 mai 1968 - São Paulo, SP

1992/1995 - Graduação - Bacharelado em Artes Plásticas - Instituto de Artes - UNESP - Campus de São Paulo - SP.

1988/1991 - Graduação - Educação Artística - Licenciatura em 1º. e 2º. Graus - Habilitação em Artes Plásticas - Instituto de Artes - UNESP - Campus de São Paulo - SP.

1996/1999 - Curso de Pós-Graduação em Artes - Mestrado - Área de concentração Artes Visuais - Instituto de Artes - UNESP - Campus de São Paulo - SP.

1997 - Professora de Oficinas Tridimensionais e História da Arte - Curso de Artes Plásticas - UNESP - Campus Avançado de Presidente Epitácio - Presidente Epitácio - SP.

1997 - Professora do curso de Desenho Industrial, da Universidade Bandeirantes - UNIBAN - Campus ABC - São Bernardo do Campo - SP.

1995-1997 - Assistente do artista plástico Antonio Lizárraga

1996 - *Introdução à gravura em metal* - Curso ministrado aos alunos do 4º. ano do Curso de Licenciatura em Educação Artística - Universidade Estadual Paulista - UNESP - São Paulo.

1992 - *Curso livre de desenho artístico* - Curso ministrado aos alunos da Faculdade de Tecnologia - FATEC - São Paulo



