

The image features a complex geometric pattern of blue and black stripes. The stripes are arranged in a way that creates a strong sense of depth and perspective, resembling a diamond or a series of overlapping planes. The pattern is composed of parallel lines that intersect to form a series of smaller, nested diamond shapes. The overall effect is a dynamic, three-dimensional optical illusion.

SACILOTTO

SACILOTTO

SACILOTTO

organização

DENISE MATTAR

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO



SUMÁRIO

SACILOTTO VIA POESIA	7
Augusto de Campos	
SACILOTTO: O FASCÍNIO DA COR	13
Denise Mattar	
A ESTANTE DE LIVROS DE SACILOTTO: ENTRE A RAZÃO E A PSICOLOGIA	22
Gabriel Pérez-Barreiro	
O ABC DE SACILOTTO: UMA CIDADE INDUSTRIAL COMO FORNECEDORA PESSOAL DE MATERIAIS	29
Pia Gottschaller	
CRONOLOGIA	40
OBRAS	46

S A I N E M
 C I T A S O
 L O C O L D
 T T M O A A
 O P Q U Ç O
 M U D O D A
 I T O P D E
 O A N A 5 O
 N T D É Q U
 E S C A A N
 D O P I B A
 V A N T S S
 S A A V A C
 R E A A I L
 L Y M E O T
 T O A O E R
 D E O P Á R
 S C U M I O
 O B O P A N
 R I O P T I
 O P A N O D
 O R A S O E
 T U C I F E
 N I D O I T
 S T N Ã O M
 A S N U N E
 D O C O C E
 O B N C S S
 J E R E Á R
 T O T O I O

SACILOTTO VIA POESIA

Augusto de Campos

Conheci Sacilotto há quase setenta anos. Foi em 1952, um ano especialmente importante para nós, porque durante o seu transcurso ocorreram a exposição *Ruptura* e o lançamento da revista *Noigandres 1*, ambos os eventos deflagradores da arte e da poesia concretas. A revista acabara de sair em novembro, quando, no dia 9 de dezembro de 1952, o grupo Ruptura lançou o seu manifesto, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), então instalado na rua Sete de Abril, no centro da cidade. Liderados teoricamente por Waldemar Cordeiro, lá estavam Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopold Haar, Anatol Wladyslaw e Luiz Sacilotto. A eles se juntaram, algum tempo depois, Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi e Judith Lauand. A *Noigandres*, composta inicialmente por Décio Pignatari, Haroldo de Campos e eu, a partir do nº 3 (1956), já sob a rubrica de "poesia concreta", passou a incluir o carioca Ronaldo Azeredo e um pouco adiante outro carioca, José Lino Grünewald. Eu e Judith somos os únicos sobreviventes desses animados artistas.

Em 1951, de outubro a dezembro, ocorrera o grande acontecimento das artes brasileiras, a 1ª Bienal do MAM-SP, exposição internacional, que consagraria a *Unidade tripartida*, escultura-fita-de-möbius de Max Bill, ícone da arte concreta. Participavam da mostra Cordeiro, Charoux, Wladyslaw e Geraldo de Barros, este um dos premiados, além do próprio Sacilotto. Na 2ª Bienal de São Paulo, dois anos depois, as obras de Sacilotto voltaram a ser acolhidas pela mostra de muita repercussão, com suas salas especiais dedicadas a celebrados mestres como Mondrian e Calder, Paul Klee, Picasso e os principais cubistas, numa antológica revisão da arte moderna, que havia sido por anos posta à margem como arte degenerada e decadente por nazistas e stalinistas.

O artista romeno, Sandu Darié, radicado em Cuba, precursor da arte concreta, não foi notado com suas "estruturas pictóricas". Mas suas *Estructuras transformables* em madeira, de 1950, antecipariam de muito os belos *Bichos* (1965) metálicos de Lygia Clark, que na verdade de bichos não tinham nada, estruturas geométricas que eram, e deviam algo também às formas escultóricas — relevos e dobras — de Sacilotto.

Para mim, a obra mais significativa e instigante da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, inaugurada em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi *Concretion 5629* [p. 84], de Sacilotto, com sua série de triângulos pretos sobreposta em relevo sobre o fundo branco, numa montagem sutil, que projeta a vibração ótica desse quadro-escultura-de-

"Sacilotto" (1986). In. Augusto de Campos, *Profilogramas*
São Paulo: Perspectiva, 2001



Sacilotto e **CONCRETION 5629** (p. 84) em 1980

-parede, sugerindo múltiplas leituras. “Quantos triângulos tem o meu quadro?” — provocaria o autor. De fato, esses pluritriângulos reais e virtuais fazem-no precursor da *op art*, que só veio a emergir na década de 1960.

Embora o início desse tipo de arte venha sendo atribuído a Victor Vasarely, já que a produção histórica e cronológica da arte brasileira é escassamente conhecida no exterior, o certo é que o afamado artista húngaro, então radicado em Paris, só começou a praticar esse tipo de experiência visual nos anos 1960. Na década anterior, seus trabalhos ainda exploravam composições que buscavam contornos mais definidos, mas ainda dentro de um projeto claramente vinculado às correntes do abstracionismo. Eram formas estáticas, sem definição geométrica, e tampouco sugestivas de alguma ambiguidade perceptiva.

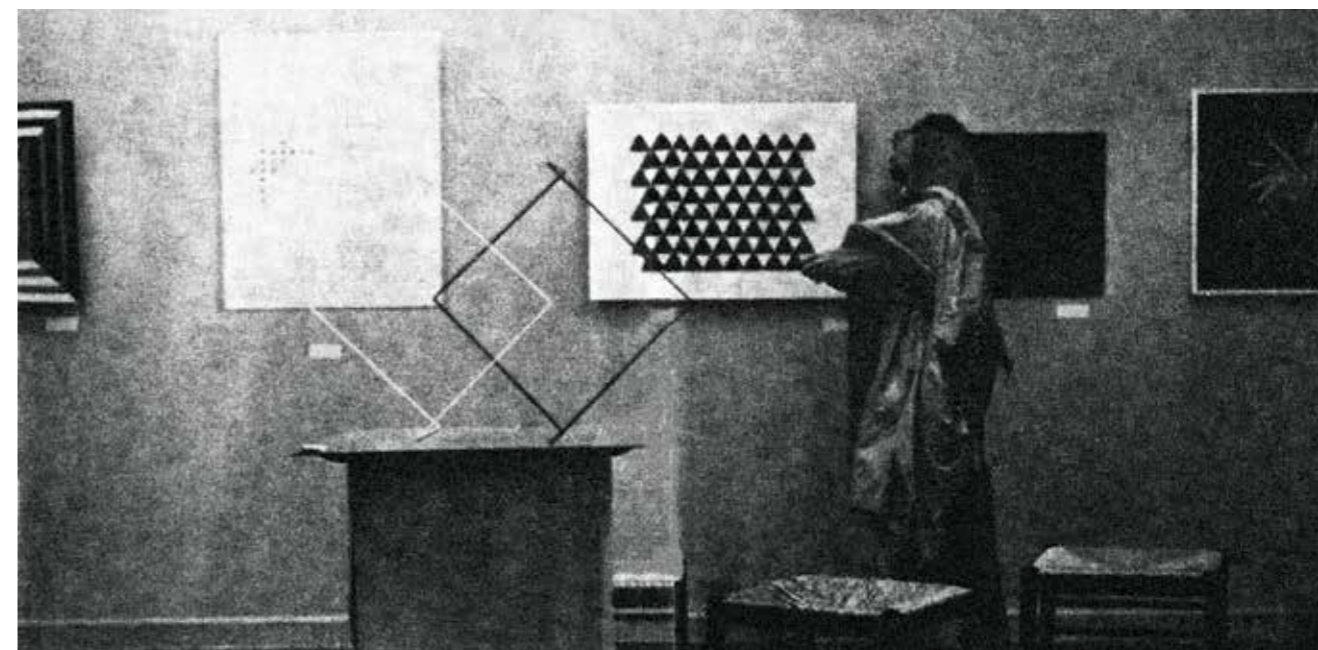
Uma foto da exposição de 1956 [p. 9] mostra-me examinando os surpreendentes relevos semiesculturais do quadro que para minha honra e alegria instalaram à esquerda do meu poema “ovonovelo”, e que veio a integrar, mais tarde, o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Waldemar Cordeiro, cuja liderança tempestuosa e polêmica tornara-se a voz mais crítica e oracular do grupo, sempre mostrou um respeito especial pela obra de Sacilotto, que considerava exemplar em seu rigor e simplicidade. Nas animadas reuniões dos anos 1950, quando o grupo se reunia em locais como o Instituto dos Arquitetos e alguns bares do centro da cidade, Sacilotto e Charoux eram dos participantes mais serenos. Nunca os vi exaltados, e eram dos mais frequentes, em meio aos outros vociferantes “italianos”, Fiaminghi, Pignatari e o próprio Cordeiro, italiano mesmo, que optara pela nacionalidade brasileira, ao vir muito jovem ainda para o nosso país, em 1946. Cordeiro trouxe para as discussões do grupo as teorias gestaltianas e a teoria da

pura visualidade de Konrad Fiedler, condimentando suas pregações formais com o marxismo de Gramsci, que chegara a ver traços positivos na primeira fase do futurismo italiano sob uma perspectiva marxista. Não foi à toa que os artistas de São Paulo vieram a se ligar à produção do “design” e da arte industrial, no intuito de levar a “boa forma”, *minimal* e econômica, aos utilitários de um público mais vasto e menos elitista.

Entendo que faltou ao crítico inglês Guy Brett, que nos anos 1960 deu destaque internacional às obras das duas Lygias, Clark e Pape, ao lado das de Hélio Oiticica — este, um querido e admirado amigo —, visão mais aprofundada e sensível das origens do movimento concreto e de seus protagonistas paulistas, assim como lhe faltou a percepção do nosso maior pintor, Alfredo Volpi, colorista excepcional, homenageado na exposição dos concretos de 1956, por sugestão de Waldemar Cordeiro. A omissão de Brett se deveu talvez ao fato de que à época estivesse em moda uma desvalorização da pintura *per se*, esquecida a dinâmica do movimento introjetado no plano estático. Sem falar dos desenvolvimentos que intercorreram na arte concreta paulista, levando-a do “popcreto” ao cinético e à arte digital e multidisciplinar. Por meritória que seja a obra dos artistas cariocas, cumpre-nos, com maior perspectiva, assinalar e corrigir essa versão dicotômica e incompleta do momento artístico brasileiro. Sem contar o esquecimento do notável pintor carioca Ivan Serpa e do insólito Abraham Palatnik, pioneiro da arte cinética no Brasil. Trata-se de incursões plásticas que se encontram em plena atualidade por dialogarem, em suas explorações perceptivas, com os rumos das mais recentes especulações científicas, propondo ao espectador não uma postura passiva, mas uma participação visual inquietante e imprevista.

Augusto de Campos observa a obra **CONCRETION 5629** (p. 84) à esquerda de seu poema “ovonovelo” 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM-SP, 1956)



Outra característica dos pintores paulistas, desde os anos 1950, foi a exploração colorística, mais tarde acentuada pela série das pinturas “cor-luz” de Fiaminghi. Afastando-se muito cedo dos rigores do preto e branco e das cores primárias, buscaram eles uma nova colorística nos contrastes das complementares, e souberam tirar proveito da ambiguidade sensorial por elas suscitada. Dentre as obras assim elaboradas, um quadro que muito me influenciou foi o denominado *Concreção*, de 1952, com o qual Sacilotto me presenteou.¹ Essa obra, na qual o pintor utiliza as seis cores complementares, par a par, repercutiu diretamente no ciclo dos poemas cromáticos “Poetamenos”, do ano seguinte, nos quais eu cheguei a usar também, emparelhadas, as seis cores do espectro complementar. Outro quadro influenciaria anos mais tarde as cores do meu poema “coração cabeça”, de 1985. Foi o *Desenvolvimento espacial da espiral*, de Maurício Nogueira Lima, de 1954, em que o artista joga com as complementares vermelho e verde criando uma vibração aurática, efeito que procurei reproduzir com as letras do meu poema, em verde, sobre fundo vermelho.

Não tenho mais o *Concreção* de Sacilotto, que me dá muitas saudades. Com o tempo, à vista do estado de deterioração em que se encontrava o quadro, com a pintura em esmalte sobre madeira craquelando, o pintor propôs-me trocá-lo por outro, quando o levei a ele para um possível restauro, anos depois. Afinal, a obra veio a ser recuperada, pertencendo hoje a um colecionador. Tenho um registro fotográfico do quadro em meu apartamento na rua Bocaina, no bairro de Perdizes, em São Paulo, em que estou ladeado pelo poeta José Lino Grünwald e pelo meu filho Cid, em fins dos anos 1960 [abaixo].

Na foto, José Lino Grünwald, Cid e Augusto de Campos no apartamento do autor, São Paulo, circa 1960



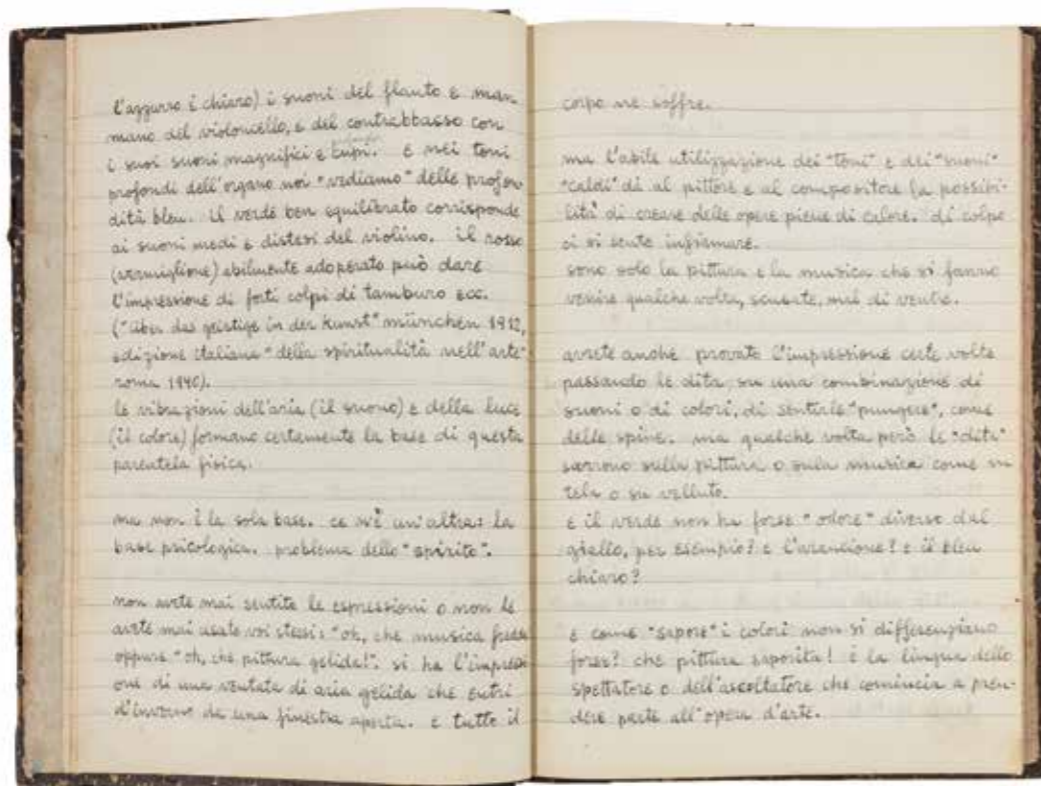
¹ Trata-se da obra da p. 67. Primeiramente, em 1952, Sacilotto a apresentara no Ruptura com o nome de *Movimentos coordenados*. Em 1956, no entanto, adota o título *Concreção* em uma exposição no Rio de Janeiro, como então o autor a conheceu [Nota da edição].



Sacilotto e Augusto de Campos na exposição *Luiz Sacilotto: obra gravada completa* (Espaço das Artes Unidicid, São Paulo, 2000) Atrás, o profilograma “Sacilotto”, reproduzido na p. 6.

Só essas breves considerações já dão para mostrar quão grande foi o apreço que sempre tive pelas obras do grande pintor e amigo. Recordo-me da última vez em que estivemos juntos. Foi na exposição *Luiz Sacilotto: obra gravada completa*, realizada no Espaço das Artes Unidicid, em São Paulo, no ano 2000, e da qual participei com o meu “Profilograma” dedicado ao artista. A mostra tinha uma característica especial: tanto os quadros como o meu poema tinham ao lado réplicas em relevo, que permitiam aos portadores de deficiência visual usufruírem do exposto. Não tenho cópias em alta resolução, mas fiquei com algumas fotos em que nos vemos abraçados diante do poema. Aqui vai, num dos registros, visto pela poesia, o meu perfil do caro e admirado amigo [acima].

AUGUSTO DE CAMPOS é poeta, ensaísta e tradutor. Em 1951, publicou o seu primeiro livro de poemas, *O rei menos o reino*. Em 1956, participou da organização da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sua obra veio a ser incluída, posteriormente, em muitas outras mostras, bem como em antologias internacionais, como as históricas publicações *Concrete Poetry: an International Anthology*, organizada por Stephen Bann (London Magazine, 1967); *Concrete Poetry: a World View*, por Mary Ellen Solt (Universidade de Bloomington, 1968); e *Anthology of Concrete Poetry*, por Emmet Williams (Something Else Press, 1968). A maioria dos seus poemas encontra-se reunida em *Viva vaia — Poesia 1949-1979* (Ateliê Editorial, 2014), *Despoesia e Não: Poemas* (Editora Perspectiva, 1994 e 2003, respectivamente). Augusto de Campos traduziu textos de Ezra Pound, James Joyce, Vladimir Maiakóvski, Rainer Maria Rilke, E. E. Cummings, Jorge Luis Borges, William Blake, August Stramm, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Emily Dickinson, John Donne, Lewis Carroll, Arnaut Daniel, Raimbaut d’Aurenga, Guido Cavalcanti e Dante.



SACILOTTO: O FASCÍNIO DA COR

Denise Mattar

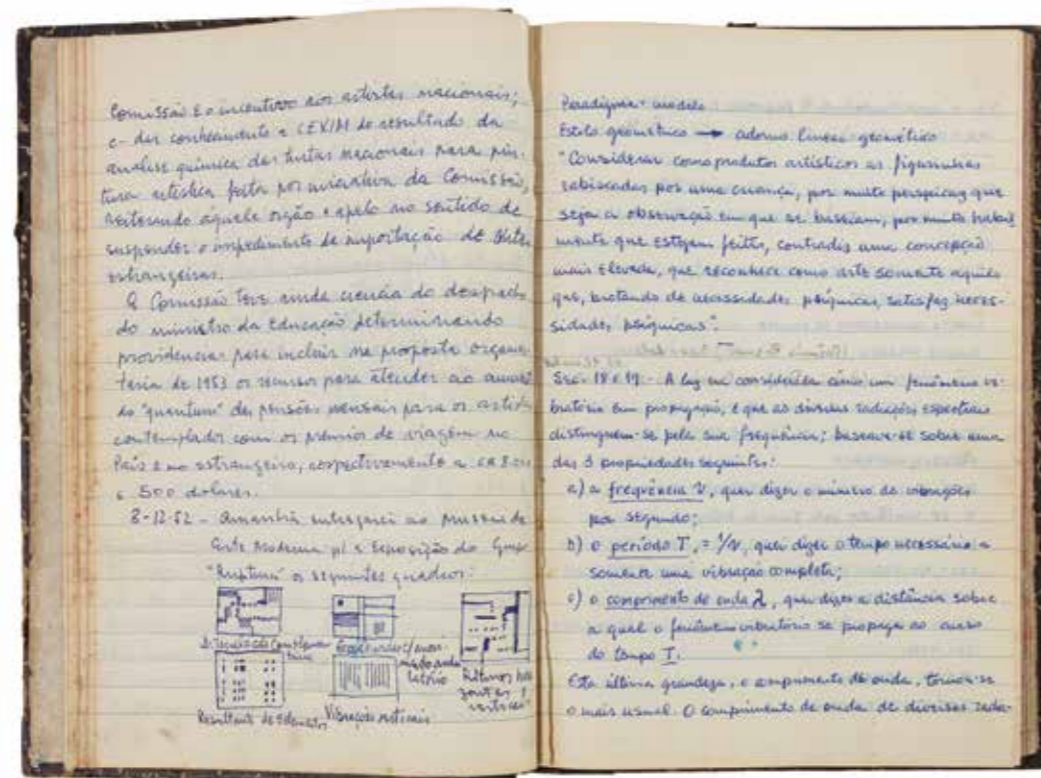
Quando o grupo Ruptura lançou seu manifesto, em 1952, o evento não era propriamente o início do grupo, mas sim a apresentação de um trabalho que vinha sendo desenvolvido desde 1948, por meio de encontros, estudos e pesquisas. Criterioso e dedicado, Sacilotto sempre se interessou pelo embasamento teórico para criar seu trabalho, e, nessa época, copiava à mão cuidadosamente extratos de textos teóricos de Kandinsky, Vantongerloo e Apollinaire nas versões em italiano, como podemos ver nos cadernos, mistos de diário, que o artista conservou por toda a sua vida.¹

Em 1968, por ocasião da realização da sala especial sobre Luiz Sacilotto no 1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André (SP), em seu texto de apresentação, Waldemar Cordeiro se refere ao artista como a "viga mestra da arte concreta".² Muitas vezes citada, a frase se reveste de especial importância se considerarmos que Cordeiro foi peça chave na introdução do concretismo no Brasil, movimento dentro do qual somou a prática artística à teorização. Essa conhecida definição de Cordeiro surge num momento muito específico da obra de ambos, quando seus caminhos artísticos estavam se separando. No ano do Salão, Cordeiro já enveredara para o que viria a chamar de "arte concreta semântica", enxergando as possibilidades da poética objetual, pesquisa que desemboca na produção de seus *Popcretos*. Sacilotto, em contrapartida, vivia um momento de hiato de sua produção, pausa resultante de uma conjunção de fatores: problemas em sua empresa, o pesado momento político que vivia o país com o recrudescimento da ditadura civil-militar, mas, principalmente, no meu entender, em razão do final da fase utópica do concretismo.

O grupo Ruptura se encerrara por volta de 1959, desfeito por querelas pessoais entre seus membros, embora ainda tenha havido uma tentativa de reagrupamento dos concretistas com a criação da Associação de Artes Visuais Novas Tendências, em 1963. Gerida como uma cooperativa, sua proposta era a de ser mantida com a venda das obras de seus integrantes apresentadas na galeria Novas Tendências, que funcionava como sede da associação. A abertura da primeira mostra, *Coletiva inaugural I*, reuniu um trabalho de cada um dos fundadores, entre eles: Volpi, Fiaminghi, Lauand, Féjer, Charoux e Sacilotto.³

Na apresentação do catálogo, escreveram os artistas à guisa de manifesto:

NT [Novas Tendências] não pertence a um grupo, nem visa uniformizar opiniões. NT é uma condição aberta aos artistas que, no âmbito de uma natureza comunicativa direta, autônoma e substantiva, contribuem para a delineação de novas poéticas.



Anotações copiadas à mão pelo artista e assim referidas por ele: "über das geistige in der kunst" münchen 1912, edição italiana "della spiritualità nell'arte" roma 1940 (Wassily Kandinsky) ["sobre o espiritual na arte" Munique 1912, edição italiana "sobre o espiritual na arte" Roma 1940 (Wassily Kandinsky)]

No texto, continuação de anotações sobre a reunião da Comissão Nacional de Belas Artes, 1 dez. 1952
Os esboços são esquemas dos trabalhos a serem entregues para a exposição do grupo Ruptura, 8 dez. 1952

¹ No Brasil da década de 1940 não havia boas publicações nacionais sobre arte. Para estudar e trocar ideias, o grupo concreto se reunia na Biblioteca Municipal de São Paulo, hoje Mário de Andrade, onde a crítica Maria Eugenia Franco criara uma seção de arte. Os textos copiados nos cadernos, que podem ser vistos nas imagens da página anterior, são resultado de uma pesquisa pessoal do artista.

² Waldemar Cordeiro, "O realismo concreto de Luiz Sacilotto". *Catálogo do 1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André*. Disponível em: <<http://sacilotto.com.br/textos/mario-pedrosa-paulistas-e-cariocas-jornal-do-brasil-rio-de-janeiro-1957-2/>>. Acesso em 4 ago. 2021.

³ Além deles estavam: Alberto Aliberti, Caetano Fraccaroli, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz e Waldemar Cordeiro.

NT, portanto, não subscreverá eventuais tentativas de englobar anonimamente seus expositores em mais um “ismo”. Diversamente, é partindo da simultaneidade de pesquisas, sensibilidade individual e opiniões de cada artista, que se poderá ter uma visão real das contradições — dialeticamente falando — que caracterizam a situação presente da arte de vanguarda. NT pretende, outrossim, oferecer ao público a informação adequada e qualificada nacional e internacional de ideias que tenham relação com as novas tendências da arte de vanguarda.⁴

Essas novas tendências se referiam especialmente aos grupos internacionais, então chamados de cinéticos. Oriundos da experiência concretista, tinham como ponto de partida o rigor geométrico, mas propunham o dinamismo, o uso de novos materiais, o fim da obra de arte única e a integração do espectador. Embora possamos encontrar trabalhos com características cinéticas ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940 em Naum Gabo, Anton Pevsner, Marcel Duchamp e Arden Quinn, o evento considerado marco do surgimento dessa vertente é a exposição *Le Mouvement*, organizada em 1955 pela galeria Denise René e que reunia obras de Calder, Soto, Tinguely, Vasarely, entre outros.

Vários grupos foram surgindo na Europa em torno dessas novas ideias, como os italianos Gruppo T, de Milão (1959-64), e Gruppo N, de Pádua (1960); o Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), de Paris (1961); o Zero, de Düsseldorf, Alemanha (1958); e o Nouvelle Tendance, de Zagreb, Croácia (1961). Em 1965, a realização da exposição *The Responsive Eye* pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) deu à arte cinética uma visibilidade internacional, enfeixando os participantes sob o rótulo de *optical art*.⁵

A Associação de Artes Visuais Novas Tendências acompanhava essa movimentação internacional, o que se reflete de imediato nas obras de vários de seus integrantes, como é o caso de Willys de Castro e Hercules Barsotti. Mas, apesar de ter realizado três exposições, a associação não consegue se manter, situação agravada pela crise sócio-política e cultural que se seguiu ao golpe militar de 1964. As atividades do grupo foram encerradas em 1965 trazendo grande desencanto para os artistas, em especial para Sacilotto.

Paralelo a essas novas tendências construtivas, havia um clamor internacional por mudanças no campo da arte após anos de predomínio da abstração. Assim surge, na Europa e nos Estados Unidos, uma corrente que relia o figurativismo de forma contemporânea. A *pop art* se espalhou pelo mundo como um rastilho e chegou rapidamente ao Brasil, onde, devido à situação de exceção que o país vivia, se investiu de um viés político.⁶

Naquela época, fazer arte engajada assumiu ares de imposição. Sacilotto, que sempre se posicionara a favor da esquerda, fez uma tentativa de se adaptar à nova visão artística que surgia, realizando alguns objetos, dois deles apresentados na 8ª Bienal de São Paulo (1965). Fala por si o fato de o artista ter destruído essas obras, uma recusa a seguir por esse caminho político e a deixar de lado a construção “limpa, clara e objetiva” que o fascinava. Sacilotto verbaliza claramente essa sua opinião em depoimento realizado no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1998.⁷

⁴ Catálogo *Associação de Artes Visuais Novas Tendências: coletiva inaugural*. São Paulo: Galeria NT, 1963.

⁵ O termo “arte cinética” foi usado pela primeira vez em 1960, pelo Kunstgewerbemuseum, atual Museum für Gestaltung de Zurique. A designação *optical art* [arte óptica], ou *op art*, tem sua primeira ocorrência registrada em 1964, na *Times Magazine*, nos Estados Unidos, e é usada como um contraponto à *pop art*.

⁶ O governo militar no Brasil durou 21 anos, de 1964 a 1985.

⁷ Na declaração, Sacilotto fala firmemente, mas com certo constrangimento, sobre seu repúdio aos *Popcretos* de Cordeiro. O vídeo está disponível na biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

De volta a Cordeiro, parece haver um duplo sentido em sua escolha da expressão “viga mestra”. Definida na engenharia como a “trave que recebe e suporta a maior carga e que resiste aos esforços transversos”, é uma boa metáfora para Sacilotto, que jamais participou ou se abalou com as brigas acaloradas que permearam o movimento concreto, nem tomou partido, tornando-se um apoio para todos. Porém, mais do que isso, me parece uma constatação por Cordeiro da verdade intrinsecamente concreta que funda a obra de Sacilotto, e à qual ele sempre foi fiel. Sem se dobrar às mudanças, o artista opta pela reclusão, e, assim, no período que vai de meados de 1960 ao início dos anos 1970, ele se afasta do meio cultural e para de pintar. Nesse momento de reflexão, como era seu hábito, estuda muito, pesquisa e, sobretudo, faz uma revisão dos valores defendidos pelo movimento concreto. Gradualmente Sacilotto volta a pintar e numa decorrência natural de seu processo de trabalho aproxima-se da produção cinética:

[...] Seis, sete anos paro de produzir só cuidando de minha vida profissional, familiar. No começo da década de 1970 comecei a rever o que tinha feito. Senti uma necessidade enorme que todos os elementos pudessem criar mais movimento, não seriam estáticos, tão gestálticos. Comecei uma série de estudos, uma série de guaches que desencadeia muitos trabalhos. As rotações.⁸

Os princípios do movimento virtual já estavam presentes na obra do artista desde o período concreto. Sacilotto sempre contrapôs oposições, preto-branco, positivo-negativo, presença-ausência, alcançando, em obras como *Concretion 5629* e *Concreção 5836* [pp. 84 e 94], plenos efeitos ópticos. Da mesma maneira, suas esculturas dos anos 1950 materializam o desdobramento do plano para o espaço, através de cortes e dobraduras, convocando o espectador à participação [p. 92]: “Sacilotto divide novamente para multiplicar. Potencializa. Mas caberá ao observador em movimento colher possibilidades abertas pelos planos interceptados. Nem quadros, nem relevos, nem objetos, toda obra se desprende de espaços-entre”.⁹

Na década de 1970, ao retomar sua produção, o movimento torna-se o eixo central da busca do artista, e ele se dedica a descobrir as possibilidades da vibração, adotando ritmos numéricos simples, em ordem progressiva ou regressiva, que resultam em estruturas de caráter ótico-cinético. Para enfatizar o movimento, Sacilotto trabalha apenas com cores básicas — preto, vermelho ou azul — sempre sobre o branco [p. 117]. O processo, provavelmente decorrente da pesquisa iniciada com guache, se estende para a pintura e mantém as mesmas características monocromáticas. Ainda alinhado às propostas dos cinéticos, Sacilotto se interessa pela reprodução serial e faz várias tiragens de serigrafias a fim de criar “arte para todos”, como expressava o “Manifeste Jaune” [Manifesto amarelo] de Vasarely:

⁸ Nelson Aguilar. “Entrevista”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20 abr. 1998. Disponível em: <<http://sacilotto.com.br/textos/nelson-aguilar-entrevista-para-folha-de-s-paulo-ilustrada-20-04-1988/>>. Acesso em 4 ago. 2021.

⁹ Ana Maria Belluzzo, “Ruptura e Arte Concreta”. In. Aracy Amaral (coord.), *Arte construtiva no Brasil — Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA Melhoramentos, 1998, p. 129.

Na verdade, não podemos deixar a fruição da obra de arte indefinidamente para a elite dos conhecedores. A arte atual caminha para formas generosas, que podem ser recriadas; a arte de amanhã será um tesouro comum ou não será. [...] Se a ideia da obra plástica residia até agora na abordagem artesanal e no mito da "peça única", encontra-se hoje na concepção de uma possibilidade de RECRIAÇÃO, MULTIPLICAÇÃO E EXPANSÃO. [...] O futuro nos reserva a felicidade na nova beleza plástica que se move e comove.¹⁰

No fim de 1977, Sacilotto se aposenta e passa a se dedicar exclusivamente às artes plásticas. No ano seguinte, a convite de Kazmer Féjer, que à época residia em Paris, realiza sua primeira viagem internacional em companhia de Hermelindo Fiaminghi, e ambos permanecem por três meses na Europa visitando museus e pesquisando materiais. Em várias cartas à família, Sacilotto faz disposições financeiras para poder adquirir novos materiais e trazer com ele.

Durante o ano de 1979, o artista trabalha intensamente. Seu foco ainda está na produção cinética, com a qual, partindo da mobilização de unidades elementares seriadas, alcança resultados surpreendentes. São quadrados, retângulos e círculos que se sucedem em ritmos definidos formando padrões que se transformam, e que, através de progressões, rotações e tensões, criam ilusões ópticas. Embora continue trabalhando num terreno essencialmente formal, abstrato e exato, sua estética se desdobra na ambiguidade espacial, criando o tempo do movimento. São linhas que se abrem, se fecham, se estimam e se abraçam, dobrando-se, por fim, em curvas virtuais.

Em setembro do mesmo ano, Sacilotto inicia seu retorno à cena artística paulistana com a participação no Panorama de Pintura do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na ocasião, sua obra desperta a atenção do público e ele recebe uma crítica de Radha Abramo, à época articulista do jornal *Folha de S. Paulo*. A matéria, intitulada "Luiz Sacilotto, um astro do Panorama", comenta os três trabalhos apresentados pelo artista e assim se encerra:

O artista concretiza com as obras do Panorama: o êxtase, o significado total da criação. Essas pinturas adquirem elas próprias uma individualidade tão contundente que poderiam afastar a fatalidade de sua relação com o homem e o universo. Elas ocupam um posto especial na ordem geral das coisas: elas se apropriam de um espaço para existirem como entidades únicas. Passaram pela mão do artista e se fecundaram no universo, mas têm identidade própria: são obras de arte.¹¹

Ainda em 1979, Sacilotto produz uma obra incomum, indicadora de um novo caminho para seu trabalho. Realizada como homenagem a Alfredo Volpi, *Concreção 7962 [p. 137]* recria, numa clave de exatidão, as conhecidas "bandeirinhas" do amigo.¹² Além da composição potente que reúne rigor e afeto chamam a atenção as cores utilizadas: verde, azul e amarelo ocre, ausentes até então da paleta do artista. A pintura foi uma das obras apresentadas na retrospectiva *Sacilotto — Expressões e concreções* realizada pelo Museu de

¹⁰ Tradução da autora. Victor Vasarely, "Notes pour un Manifeste". *Le Mouvement*, fôlder da exposição realizada na galeria Denise René em 1955. O texto ficou conhecido pelo nome de "Manifeste Jaune" por ter sido impresso em papel amarelo.

¹¹ Radha Abramo, "Luiz Sacilotto, um astro do Panorama". *Folha de S. Paulo*. 29 set. 1979. Disponível em: <<http://sacilotto.com.br/textos/radha-abramo-folha-de-sao-paulo-illustrada-29-09-1979/>>. Acesso em 4 ago. 2021.

¹² Segundo Valter Sacilotto, filho do artista, seu pai sempre fez questão de contestar a alusão às bandeirinhas, observando que se tratavam de quadrados, dos quais haviam sido retirados triângulos.



Arte Moderna de São Paulo de 11 de setembro a 12 de outubro de 1980. A exposição foi, para o artista, a coroação de sua volta ao circuito de arte.¹³ Um retorno saudado por Décio Pignatari, que em seu texto de apresentação à mostra dá relevo à persistente simplicidade da obra de Sacilotto, à sua "frugalidade artística", e ainda observa que "os tempos o transformaram nele mesmo".¹⁴

Incorporando cada vez mais a progressão geométrica à composição, Sacilotto, no ano de 1981, introduz outras cores em seus trabalhos, de maneira ainda contida, mas já a revelar possibilidades. *Concreção 8100 [p. 143]* tem seus elementos modulares pintados em verde, azul e laranja, e, ainda que restrita a pequenos retângulos, a cor energiza as linhas de força e exponencia os campos de vibração. O artista irá alternar monocromia e policromia em sua obra até 1983, quando a cor passa a ser a protagonista de seu trabalho.

Observemos que, assim como o cinetismo já estava presente na produção de Sacilotto dos anos 1950, a cor já havia sido trabalhada por ele de maneira significativa na década de 1940, notadamente no período que antecede a sua opção pelo movimento concreto. Os primeiros trabalhos do artista, produzidos até 1947, são desenhos de orientação expressionista, e têm como característica o traço solto e fluido, aguçado em alguns pontos, com resultados bastante incisivos. Nas palavras de Enock Sacramento: "São desenhos sem a preocupação do detalhe, com espaços abertos, luminosos, que se

Cartaz da exposição *Sacilotto — Expressões e concreções* (MAM-SP, 1980)

Na foto, em primeiro plano, Sacilotto, Arcangelo Ianelli e Paulo Mendes de Almeida, em registro da mostra *Sacilotto — Expressões e concreções*

¹³ A partir da retrospectiva, Sacilotto volta a expor regularmente em mostras coletivas e individuais.

¹⁴ Décio Pignatari em cartaz da exposição *Sacilotto — Expressões e concreções* realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

concentram na criação de traços significativos e expressivos, na captação do movimento e do estado psicológico de seus modelos”.¹⁵

A partir de 1948, o uso da tinta a óleo trouxe para a obra de Sacilotto uma volumetria apoiada em contornos delimitados, com a utilização de cores puras, intensas e vibrantes que remetem ao fauvismo. O trabalho *Figura*, de 1948, é um exemplo desse momento, ainda figurativo, mas embebido de geometrização [p. 54]. No período de transição que se seguiu, quando Sacilotto já começava a estudar as possibilidades da abstração formal, ele gradualmente foi abandonando a figura até que ela se tornasse apenas um apontamento, como vemos em *Natureza morta* [p. 55], obra inteiramente apoiada na organização das cores. Nesse processo de depuração e de redução da forma, ele passa a utilizar ortogonais, traçadas em preto, à maneira de Mondrian, delimitando campos de cor. O artista demonstra suas qualidades de exímio colorista ao usar tonalidades, sobreposições e transparências construídas em sinuosidades dentro de cada campo cromático, como em *Composição*, também de 1948 [p. 56].

No período concreto, a cor perde a centralidade na obra do artista, e, sem abdicar de sua habilidade cromática, Sacilotto a coloca a serviço de uma organização econômica e direta, concentrando-se apenas no exercício da forma e na pureza da linha. As cores tornam-se sólidas e sóbrias, sem nuances, aplicadas com parcimônia. A vibração, por sua vez, aparece como resultante da composição, do cruzamento ou deslizamento das linhas, e da distribuição dos elementos. A prevalência da forma era de fato uma característica do grupo paulista, que foi apontada com sarcasmo por Ferreira Gullar em crítica à 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta em 1957 da seguinte maneira:

Esse descuido da cor, esse desinteresse pela valorização das qualidades pictóricas, como dissemos no início, é comum a todos os do grupo paulista, e a razão disso está na sua excessiva preocupação com as virtualidades formais. É preciso, a meu ver, que uma coisa não exclua a outra.¹⁶

Quando retoma sua obra, depois de um intervalo de seis anos, Sacilotto mantém esse partido, como vimos, mas aprofunda o ritmo e a vibração da composição. Ele mergulha no universo da arte óptica e nela exerce sua maestria até exaurir as possibilidades da linha e da forma — para então reencontrar a Cor.

Como sempre fizera, Sacilotto se debruça sobre o assunto meticulosa-mente. Começa a comprar novos pigmentos e a catalogar os que acumulara ao longo da vida. Faz registros e anotações sobre a procedência das substâncias e elabora escalas cromáticas, aplicando sequencialmente os pigmentos. Cria suas próprias tintas a partir de diferentes bases e diluição dos pigmentos, estudando cuidadosa e quase obsessivamente o comportamento delas. A minuciosa pesquisa permite que o artista adquira total controle sobre o material e possa obter e repetir exatamente a cor desejada.¹⁷ Ainda testando possibilidades, ele passa a produzir telas pequenas, de 20 × 20 cm, que depois transforma em grandes formatos, com absoluta

exatidão. Num processo lúdico, faz também o inverso: pequenas obras a partir das grandes. No que diz respeito a um artista tão preciso quanto Sacilotto, não considero pertinente falar em volúpia, mas, certamente, ele se entrega ao fascínio da Cor.

O pleno domínio da forma, aliado ao virtuosismo cromático, lhe permite realizar, de meados de 1980 até 1993, uma produção intensa, revestida de características pessoais. O artista contrapõe cores quentes e frias e assim aumenta sua intensidade luminosa [p. 169]. Ele cria profundidades com a alternância cromática de figura e fundo [p. 189], constrói assimetrias a partir de linhas simétricas alinhadas [p. 261], ousa trabalhar com semitons e transparências [p. 217], produzindo uma obra que é ao mesmo tempo “lúcida e lúdica”.¹⁸

Em 1993, Sacilotto sofre um acidente vascular e interrompe novamente a sua produção, que irá retomar aos poucos a partir de 1995. Quando volta às suas atividades, é convidado a desenvolver um projeto de obras públicas para a cidade de Santo André, projeto este que se concretizaria entre 1998 e 2000. O artista executa várias maquetes, nas quais explora o corte e a dobra e adota o partido plástico de suas esculturas da década de 1950. Sua obra tridimensional desenvolve a mesma questão essencial que permeia a pintura, isto é, a oposição entre positivo e negativo. Mas a realização em grandes dimensões, aliada ao uso da cor, parece maximizar essa polaridade que em Sacilotto não é um embate, mas uma dança. O resultado são trabalhos potentes que dominam o espaço e, ao mesmo tempo, são leves e parecem estar prestes a alçar voo [pp. 20-21].

Em 2000, em decorrência da dificuldade no uso das mãos, o artista passa a utilizar a técnica da colagem em módulos, e, voltando à monocromia, reencontra a vibratibilidade de seu período cinético. Luiz Sacilotto faleceu em 2003, tendo sido reconhecido ainda em vida como um dos mais importantes artistas brasileiros. Pioneiro do concretismo, soube, como poucos, ampliar e expandir as possibilidades do movimento — sem jamais renunciar a ele.

DENISE MATTAR é curadora e historiadora da arte. Foi diretora técnica do Museu da Casa Brasileira, em São Paulo (1985-87); do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP, 1987-89); e coordenadora de artes plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio, 1990-97). Como curadora independente realizou mostras retrospectivas de Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho (Prêmio APCA), Ismael Nery (prêmios APCA e ABCA), José Pancetti, Anita Malfatti, Samson Flexor (Prêmio APCA), Mary Vieira, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Guignard etc. Entre as mostras recentes (2015-19), destacam-se: *Op-Art — Ilusões do olhar* (Museu da Casa Brasileira), *Da terra Brasilis à aldeia global* (Unifor, Fortaleza) e *Cícero Dias: retrospectiva* (CCBB Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro). Em 2019, recebeu novamente o Prêmio APCA pela retrospectiva de Yutaka Toyota (MAM Rio, Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, e Museu Nacional, Brasília). Em 2020, realizou a exposição *Iberê Camargo — O fio de Ariadne*, na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre), que no ano seguinte itinerou para o Instituto Tomie Ohtake (São Paulo). Entre seus livros publicados, estão: *Ismael Nery* (Banco BTG Pactual, 2004); *Norberto Nicola — Trama ativa* (Pinacoteca e Imprensa Oficial, 2013); *Di Cavalcanti — Conquistador de lirismos e Glauco Rodrigues — Crônicas anacrônicas, e sempre atuais, do Brasil* (Capivara, 2016 e 2019); e *Luiz Hermano e Tuneu* (Via Imprensa, 2019 e 2021).

¹⁸ Enock Sacramento, op. cit. Na extensa publicação sobre o artista, diz o autor em dedicatória: “Este livro trata de um artista que produziu uma obra rigorosa, lúcida, mas também lúdica”.

¹⁵ Enock Sacramento, *Sacilotto*. São Paulo: Orbitall, 2001.

¹⁶ Ferreira Gullar, “I Exposição Nacional de Arte Concreta. I — O grupo de São Paulo”. *Jornal do Brasil*, 17 fev. 1957.

¹⁷ Esse processo é detalhado no texto de Pia Gottschaller, presente nesta edição nas páginas 27-41.



CONCREÇÃO 0005, 1997/2000
Aço carbono policromado
4 m
Santo André, São Paulo



CONCREÇÃO 0011, 1997/2000
Aço carbono policromado
8 m
Santo André, São Paulo



A ESTANTE DE LIVROS DE SACILOTTO: ENTRE A RAZÃO E A PSICOLOGIA

Gabriel Pérez-Barreiro

No interior do ateliê de Luiz Sacilotto, localizado na cidade de Santo André (SP), em perfeito estado de conservação, uma das coisas que mais chamou a minha atenção em meio às pinturas e aos materiais lindamente organizados foi a sua estante de livros. Ali estavam filas e mais filas de exemplares bastante lidos e repletos de anotações; as lombadas exibiam marcas profundas, o que mostrava que aqueles eram livros abertos e consultados com frequência. Quase todos os volumes apresentavam um vasto número de sublinhados, escritos às margens e pequenos bilhetes inseridos entre as páginas — indicação de uma vida inteira de pesquisa e curiosidade. Os temas eram ecléticos, mas a maioria guardava relação com história da arte, psicologia visual e cibernética. Sem dúvida, Sacilotto era bastante versado e havia mergulhado

fundo nessas temáticas, tendo em mãos livros em inglês, francês, alemão, espanhol e português.

O foco principal do meu interesse foi a adjacência dos livros de geometria (o que inclui a cristalografia) e de fenomenologia. De um lado, a ciência exata da forma e da matemática; do outro, a questão “confusa” da percepção e da psicologia.

Em uma leitura limitada do conceito de abstração geométrica, podemos entendê-lo como o triunfo da ordem racional e cartesiana sobre a representação romântica do mundo como ele é. Todavia, argumento que a trajetória da abstração no Brasil se desenvolve de forma um tanto diferente e bastante peculiar, tendo a geometria e a psicologia intrinsecamente ligadas. A biblioteca de Sacilotto em Santo André ressalta essa conexão.

Para encontrarmos a origem do vínculo entre forma e percepção, devemos olhar não para o manifesto do grupo Ruptura de 1952 (assinado por Sacilotto e outros artistas), mas para o impacto do crítico e teórico Mário Pedrosa, mais importante mentor do concretismo no Brasil. No fim dos anos 1940, Pedrosa começou a frequentar as oficinas de arte do Hospital Psiquiátrico Dom Pedro II em Engenho de Dentro, periferia do Rio de Janeiro. Ali se envolveu com o trabalho da doutora Nise da Silveira, pioneira no

Registros das estantes de livros no ateliê do artista



Registros das capas dos livros encontrados no ateliê do artista

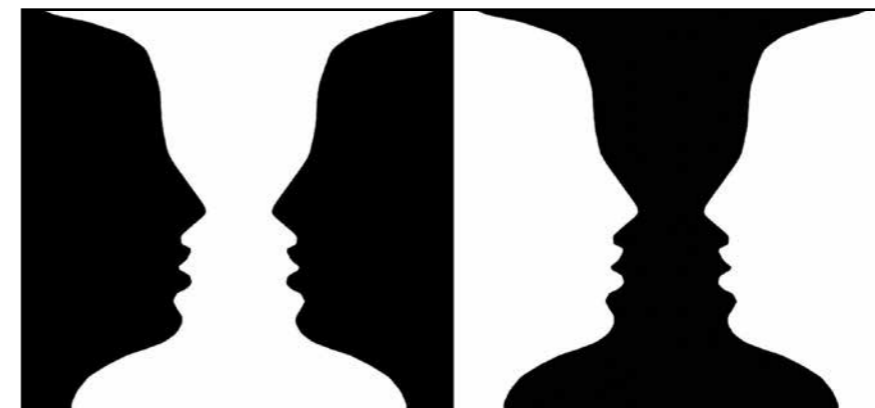
desenvolvimento de terapias ocupacionais que utilizavam a arte no lugar de formas mais convencionais e agressivas de tratamento, como a terapia de eletrochoque ou a lobotomia. À época, Silveira havia convidado diversos jovens artistas para atuar como “monitores” nessas oficinas, entre eles Almir Mavignier, Geraldo de Barros e Abraham Palatnik — futuros membros importantes da vanguarda geométrica. O contato de Pedrosa com essa oficina o levou a repensar a sua formação inicial germânica em Gestalt e aplicá-la à arte contemporânea, guinada que teria consequências significativas para a próxima geração de artistas brasileiros, para os quais ele seria uma referência constante. Enquanto o muitas vezes citado manifesto adota o tom belicoso e as oposições binárias dos manifestos modernistas (“Fora o Velho! Viva o Novo!”), os escritos e o discurso de Pedrosa ajudaram a desenvolver um modelo de maior nuance em que a forma e a percepção tinham igual importância. A arte, propunha Pedrosa, não era apenas a expressão de um conjunto de princípios abstratos, mas antes um estímulo para que o observador reagisse de acordo com sua própria estrutura psicológica. Trata-se, portanto, de um paradigma radicalmente diferente: ao contrário da crença de que uma obra de arte transmite sua verdade ao observador com base em princípios estritamente racionais, temos um modelo dialógico no qual obra de arte e observador colaboram para a criação de uma experiência única em cada caso e, portanto, completamente subjetiva.

Nas estantes de Sacilotto, onde tratados de matemática e engenharia figuram ao lado de clássicos da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e Rudolf Arnheim, com tomos de ciências exatas dividindo espaço com os de inexatas, encontramos um conteúdo que nos propicia uma visão rica e repleta de camadas da proposição articulada por Pedrosa. Ao nos voltarmos para

seu ateliê, vemos que o artista era obcecado pela perfeição e pela exatidão, e ainda assim podemos presumir que seu intuito não era a precisão técnica como um fim em si, mas antes como ferramenta para estimular uma experiência no subconsciente do observador: uma forma racional de provocar uma resposta irracional.

Se olharmos não apenas para o trabalho de Sacilotto, mas também para o de seus colegas do movimento de arte concreta paulista, percebemos que muitos deles criavam a composição de suas obras de acordo com princípios matemáticos perfeitos a fim de conceber imagens e objetos que se desvanecem, bruxuleiam ou giram em nossa percepção visual. Os trabalhos de Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Judith Lauand e muitos outros jogam o tempo todo com as aparentes contradições entre uma composição estável e racional e um efeito visual instável. Se voltarmos à Gestalt, talvez possamos encontrar uma conexão com os diagramas e exemplos que figuram dos livros sobre o tema — o vaso que pode ser lido como duas faces [imagem abaixo], o pato que também é um coelho, assim por diante. Historicamente, ilustrações como essas foram usadas para provar que o mesmo arranjo de linhas em uma superfície pode produzir leituras distintas, e até contraditórias, aos olhos do observador. Uma leitura não é mais “verdadeira” do que outra; não há modo de resolver o paradoxo contido em uma situação de ilusão de ótica. Tal coexistência entre uma composição geométrica precisa e a ambiguidade visual está ausente da maioria das correntes da tradição da arte concreta fora do Brasil, talvez de forma mais explícita nos antecessores imediatos da Asociación Arte Concreto-Invención e do Arte Madí na Buenos Aires da década 1940, espaços em que os artistas lutaram de forma implacável em prol da completa ausência de ilusão em seus trabalhos, baseando-se em uma leitura estrita do construtivismo russo e dos princípios marxistas do materialismo e do anti-dealismo.

Embora muitas pinturas de Sacilotto dos anos 1950 sejam construídas a partir de uma composição classicamente “concreta” de formas avulsas sobre uma superfície branca e plana [pp. 66-69, 72, 74, 79, 85], vemos como o artista logo abraça um tratamento de “ocupação total” da superfície em que



Variação do original vaso de Rubin

a justaposição de cores e tons cria um efeito ótico de profundidade física e vibração superficial. Nesse sentido, seria possível argumentar que a composição característica do artista, com barras que se alternam e se interseccionam, surge pela primeira vez em suas pinturas desse período, e então é transferida para as três dimensões por meio da escultura. Enquanto a alternância de preto e branco cria a base para a maioria de seus trabalhos escultóricos datados da década de 1950 [pp. 86-87, 95], também é possível notar as suas experimentações com cores, paixão que perdurou por toda a vida do artista, como ilustra o ensaio de Pia Gottschaller neste volume.

•

Em muitos relatos históricos sobre o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil, encontramos uma narrativa mais ou menos assim: Max Bill chega à primeira bienal e os artistas de São Paulo copiam sua prática racionalista rígida, que depois é questionada pelos artistas do Rio de Janeiro responsáveis por introduzir a subjetividade como crítica ao racionalismo excessivo dos paulistas. Esse modelo que opõe a ultrarracionalidade dos paulistas à subjetividade dos cariocas é tão difundido quanto simplista. As obras de Sacilotto desse período mostram de maneira evidente que a questão da subjetividade estava presente desde o início em sua obra e era expressa por meio do uso constante de composições, que, embora racionalmente perfeitas, criavam diversos tipos de ilusão e induziam os olhos do observador ao movimento. Esse interesse na instabilidade psicológica da forma geométrica, que não se restringe a Sacilotto e também pode ser visto nos trabalhos de seus colegas paulistas mencionados anteriormente, pode ser retrçado não a Max Bill, mas à psicologia visual em geral e à Gestalt em particular.

A teoria da Gestalt se baseia na relação das partes com o todo. Em outras palavras, no modo como nossa mente tenta produzir sentido a partir dos fragmentos da realidade que lhe são apresentados em um dado momento. Jamais vemos o mundo físico em sua plenitude, apenas o vivenciamos através de nossos sentidos, que são sobrecarregados, imperfeitos, temporais e processados por meio de emoções complexas. A Gestalt e a fenomenologia tentam entender essa “triagem” entre o mundo e a nossa percepção dele, examinando ao mesmo tempo os modos como criamos suposições que nos permitem seguir com nossas vidas. Em essência, não existe mundo para além da nossa percepção dele, nem uma objetividade que não seja percebida e processada subjetivamente.

E por que isso é relevante para a abstração geométrica? Ao criar composições com formas puras, que, em vez de representações de coisas que existem no mundo, são ideais platônicos (quadrados, círculos, triângulos etc.), a arte proposta pelos artistas abstratos busca representar um mundo *ideal*. O problema é que esse mundo é construído a partir de elementos do mundo *real* (tinta, tela, madeira). No instante em que essas formas se deslocam do âmbito imaginário para o físico, acabam sujeitadas aos mesmos limites de percepção de tudo o

que existe no mundo. Uma coisa é um cubo imaginário, outra é a pintura de um cubo sobre uma tela; e esse dilema permeia toda a história da arte abstrata, um ato de equilíbrio entre intenções e realidade.

O manifesto de arte concreta de 1930 afirmou que: “Um elemento pictural só significa a ‘si próprio’ e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que ‘ele mesmo’”.¹ Mais tarde, o modelo fenomenológico contrariaria esse argumento e apontaria para o fato de que tal pureza está sujeita ao aparato perceptivo do ser humano que a observa. Portanto, o significado é construído não só pela intenção do artista, mas também pelo encontro entre a intenção e a constituição psicológica de quem a observa.

Sacilotto e seus colegas do movimento de arte concreta brasileira parecem ter entendido e abraçado essa tensão ao criarem obras que, apesar de sua lógica de composição e técnica impessoal impecáveis, ainda convidam a um banquete perceptual corajoso, repleto de nuances e intencionalmente ambíguo. As superfícies pulsantes e cores ricas de Sacilotto são definitivamente barrocas se comparadas aos preceitos austeros da arte concreta clássica. Seus roxos, verdes e amarelos-mostarda, de requintada composição e primorosa execução, em nada se parecem com um árido tratado matemático, e convidam a um envolvimento prazeroso e sensual com a obra.

A estante de livros de Luiz Sacilotto nos apresenta um microcosmo de ideias e debates que moldaram o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil. As lombadas desgastadas e a obsessão pelas notas sugerem que sua arte foi construída a partir de um amplo diálogo entre seu país natal e o restante do mundo, entre palavra e imagem, entre ideia e forma. Essa composição não foi resultado de um único encontro profissional com Max Bill (ou com quem quer que seja), mas de uma trajetória consciente recortada por uma rica floresta de pensamentos e ideias, processada e assimilada com cuidado e paixão.

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO é curador e historiador da arte. Foi diretor e curador-chefe da Colección Patricia Phelps de Cisneros entre 2008 e 2018, onde atualmente é conselheiro sênior. Foi curador da 33ª Bienal de São Paulo (2018) e curador do Pavilhão brasileiro na 58ª Bienal de Veneza (2019). De 2002 a 2008, foi curador de arte latino-americana do Blanton Museum of Art da Universidade do Texas (Austin, Estados Unidos). Em 2007, foi curador-chefe da 6ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre. Pérez-Barreiro é PhD em história e teoria da arte pela Universidade de Essex (Inglaterra) e mestre em história da arte e estudos latino-americanos pela Universidade de Aberdeen (Escócia). Foi coordenador de exposições e programação na Casa de América em Madri (1998-2000). Entre 1993 e 1998, foi curador-fundador da coleção de arte latino-americana da Universidade de Essex. De 2000 a 2002, foi diretor de artes visuais da Americas Society em Nova York. É autor de diversos textos e palestras sobre arte moderna e contemporânea da América Latina.

¹ O autor utilizou como fonte original, em inglês, o seguinte estudo: L. Saitta e J.-D. Zucker, *Abstraction in Artificial Intelligence and Complex Systems*. Nova York: Springer Science+Business Media, 2013. O trecho integra o terceiro item definidor da pintura concreta proposto no manifesto. “Arte Concreta” (verbete). *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021 [Nota da edição].



Registro do ateliê do artista, 2021

O ABC DE SACILOTTO: UMA CIDADE INDUSTRIAL COMO FORNECEDORA PESSOAL DE MATERIAIS

Pia Gottschaller

No início da ditadura civil-militar brasileira, em 1964, Luiz Sacilotto mergulhou em um longo período sabático. Sentindo-se impelido ao silêncio artístico, resolveu dedicar quase dez anos de sua vida a auxiliar a esposa, Helena, na criação dos três filhos do casal, e a garantir o sustento da família com seu trabalho na indústria metalúrgica.¹ Quando volta ao ateliê, em 1974, Sacilotto o faz com um novo propósito, pois, a partir desse momento, ele pode utilizar ao máximo tudo o que aprendeu como um artista concreto antes do hiato de aproximadamente uma década.

Em ensaio para este volume, Augusto de Campos descreve lindamente os preceitos do concretismo radical e humanista que ele mesmo começou a explorar ao lado de Sacilotto e de seus colegas por volta de 1951. Os trabalhos concretistas mais exemplares de Sacilotto são em certo sentido programáticos, pois cada obra individual representa uma única ideia abstrata: em *Ritmos sucessivos* (1952), da mesma série de *Movimentos coordenados* [pp. 67-68], por exemplo, o artista dispôs dentro de uma estrutura gradeada retângulos e quadrados sobre um fundo branco estático. A analogia musical invocada pelo título da pintura se refere às suas escolhas de cor — a combinação de cores primárias e secundárias complementares para os blocos retangulares (azul-laranja e vermelho-verde) e a alternância entre preto e cinza para os cubos. No ateliê do artista, é possível ver esses pares posicionados uns de frente para os outros em um modelo dodecagonal de cores pintado à mão [p. 30].

O interesse dos representantes do concretismo paulista pela “instabilidade psicológica da forma geométrica”, como Gabriel Pérez-Barreiro define em mais um ensaio presente nesta edição, torna-se mais evidente nas contribuições tardias de Sacilotto. Esses trabalhos, embora ainda tenham como base as formas geométricas mais simples, são explorações fenomenológicas e seriais de formas tridimensionais sobre superfícies planas. Dois estudos com triângulos datados de 1979 conjuram uma ilusão de ótica, com uma das superfícies que se projeta de forma convexa na direção do observador e outra que se deforma em uma concavidade [pp. 132-33]. Três outros estudos ao redor do retângulo realizados em 1974 e 1975 sugerem que duas folhas estão dobradas uma sobre a outra, recuando nas profundezas do espaço [pp. 116-17, 120]. Esses fenômenos óticos são gerados meticulosamente a partir de mudanças gradativas na escala das formas geométricas, ou com o prolongamento de um ou dois lados de um dos triângulos, por exemplo, e não pelo uso de meios pictóricos tradicionais como o *chiaroscuro* (uso da luz e

¹ Para a descrição do próprio Sacilotto de como o período o afetou, ver entrevista com Nelson Aguilar, “Sacilotto, o saber operário do concretismo”. *Folha de S. Paulo*, 20 abr. 1988. Disponível em: <<http://mob.sacilotto.com.br/2019/06/26/nelson-aguilar-entrevista-para-folha-de-s-paulo-ilustrada-20-04-1988/>>. Acesso em 18 ago. 2021.



Círculo cromático do estúdio de Sacilotto, sem data
Têmpera sobre tela sobre madeira
52 x 49,8 cm
Coleção particular, São Paulo

da sombra para indicar proximidade ou distância de um objeto). A base dessas ilusões é a execução manual quase perfeita operada por Sacilotto, que leva o observador a prestar menos atenção no modo como as formas foram pintadas e a se concentrar em compreender o que é estático e o que é cinético na composição.

As origens modestas do artista não pareciam indicar que teria tal carreira. Os pais de Sacilotto imigraram no início dos anos 1920 do norte da Itália para o Brasil, e ele cresceu em Santo André (SP), cidade que abrigava uma classe operária. Em meados dos anos 1950, durante a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-61), o ABC paulista se tornou o epicentro da modernização brasileira no período do pós-guerra; ali, as indústrias metalúrgica e automobilística foram as que mais rápido se desenvolveram. Como o artista relatou em uma rara entrevista concedida no ano de 1988, os concretistas do estado de São Paulo que integraram o grupo Ruptura, do qual Sacilotto foi membro-fundador, dependiam todos de seus empregos formais para viver. Durante certo tempo, Waldemar Cordeiro, teórico do Ruptura, ganhou a vida com o paisagismo (ele chegou a contratar Sacilotto por alguns meses entre 1970 e 1971);² Lothar Charoux vendia linha de costura; Geraldo de Barros trabalhava para o Banco do Brasil e produzia móveis; e Kazmer Féjer manufaturava tecidos industriais. Todas essas experiências tiveram impacto direto na relação desses intelectuais com o aspecto prático de sua produção artística.

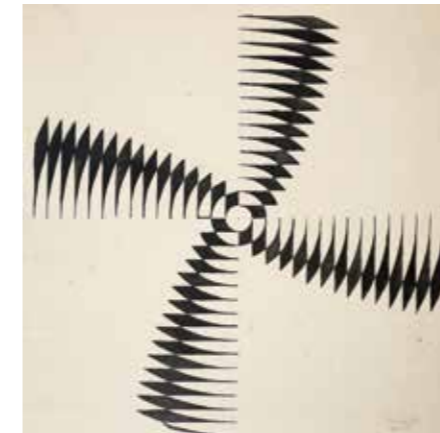
A demarcação entre o artesanal e o industrial foi uma produtiva, por vezes tensa, questão de debate dentro do grupo Ruptura entre o início e meados dos anos 1950, e a posição pessoal de Sacilotto foi muito influenciada por sua formação e seus empregos subsequentes. Inicialmente, ele frequentou o Instituto Profissional Masculino, onde se graduou em pintura e decoração em 1941, e dois anos depois obteve diploma de mestre em pintura pela Escola Técnica Getúlio Vargas. De 1944 a 1946, com uma interrupção de nove meses para

² Para uma discussão esclarecedora sobre as correspondências e afinidades entre os designs de jardins feitos por Cordeiro e os desenhos de Sacilotto, ver Jacopo Crivelli Visconti, *Sacilotto em ressonância*. Catálogo de exposição. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea (IAC), 2016, p. 15.

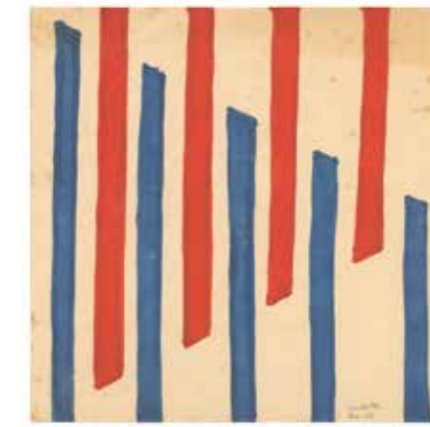


I

II



III



IV

prestar serviço militar no Rio de Janeiro, perto do fim da Segunda Guerra Mundial, trabalhou como designer para a Hollerith do Brasil, empresa que se especializou em tabuladoras eletromecânicas e máquinas contábeis. Seguiram-se, após esse período, diversos trabalhos como desenhista técnico e projetista para escritórios de arquitetura, incluindo um estágio com o renomado arquiteto modernista Vilanova Artigas. A principal habilidade exigida de um profissional letrista de alta precisão é um elevado nível de firmeza e constância manual, e essa habilidade extraordinária seria de grande valia quando o artista embarcasse em seus experimentos concretistas. Sacilotto não deixou de pintar formas precisas e minuciosas até um ano antes de sua morte, em 2003, usando apenas pincel e, às vezes, um *mahl stick* ou uma barra de madeira para ajudar a apoiar a mão sobre a superfície da pintura [p. 32]. Ao que parece, ele preferia trabalhar sobre superfícies planas ou mesas em vez de posicionar suas obras em cavaletes, talvez porque isso lhe permitisse verificar e corrigir a textura e o brilho da superfície à medida que trabalhava.

Embora Sacilotto tenha experimentado pintar em painéis de alumínio muito cedo, a influência da indústria do alumínio em sua atividade artística é ainda mais verificável em sua obra escultórica. Entre 1954 e 1958, trabalhou para a empresa de engenharia mecânica Fichet & Schwartz-Hautmont no ABC paulista, uma manufatura de peças metálicas para pontes, ferrovias, carros e esquadrias de alumínio, que se tornariam a especialidade de Sacilotto. Em

ESTUDOS, década de 1950

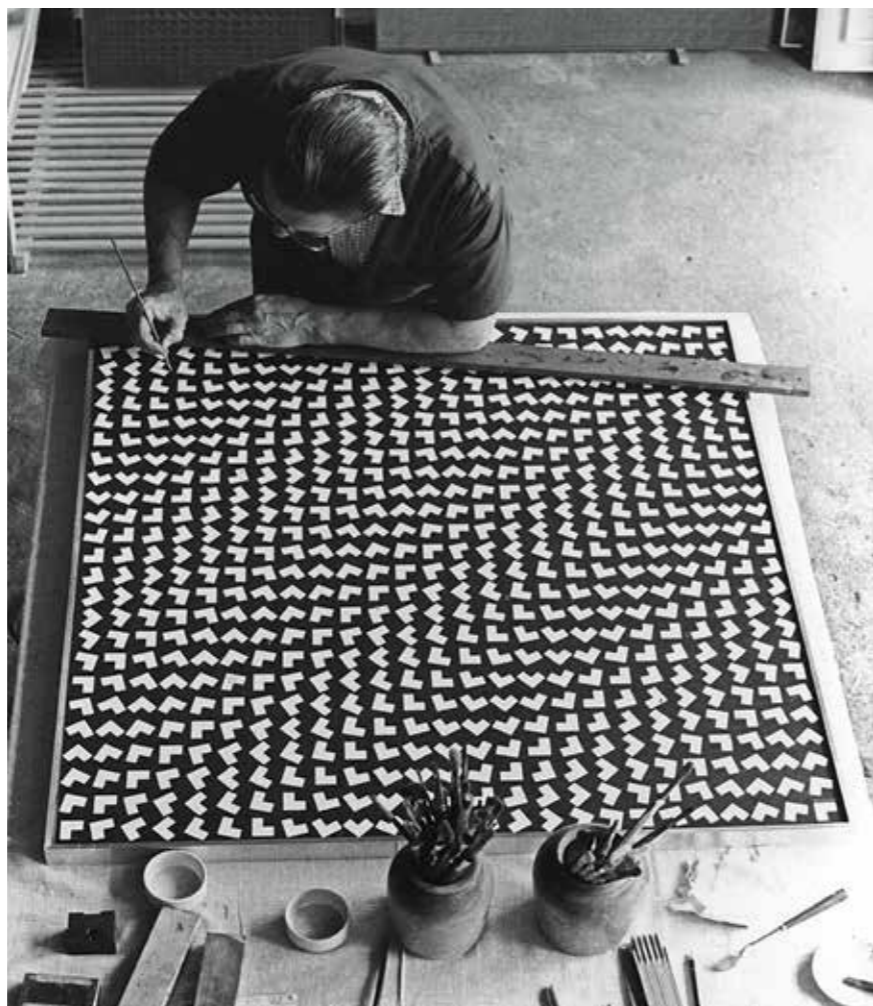
I, II e IV

Grafite e caneta com ponta de feltro sobre papel
8 x 20,8 cm; 9,7 x 17,8 cm; 19 x 19,1 cm

III

Grafite e nanquim sobre papel
29,9 x 30 cm

Fundo Luiz Sacilotto – Acervo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo



Sacilotto trabalhando em seu estúdio

1958, deixou a empresa para abrir seu próprio negócio metalúrgico, a Struts, que fechou as portas em 1969. Em 1971, Sacilotto voltou a trabalhar na Fichet, aposentando-se em 1977, quando se tornou artista em tempo integral. Suas primeiras esculturas concretas — frequentemente pintadas de preto e/ou branco fosco e monocromático — surgem em meados dos anos 1950 e consistem em lâminas de alumínio cortadas em faixas semelhantes àquelas de *Ritmos sucessivos*, metade das quais seria dobrada de modo a formar espaços positivos e negativos que se alternariam.

O alumínio é uma liga metálica relativamente macia, cujo manuseio não exige nenhum equipamento específico. Serrotes de aço usados em madeira são fortes o suficiente para os cortes necessários, mas Sacilotto também realizou experimentos com solda e polimento, além de testar materiais como latão, ferro e sucata de metal, Brasilit (painéis de asbesto), aglomerado de madeira, Duraplac e o suporte favorito dos concretistas, Duratex, um tipo de painel de aglomerado fabricado em Jundiaí (SP). Em outras palavras, a maior parte dos materiais usados pelo artista era feita no seu próprio entorno.

A carreira de Sacilotto é notável por sua participação excepcionalmente ativa e consistente em salões, bienais, exposições e júris. Desde seu início como pintor expressionista, o artista se envolveu com essas atividades e não abdicou delas nem mesmo durante os anos de hiato, desenvolvendo-as em paralelo às suas demais responsabilidades pessoais e profissionais. Entre 1963 e 1966, também foi participante ativo da Associação de Artes Visuais Novas Tendências, organização gerida por artistas em São Paulo que tinha por objetivo promover a arte de vanguarda. Para esse fim, um punhado de antigos concretistas, neoconcretistas ou personalidades ligadas a outras escolas abstratas, como Hércules Barsotti, Charoux, Cordeiro, Willys de Castro, Féjer, Fiaminghi, Judith Lauand e Maurício Nogueira Lima, fundou uma galeria e fomentou debates para expandir as ideias (em certa medida restritivas e uniformes) expressas nos textos concretistas anteriores.

O outro aspecto atípico do legado de Sacilotto é a sua tabulação metódica, abrangente, talvez até obsessiva das cores. Apenas no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) em São Paulo estão conservadas 34 de suas tabelas de cor. Nesse conjunto, a variedade de materiais vai do lápis à aquarela, passando por guache, tinta a óleo, tinta acrílica e pigmentos diversos, todos arquivados em uma série de fichários. À parte raras exceções, cada tabela é dedicada aos matizes de um único fabricante, como as aquarelas opacas da firma japonesa Guitar (que já não existe), começando pelo branco e avançando para tons de amarelo, laranja e vermelho antes de se deslocarem para o restante do espectro de cores. As únicas notações são os nomes dos fabricantes e/ou da marca na ponta de cada folha — como Faber-Castell (Albrecht Dürer, Da Vinci, Polychromos), Holbein, Caran d’Ache, Ecoline, Labra, Lukas, Regent, Sakura, Schwan-STABILO ou KOH-I-NOOR; sob cada retângulo, o número interno do produtor para um tom específico. A maioria desses materiais se destina ao uso em papel: lápis, aquarela e guache. Em alguns casos, Sacilotto acrescentou no terço inferior a mistura do tom em questão com o branco, para revelar nuances quentes ou frias da cor. Um exemplo interessante dessa prática é o conjunto de pigmentos naturais da terra de Minas Gerais [p. 34], que ele provavelmente coletou e lavou por conta própria.³

Sacilotto aplicou na organização dos conteúdos de seu ateliê “o rigor, a disciplina, o design ortogonal”⁴ que tanto admirava na arquitetura. Sua vasta coleção de pigmentos provenientes de diversas partes do mundo é um tesouro para qualquer pessoa seduzida pela cor em estado puro [p. 28]. Os vasilhames de vidro e caixas de plástico estão etiquetados com pedaços de papel impresso contendo números sequenciados (atribuídos pelo artista), o nome do pigmento e uma descrição de sua origem (fosse um fabricante ou um lugar). Por exemplo, o pigmento verde de número 230 vem da fornecedora local do artista (“Casa do artista”) e se chama “verde malaquita” (provavelmente um pigmento sintético). Conforme a etiqueta no vasilhame, o pigmento número 327 na tabela de Minas Gerais é “terra violeta” e vem de “Tiradentes – MG”, cidade famosa pelo solo rico em ferro. Vale dizer que esses números não têm relação com os números dos fabricantes de tinta em tubo, o que pode gerar certa

³ O caderno 3, que integra o conjunto de cadernos do artista mencionado adiante, contém instruções de remoção das impurezas dos pigmentos por meio de diversos ciclos de lavagem em água; uma das garrafas de seu ateliê, disposta na estante das ceras, guarda uma substância que auxilia os estágios posteriores desse processo (“Estabilizador para amassar”).

⁴ Nelson Aguilar, “Sacilotto, o saber operário do concretismo”, *Folha de S. Paulo*, op. cit.



Tabela de cor com pigmentos feitos a partir de minerais de Minas Gerais
Fundo Luiz Sacilotto — Acervo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo

confusão para quem tentar associar as listas de tintas nos cadernos do artista às tabelas de cor.

Os cadernos do artista contêm trechos copiados à mão, alguns em italiano e muito longos,⁵ de textos de Max Bill, Horst Waldemar Janson, Wassily Kandinsky, Herbert Read, Georges Vantongerloo e Heinrich Wölfflin; há excertos de diário que mencionam o tempo passado com de Barros, Charoux, Fiaminghi e Féjer (que veio de visita da Europa nos anos 1970 e 1980; Sacilotto, inclusive, visitou Féjer com Fiaminghi em Paris em 1978); há listas numéricas e exaustivas das obras do próprio Sacilotto, e também uma lista correlata onde ele registrou os materiais utilizados; há, ainda, vastas coleções de recibos de tintas, bem como um sem-número de anotações acerca dos seus testes em torno da reação das tintas à exposição à luz. É difícil estabelecer uma data precisa para muitos desses cadernos, mas em alguns casos, Sacilotto registrou a data na primeira anotação: “4 de março de 1950, último dia de trabalho no Escritório do Weigand”. Em outros, no caderno 2, a capa tem o ano “1982” estampado em relevo. Aparentemente, a maioria desses cadernos e outras tabulações se referem à segunda fase de sua carreira.

Como escreveu o curador Jacopo Crivelli Visconti em seu ensaio para a exposição no IAC, que incluiu muitas das tabelas de cor de Sacilotto, o artista

⁵ Ver também texto de Denise Mattar neste volume. Para uma ilustração das anotações do artista em língua estrangeira, ver p. 12.

“já era um colorista muito refinado em seu período expressionista, mas esse aspecto de seu trabalho é menos evidente em suas obras concretas em razão da organização frugal da estrutura de suas pinturas”.⁶ O uso do esmalte (tinta industrial resinosa usada na pintura de casas) sobre madeira ou aglomerado já era comum nas primeiras pinturas de Sacilotto, o que nos leva a questionar quando ele deu início à sua pesquisa de cores, digna de um produtor de tintas, um restaurador ou um cientista. A principal restrição imposta pelo uso de tintas domésticas baratas e “pré-fabricadas” é a gama limitada de cores disponíveis — algo que dificilmente seria considerado um grande problema por Sacilotto e seus colegas do movimento concreto, tendo em vista o papel limitado que atribuíam às nuances de cor à época, valorizando antes o contraste entre elas.

Apesar de sua data tardia, *C 8068* (1980) [p. 134] é emblemática para essa abordagem.⁷ Formas circulares de um único tom azul escuro pairam sobre um fundo branco. Não há como confundir essa pintura com uma de suas obras concretas, ou com a fase subsequente das “Novas tendências” no início dos anos 1960: aqui, o tema predominante é o ritmo visual e o movimento sugerido pela rotação gradual da porção branca, não pintada, de cada disco. Cada porção ocupa um dezesseis-avos da superfície total de um disco. Há 25 discos alinhados nos sentidos vertical e horizontal, 625 ao todo, que Sacilotto acomoda em uma tela de 1 × 1 m com perfeição tal que os discos se tocam de leve, como tocam as extremidades da tela, sem jamais se sobreporem. Tamanha precisão exigiu desenhos preparatórios em papel, oriundos de uma exploração sistemática e mais ampla do tema, nos quais o artista utilizou um compasso — ou até pode ter feito na tela. A sensação sutil de movimento resulta da rotação incremental, em 25 etapas, dessas porções brancas no sentido horário, partindo tanto das extremidades superior e esquerda como de cima para baixo. Conseqüentemente, três diagonais emergem e perpassam a superfície como ondas. O mesmo princípio compositivo sustenta um estudo de 1982, executado com guache azul sobre papel e de escala um tanto inferior (59 × 59 cm) [p. 160].⁸ A estrutura resultante lembra quatro abóbadas cilíndricas e ativa o espaço com seus segmentos livres, que totalizam dezenove ao longo de cada eixo. Em certo sentido eles são o que “falta” na versão em tela, onde aparecem como espaços brancos, negativos, como em uma impressão tardia gravada na retina.

O *caderno de registro* de Sacilotto é o sonho de qualquer historiador. É composto por uma lista numérica quase completa de suas obras, começando pelo número 0001 e terminando com a anotação 1269. As páginas do caderno são numeradas, e as marcações referentes a cada obra ocupam uma única linha de página dupla. Sacilotto organizou os dados das obras em seis colunas, nas quais fornece data, técnica, dimensões, número de cópias impressas, quando era o caso, e título (“nº ordem / data / técnica / dimensões / nº tiragem / histórico”). Por exemplo, a data da primeira obra de arte listada é 1937, seguida de “nanquim, 30 × 24 cm, cópia. Praticamente meu primeiro desenho com sentido”. Não sabemos ao certo quando ele começou a lista, mas provavel-

⁶ Jacopo Crivelli Visconti, *Sacilotto em ressonância*, op. cit., p. 25.

⁷ Em 1950, Sacilotto começou a intitular a maioria de suas obras “Concreção”, seguida do ano em que foi feita e de um número sequenciado. Assim, *C 8068* era o 68º trabalho de 1980. No ano 2000, ele reiniciou a numeração com *C 0001* [p. 264].

⁸ A versão final se chama *Concreção 8751* (1987), emulsão de vinil sobre tela, 90 × 90 cm. Coleção particular.

mente foi depois de 1937, e tudo indica que ela continua até depois dos anos 1950, dado o número de registros de obras do período concreto que surgem em meio às obras cronologicamente listadas dos anos 1970, 1980 e 1990. O último registro, um acréscimo tardio, é de 1970, mas o trabalho mais recente a constar é de 1997.

Em alguns casos é possível associar textos do diário a essas listas. Por exemplo, em 26 de novembro de 1979, no caderno 5, Sacilotto escreveu que havia testado uma emulsão composta de caseína e dâmar (resina natural usada como verniz), e obtido excelentes resultados ao mesclá-las com pigmentos, no que chamou de “Emulsão nº 1”; no dia seguinte, começou a pintar *Concreção 7963* [p. 135].⁹ No livro de registros, a anotação 0253 de 1979 é descrita como “têmpera, tela s/ madeira, 60 [cm] × 1,20 [m], *Concreção 7963*”. O caderno 3, com receitas para a criação de tintas do zero, incluindo bases e aquarelas, foi iniciado em 1977 e documenta diferentes aspectos da produção e do trabalho com essas misturas, bem como o tempo adequado para umedecer o material, o problema da formação de bolhas e o acréscimo de vários solventes, incluindo o formol (desinfetante de formaldeído que evita o surgimento de mofo). Trata-se de uma lista de experimentos tão longa e abrangente que seria necessário um estudo à parte para estabelecer quais desses processos o artista chegou a adotar em seu trabalho. O que fica evidente nessas páginas, contudo, é como Sacilotto gostava de explorar variações de materiais e sua abertura a novos meios e tecnologias.

Retornando às receitas e à caseína, Sacilotto usa as palavras “emulsão” e “têmpera” alternadamente. Abaixo de uma receita de caseína copiada do clássico manual estadunidense de Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (1940), ele enumera a receita exata para a “Emulsão nº 1”: além de caseína, ela leva água destilada, carbonato de amônio, ácido carboxílico e resina de dâmar.¹⁰ As instruções detalhadas indicam dissolver a caseína e o carbonato de amônio em uma bacia de água, e depois utilizar uma espátula para dissolver o pigmento na emulsão até que a tinta adquira a consistência do mel. É interessante que essa receita não seja sucedida de nenhuma outra: não existe uma Emulsão nº 2 ou nº 3. Em vez disso, a página seguinte registra uma receita de têmpera a ovo de importância histórica, chamada “têmpera a ovo (Fiaminghi) Volpi”. Alfredo Volpi foi membro honorário do grupo concretista. Recentemente pesquisadores escreveram sobre essa técnica de têmpera a ovo, a atuação de Volpi como professor de Fiaminghi e a ampla adoção da receita pelo grupo Ruptura.¹¹ Aqui, basta dizer que é inestimável a descoberta dos ingredientes e proporções exatos da têmpera de Volpi, Fiaminghi e, possivelmente, de Sacilotto presente nesse caderno.¹² Também é importante ter em mente que, em razão do uso alternado dos termos “emulsão” e “têmpera” como sinônimos nas receitas com base em ovo e caseína, faz-se necessária a organização de novas pesquisas, incluindo uma análise científica dos aglutinantes, para esclarecer qual deles (ou, senão, qual aglutinante sintético) foi usado em cada situação. Um desses casos é *C 8068* [p. 134], cujo aglutinante exato ainda não é conhecido.

Todas essas receitas indicam o acréscimo de pigmentos secos para fornecer a cor, mas as coisas ficaram mais complicadas quando Sacilotto passou a incorporar diversas tintas de tubo em seu repertório. Há tabelas de cor dedicadas a tintas a óleo de diversos fabricantes, sendo o óleo o aglutinante de uso mais frequente ao longo de sua carreira. A primeira menção a tintas acrílicas é de 1981, quando as usou em *Concreção 8188*; a partir de 1989, este se tornou seu material predominante. Nesse interim, a começar por 1982, ele usou acetato polivinílico e dispersões com base de PVAc, pertencente à gama da Rhodopás. Yves Klein usou outro tipo de PVAc da Rhodopás na patente de sua tinta IKB (International Klein Blue), embora usasse solvente, não água, como base. Pode-se presumir que Sacilotto, assim como Klein, gostava de trabalhar com esse material porque seca rápido, mesmo em superfícies muito foscas — no caso de Klein, a intensidade da infinitude espacial alcançada com o azul ultramar teria sido inviabilizada por um aglutinante mais escuro e lustroso, como o óleo ou o acrílico. Sacilotto tinha em mente ideias ligeiramente diferentes e mais complexas em termos compositivos: durante seu primeiro ano de testes com a gama de possibilidades do PVAc, ele pintou *C 8585* [p. 178], que não evoca um espaço ilusório, mas confunde a parte visual do cérebro ao jogar com o *chiaroscuro*. Na obra, ao contrário de usar tons mais claros ou escuros para indicar o recuo espacial de um elemento, o artista entrelaçou faixas escalonadas que clareiam e escurecem gradualmente em direções opostas. Com efeito, há apenas duas famílias de cor presentes na obra: um vermelho arroxeadado e o que pode ser um azul cobalto, mescladas com porcentagens crescentes de branco em 21 degraus para cada tom (vinte, se não contarmos os tons mais brilhantes dos triângulos do topo esquerdo e da base direita). No entanto, como as escalas progridem em oposição uma à outra, não é possível discernir nenhuma sugestão de espaço tridimensional; vê-se apenas um plano. Aqui, Sacilotto retomou o princípio original do concretismo, compondo com elementos sem relação direta com o mundo natural; as faixas escalonadas de *C 8585* não são abstrações de nada encontrado em nossa vida cotidiana.

Um pequeno estudo de guache feito dois anos depois, em 1987, é uma reminiscência de certas demonstrações do artista e teórico das cores Josef Albers em seu livro seminal *Interaction of Colour* (1963); nele, a justaposição de cores pode enganar o olho e induzi-lo a ver diferenças em cores idênticas, como é o exemplo da obra reproduzida na próxima página. No caso em questão, contudo, ocorre o oposto: os matizes de azul e bege se transformam gradualmente, assim como em *C 8585*. Os degraus curvos antecipam sua próxima série de pinturas, em que elementos sombreados surgem em novas e complicadas ideias espaciais.

O desafio de usar tintas com base em PVAc é que é mais difícil conseguir brilho ou uma superfície fosca com boa cobertura, em parte devido ao fato de que os pigmentos secos precisam ser macerados à mão dentro do aglutinante. Talvez tenha sido esse o raciocínio que impeliu Sacilotto a adotar quase que exclusivamente tintas acrílicas pré-prontas no fim dos anos 1980. Ele

⁹ “Durante o dia somente experimentações com emulsão de caseína c/ dâmar que chamarei de *Emulsão nº 1*. Juntada a pigmentos deu excelente resultado.”

¹⁰ “Caseína 14 gr./ água dest. 83 ml/ carb. amônio 3,5 gr./ água dest. 37 ml/ Fenol 1 gr./ verniz damar 25 ml.”

¹¹ Ver Pia Gottschaller, Tom Learner e Joy Mazurek, “Hermelindo Fiaminghi’s Quadrature of the Circle between 1954 and 1959: From Concrete Enamel to Giotto’s Tempera”. In: Zanna Gilbert, Pia Gottschaller, Tom Learner e Andrew Perchuk (orgs.), *Purity is a Myth: The Materiality of Concrete Art in Argentina, Brazil and Uruguay*. Los Angeles: Getty Publications, 2021, pp. 105-23; e Mari Carmen Ramírez e Corina E. Rogge, “Looking to the Past to Paint the Future: Innovative Anachronisms in the Work of Alfredo Volpi and Hélio Oiticica”. In: *Ibid.*, pp. 146-65.

¹² A receita pede uma parte de gema de ovo, uma parte de dâmar, três partes de água destilada e dez gotas de óleo de cravo.

parecia ter preferência por quatro marcas: Acryla (da Holbein Artist Materials, à época uma empresa japonesa), Acrylic Artists' Colour (de um fabricante ainda não identificado), Liquitex (originalmente fabricada pela Permanent Pigments) e Acrilex (da empresa brasileira homônima). Essa última foi fundada na cidade de São Paulo em 1964 pelos irmãos Takaaki Kobashi e Seiji Kohashi, e se tornou uma história de sucesso na região do ABC, sobretudo em São Bernardo do Campo, onde a empresa se estabeleceu em 1972. Duas das tabelas de cores acrílicas de Sacilotto comparam tonalidades dessas cinco marcas, diferenciadas pelo espectro numérico do fabricante (casa dos 100 para Liquitex, dos 300 para Acrilex etc.). O artista também escreveu a inicial da marca ao lado do número: na imagem reproduzida na próxima página, à esquerda, a tabela começa com 161-L (Liquitex), e então recomeça com outro amarelo em 324-A (amarelo cádmio, Acrilex), partindo para um terceiro amarelo no 601-A (amarelo Hansa, Acrylic Artists' Colour); na segunda tabela, à direita, continua com tons de vermelho (620-A, vermelho claro cádmio, Acrylic Artists' Colour), seguido do 911-h (pigmento amarelo não identificado, Holbein).

Apesar das vastas notas e referências cruzadas que Sacilotto deixou em seus cadernos, o propósito exato de suas tabelas de cor não é claro (sobretudo quando as marcas são listadas em separado, como nos exemplos à base de água discutidos anteriormente). É provável que houvesse uma confluência de motivações, como o desejo de ver um matiz "realizado" no papel: poder segurar as tabelas uma ao lado da outra para obter uma comparação direta dos tons de diferentes marcas; ou para se regozijar na alegria de um mundo colorido e pensar enquanto pintava. No caso das tabelas de tinta acrílica, a comparação direta entre diferentes marcas parece ter sido um fator importante, mas também é possível que o objetivo de algumas ou de todas as tabelas fosse avaliar a estabilidade dos pigmentos e tintas quando expostos à luz. Uma versão mais ampla, pintada com os pigmentos misturados a óleo, feita

Luiz Sacilotto
SEM TÍTULO, 1987
 Grafite e guache sobre papel
 11 x 11 cm
 Fundo Luiz Sacilotto — Acervo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo

Frame de vídeo institucional da empresa Acrilex (2014). Registro histórico da linha de produção da fábrica



por volta de 1982, tem tantos pontos escuros que é provável que a tela tenha sido submetida a uma exposição de longo prazo ao ar livre; é possível que algumas tabelas de papel tenham sido guardadas ao abrigo da luz, para servir de referência.¹³

Ainda há muito o que pesquisar, e a complexidade dos experimentos quase alquímicos do ateliê de Sacilotto não são um pré-requisito para apreciar suas realizações artísticas. Todavia, um mergulho no mundo de cores do artista nos permite compreender de outra maneira a profunda maestria que serviu de base para sua carreira.

PIA GOTTSCHALLER é historiadora de arte com especialização na prática da pintura moderna e contemporânea. Possui formação em história da arte pela Universidade Ludwig-Maximilians (Munique, Alemanha), pós-graduação em conservação de pinturas de cavalete pelo Courtauld Institute of Art (Londres) e PhD em tecnologia da arte pela Universidade Técnica de Munique. De 2015 a 2017, foi pesquisadora sênior do departamento de ciência do Getty Research Institute (Los Angeles), onde assinou a curadoria da exposição *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Getty Center, 2017-18), e foi organizadora do catálogo da mostra, ambas as realizações desenvolvidas ao lado de seus colegas. Ensaaios recentes da autora trabalham o tema da temporalidade e da transitoriedade na pintura contemporânea, bem como as práticas artísticas de Cheyney Thompson, Jay DeFeo e Luiz Sacilotto. Hoje, é coordenadora assistente do Comitê de Conservação do International Council of Museums (ICOM-CC, 2020-23).

Tabela de cor de tintas acrílicas da Liquitex, Acrilex e Acrylic Artists' Colour, sem data

Tabela de cor de tintas acrílicas da Acrylic Artists' Colour e Acryla (Holbein), sem data
 Técnica mista
 33 x 24 cm
 Fundo Luiz Sacilotto — Acervo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo

¹³ A tabela de óleo sobre tela parece estar relacionada à seção do caderno 3 intitulada "Placard de cores (óleo)", que identifica os números na tabela com pigmentos (por exemplo, o primeiro retângulo, verde e marcado com um "3", é o "verde óxido de ferro" da Globo, datado de 24 de maio de 1982). Mas no mesmo caderno há outra lista, muito mais extensa, que parece tão desgastada e manchada quanto a tabela de tela onde muitos materiais foram riscados.

CRONOLOGIA

1924

Nasce em Santo André (SP), no dia 22 de abril, filho de Antonio Sacilotto e Thereza Cancellier Sacilotto, imigrantes italianos.

1938

Ingressa no Instituto Profissional Masculino, em São Paulo, onde recebe o diploma de habilitação em pintura e decoração, em 1941. Durante o curso, conhece e torna-se amigo de Marcelo Grassmann e Octávio Araújo.

1942-43

Estuda na Escola Técnica Getúlio Vargas, diplomando-se mestre em pintura, e ingressa na Hollerith do Brasil como desenhista de letras de alta precisão.

1945

Por ocasião da Segunda Guerra Mundial, é convocado pela Força Expedicionária Brasileira (FEB). Permanece nove meses na Vila Militar, no Rio de Janeiro, período em que visita exposições de arte e tem contato com obras de mestres expressionistas. Com o fim do conflito, volta a São Paulo e retoma seu emprego.

1946

Participa de coletiva de desenhos na Biblioteca Municipal de São Paulo e da exposição *Quatro novíssimos*, realizada no Instituto dos Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, trabalha ao lado do arquiteto Jacob Ruchti, como desenhista projetista.

O desenho e a pintura de Sacilotto apresentam, à época, características expressionistas.

1947

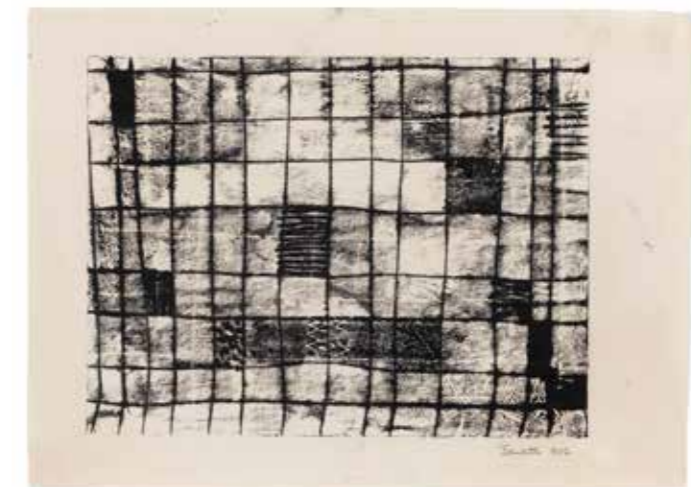
Participa da exposição *19 pintores* na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, durante a qual conhece Waldemar Cordeiro e Lothar Charoux.

Realiza suas primeiras experiências em torno do abstracionismo geométrico.

Participa do 1º Salão de Belas Artes do Município de Santo André, obtendo o 2º Prêmio. Por alguns meses, trabalha como desenhista no escritório do arquiteto Vilanova Artigas.

1948

Participa do 2º Salão de Belas Artes do Município de Santo André.



MINHA VÓ, 1942
Crayon sobre papel
21 x 16 cm
Fundo Luiz Sacilotto —
Acervo Instituto de Arte
Contemporânea (IAC),
São Paulo

CONSTRUÇÃO, 1947
Monotípia sobre papel
23,5 x 32 cm
Coleção particular, São Paulo

As pinturas produzidas pelo artista ao longo deste ano marcam uma transição do expressionismo para a geometria.

1950

Trabalha como assistente de cenografia na Companhia Cinematográfica Vera Cruz em São Bernardo do Campo (SP).

1951

Participa do 1º Salão Paulista de Arte Moderna e da 1ª Bienal de São Paulo.

1952

Participa da 26ª Bienal de Veneza e do 2º Salão Paulista de Arte Moderna, recebendo o 1º Prêmio Governador do Estado na seção de pintura.

Ao lado de Anatol Wladyslaw, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Lothar Charoux e Waldemar Cordeiro, é um dos signatários do manifesto do grupo Ruptura lançado no dia 9 de dezembro por ocasião de exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

1953

Participa da 2ª Bienal de São Paulo.

1954

Participa do 3º Salão Paulista de Arte Moderna, quando recebe o Prêmio Aquisição com a pintura *Vibração ondular*.

1955

Participa da 3ª Bienal de São Paulo.

1956

Participa da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta – Artes Visuais/Poesia, realizada no MAM-SP.

1957

Participa da mesma mostra de 1956, agora no Rio de Janeiro, da 4ª Bienal de São Paulo e da mostra *Arte Moderna en Brasil*, que é apresentada em Buenos Aires, Santiago, Rosário, Lima e em cidades europeias.

1959

Participa da *Mostra concretista – Prêmio Leirner de Arte Contemporânea*, realizada na Galeria de Artes das Folhas, em São Paulo, que vai até o ano seguinte, e da 5ª Bienal de São Paulo.

1960

Participa da *Exposição de arte concreta – Retrospectiva 1951-1959*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).

Sacilotto com os pais
Thereza e Antonio, 1925

Sacilotto no Instituto
Profissional Masculino,
década de 1940

Sacilotto, junto a outros
convocados, na Vila Militar,
Rio de Janeiro, década de 1940





Manifesto do Grupo Ruptura, 1952

Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Mary Vieira, Franz Weissmann, desconhecido, Sacilotto, Oliveira Bastos, Aluisio Carvão, desconhecido, Waldemar Cordeiro, Judith Lauand, Lygia Pape, Lygia Clark, Féjer, Charoux, Maurício Nogueira Lima e Fiaminghi, 1957

Com Waldemar Cordeiro, Féjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima e Fiaminghi, 1959



Integra a mostra internacional de arte concreta organizada por Max Bill (*Konkrete Kunst – 50 Jahre Entwicklung*) no museu Helmhaus, em Zurique. Da mesma exposição, participam os artistas Josef Albers, Hans Arp, Naum Gabo, Kandinsky, Paul Klee, Malevich, Theo van Doesburg, Vantongerloo, Vasarely, entre outros.

1961

Participa do 10º Salão Paulista de Arte Moderna, ocasião em que conquista o 1º Prêmio Governador do Estado na seção escultura. Como artista convidado, integra a 6ª Bienal de São Paulo com cinco esculturas em alumínio.

1963

Participa da criação da Associação de Artes Visuais Novas Tendências e da exposição inaugural da Galeria Novas Tendências, em São Paulo.

1965

Participa da 8ª Bienal de São Paulo com dois trabalhos engajados, tridimensionais, construídos com sucatas de produtos industriais de consumo de massa.

As circunstâncias econômicas, a situação política e os rumos da arte levam Sacilotto a interromper temporariamente sua produção artística.

1968

É homenageado com Sala Especial no 1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André.

1974

Retoma sua produção artística no ateliê de Santo André com nova proposta pictórica, na qual os elementos adquirem mais movimento por meio de sucessivas rotações e progressões.

1975-77

Participa do 6º Salão Paulista de Arte Contemporânea, da mostra *O desenho jovem nos anos 40*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e do *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, realizado no MAM Rio e na Pinacoteca de São Paulo.

1978

Participa da exposição *América Latina – Geometria sensível*, no MAM Rio.

Viaja pela primeira vez à Europa, onde se hospeda no ateliê de Kazmer Féjer por alguns meses, além de visitar exposições e museus.

1979

Participa da mostra *O desenho como instrumento*, promovida pela Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo e apresentada



na Pinacoteca do Estado de São Paulo, do *Panorama da arte atual brasileira*, no MAM-SP, e da exposição *Coleção Theon Spanudis*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

1980

Realiza a mostra retrospectiva *Sacilotto – Expressões e concreções*, no MAM-SP, tendo 135 de suas obras, produzidas entre 1942 e 1980, apresentadas.

1982-83

Participa das exposições coletivas *Geometrismo expressivo*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), e *Panorama da arte atual brasileira*, no MAM-SP, e realiza mostra individual na Galeria Cosme Velho, em São Paulo.

A cor volta a protagonizar seus trabalhos.

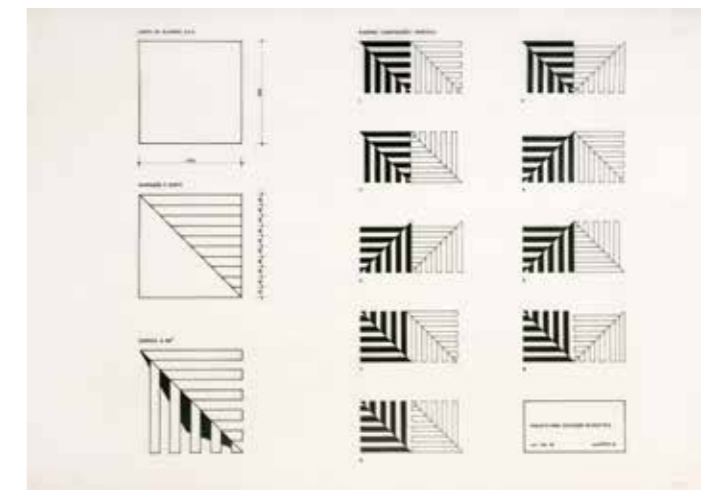
1986

É mais uma vez prestigiado com Sala Especial, dessa vez no 4º Salão de Arte Contemporânea promovido pela Fundação Bienal de São Paulo. Na cidade, ganha exposição individual na Choice Galeria de Arte.

Augusto de Campos faz uma poesia concreta em homenagem a Sacilotto.

Sacilotto no ateliê em Santo André (SP), 1974

Projeto para execução de **MÚLTIPLO**, 1950/79
Nanquim sobre papel
47,7 x 65,6 cm
Fundo Luiz Sacilotto — Acervo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo





Montagem da retrospectiva no MAM-SP, 1980

1987

Participa das coletivas *Abstração geométrica*, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB/FAAP), em São Paulo; *Entre dois séculos – Arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*, no MAM Rio; e *A trama do gosto*, na Fundação Bienal de São Paulo.

1988

Exposição individual na Galeria Millan, em São Paulo.

1989

Recebe o Grande Prêmio da Crítica Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

1990

Participa da coletiva promovida pela galeria italiana La Seggiola, *Sincronias*, que aconteceu, no Brasil, no Museu de Arte de São Paulo e da Bahia e no Museu Nacional de Belas

Artes no Rio de Janeiro; no exterior, a mostra passou por Salerno e Roma, na Itália.

1994

Participa da mostra *Bienal Brasil – Século XX*, na Fundação Bienal de São Paulo.

Sacilotto é vítima de um acidente vascular cerebral, que interrompe temporariamente sua produção artística.

1995-96

Participa da mostra *Tendências construtivas*, realizada no MAC-USP, e da coletiva em homenagem aos quarenta anos da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, na Casa das Rosas, em São Paulo. Inaugura exposição individual no Sylvio Nery Escritório de Arte, em São Paulo.

1997

Participa da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, promovida pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre.



Hércules Barsotti, Arcângelo Ianelli e Luiz Sacilotto nas escadarias da Igreja de Santa Maria Maior, Roma, 1991

1998

Participa da mostra *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, no MAM-SP.

2000

Além de continuar a realizar pinturas, Sacilotto começa a trabalhar com colagens de vinil adesivo, aplicadas sobre Duraplac, o que lhe permite retomar a temática dos círculos com fatias recortadas e rotações.

Recebe a Medalha do Mérito do Município de Santo André, e são instaladas duas grandes esculturas públicas de sua autoria na cidade. Realiza a exposição individual *Luiz Sacilotto: obra gravada completa*, no Espaço das Artes da Unicidade, em São Paulo.

É eleito Artista do Ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte. A Associação Brasileira de Críticos de Arte outorga a Sacilotto prêmio pelo conjunto de sua obra.

2001-03

Em maio de 2001, Sacilotto participa do lançamento do livro sobre sua obra, organizado por Enock Sacramento, na Dan Galeria, São Paulo. Participa de importantes exposições coletivas, entre elas: *Brazil: Body and Soul*, Guggenheim Museum, Nova York, Estados Unidos, e Bilbao, Espanha; *Caminhos do contemporâneo 1952-2002*, Paço Imperial, Rio de Janeiro; *Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*, no MAM-SP e Rio; *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*, MAB/FAAP, São Paulo; *Coleção Metrôpolis de Arte Contemporânea*, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

2003

Em janeiro, Sacilotto é internado em São Paulo para a realização de uma cirurgia devido a problemas circulatórios. No início do mês seguinte, retorna a sua casa em Santo André, mas apresenta agravamento no quadro geral e é posteriormente internado em São Bernardo do Campo, cidade onde falece no dia 9 de fevereiro.

Esta cronologia foi editada a partir da versão completa disponível no site do artista: <<http://www.sacilotto.com.br>>.



OBRAS



PAISAGEM, 1944
Óleo sobre tela
29 x 38 cm
Coleção particular, São Paulo



PAISAGEM, 1944
Óleo sobre tela
39,5 x 49,5 cm
Coleção particular, São Paulo



TRABALHADOR, 1946
Óleo sobre cartão
46,2 x 38,5 cm
Coleção Orandi Momesso, São Paulo



MULHER SENTADA, 1948
Óleo sobre tela
60 x 48 cm
Coleção Orandi Momesso, São Paulo



PAISAGEM, 1948
Óleo sobre tela
35 x 49 cm
Coleção particular, São Paulo



PAISAGEM, 1948
Óleo sobre tela
32 x 40,5 cm
Coleção particular, São Paulo



FIGURA, 1948
Óleo sobre tela
47,5 x 60,5 cm
Coleção particular, São Paulo



NATUREZA MORTA, 1948
Óleo sobre tela
64,3 x 46,3 cm
Coleção Orandi Momesso, São Paulo



COMPOSIÇÃO, 1948
Óleo sobre amianto
24 x 41 cm
Coleção particular, Minas Gerais



COMPOSIÇÃO, 1948
Óleo sobre amianto
43,4 x 58 cm
Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo —
Banco Bradesco S.A.



COMPOSIÇÃO, 1948
Guache sobre papel
19,1 x 26,2 cm
Fundo Luiz Sacilotto — Acervo Instituto de Arte
Contemporânea (IAC), São Paulo



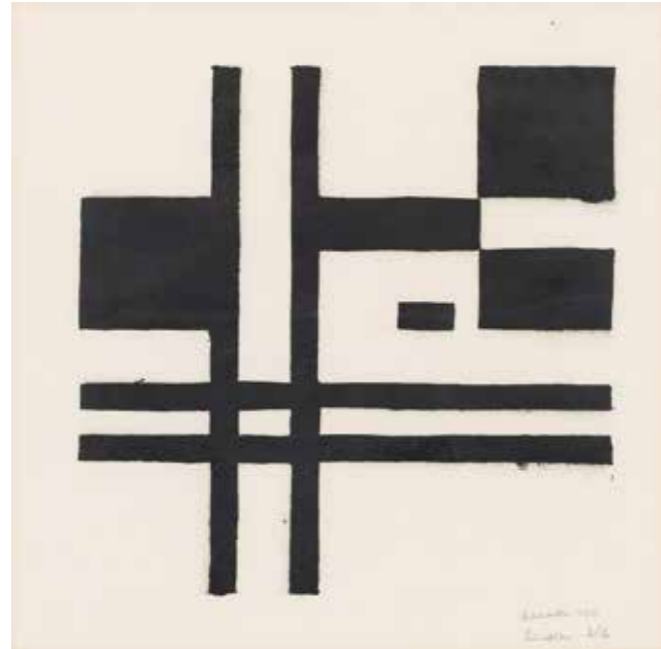
COMPOSIÇÃO, 1948
Guache sobre papel
19 x 26 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



COMPOSIÇÃO, 1950
Óleo sobre tela
60 x 46 cm
Acervo Banco Itaú, Brasil



COMPOSIÇÃO, 1949
Óleo sobre tela
53 x 66,5 cm
Coleção particular, São Paulo



CONCREÇÃO [edição 2/2], 1950
Linoleografia sobre papel
28 x 28 cm
Coleção particular, São Paulo



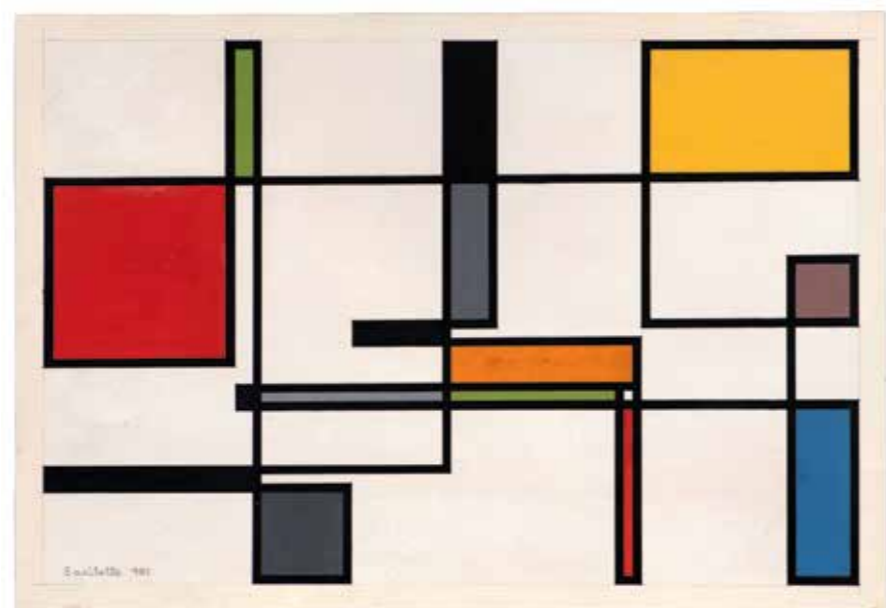
PINTURA I, 1950
Óleo sobre tela
68 x 50 cm
Coleção particular, São Paulo



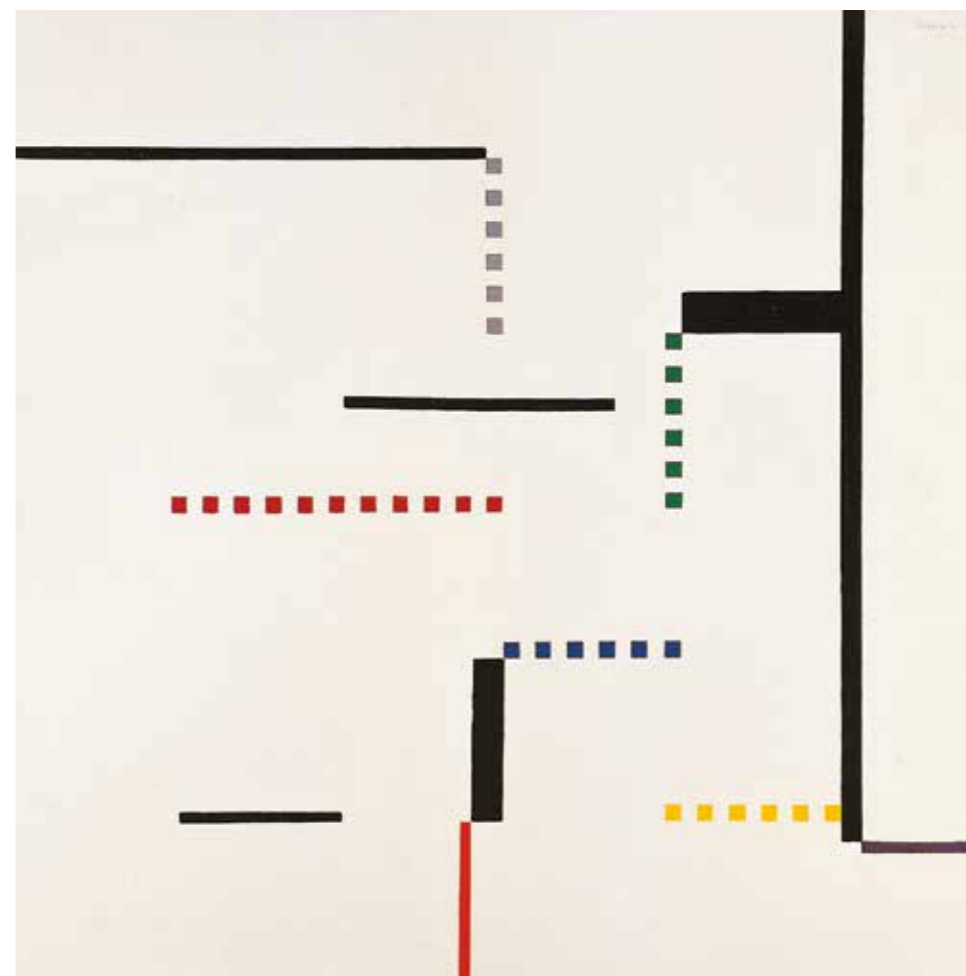
PINTURA VI, 1951
Esmalte sobre tela
53,5 x 53,5 cm
Coleção particular, São Paulo



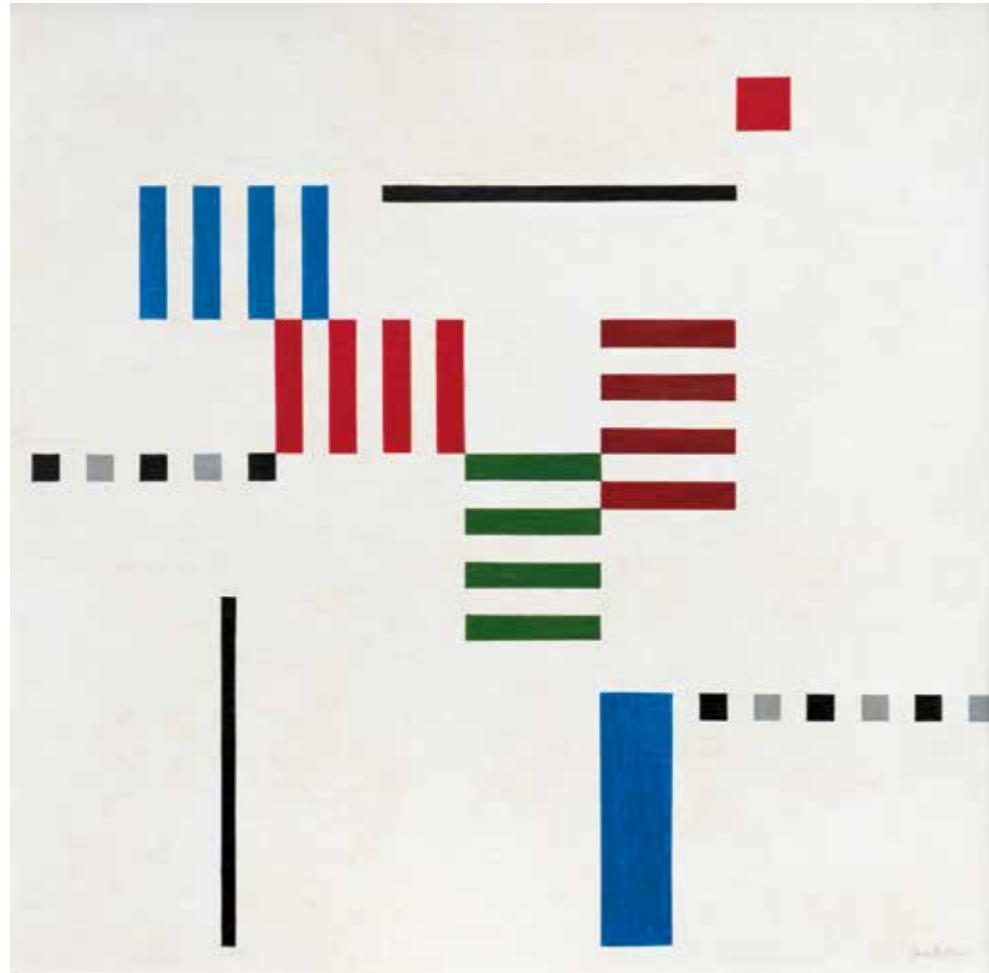
SEM TÍTULO, 1951
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



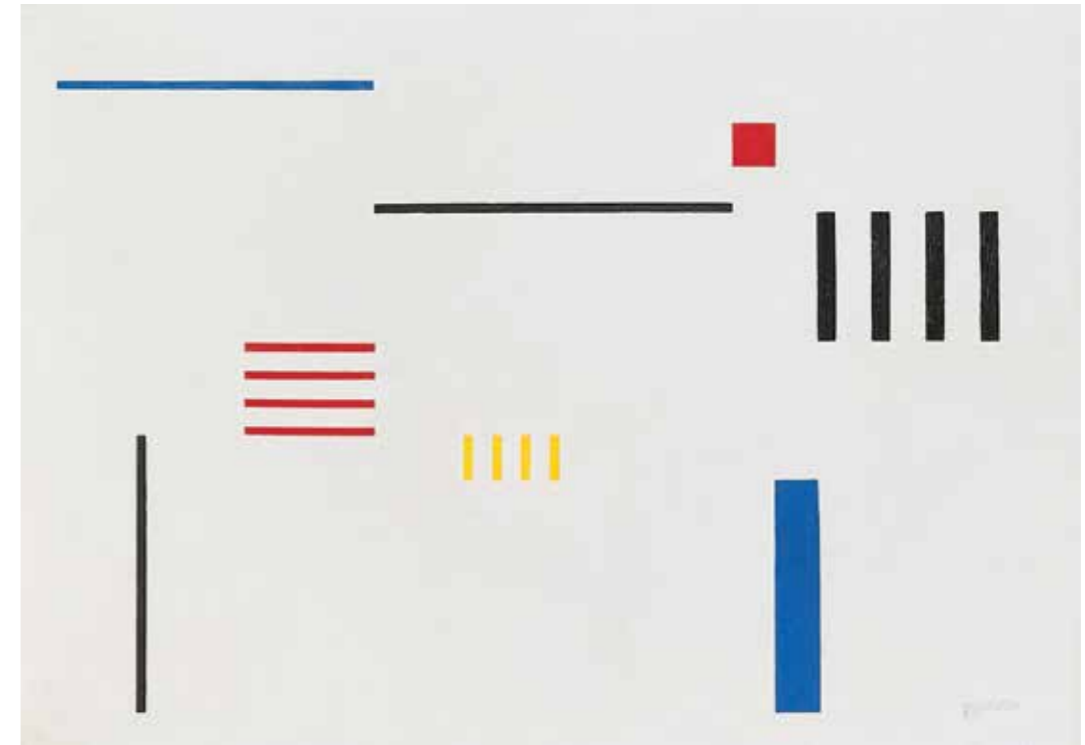
PINTURA IV, 1951
Esmalte e grafite sobre papel
33 x 48 cm
Coleção particular, São Paulo



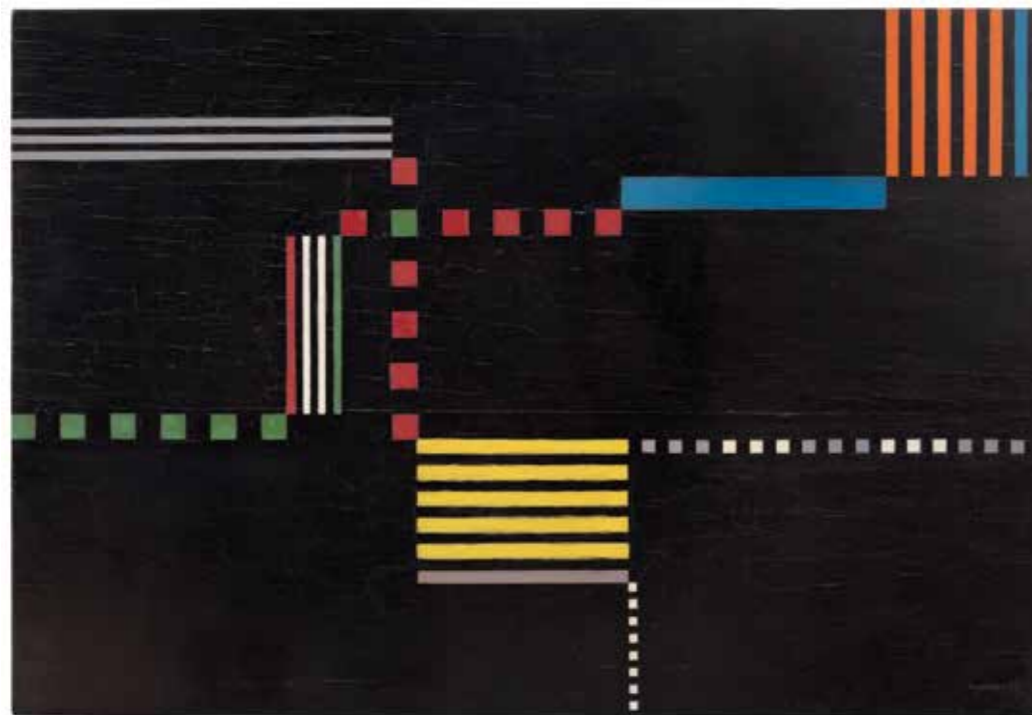
MOVIMENTOS COORDENADOS, 1952
Esmalte sobre madeira
60 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo



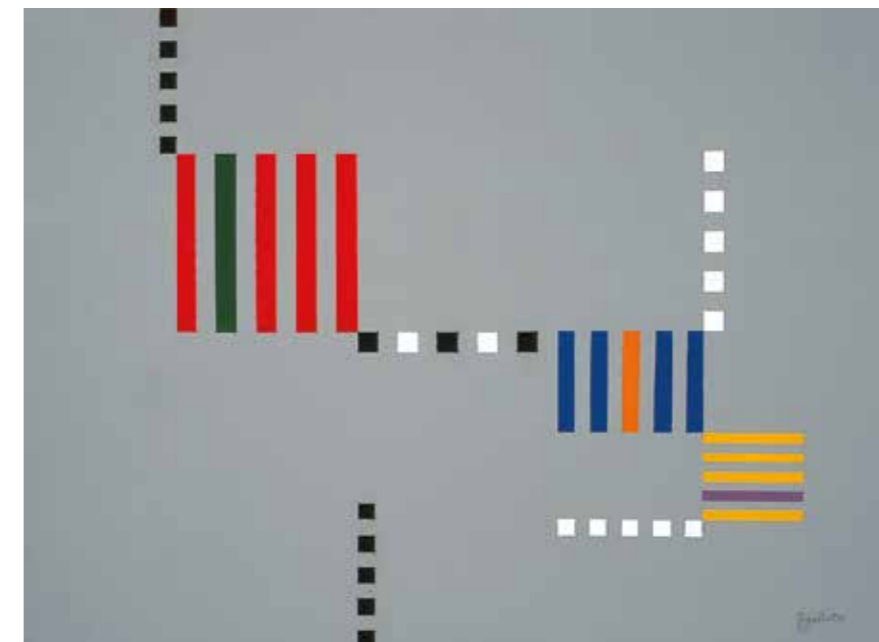
SEM TÍTULO, 1952
Esmalte sobre madeira
73 x 72,8 cm
Coleção Andrea e José Olympio Pereira, São Paulo



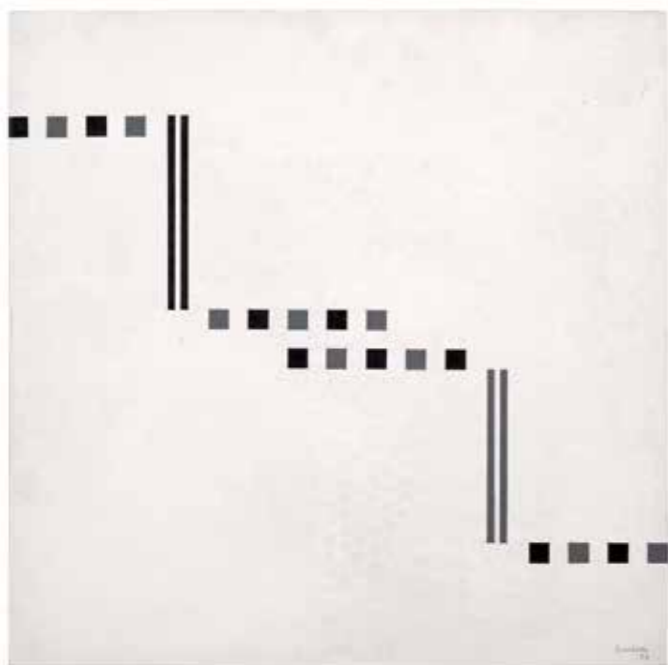
MOVIMENTOS COORDENADOS, 1952
Óleo sobre tela
50 x 70 cm
Coleção particular, São Paulo



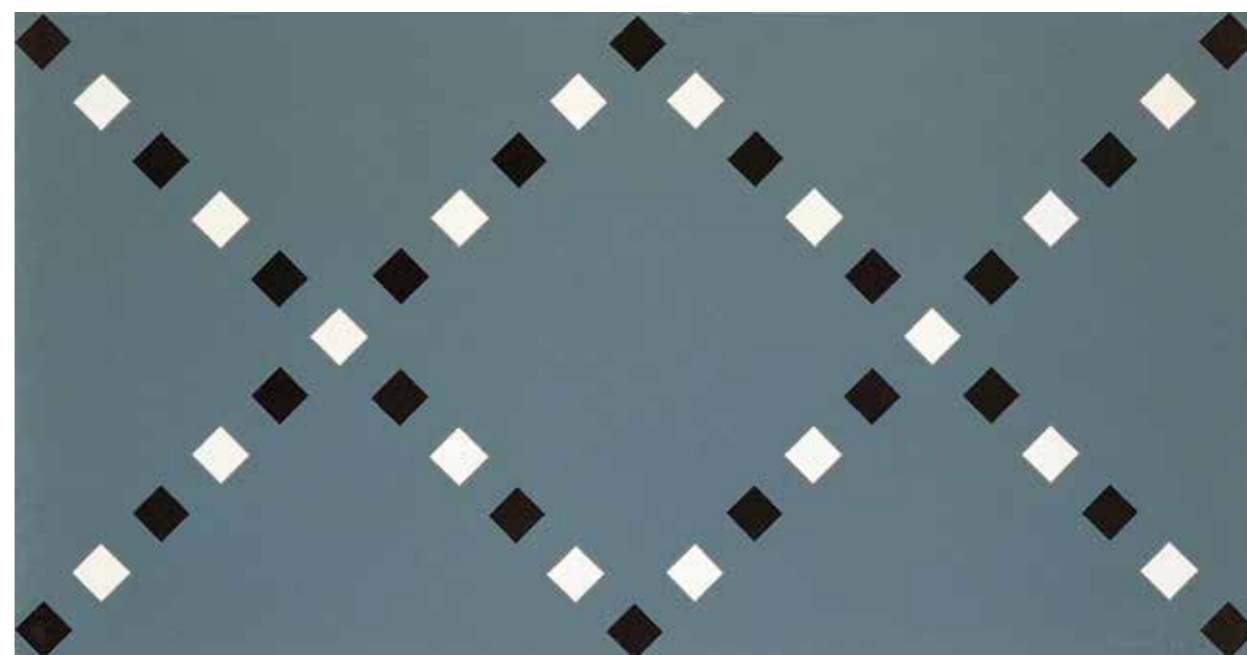
ARTICULAÇÃO COMPLEMENTÁRIA, 1952
Esmalte sobre madeira
54 x 79 cm
Acervo Fundação Edson Queiroz, Fortaleza



MOVIMENTOS COORDENADOS, 1952
Esmalte sobre madeira
40 x 55 cm
Coleção particular, São Paulo



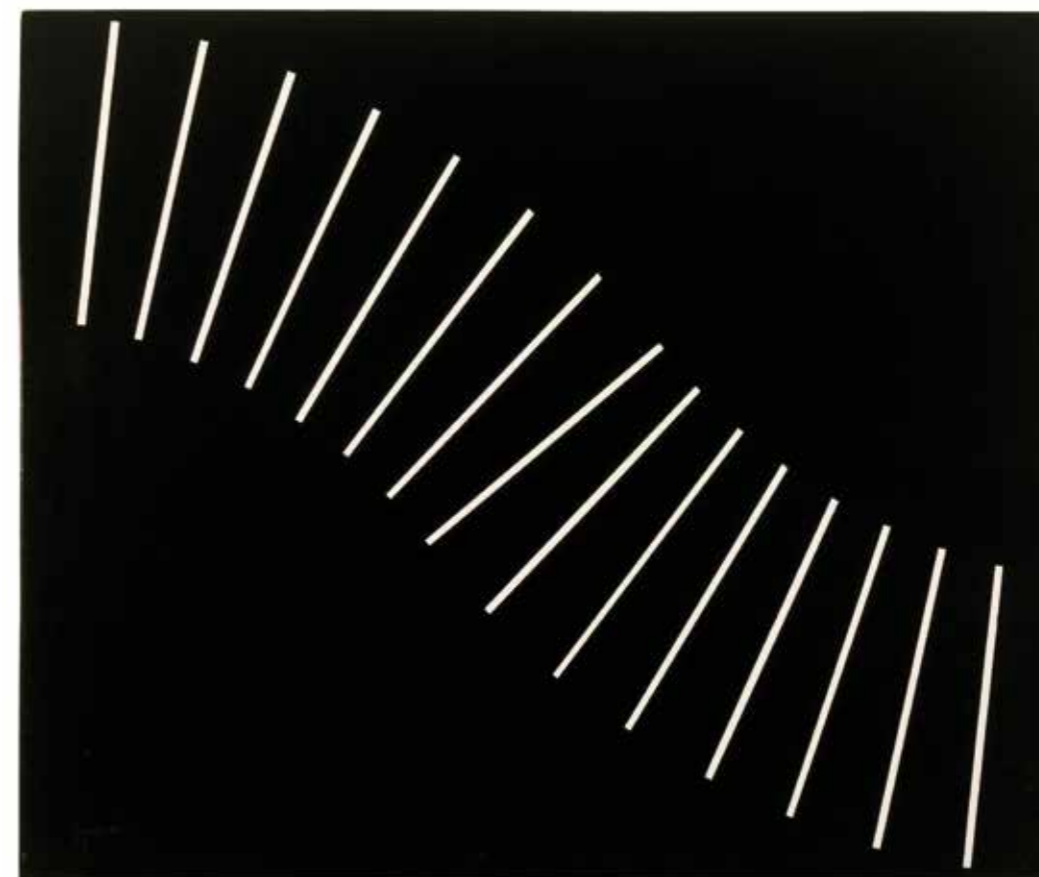
CONCREÇÃO, 1953
Esmalte sobre madeira
42 x 42 cm
Acervo Fundação Edson Queiroz, Fortaleza



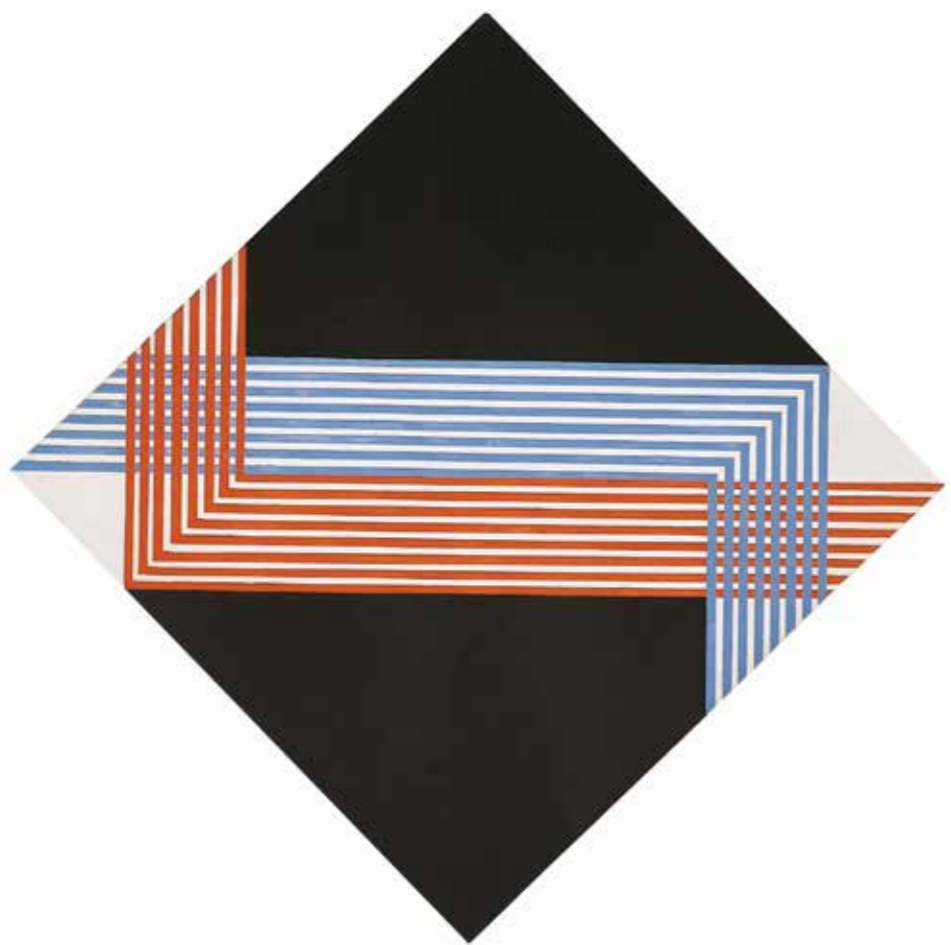
ESTRUTURAÇÃO COM ELEMENTOS IGUAIS, 1953
Esmalte sobre madeira
40 x 73 cm
Coleção particular, São Paulo



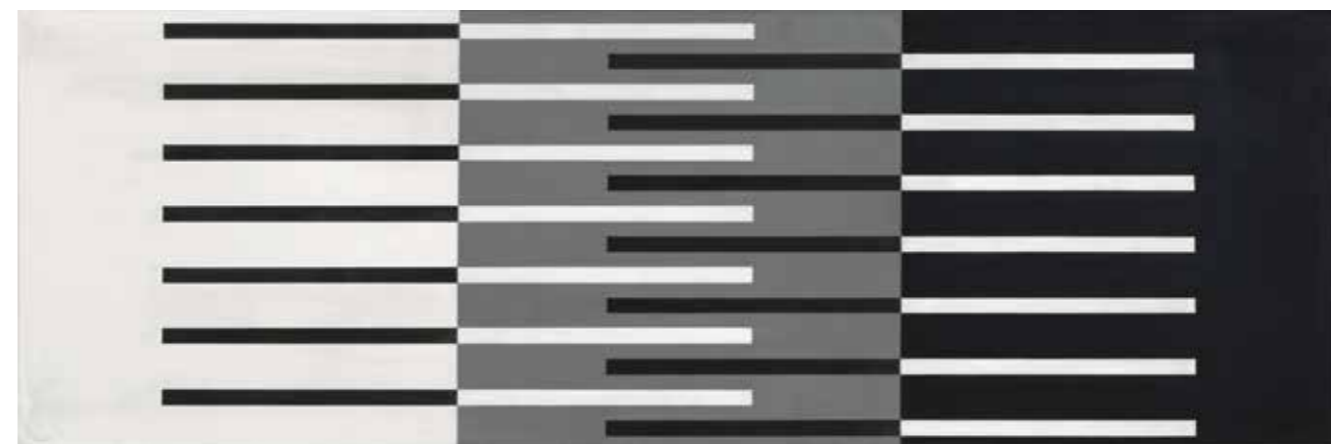
VIBRAÇÕES VERTICAIS, 1952
Esmalte sobre madeira
39,5 x 53,5 cm
Acervo Banco Itaú, Brasil



VIBRAÇÃO ONDULAR, 1953
Esmalte sobre madeira
42,5 x 50,5 cm
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo
Transferência da Divisão de Defesa do Patrimônio Cultural
e Paisagístico, 1979



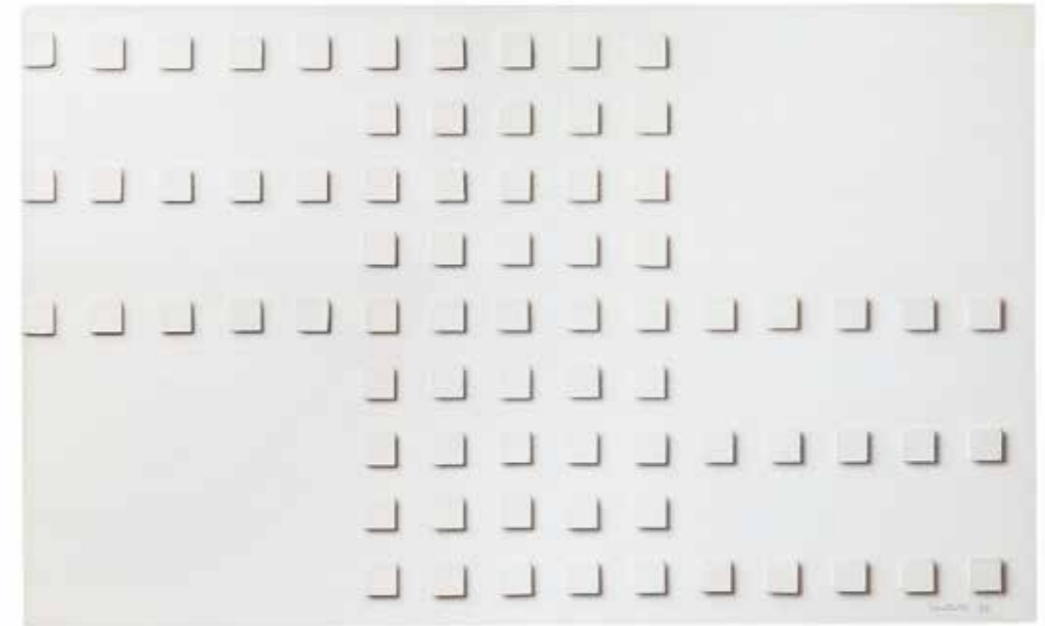
PARALELAS IGUAIS COM EFEITOS DIFERENTES, 1953
Esmalte sobre madeira
60 × 60 cm
Coleção particular, São Paulo



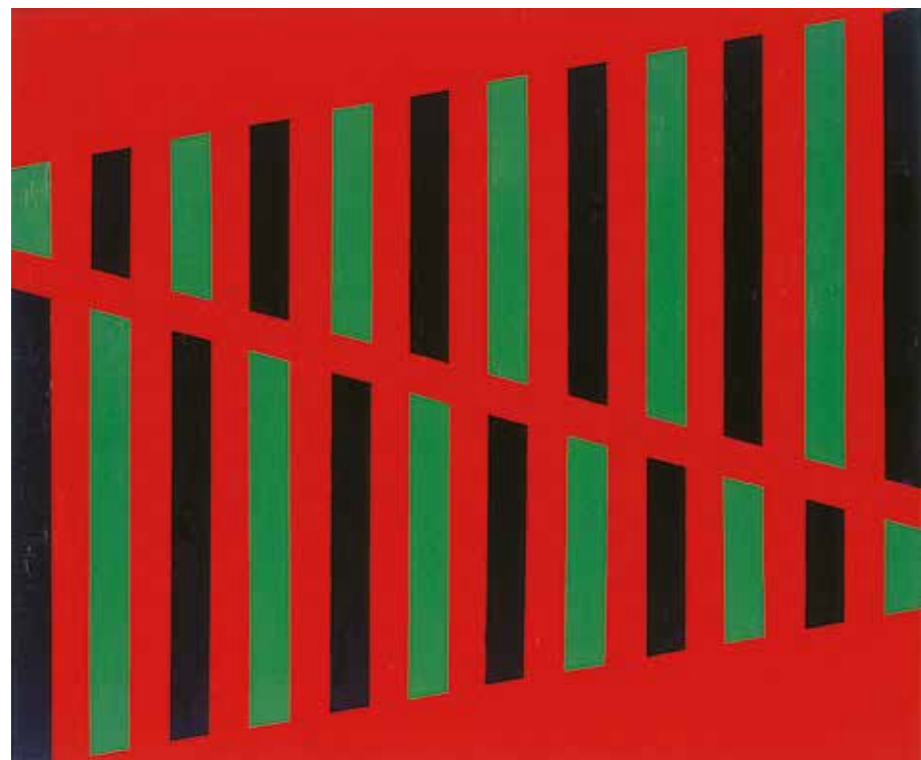
CONCREÇÃO 5521, 1955
Esmalte sobre madeira
29,8 × 90,2 cm
The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art —
Acervo Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), Estados Unidos
Compra financiada pelo Caroline Wiess Law Accessions Endowment
Fund, 2005.1027



C 5523, 1955
Óleo sobre madeira
58 x 40 cm
Coleção Jones Bergamin, São Paulo



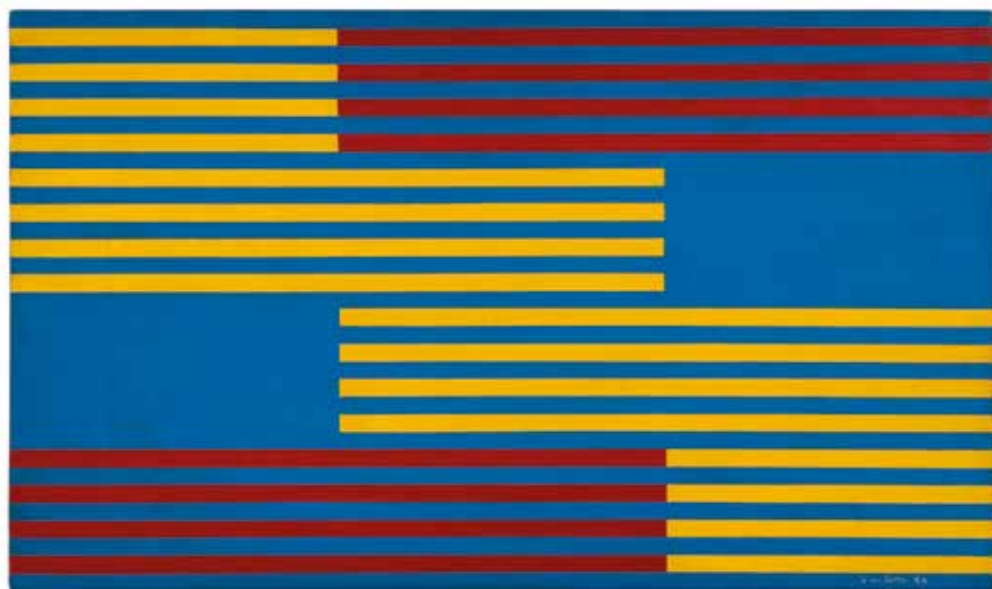
C 5624, 1956
Alumínio monocromático
36,5 x 60 x 0,4 cm
Coleção particular, São Paulo



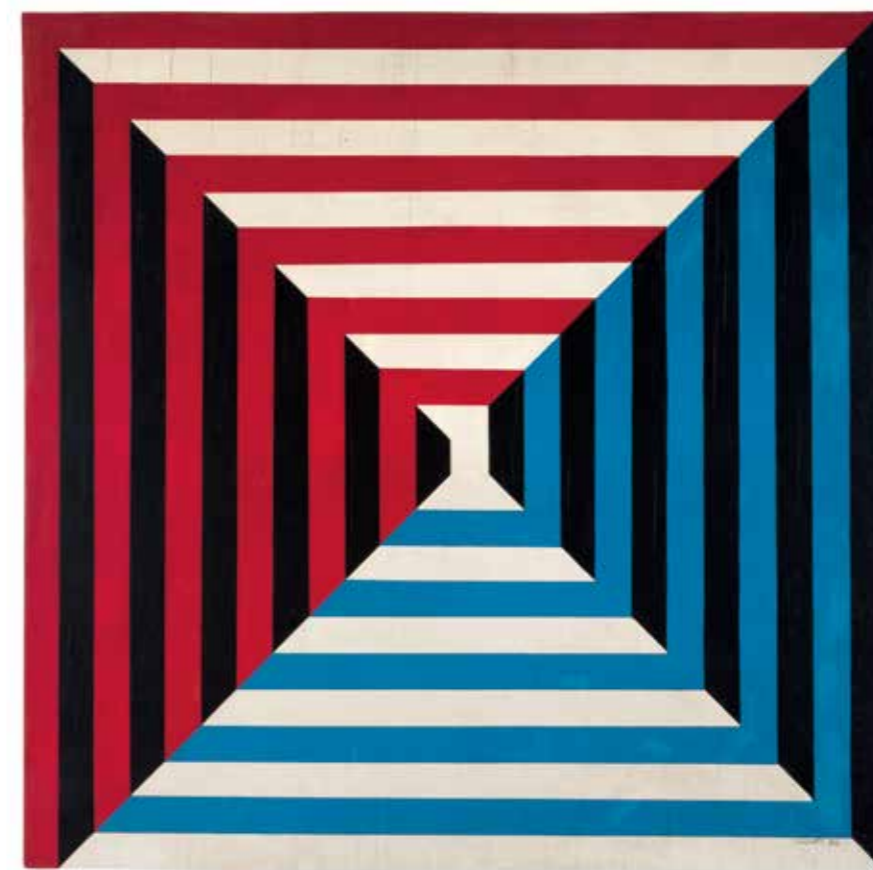
C 5522, 1955
Óleo sobre madeira
48 x 57 cm
Coleção particular, São Paulo



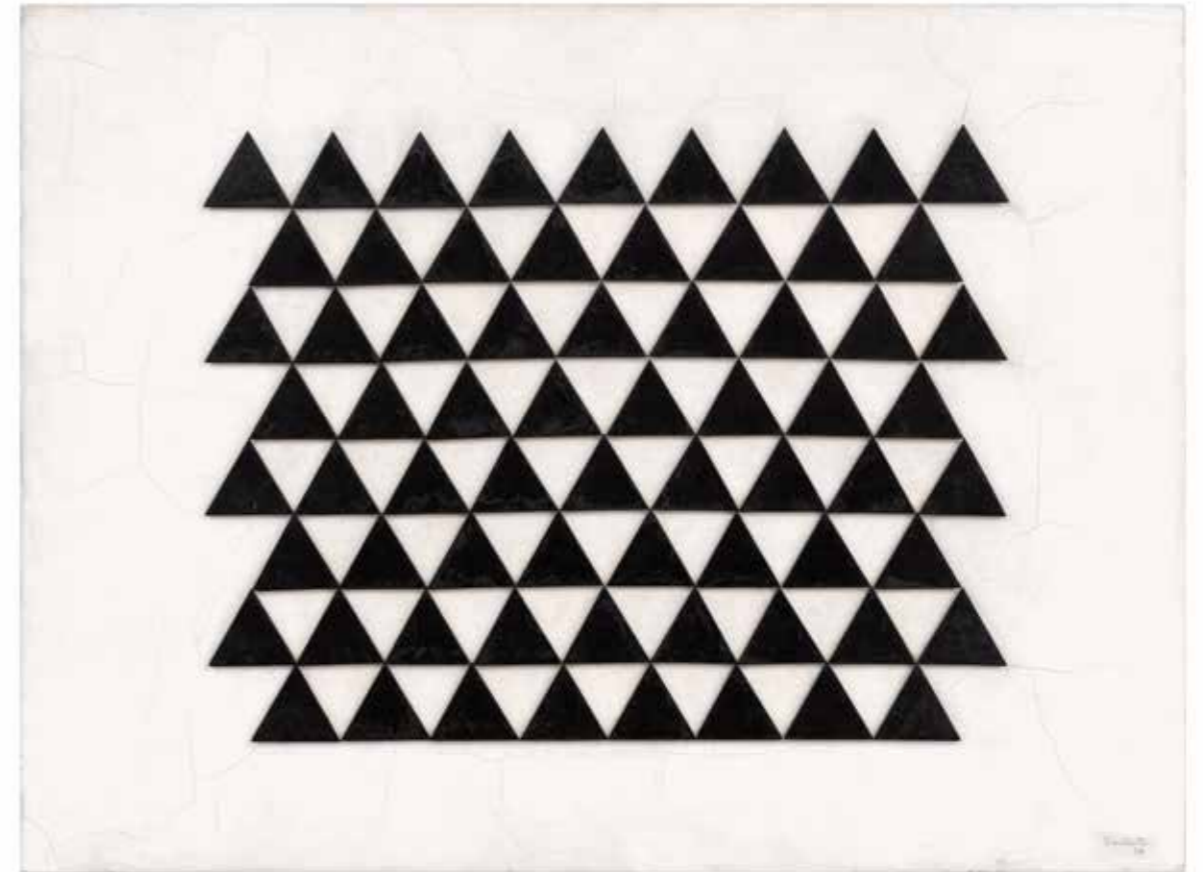
RETÂNGULO EVENTUAL, 1954
Esmalte sintético sobre madeira
22,3 x 50,3 x 6,5 cm
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo (MAC-USP)



SEM TÍTULO, 1956
Esmalte sintético sobre madeira
29,7 × 50,1 × 4,5 cm
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo (MAC-USP)



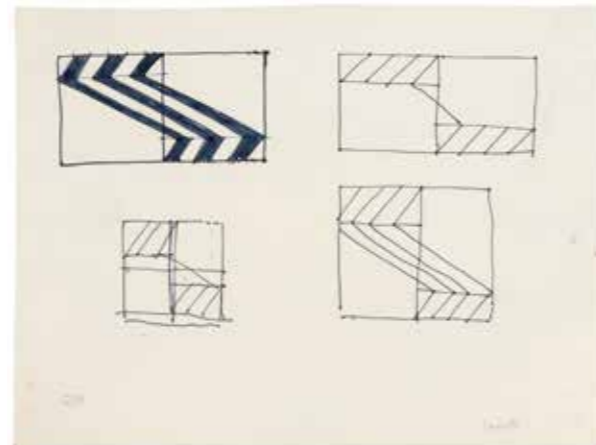
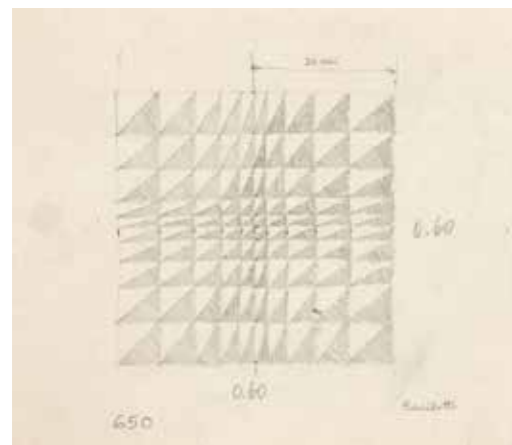
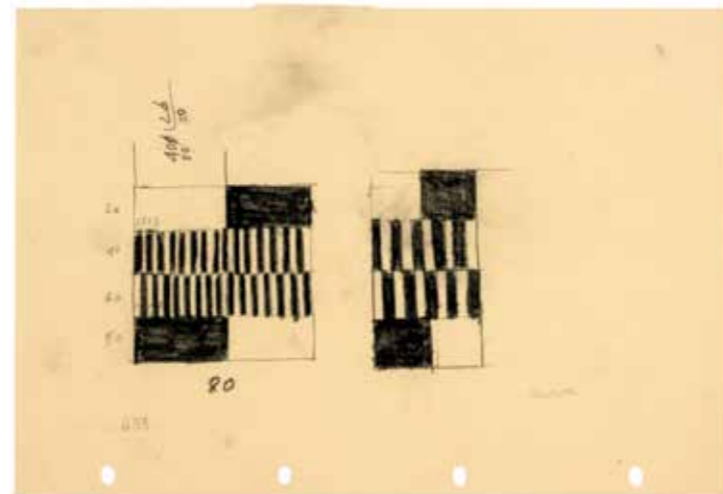
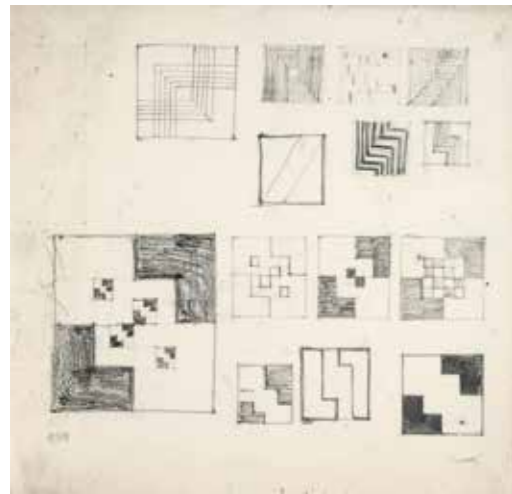
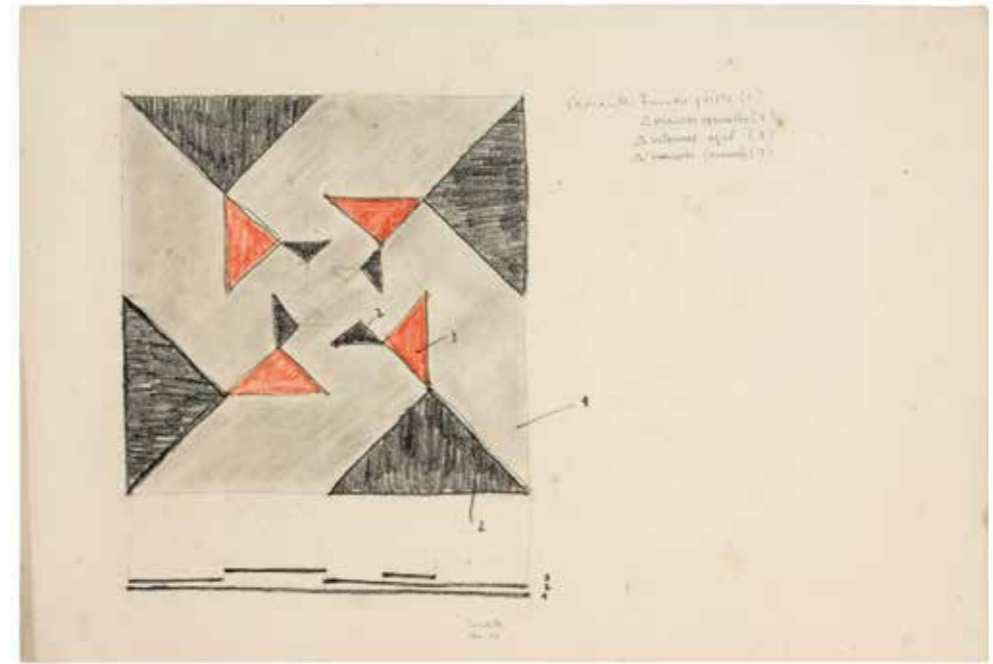
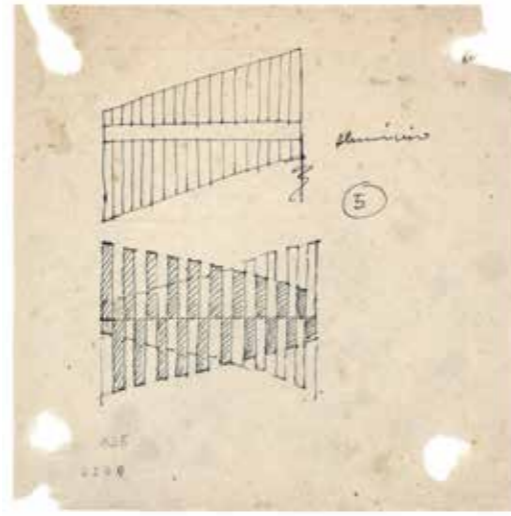
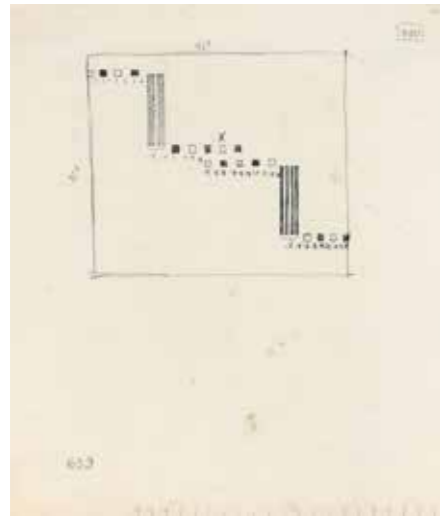
CONCREÇÃO, 1956
Esmalte sobre madeira
61,5 × 61,5 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



CONCRETION 5629, 1956
Esmalte sintético sobre alumínio
60 × 80 × 0,4 cm
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo (MAC-USP)



C 5730, 1957
Ferro policromado
52 x 50 x 34 cm
Coleção particular, São Paulo



ESTUDO, década de 1950
Caneta hidrográfica sobre papel
24 x 20,2 cm

ESTUDO, década de 1950
Grafite sobre papel
33 x 34 cm

**ESTUDO PARA GALERIA
CHOICE**, década de 1950
Grafite sobre papel
18,5 x 21 cm

ESTUDO PARA ESCULTURA, década de 1950
Caneta hidrográfica sobre papel
23,8 x 23,6 cm

ESTUDO, década de 1950
Pastel seco e grafite sobre papel
22,3 x 32,6 cm

ESTUDO, década de 1950
Grafite e caneta hidrográfica sobre papel
22,2 x 29,3 cm

ESTUDO, década de 1950
Grafite, crayon e caneta esferográfica sobre papel
32,9 x 48,6 cm

Obras pertencentes ao Fundo Luiz Sacilotto —
Acervo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo



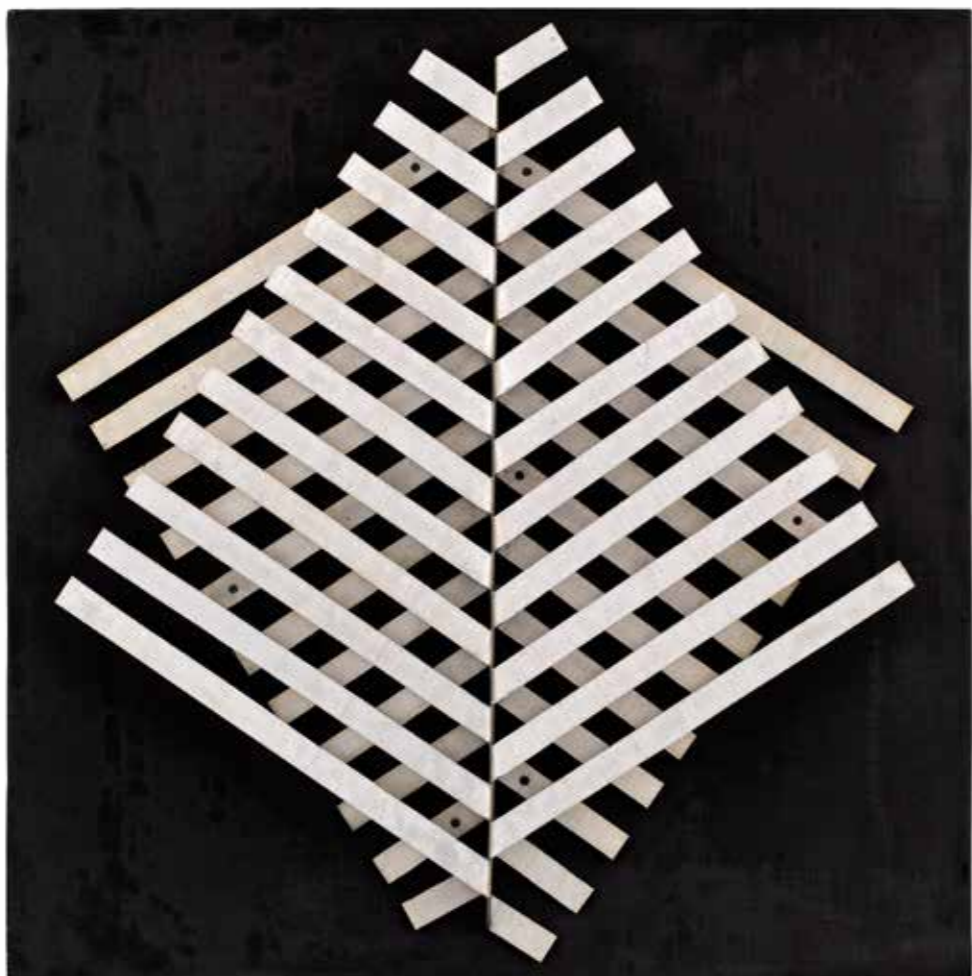
CONCREÇÃO 5730, 1957

Alumínio
36,2 × 50,2 × 49,8 cm
The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art —
Acervo Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), Estados Unidos
Compra financiada pelo Caroline Wiess Law Accessions
Endowment Fund, 2007.22

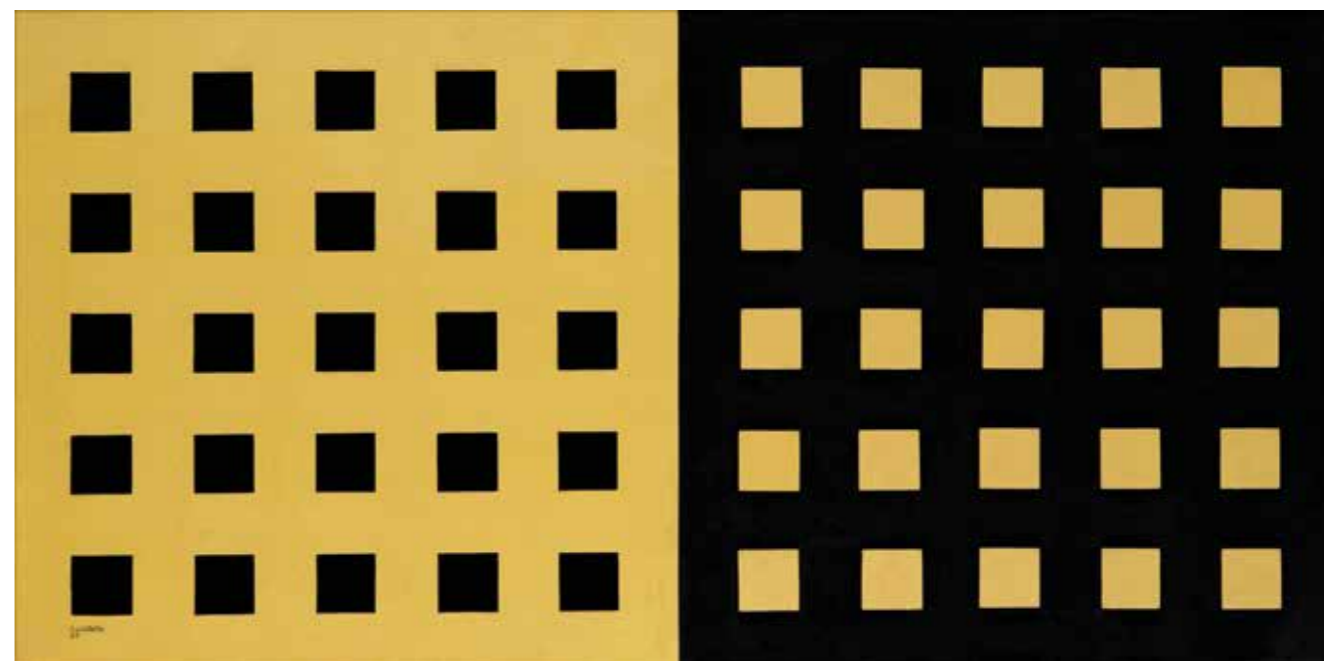


C 5731, 1957

Esmalte sobre alumínio
36,5 × 36,5 × 3,5 cm
Coleção Renata de Paula, São Paulo



C 5735, 1957
Alumínio e madeira policromada
61 × 61 × 8 cm
Acervo Fundação Edson Queiroz, Fortaleza



CONCRETION 5732, 1957
Óleo sobre alumínio
40,9 × 81,7 × 0,3 cm
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo (MAC-USP)



CONCREÇÃO 5836, 1958
Esmalte sobre alumínio
41 × 41 × 0,3 cm
Acervo Fundação Edson Queiroz, Fortaleza



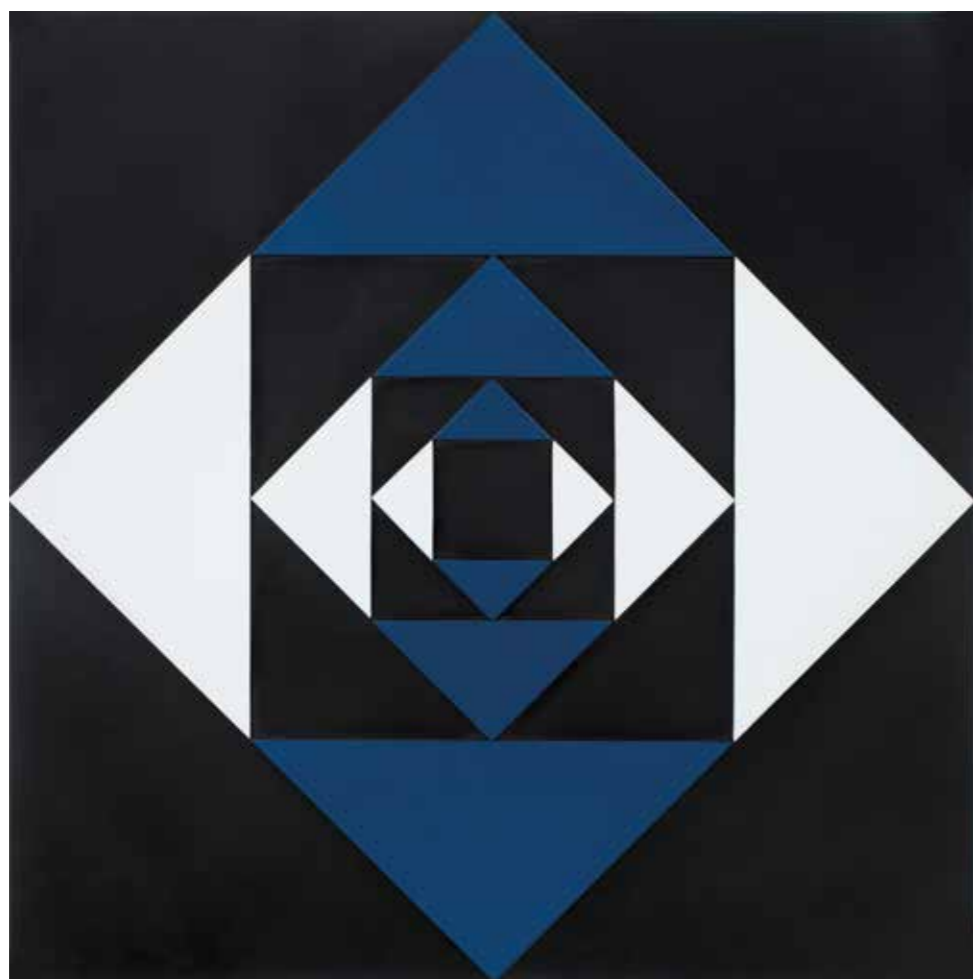
CONCRETION 58, 1958
Alquídico sobre alumínio e madeira
20 × 60 × 30,5 cm
Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York, Estados Unidos
Doação Patricia Phelps de Cisneros através do fundo latino-
americano e caribenho em homenagem a Rodrigo Cisneros-Santiago



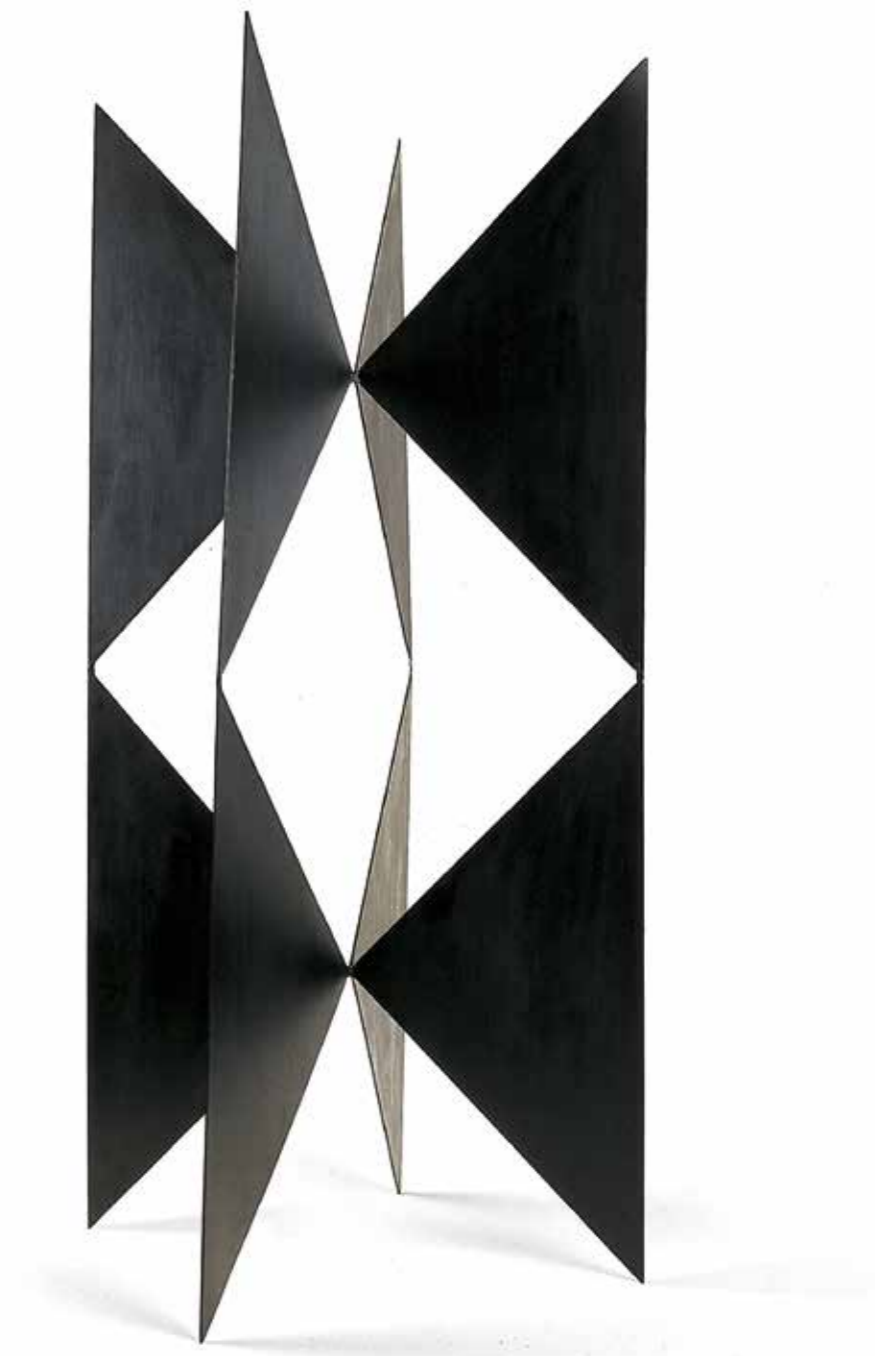
CONCREÇÃO 5941, 1959
Alumínio policromado
51 × 38 × 20 cm
Acervo Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO),
Miami, Estados Unidos
Cortesia Ella Fontanals-Cisneros Collection, Miami



C 5816, 1958
Latão polido
45 × 45 × 45 cm
Coleção particular, São Paulo



C 5733, 1957
Alumínio policromado
80 × 80 cm
Coleção Berenice Arvani, São Paulo



C 5840, 1958
Chapa de ferro monocromático
99,5 × 38 × 35 cm
Coleção Clara Sancovsky, São Paulo



CONCREÇÃO, década de 1950
Alumínio policromado
10,4 × 14,2 × 14,2 cm
Coleção Orandi Momesso, São Paulo



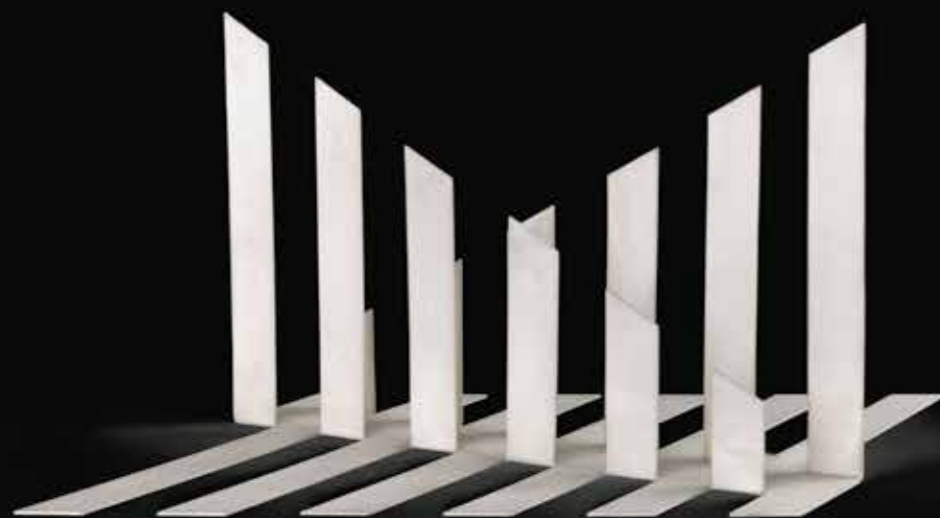
CONCREÇÃO, década de 1950/2015
Aço policromado
360 × 270 × 130 cm
Acervo Parque Geminiani Momesso, Ibiporã (PR)



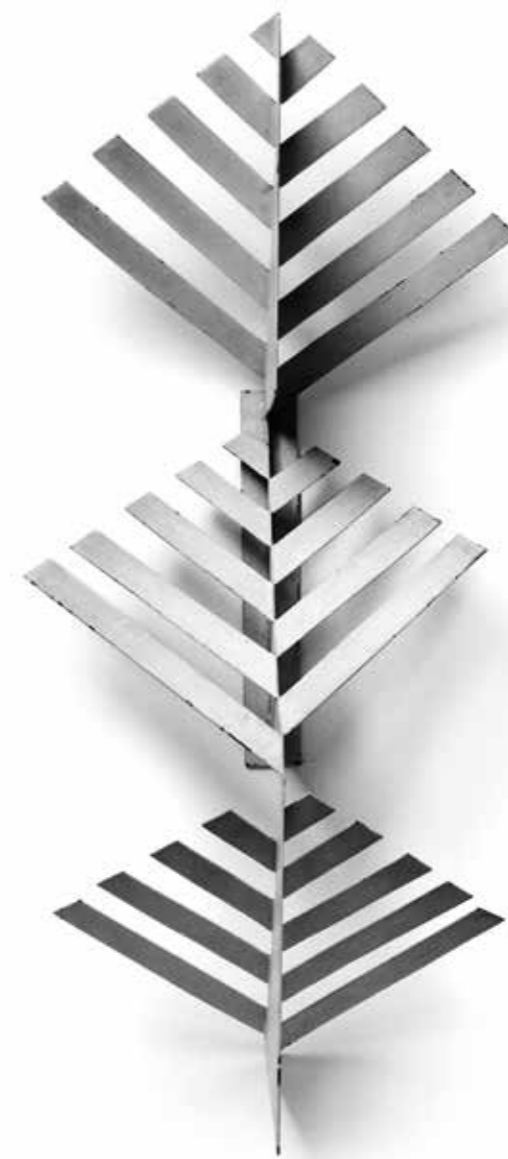
C 56, 1956
Óleo sobre tela
29,5 × 44,5 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



CONCREÇÃO 5942, 1959
Alumínio policromado
16,8 × 31,1 × 31,4 cm
The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art —
Acervo Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), Estados Unidos
Compra financiada pelo Caroline Wiess Law Accessions
Endowment Fund, 2007.23



C 5949, 1959
Alumínio policromado
31,3 × 48 × 41,4 cm
Coleção Orandi Momesso, São Paulo



CONCREÇÃO 6045, 1960
Ferro policromado
90,2 × 31,1 × 39,4 cm
The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art —
Acervo Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), Estados Unidos
Compra financiada pelo Caroline Wiess Law Accessions
Endowment Fund, 2007.24



C 5841, 1958
Alumínio
62,5 × 17,5 × 39,5 cm
Coleção particular, São Paulo



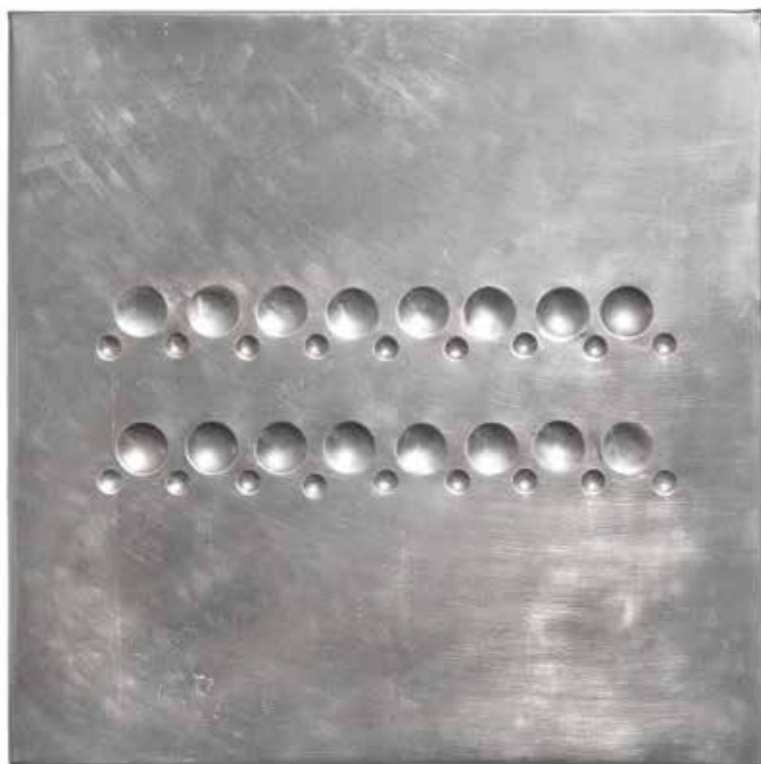
CONCREÇÃO 6043, 1960
Alumínio
107 × 70,5 × 35,5 cm
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo
Compra do Governo do Estado de São Paulo, 1977



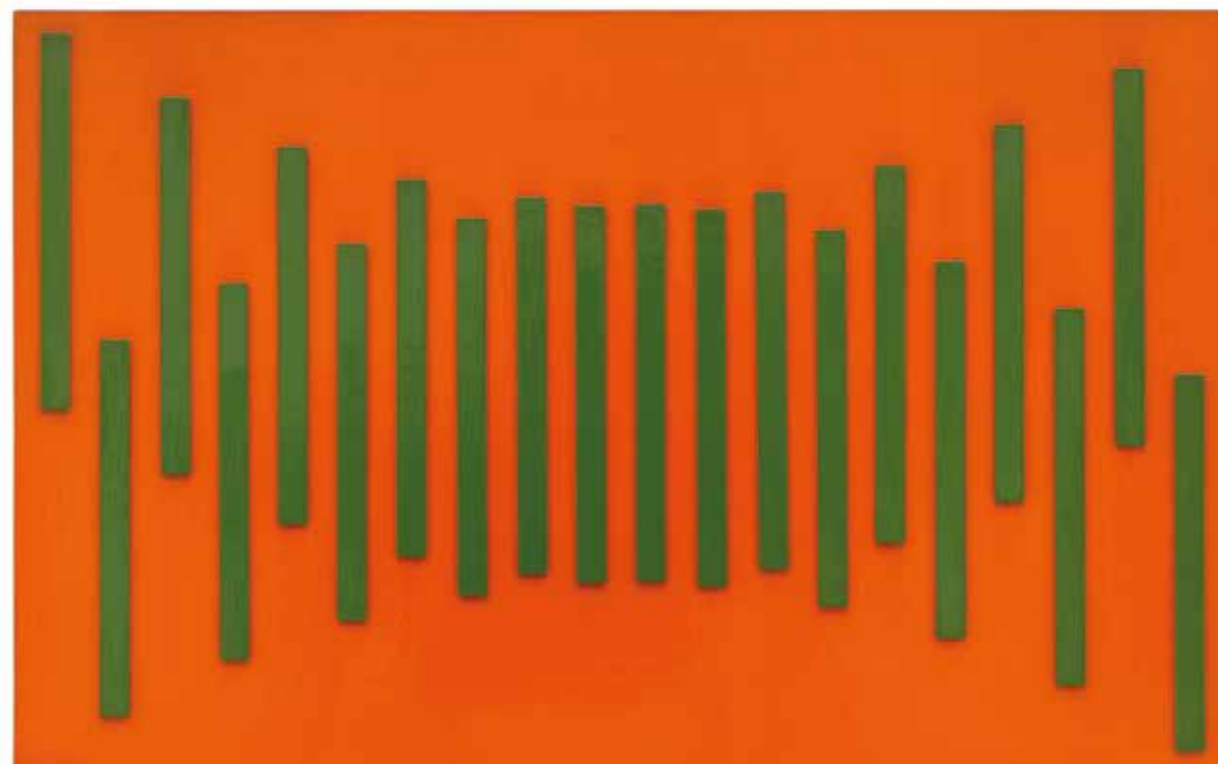
CONCREÇÃO, 1959
Alumínio
10,4 × 19 × 19 cm
Coleção particular, São Paulo



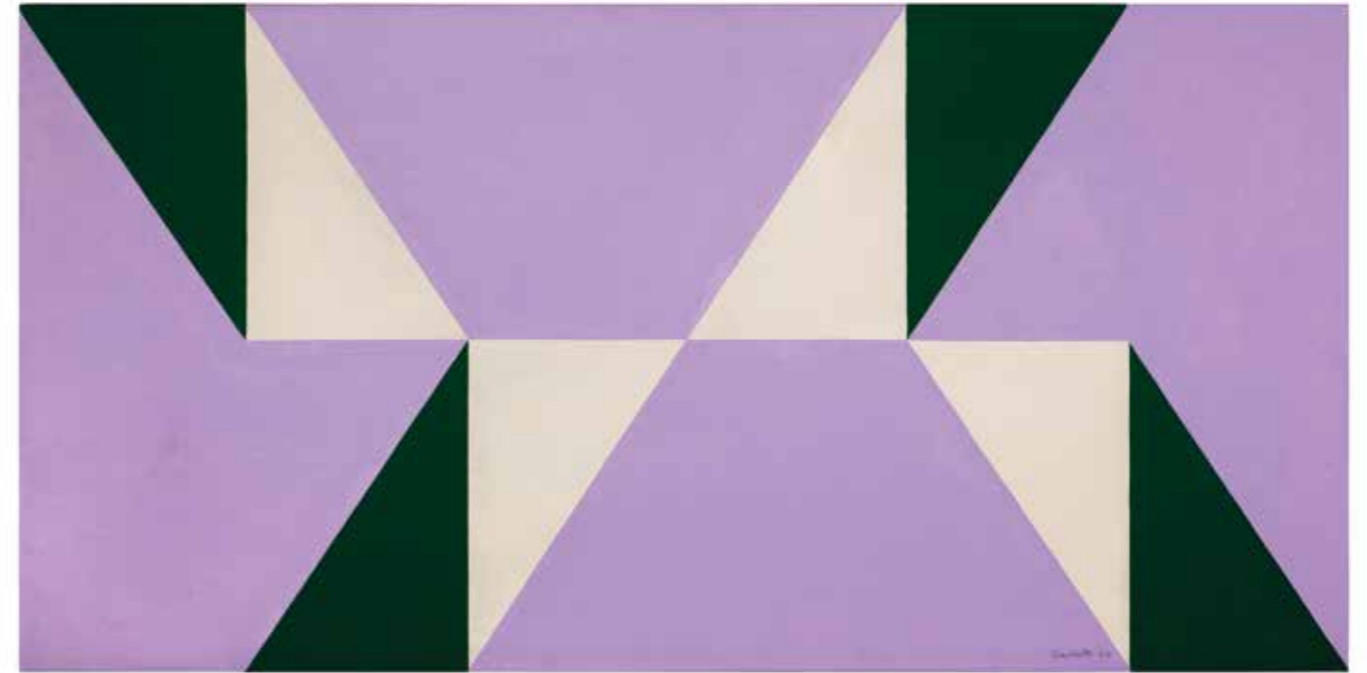
C 5939, 1959
Alumínio policromado
34 × 51 × 34 cm
Coleção particular, São Paulo



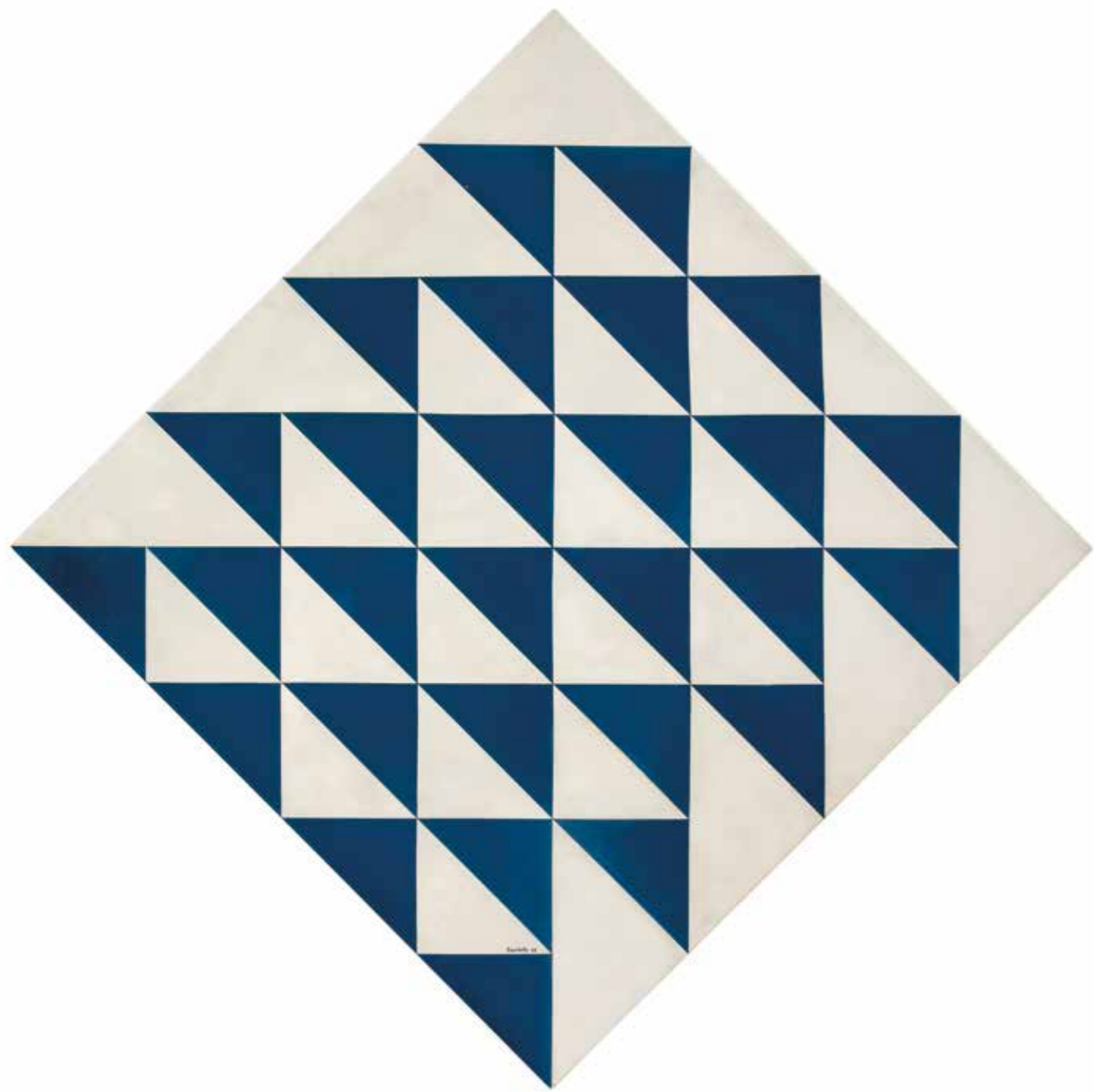
C 6157, 1961
Alumínio polido
55 x 55 cm
Acervo Fundação Edson Queiroz, Fortaleza



C 5837, 1958
Alumínio policromado
51,5 x 80 x 0,3 cm
Coleção Igor Queiroz Barroso, Fortaleza



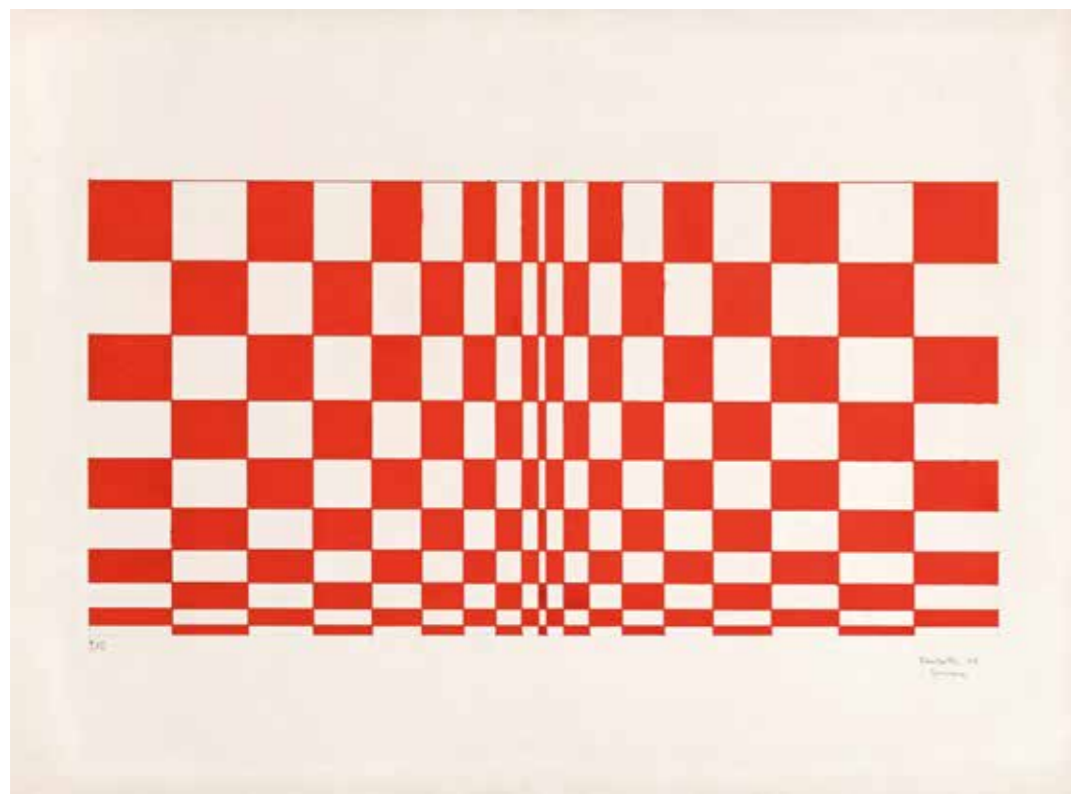
CONCREÇÃO 6048, 1960
Óleo sobre tela
59,7 × 120,4 cm
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo
Compra do Governo do Estado de São Paulo, 1977



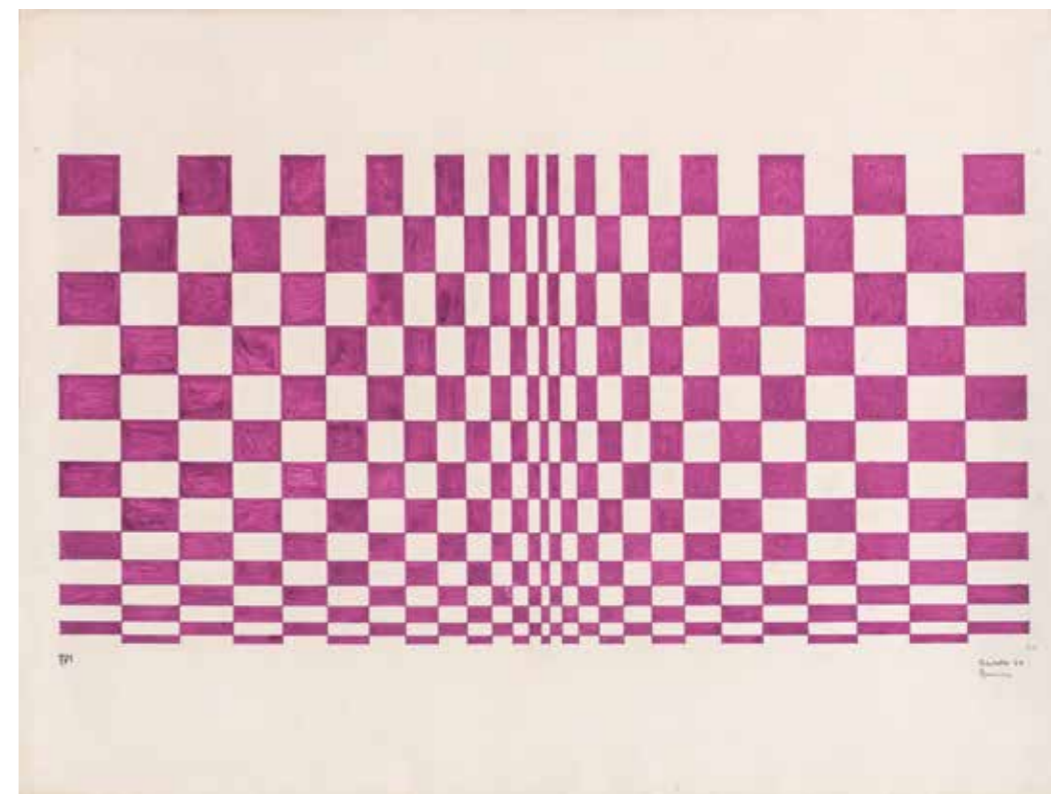
CONCREÇÃO 6047, 1960
Óleo sobre madeira
113 × 113 cm
Acervo Banco Itaú, Brasil



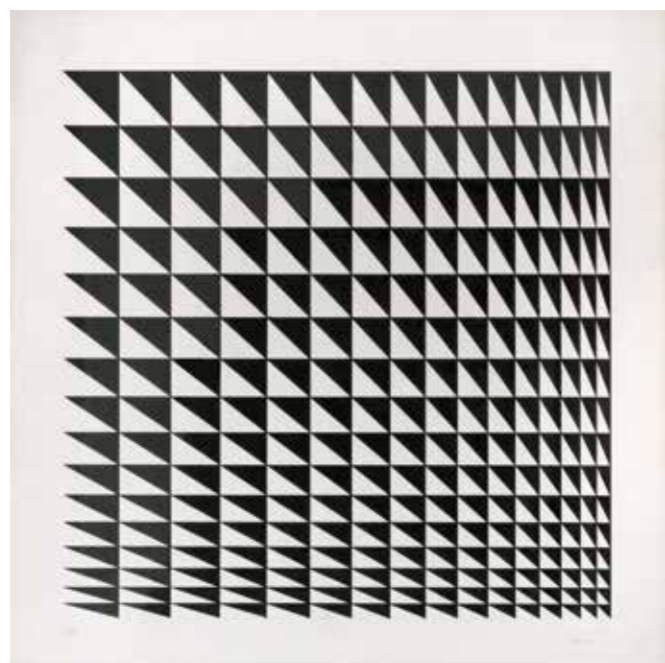
C 6052, 1960
Óleo sobre madeira
121 × 60 cm
Coleção particular, São Paulo



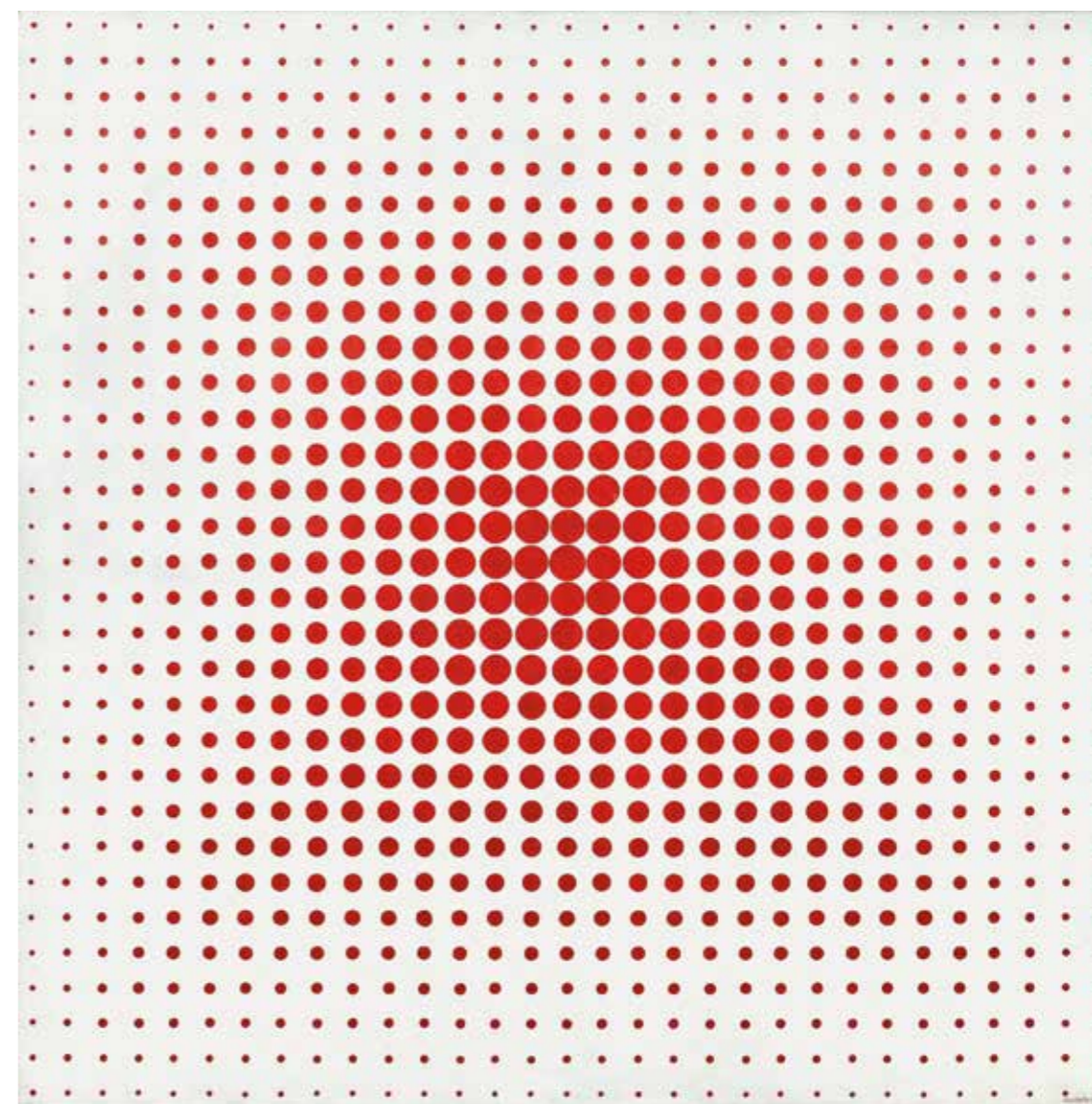
GUA 0170, 1974
Guache sobre papel
48 x 66 cm
Coleção particular, São Paulo



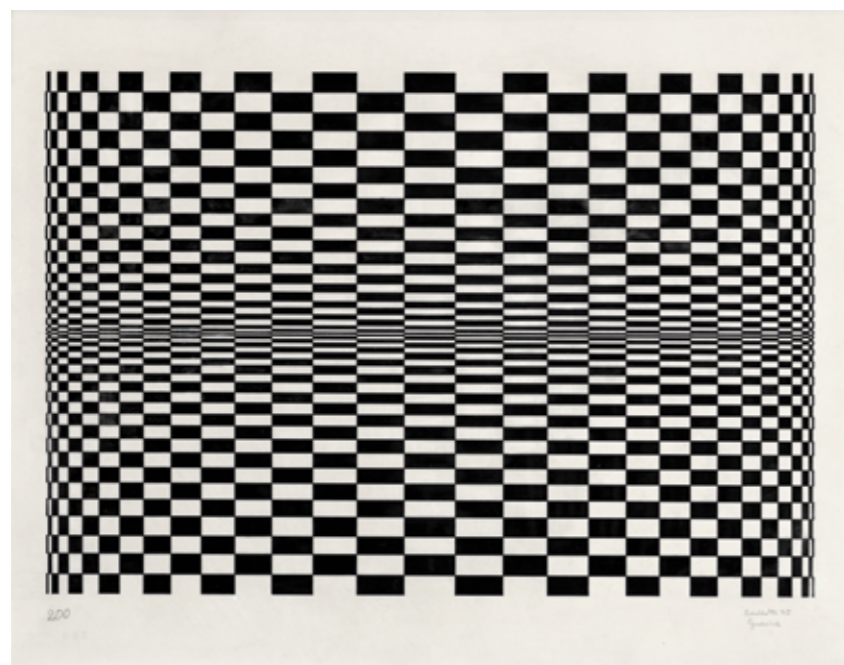
GUA 0171, 1974
Guache sobre papel
48 x 66 cm
Coleção particular, São Paulo



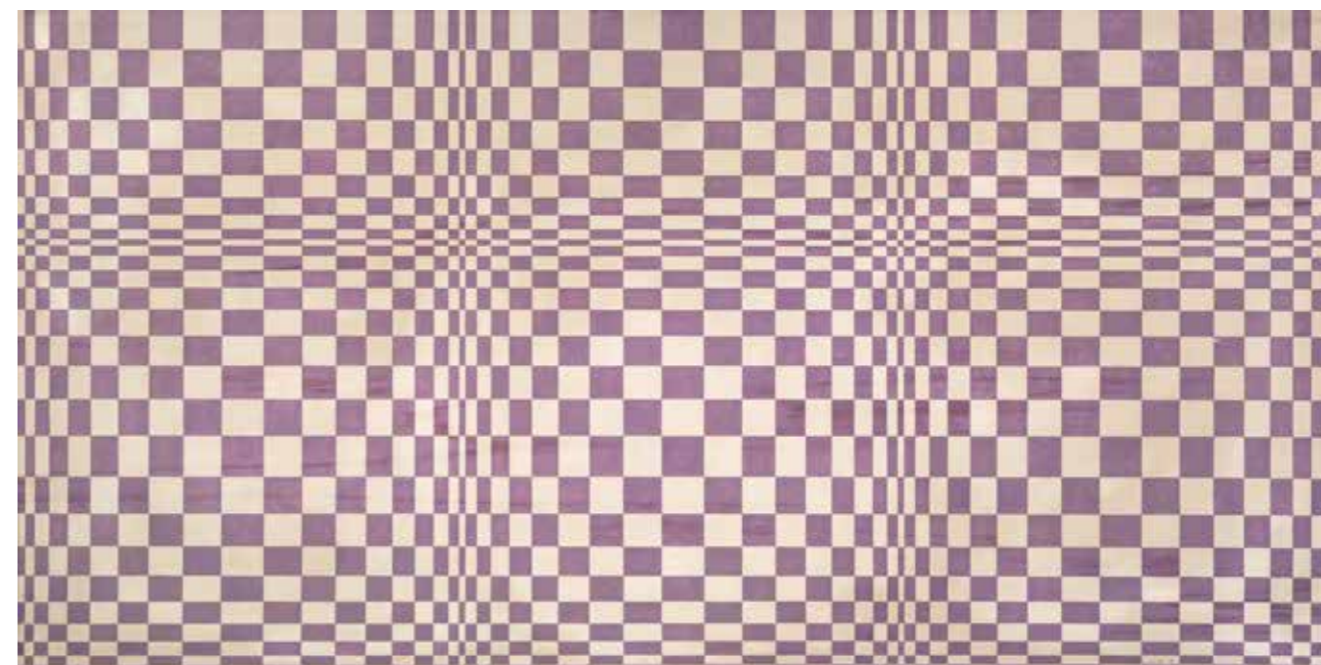
NAN 0169, 1974
Nanquim sobre papel
48 x 48 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



C 7448, 1974
Óleo sobre tela
80 x 80 cm
Coleção particular, Fortaleza



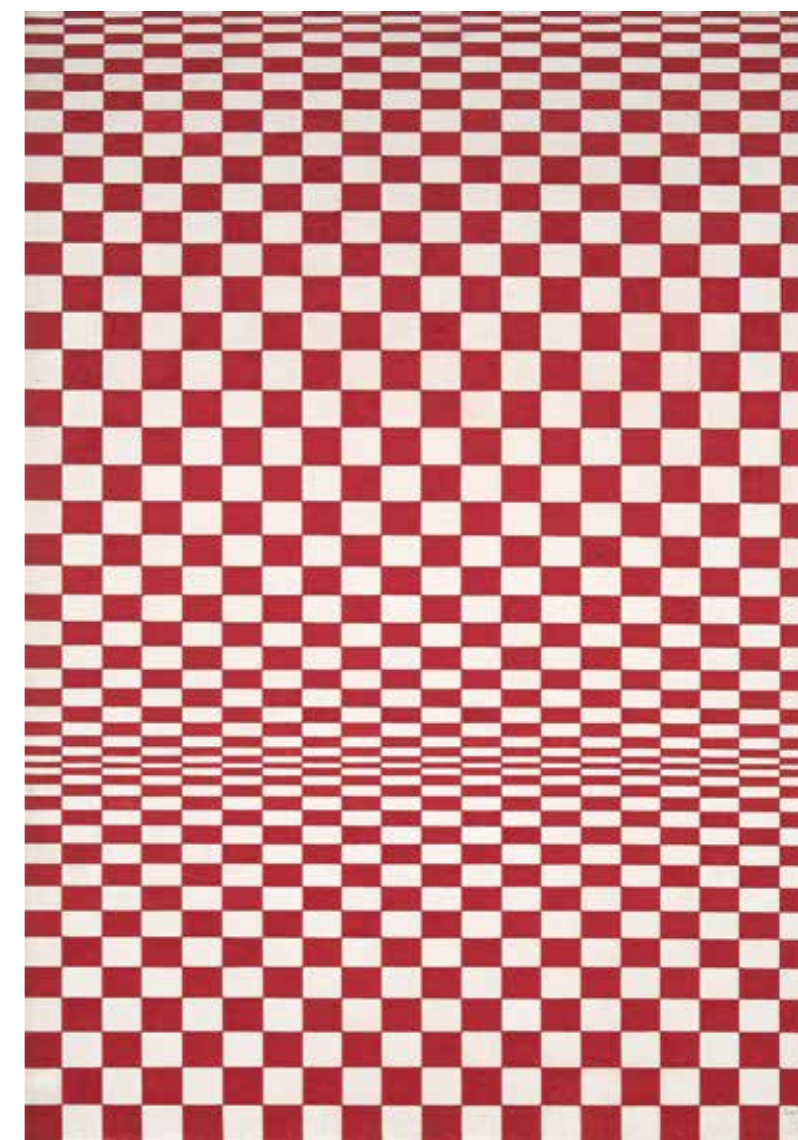
GUA 0200, 1975
Guache sobre papel
48 x 66 cm
Coleção particular, São Paulo



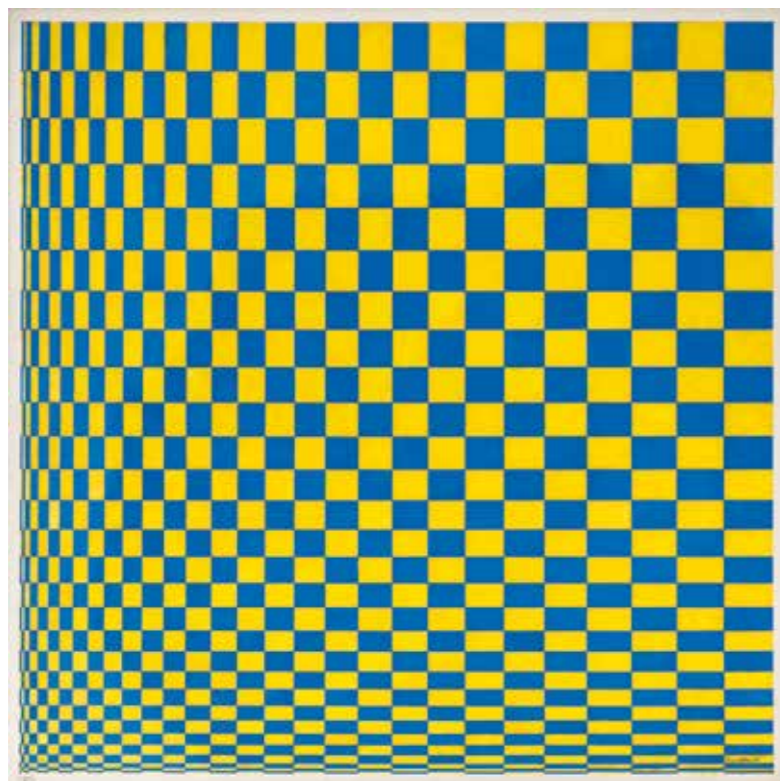
C 7451, 1974
Óleo sobre madeira
50 x 100 cm
Acervo Fundação Edson Queiroz, Fortaleza



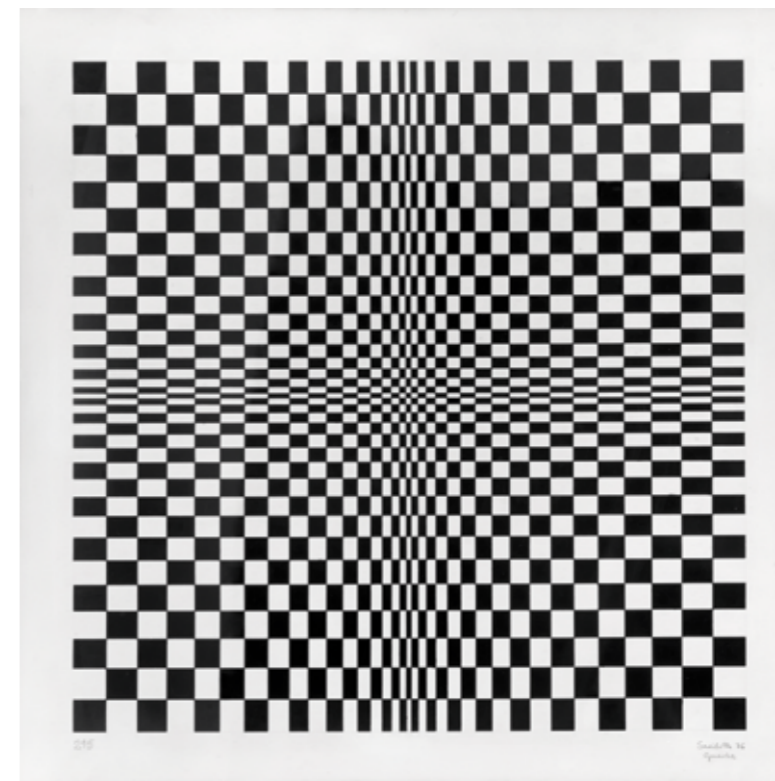
GUA 0198, 1975
Guache sobre papel
48 x 48 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



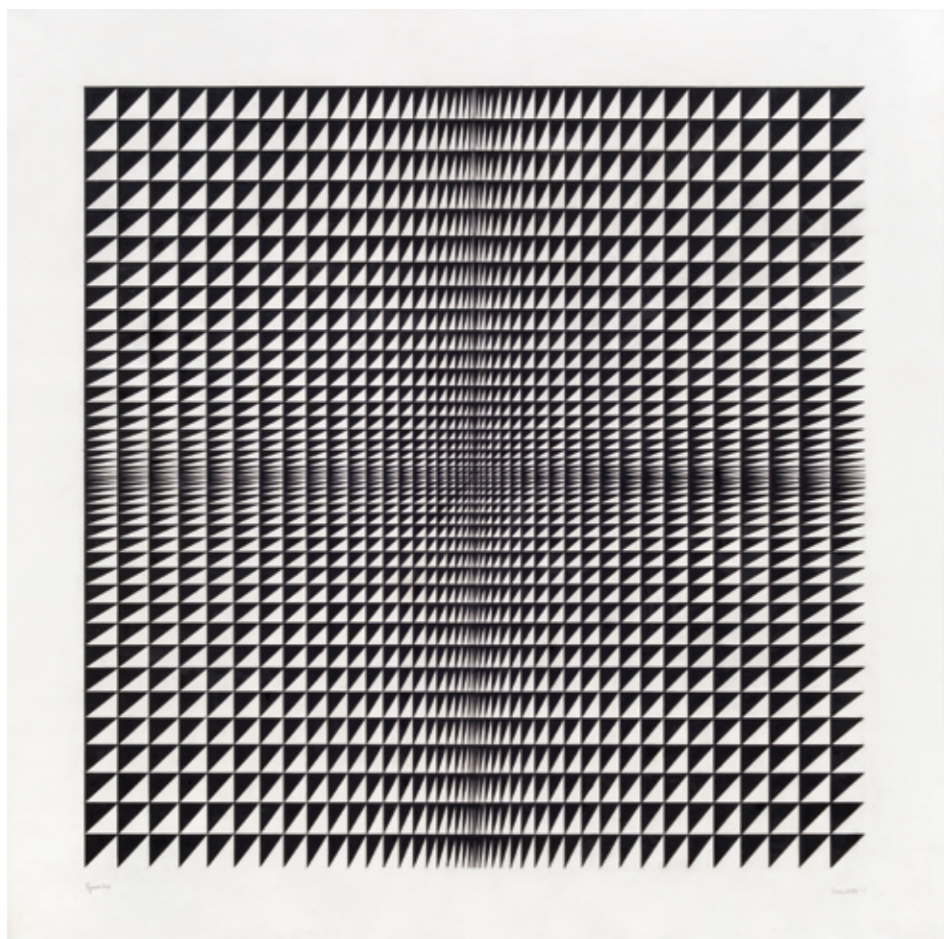
C 7452, 1974
Óleo sobre tela
75 x 53 cm
Coleção Marcos Simon, São Paulo



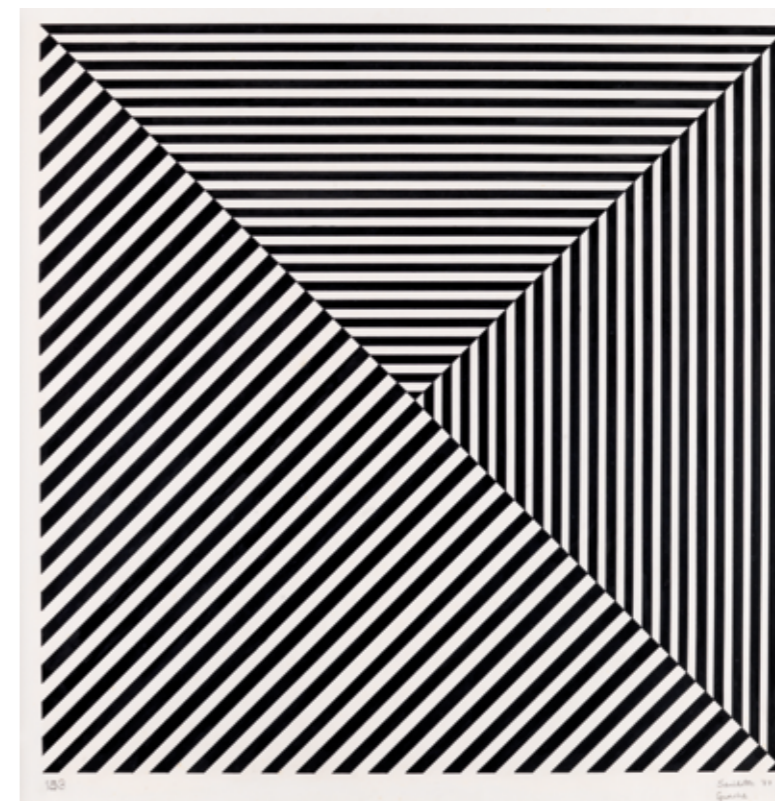
GUA 0195, 1975
Guache sobre papel
48 x 48 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



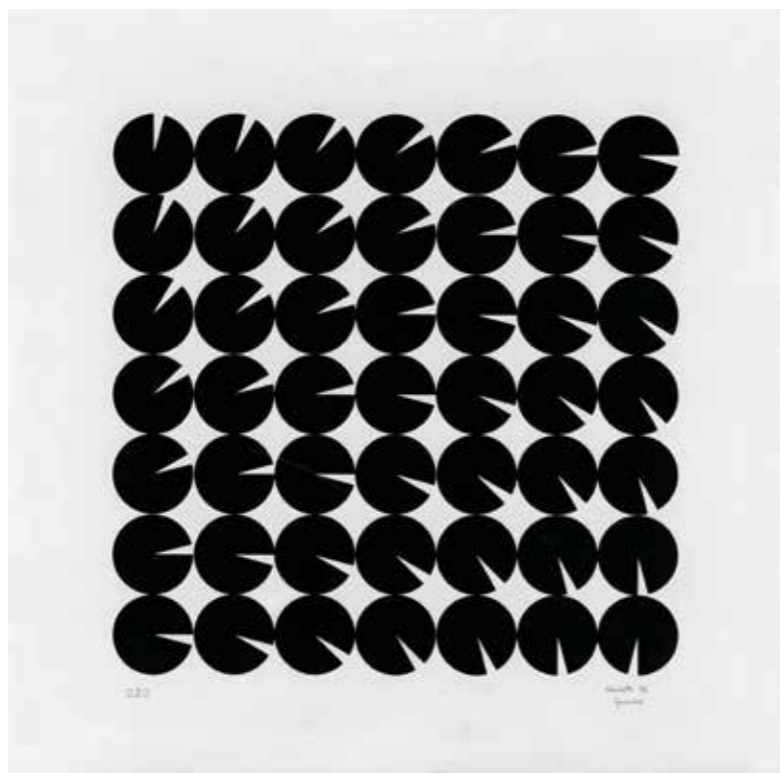
GUA 0215, 1976
Guache sobre papel
48 x 48 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



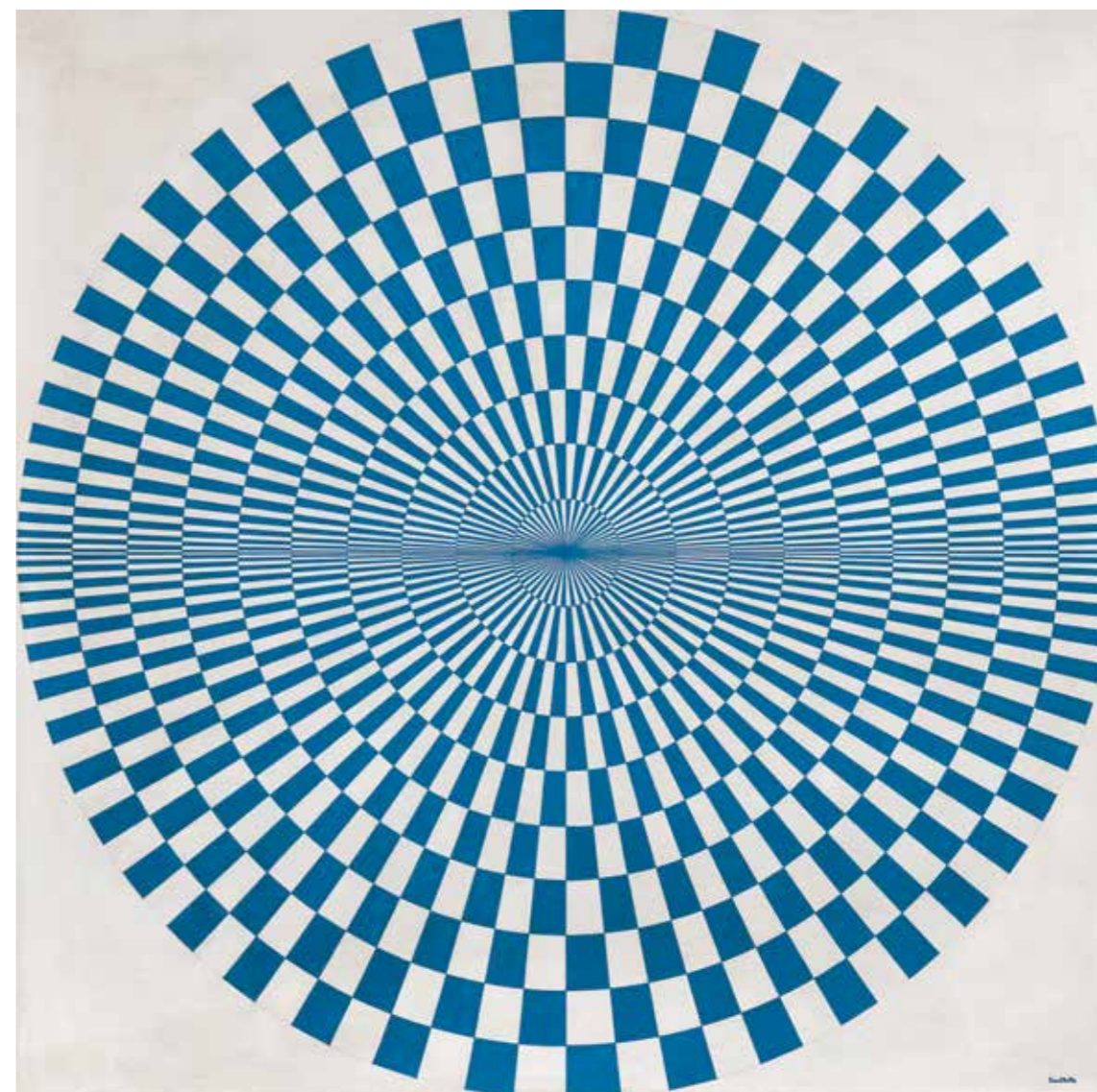
GUA 0242, 1979
Guache sobre papel
66 × 66 cm
Coleção Marcos Simon, São Paulo



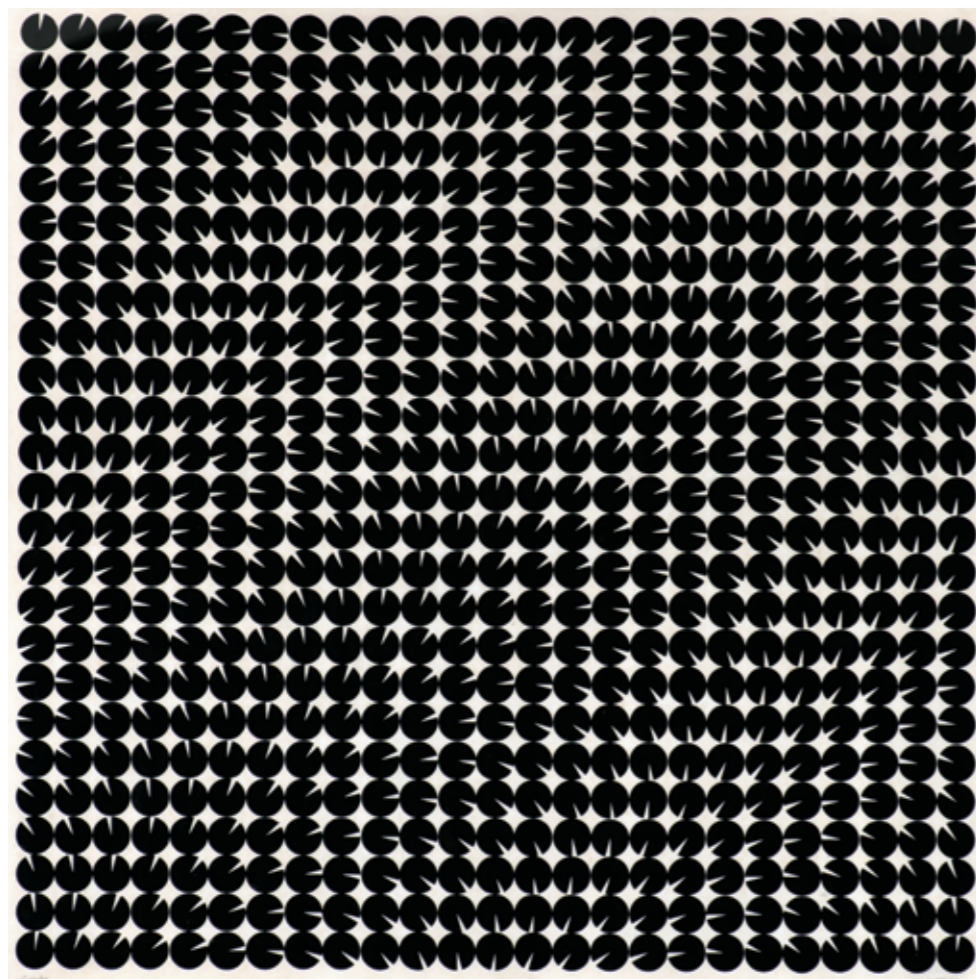
GUA 0183, 1977
Guache sobre papel
48 × 48 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros, Estados Unidos



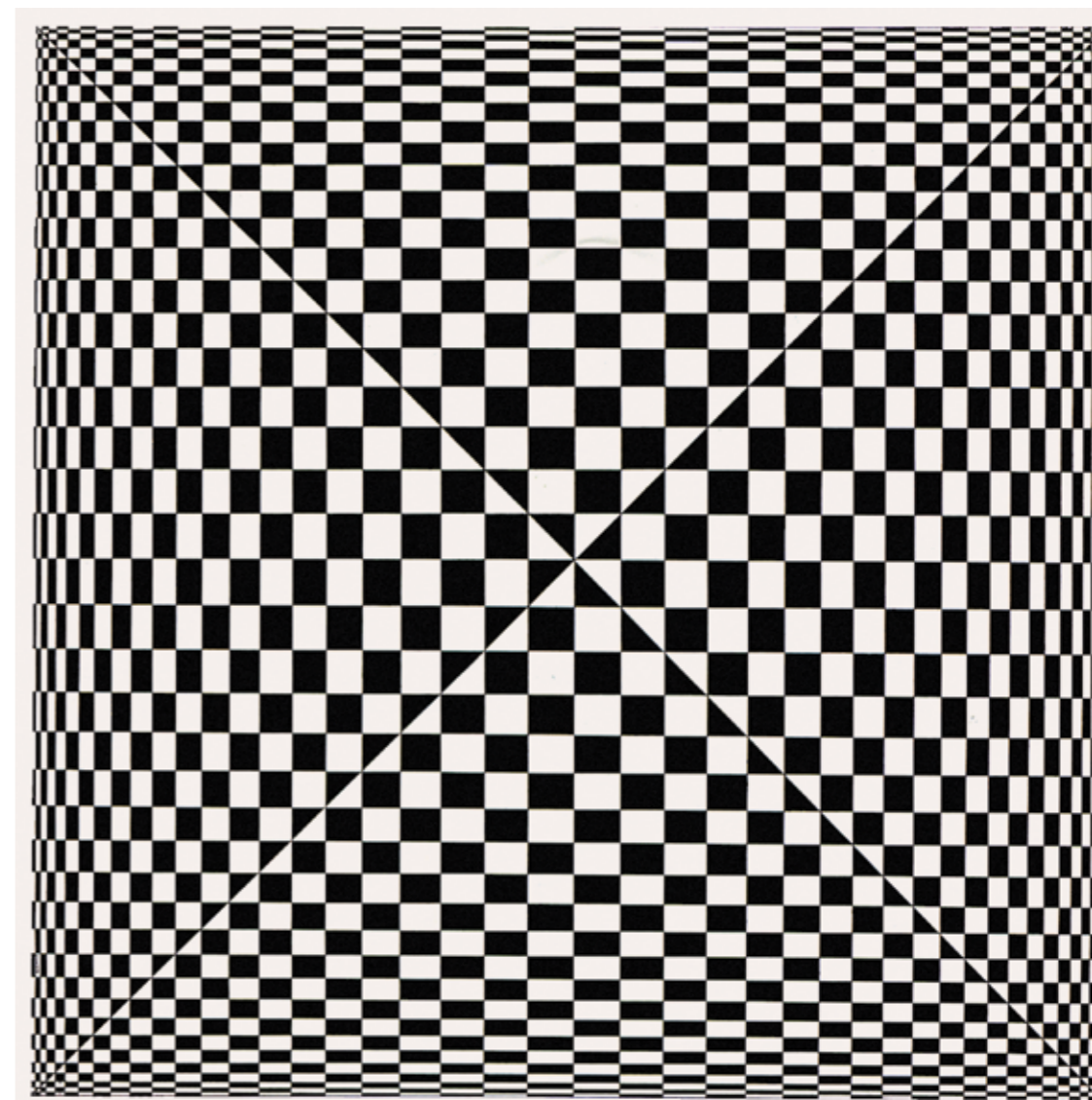
GUA 0220, 1976
Guache sobre papel
48 x 48 cm
Coleção Clara Sancovsky, São Paulo



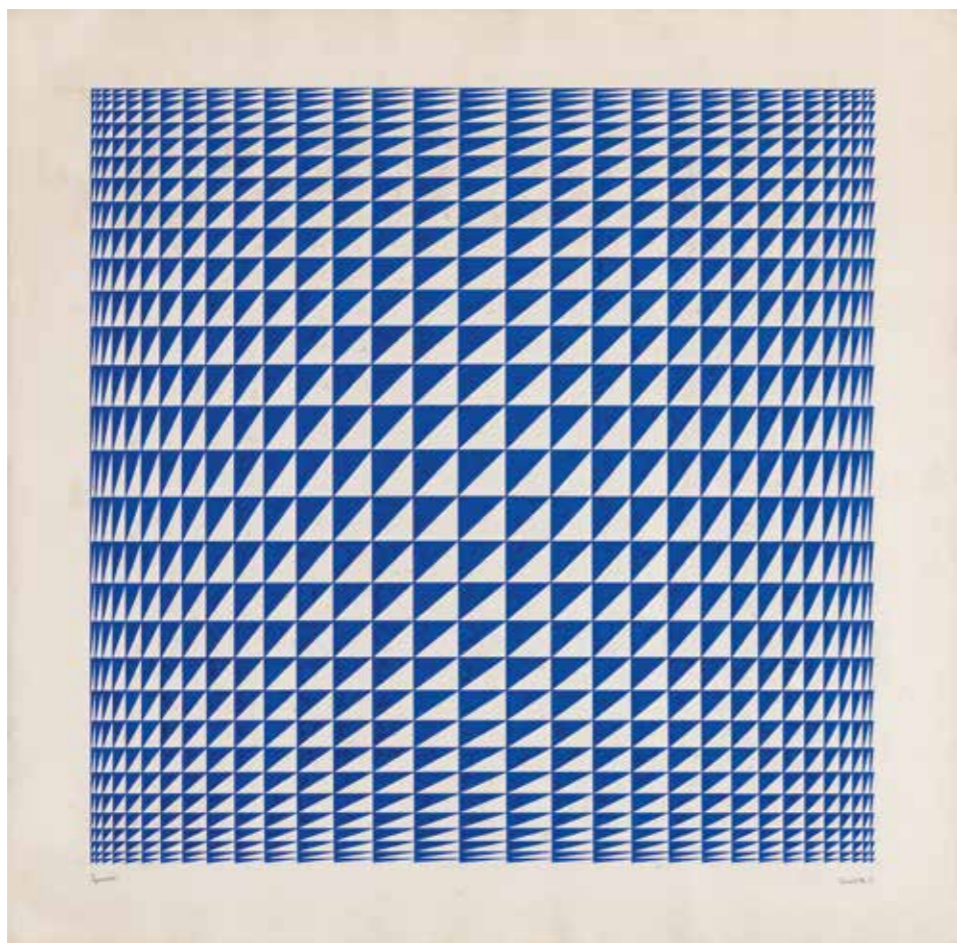
C 7961, 1979
Óleo sobre tela sobre madeira
100,8 x 100 cm
Coleção Andrea e José Olympio Pereira, São Paulo



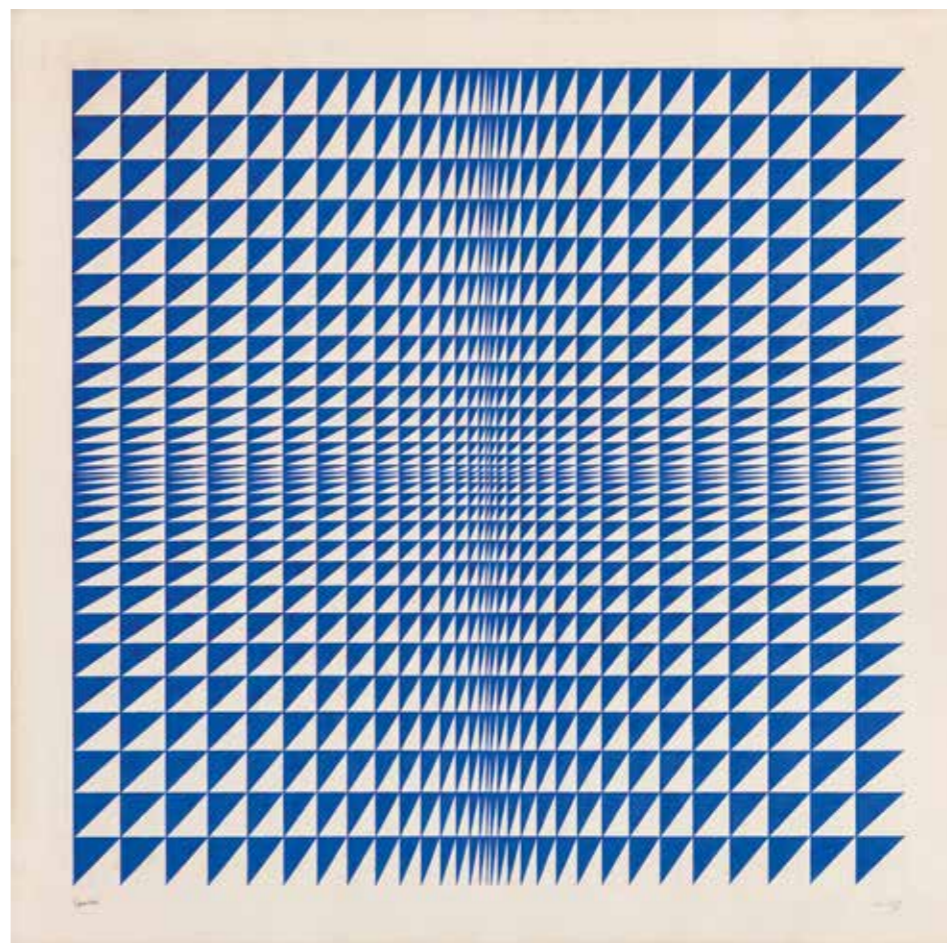
GUA 0241, 1979
Guache sobre papel
66 × 66 cm
Coleção particular, São Paulo



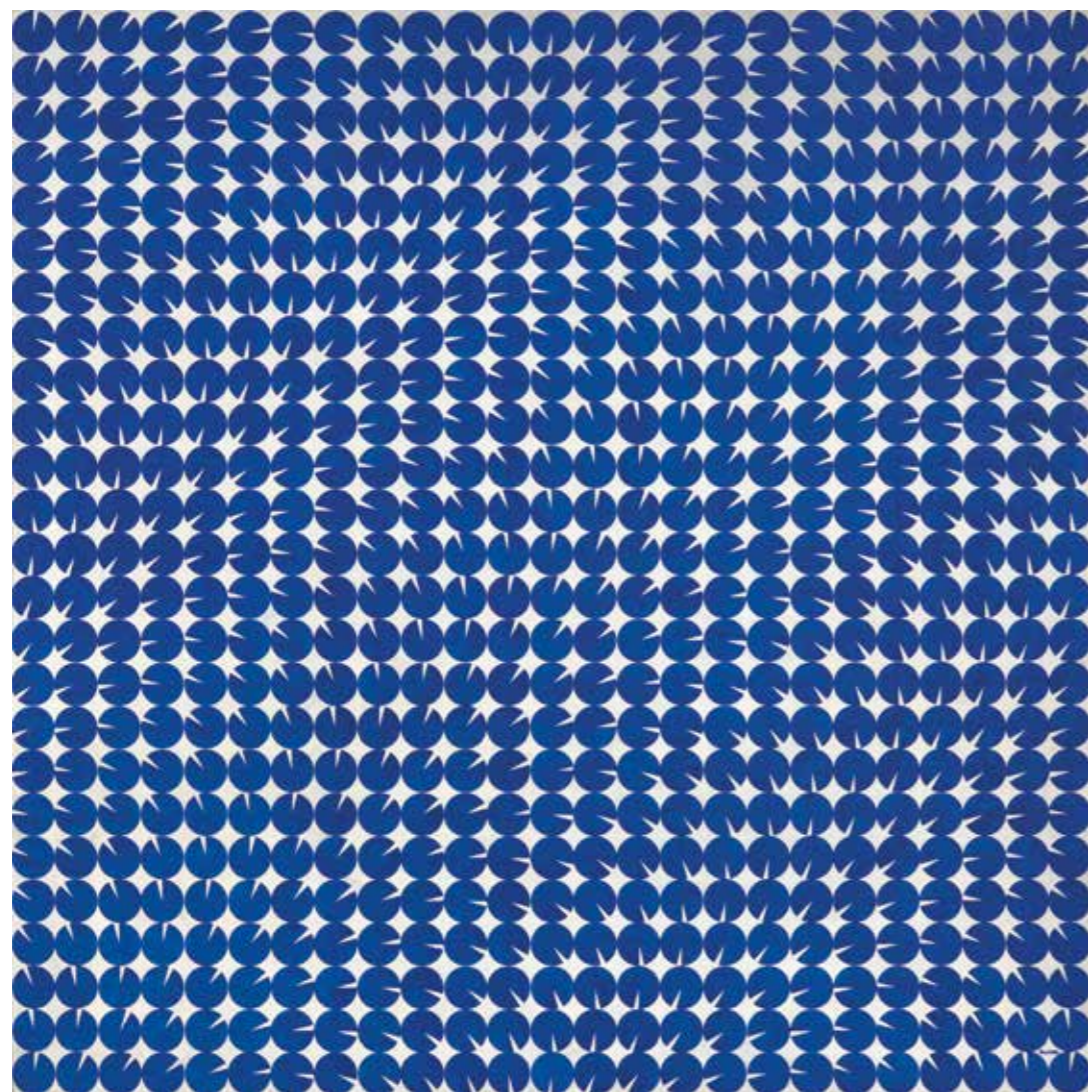
CONCREÇÃO 7959, 1979
Óleo sobre tela
100 × 100 cm
Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
Doação do artista



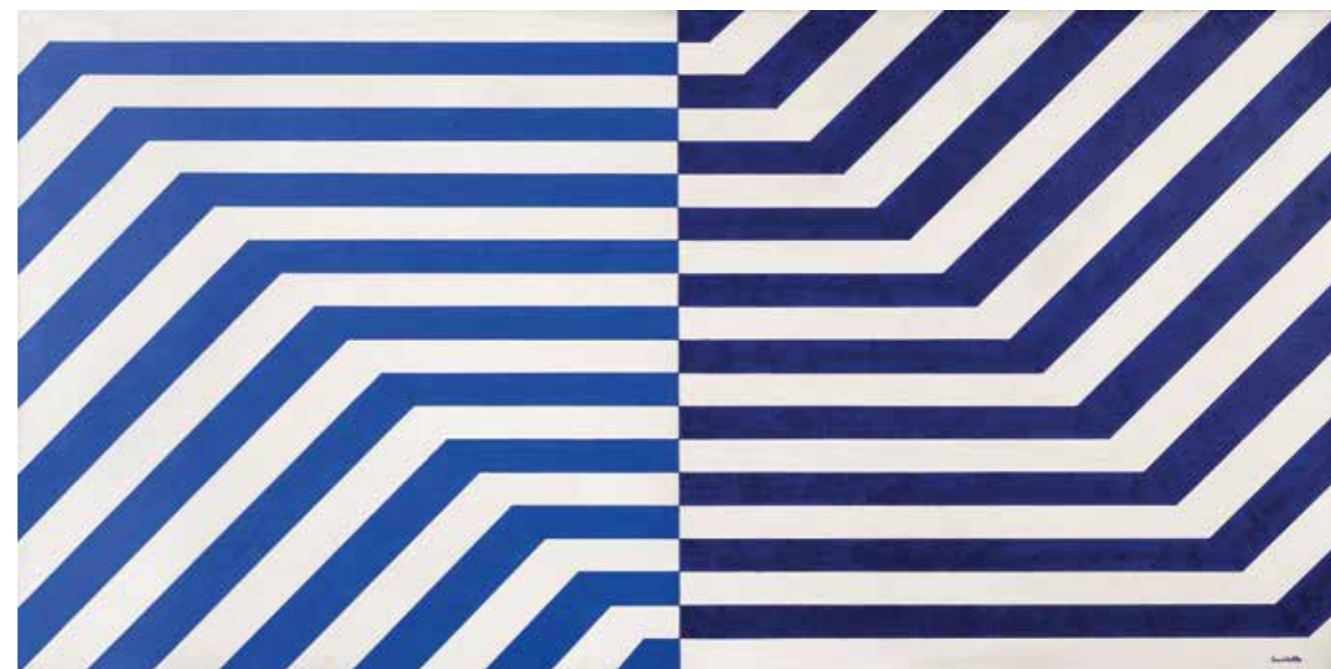
GUA 0243, 1979
Guache sobre papel
66 x 66 cm
Coleção particular, São Paulo



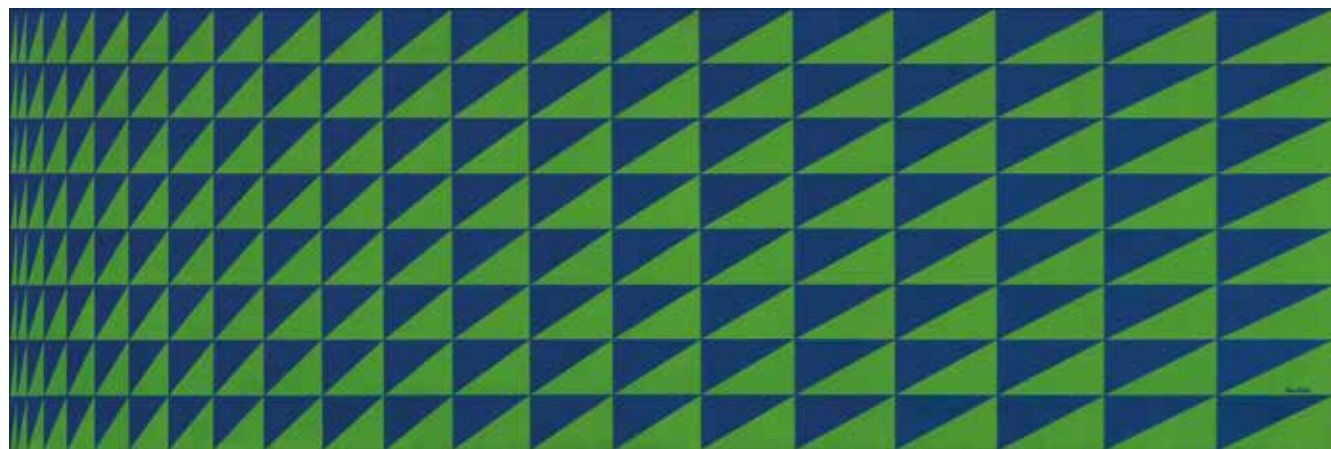
GUA 0244, 1979
Guache sobre papel
66 x 66 cm
Coleção particular, São Paulo



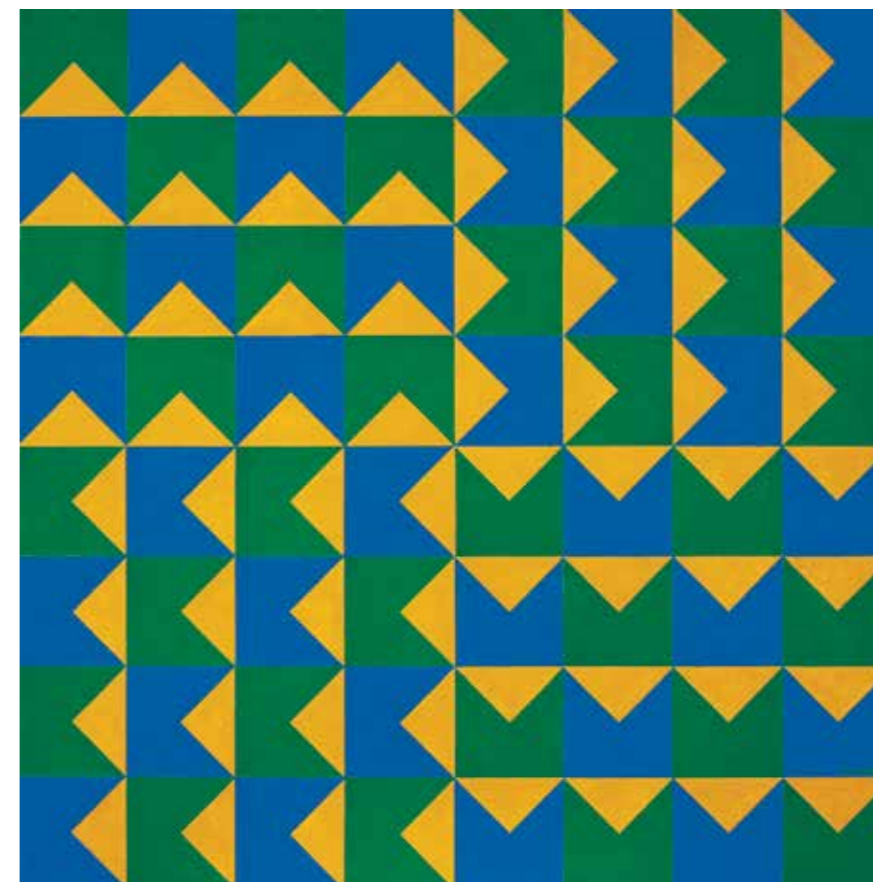
C 8068, 1980
Têmpera e grafite sobre tela sobre madeira
100 x 100 cm
Coleção particular, São Paulo



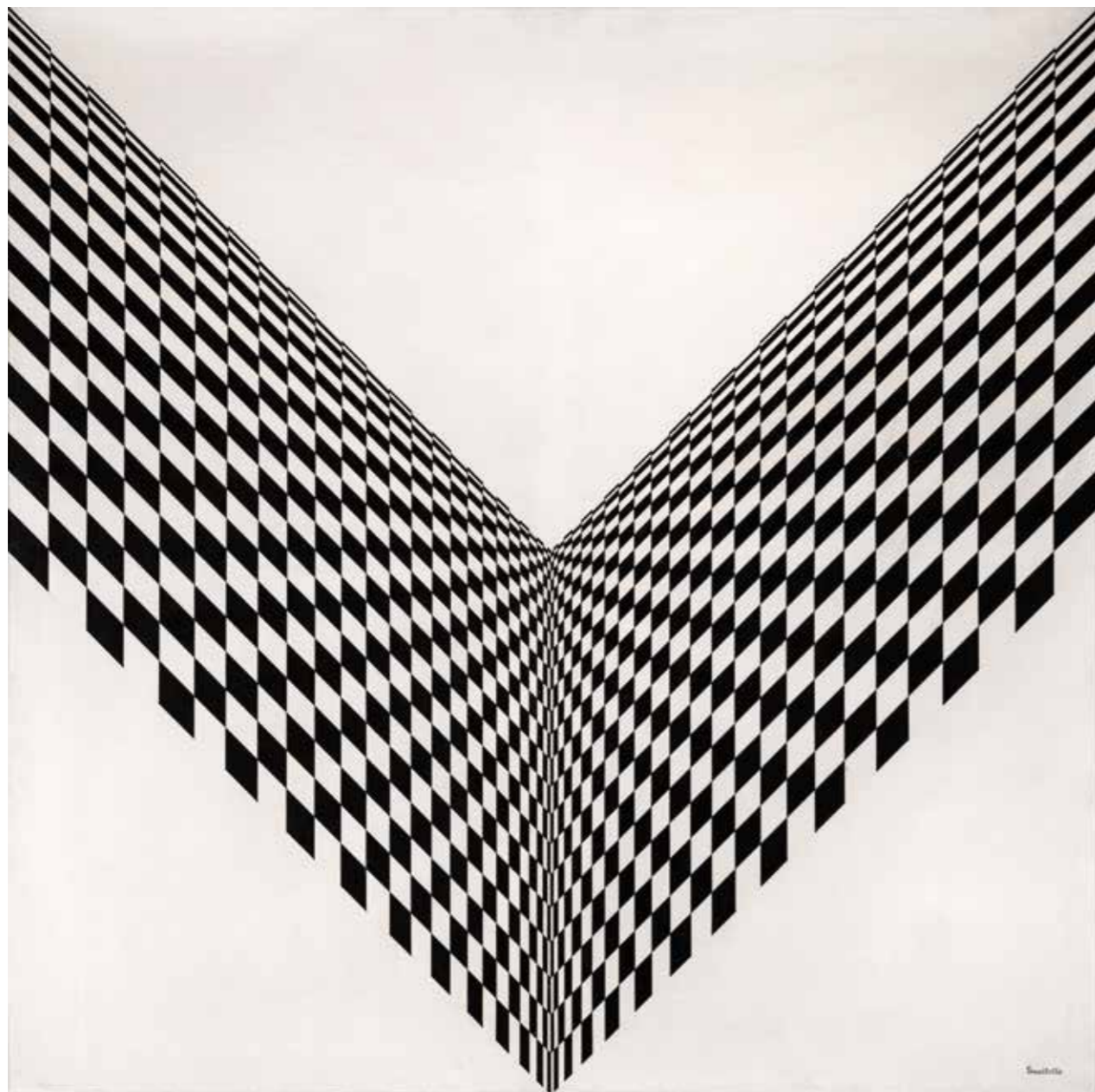
C 7963, 1979
Têmpera sobre tela sobre madeira
60,5 x 120 cm
Coleção particular, São Paulo



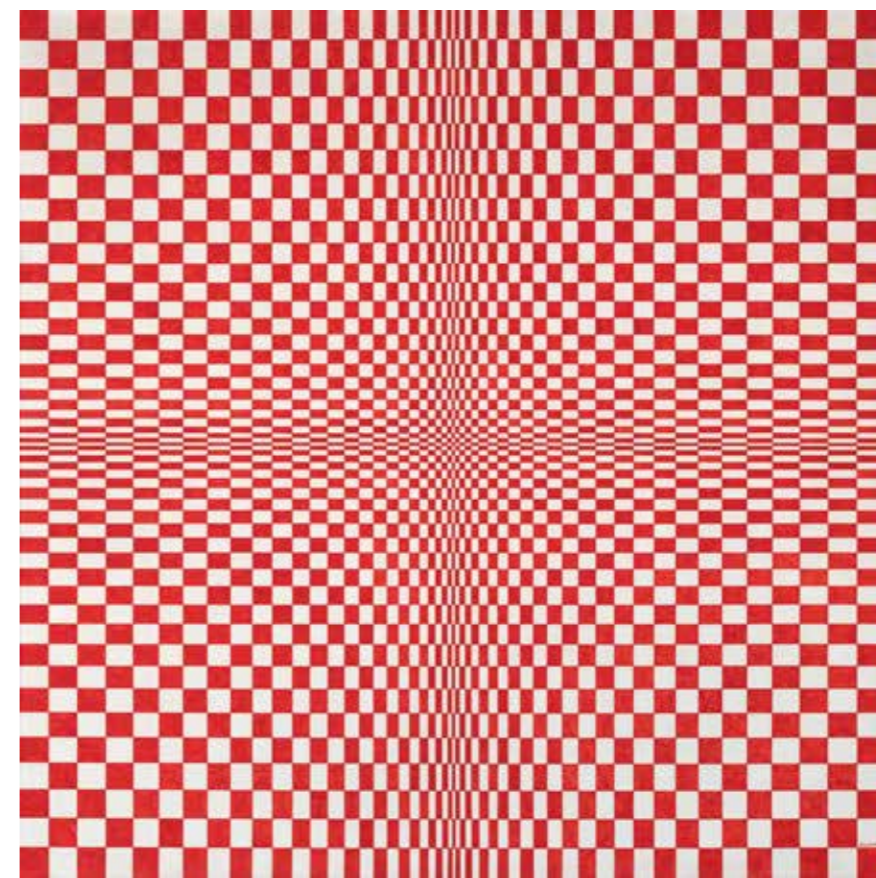
C 8191, 1981
Têmpera sobre tela sobre madeira
40 x 120 cm
Coleção particular, São Paulo



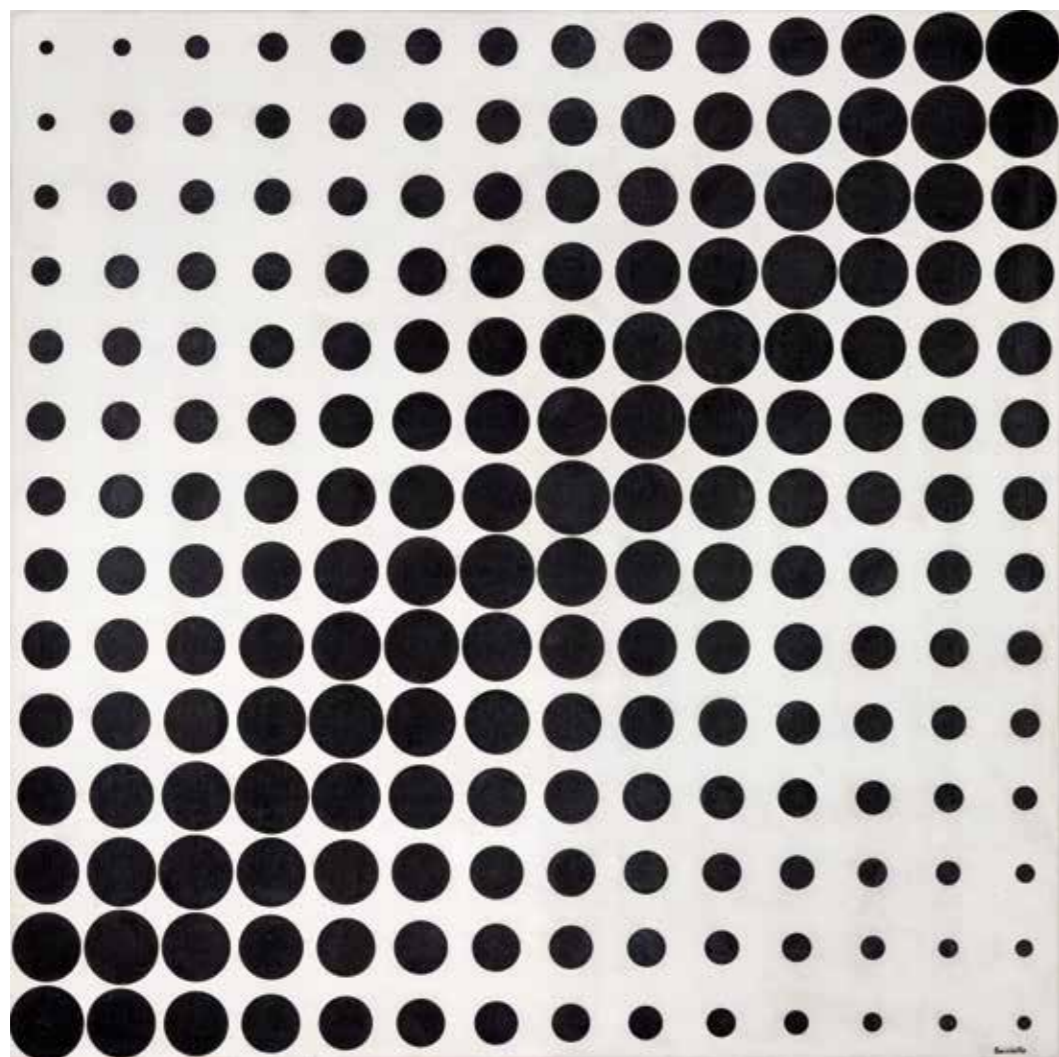
C 7962 — HOMENAGEM A VOLPI, 1979
Têmpera sobre tela
60 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo



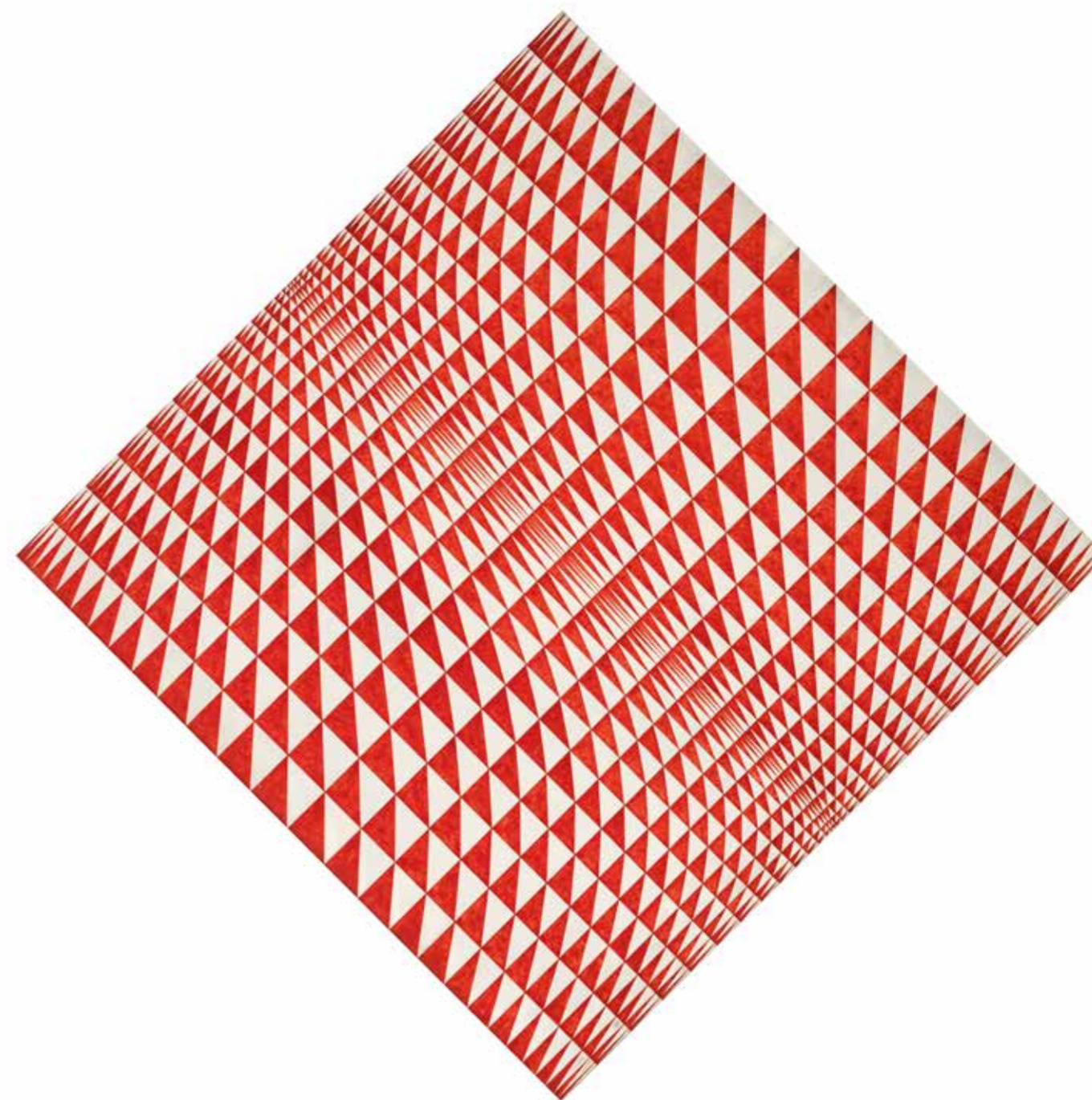
C 8078, 1980
Têmpera sobre tela
100 × 100 cm
Coleção particular, São Paulo



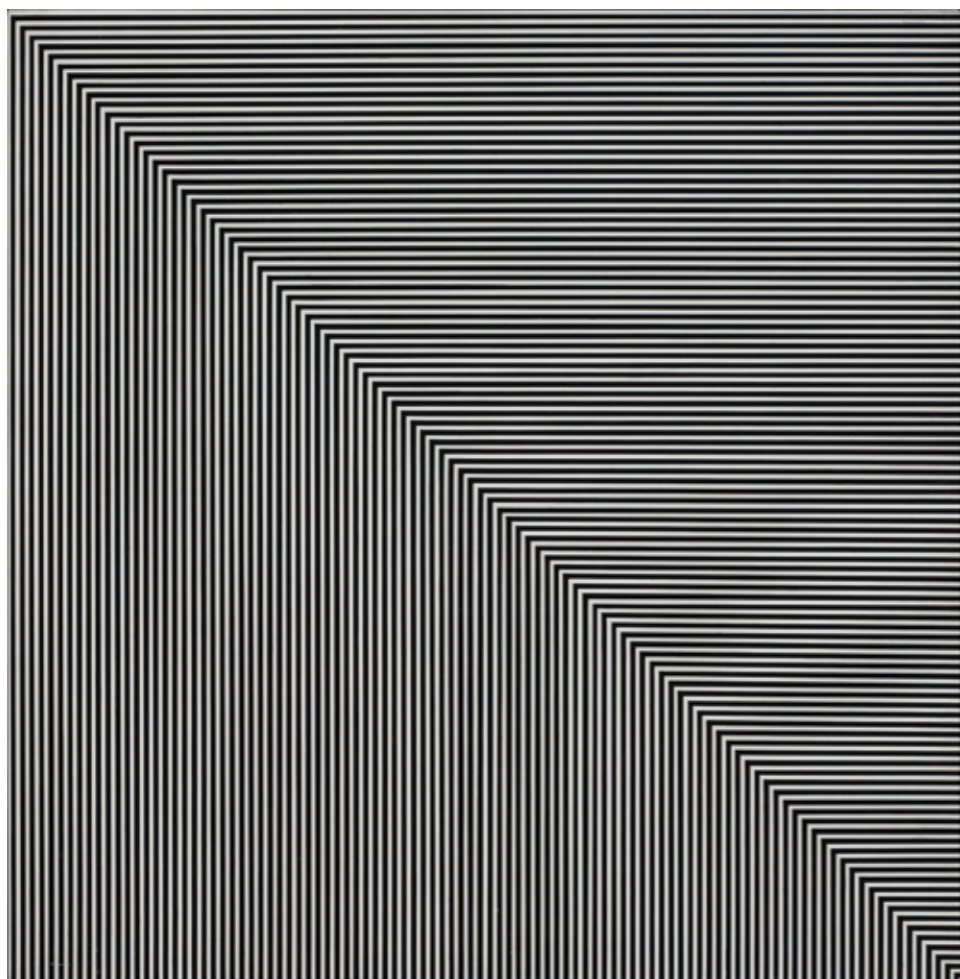
C 8190, 1980
Têmpera sobre tela
80 × 80 cm
Coleção Família Bomfim, São Paulo



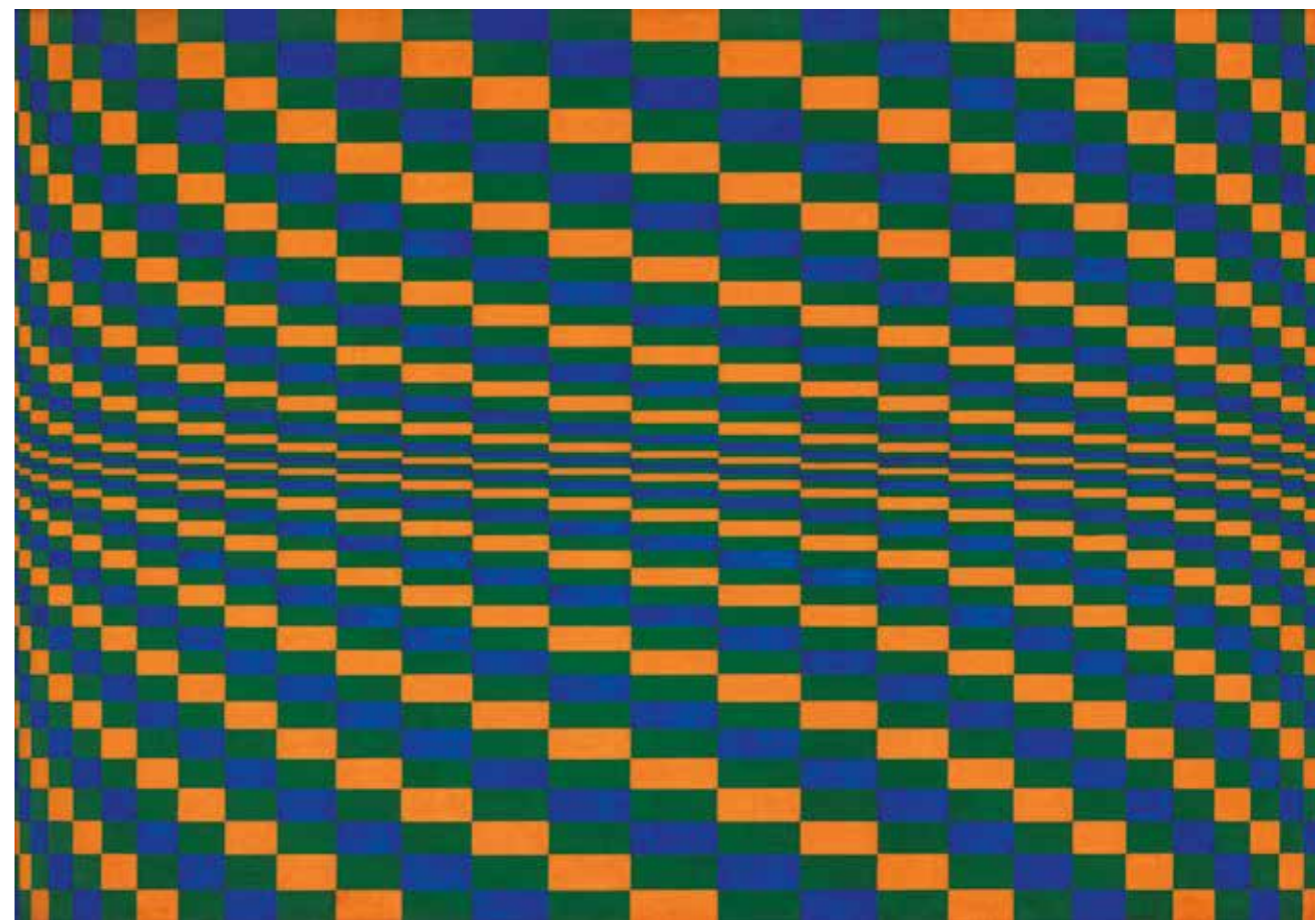
C 8079, 1980
Têmpera sobre tela sobre madeira
80,5 x 80,3 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8082, 1980
Têmpera sobre tela
141 x 141 cm
Coleção particular, São Paulo



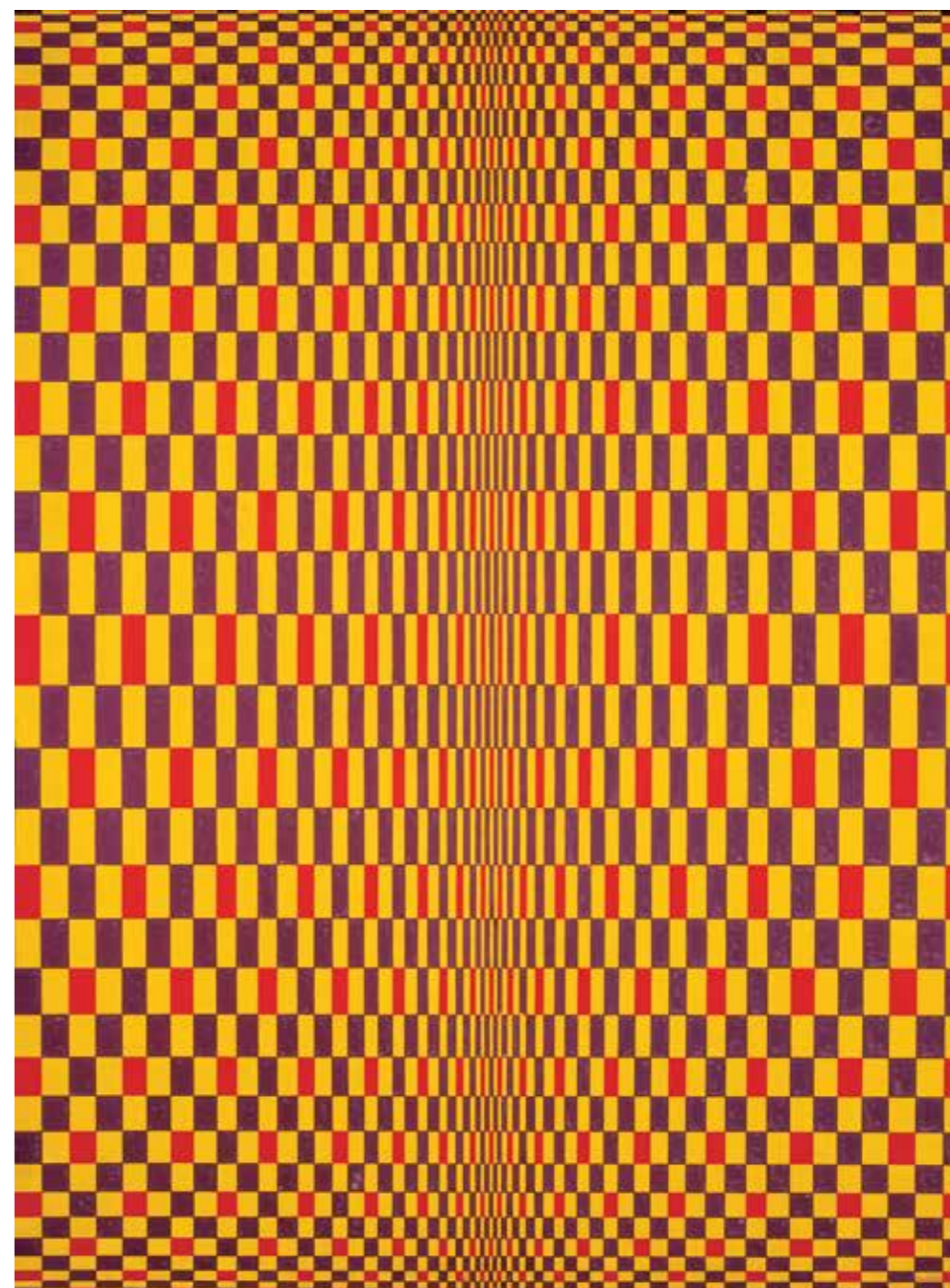
C 8102, 1981
Têmpera sobre tela sobre madeira
70 x 70 cm
Acervo Fundação Edson Queiroz, Fortaleza



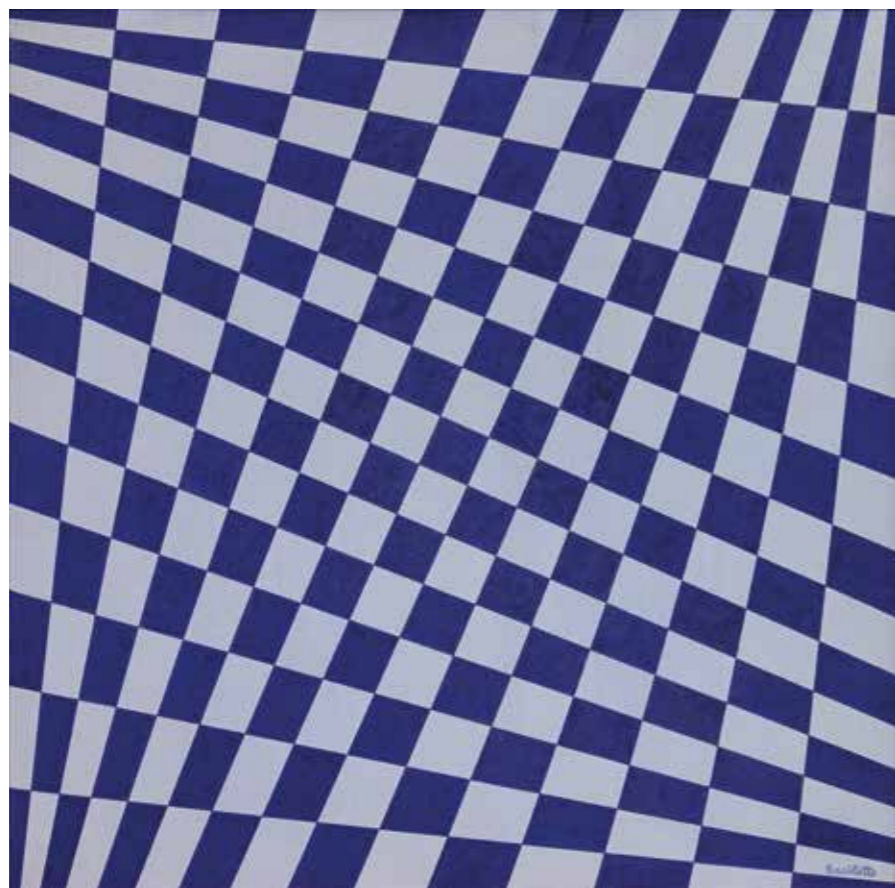
C 8100, 1981
Têmpera sobre tela
70 x 100 cm
Coleção Lais Zogbi e Telmo Porto, São Paulo



C 8189, 1981
Acrílica sobre tela
53 × 35,5 cm
Coleção particular, São Paulo



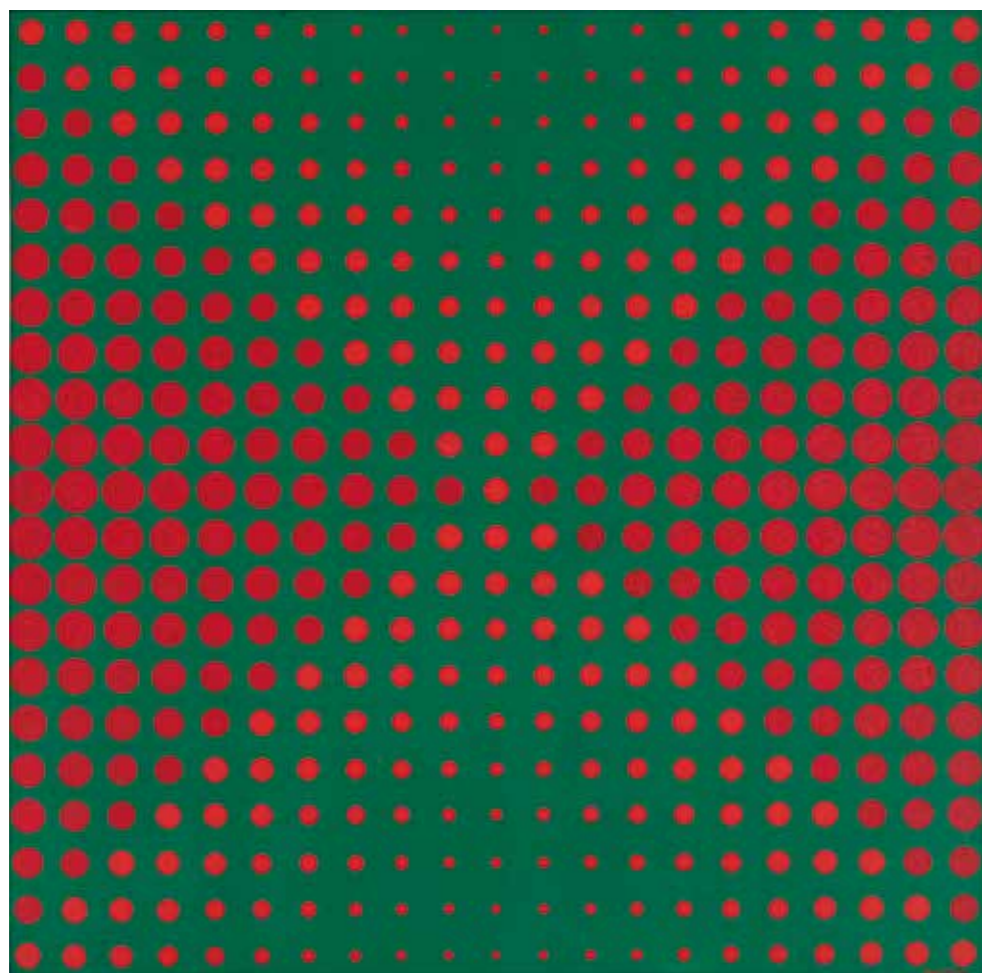
C 8105, 1981
Têmpera sobre tela
80 × 59,5 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand — Acervo Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)



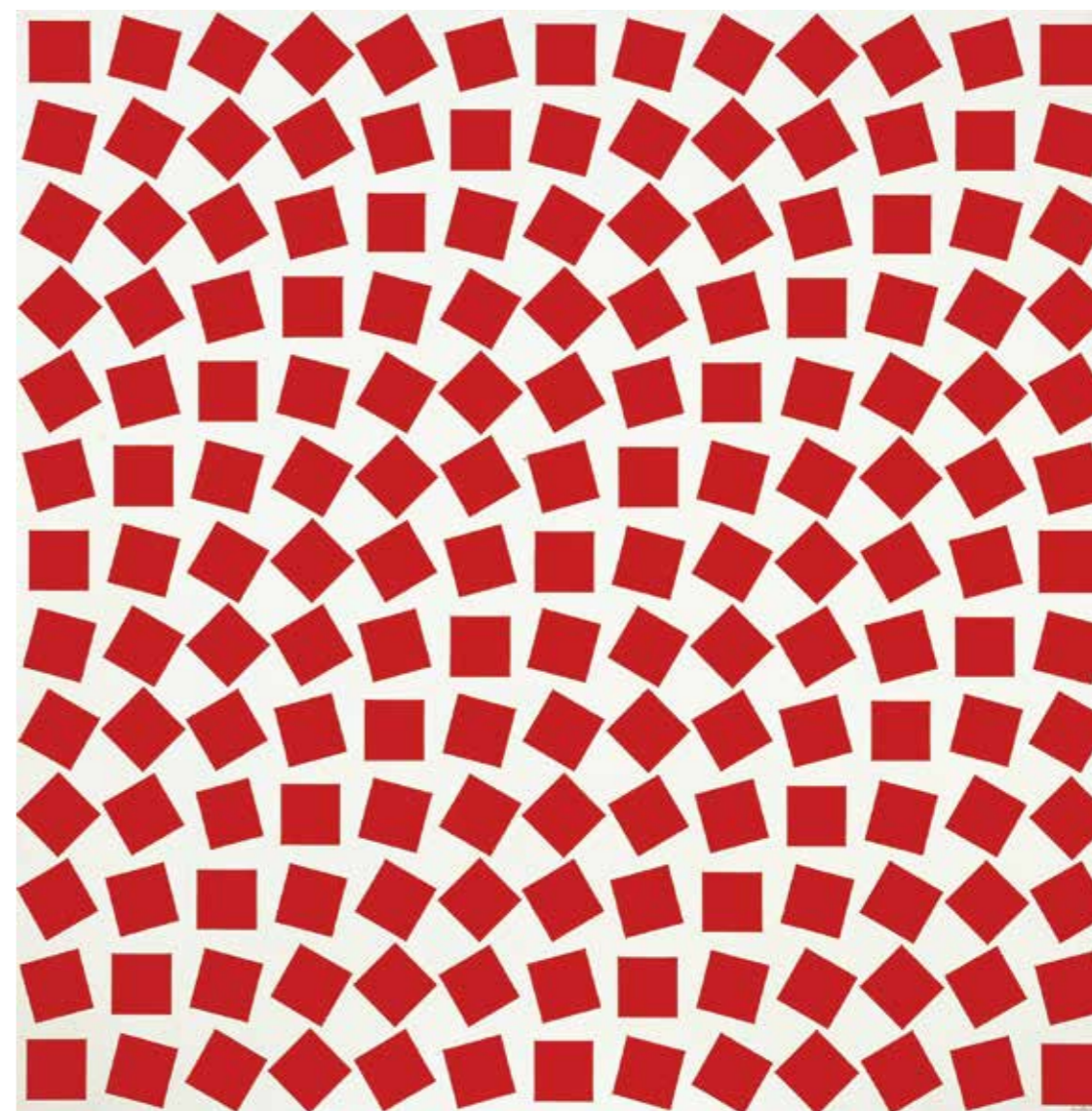
C 8196, 1981
Têmpera sobre tela
60,5 x 60,7 cm
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo
Doação Logos Engenharia e Participações S.A., 2000



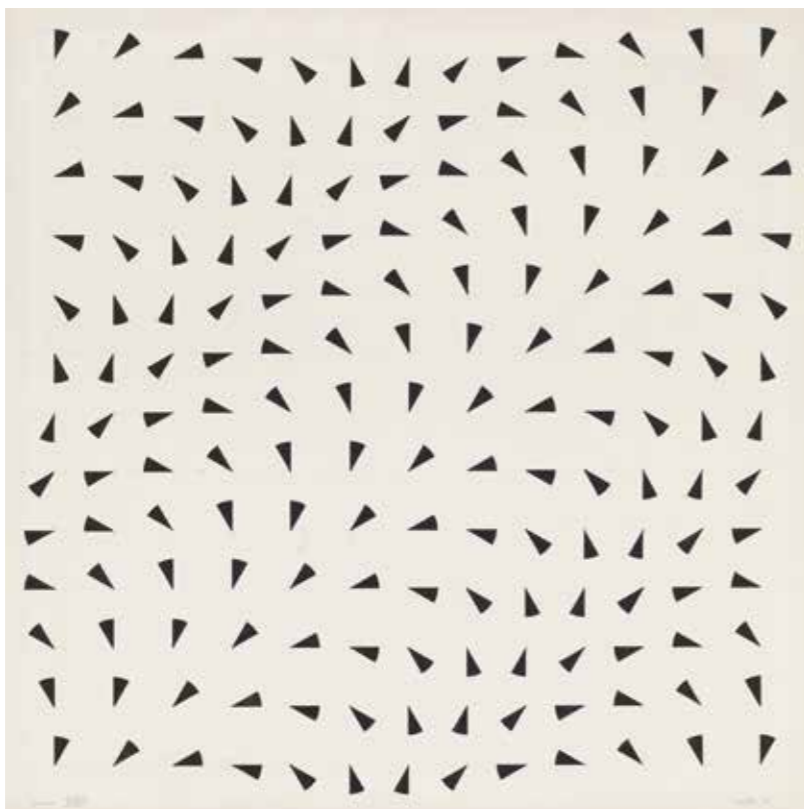
C 8110, 1981
Têmpera sobre tela
80 x 120 cm
Coleção particular, Fortaleza



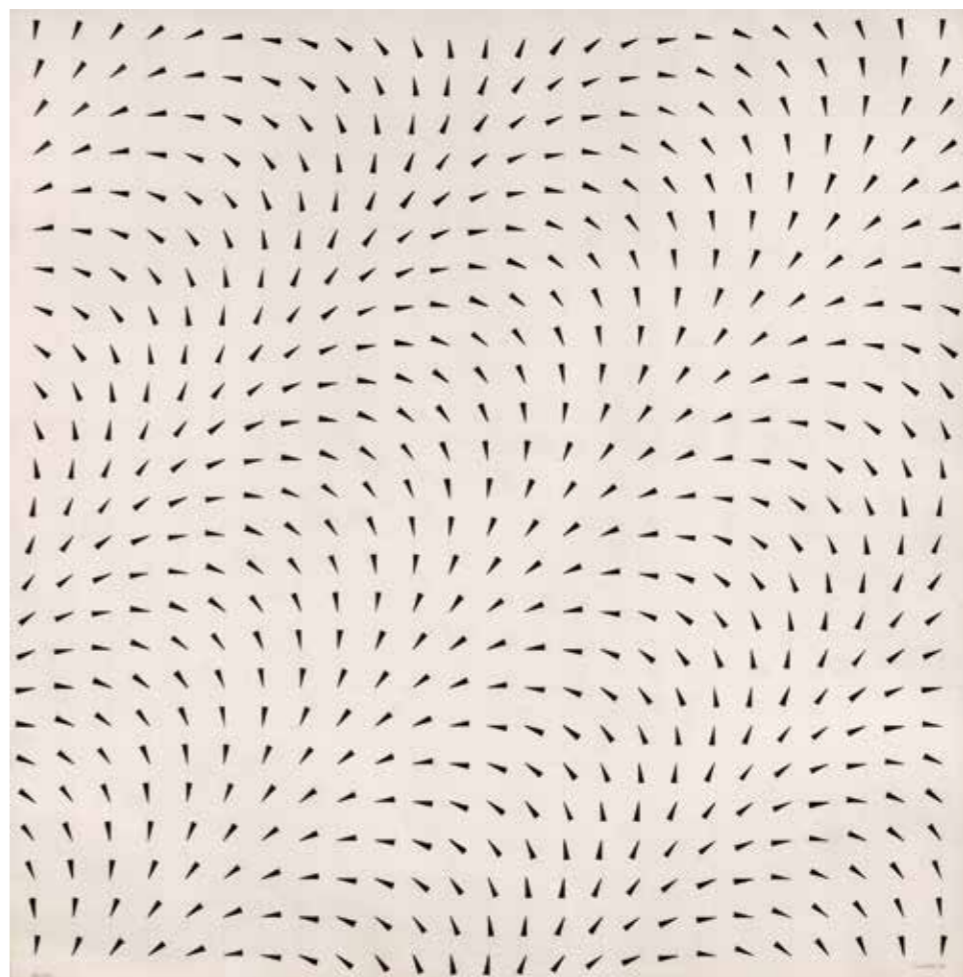
C 8199, 1981
Têmpera sobre tela sobre madeira
66 × 66 cm
Coleção particular, São Paulo



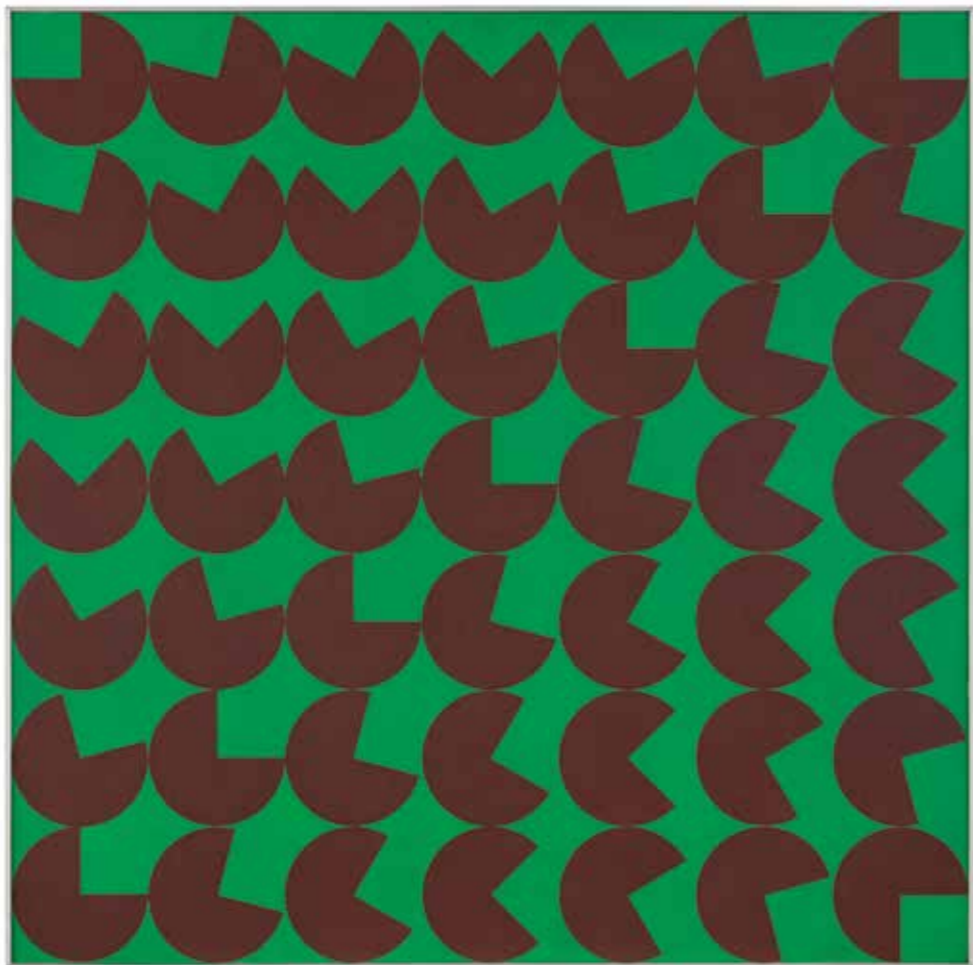
C 8215, 1982
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
80 × 80 cm
Coleção Ladi Biezus, São Paulo



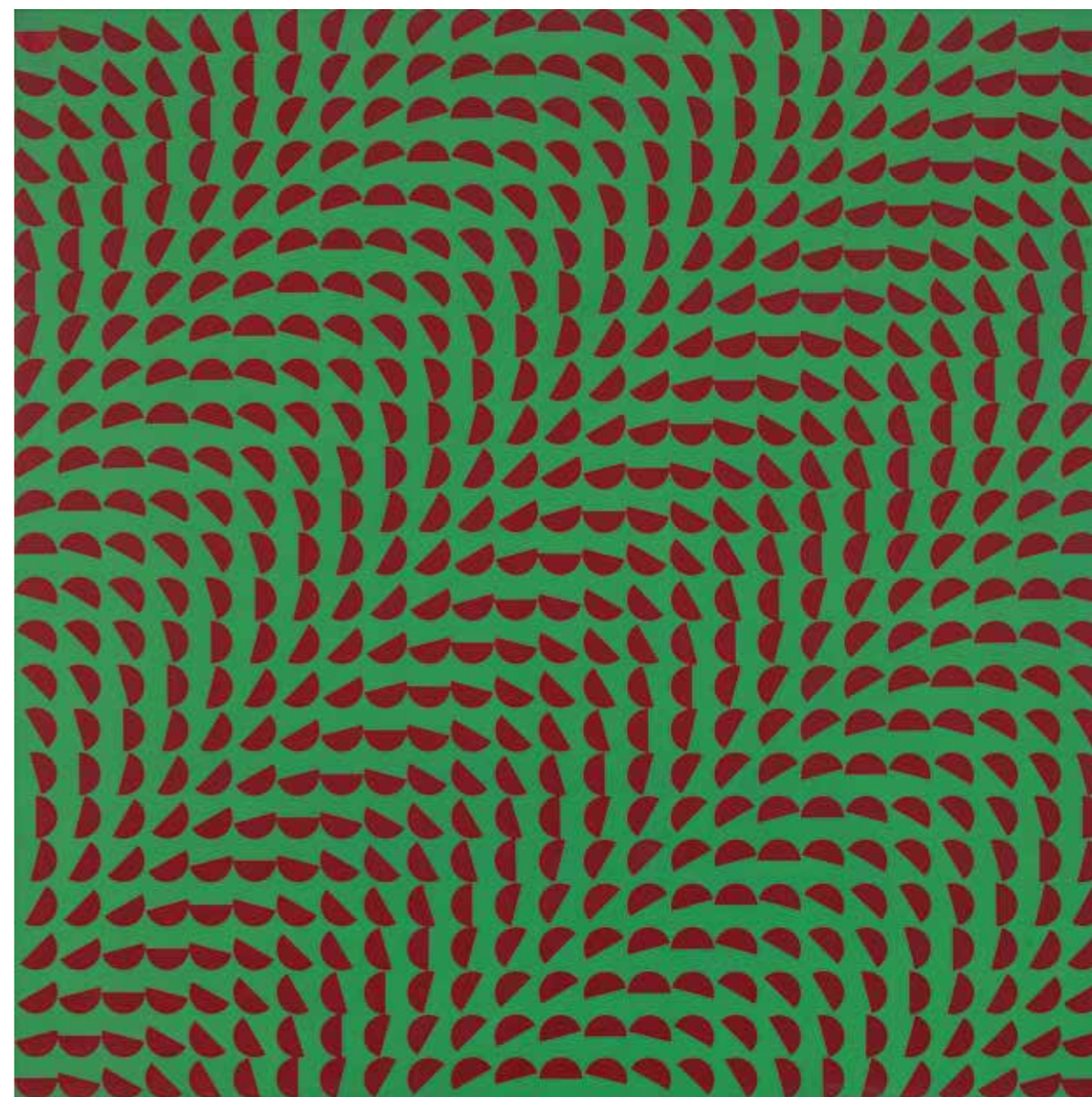
GUA 0382, 1982
Guache e grafite sobre papel
48 x 48 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros, Estados Unidos



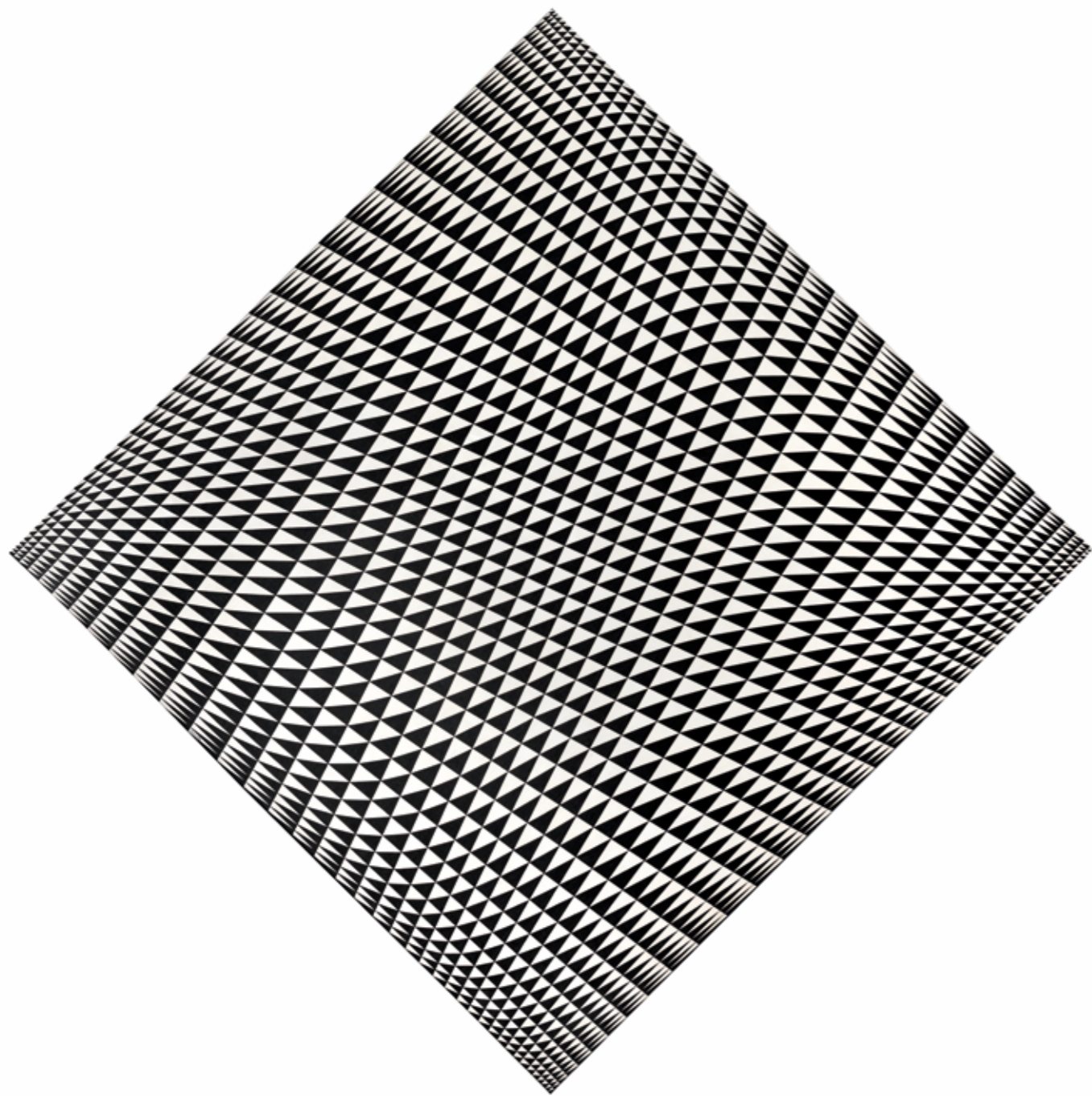
GUA 0384, 1982
Guache e grafite sobre papel
70 x 69,5 cm
Coleção Orandi Momesso, São Paulo



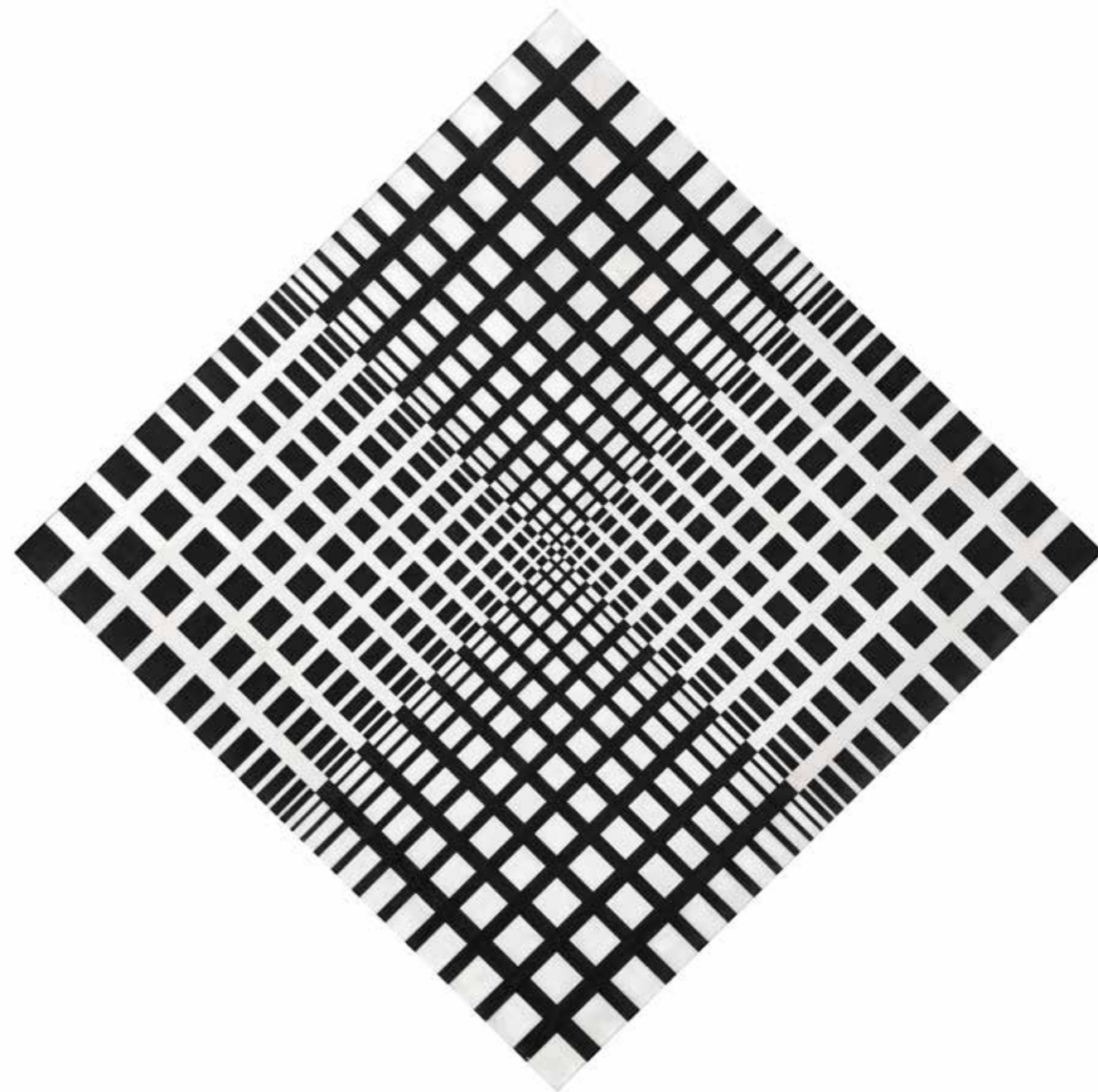
C 8217, 1982
Têmpera sobre tela
70 × 70 cm
Coleção particular, São Paulo



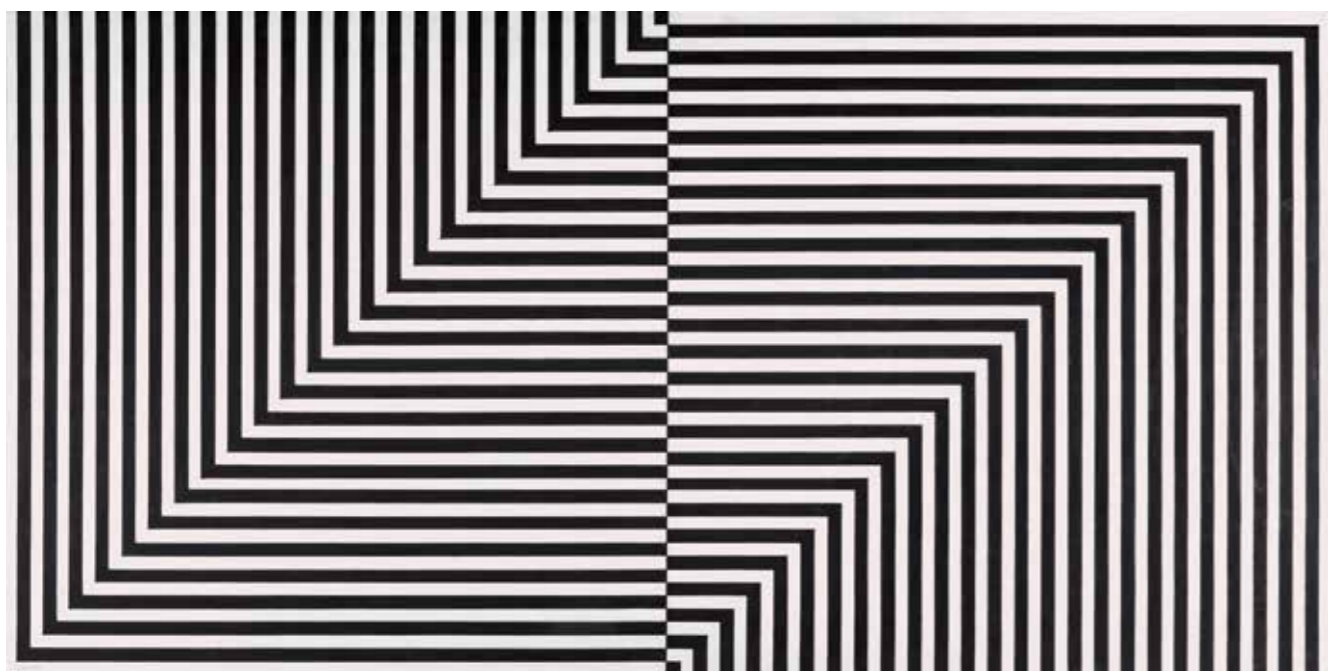
C 8225, 1982
Têmpera e grafite sobre tela
140 × 140 cm
Coleção particular, São Paulo



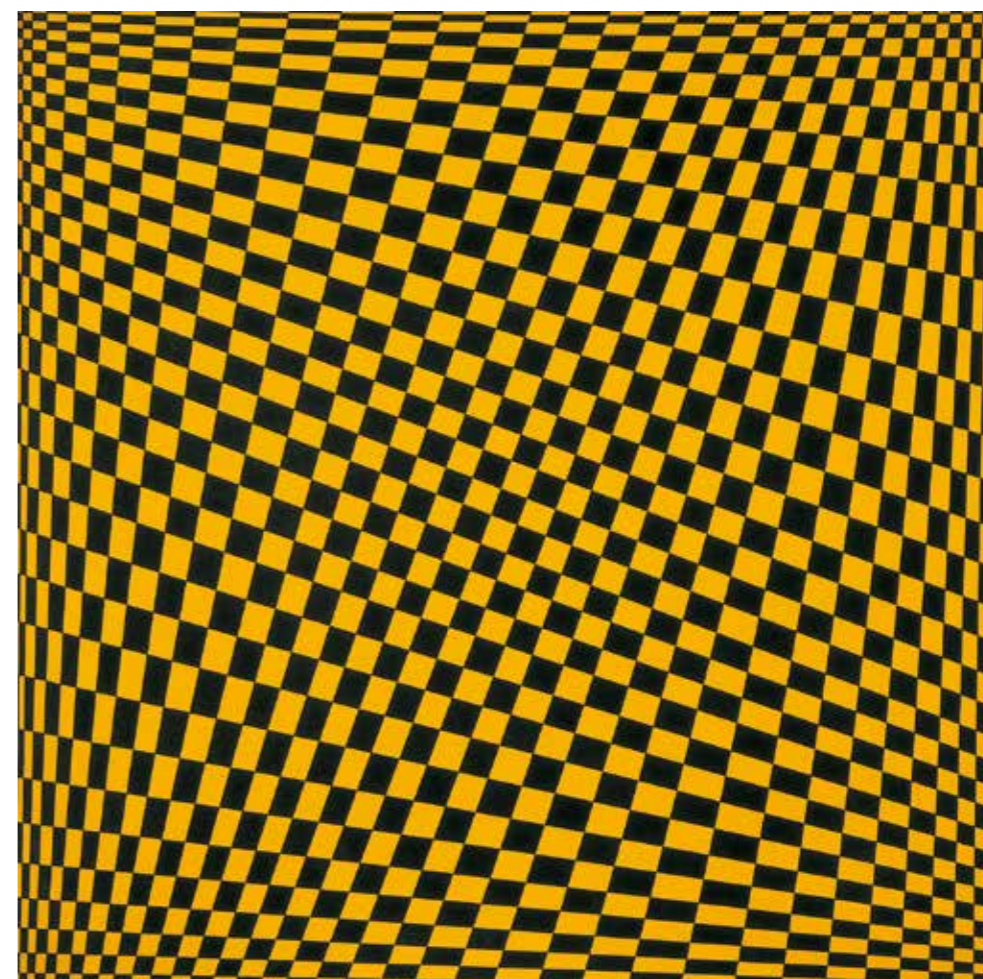
C 8223, 1982
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
113 × 113 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



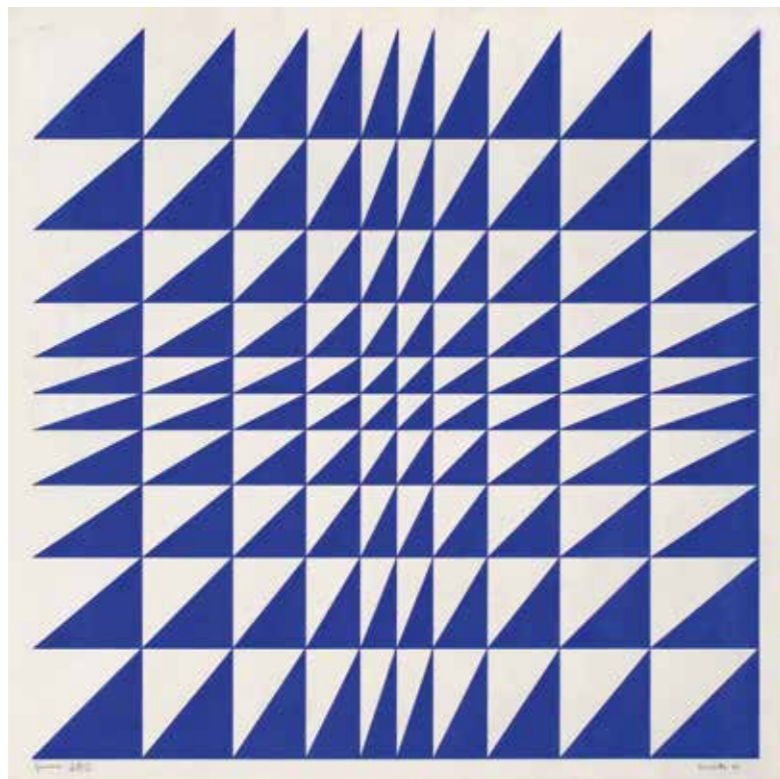
C 8221, 1982
Têmpera sobre tela
141 × 141 cm
Coleção particular, São Paulo



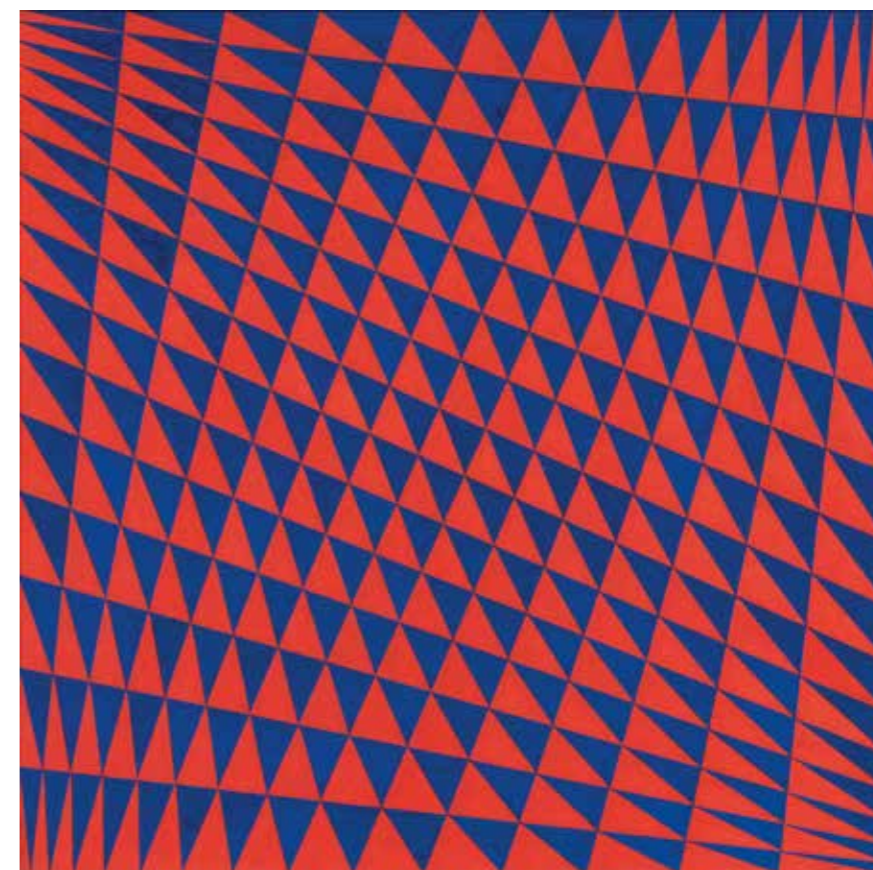
C 8220, 1982
Têmpera sobre tela
50 x 100 cm
Coleção particular, Fortaleza



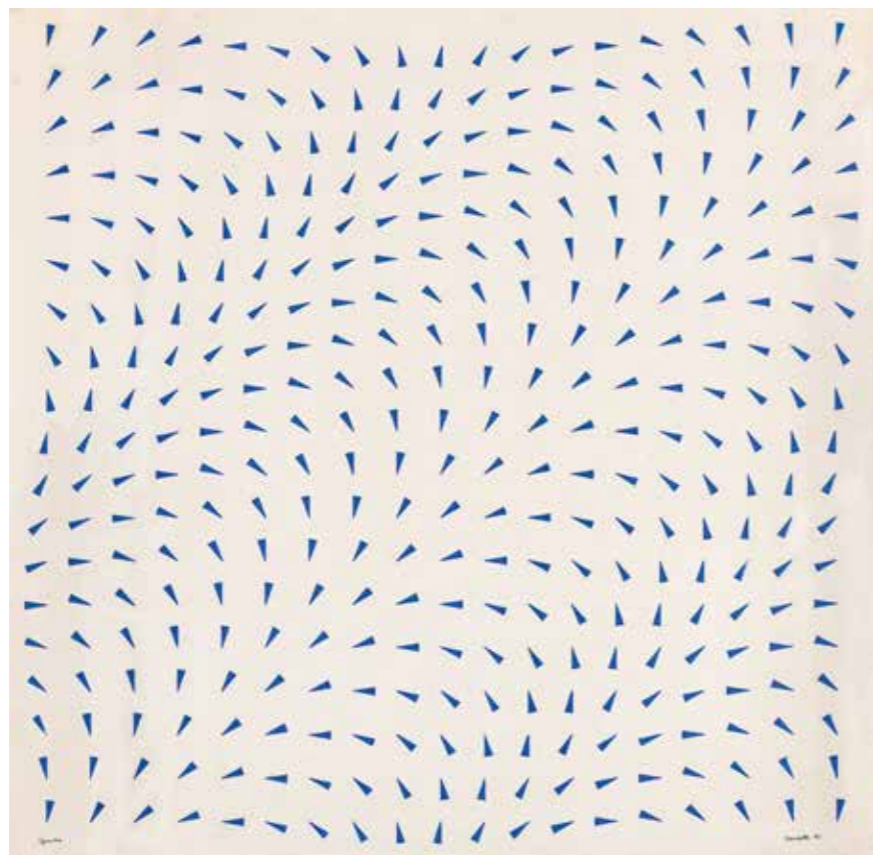
C 8222, 1982
Têmpera sobre tela
80 x 80 cm
Coleção Ladi Biezus, São Paulo



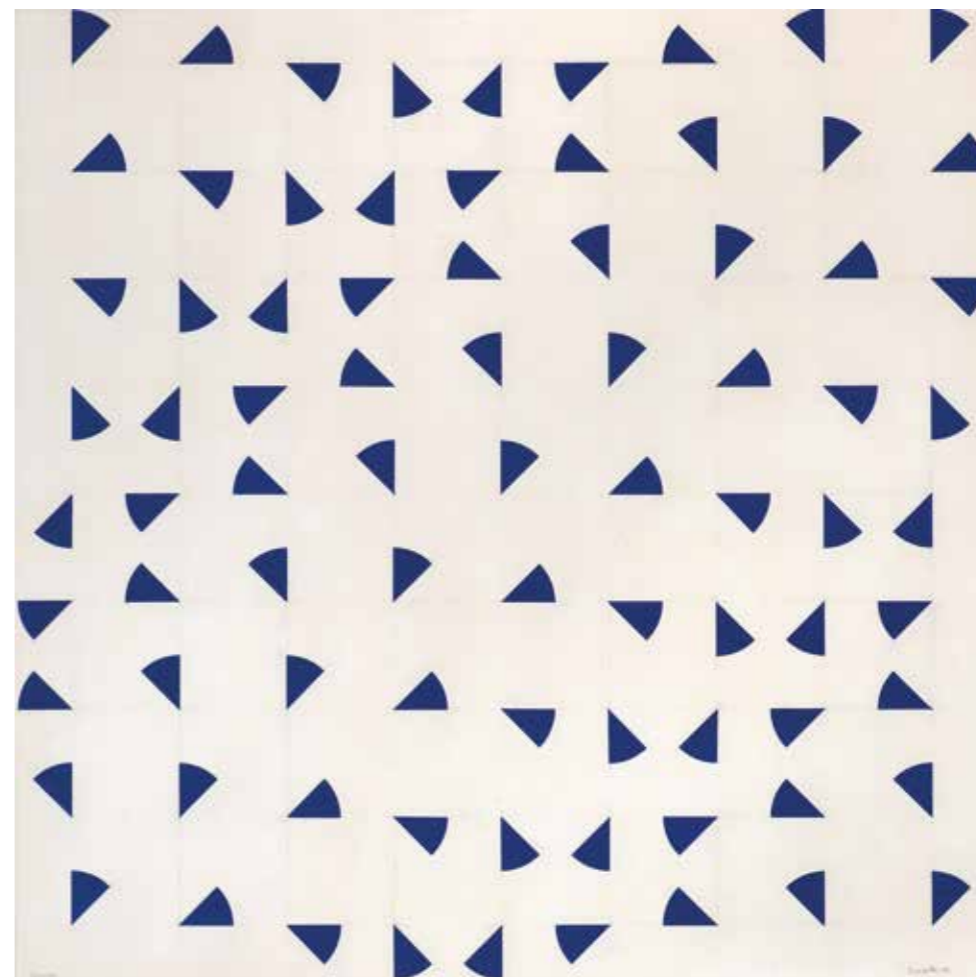
GUA 0389, 1982
Guache sobre papel
43,5 x 43,5 cm
Coleção Igor Queiroz Barroso, Fortaleza



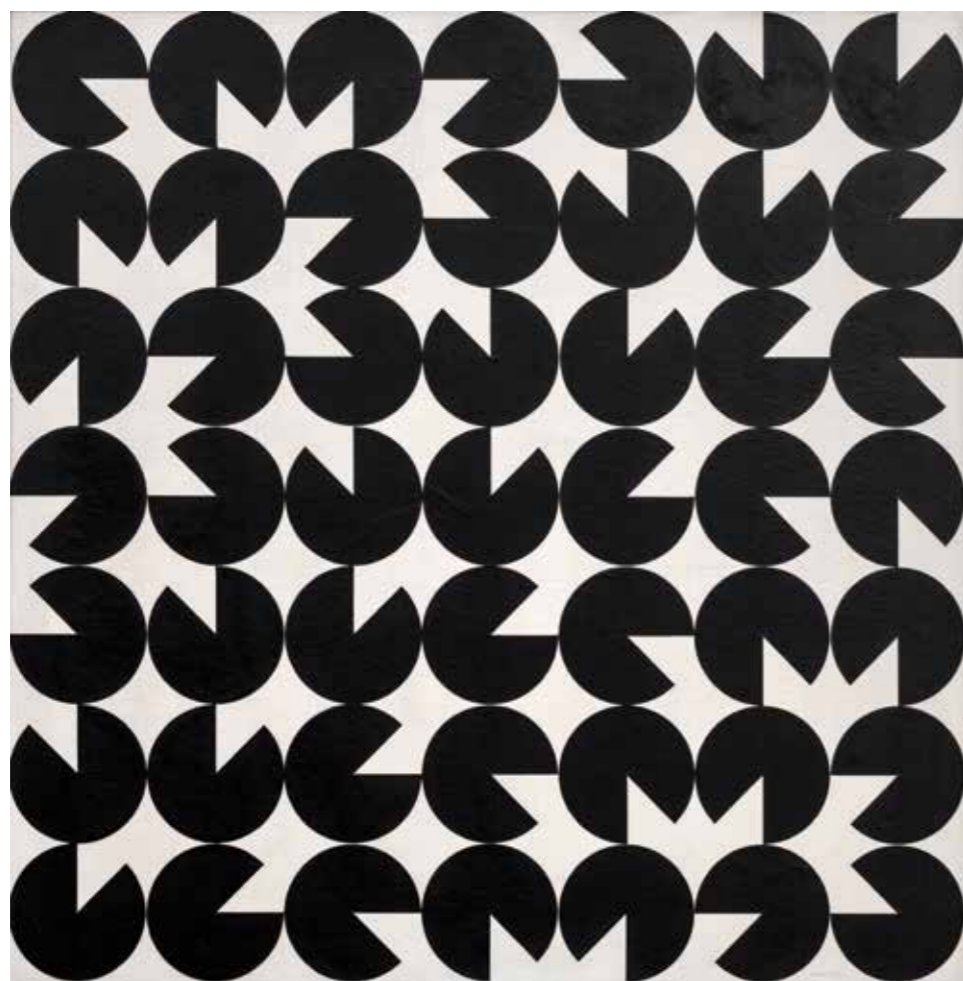
C 8219, 1982
Têmpera sobre tela
60 x 60 cm
Coleção particular, Suíça



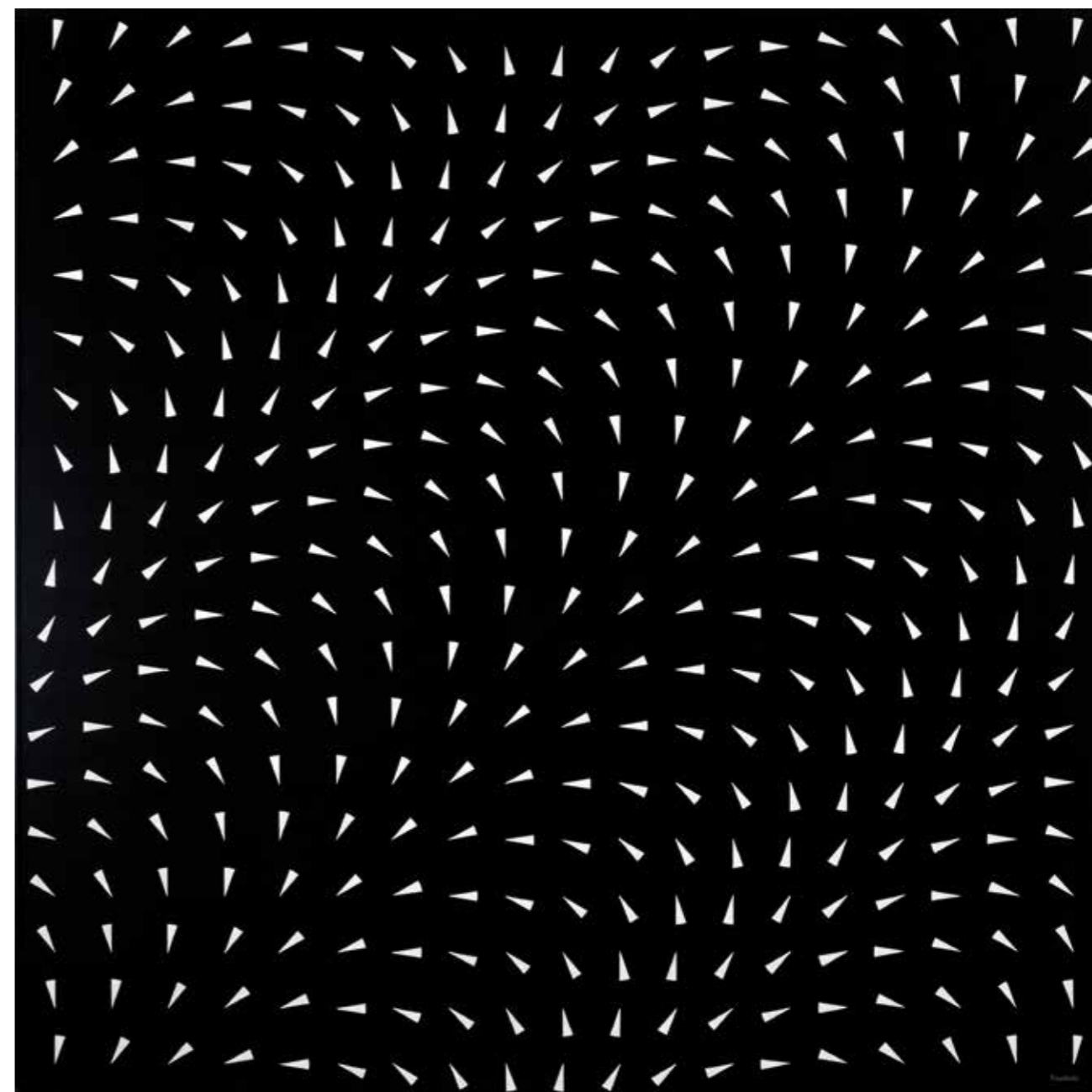
GUA 0386, 1982
Guache sobre papel
59 x 59 cm
Coleção particular, São Paulo



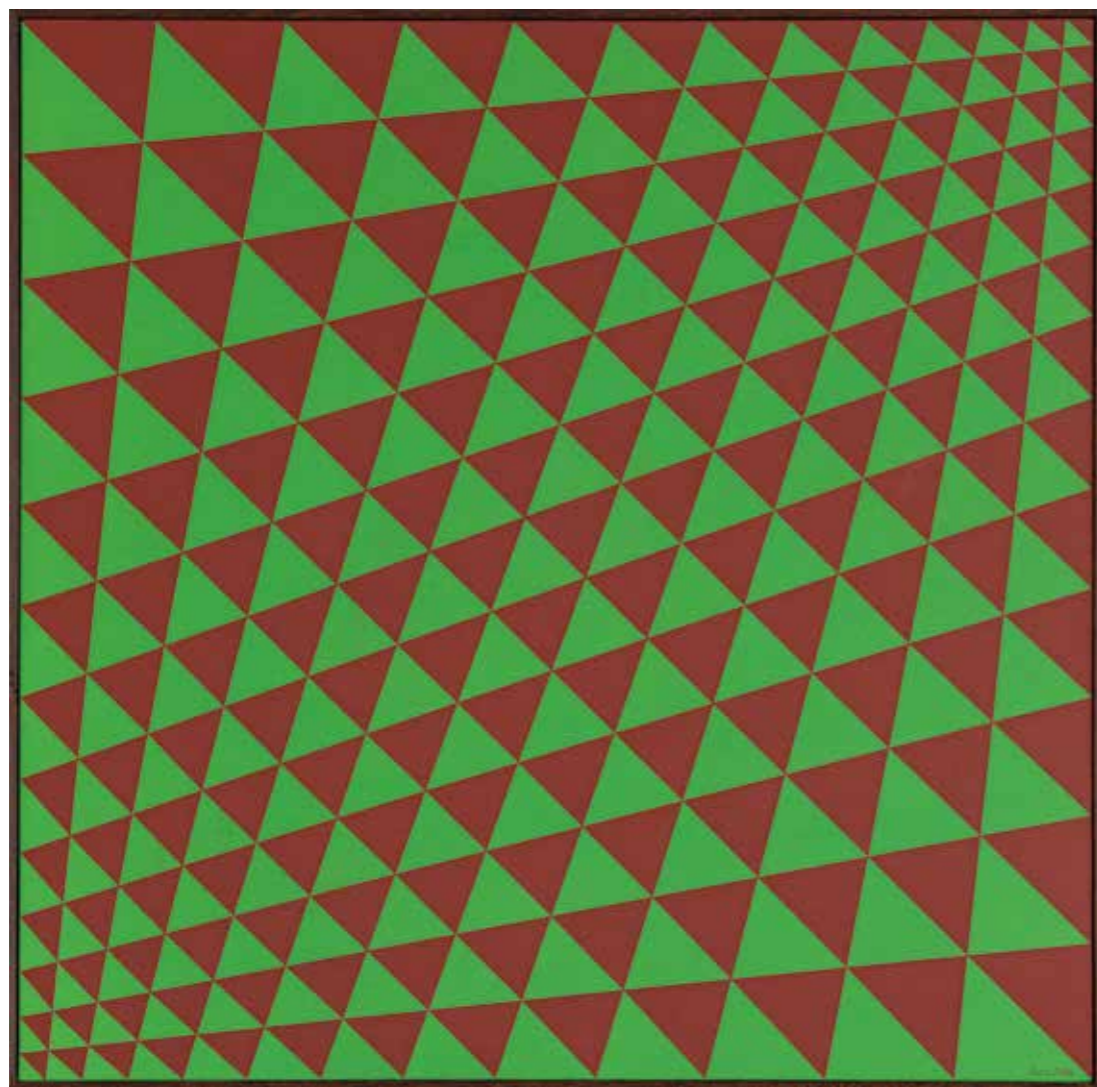
GUA 0387, 1982
Guache sobre papel
70 x 70 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8218, 1982
Têmpera sobre tela
70 x 70 cm
Coleção Renata de Paula, São Paulo

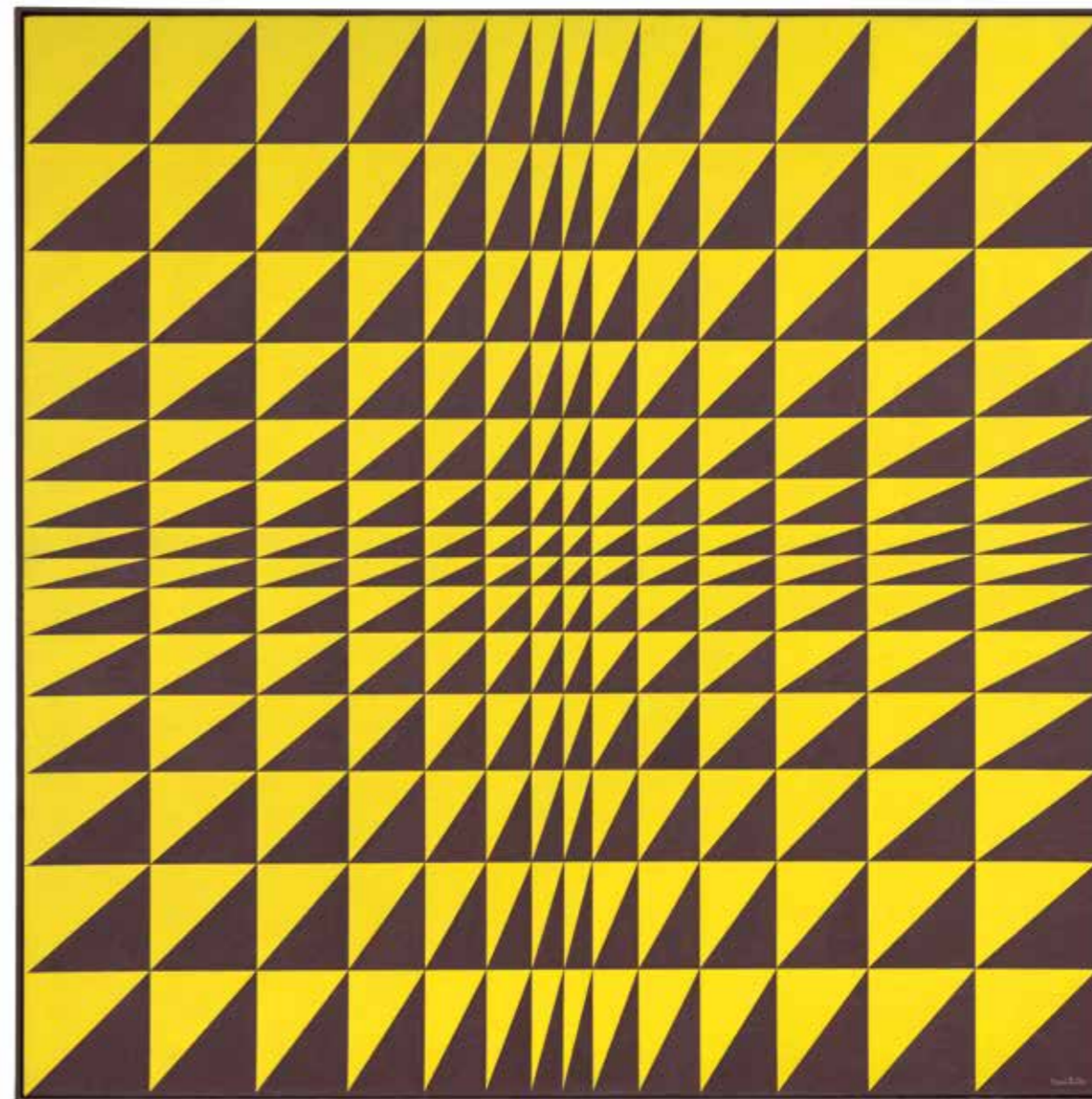


C 8332, 1983
Têmpera vinílica sobre tela
120 x 120 cm
Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)
Doação Logos Engenharia e Participações S.A., 2000

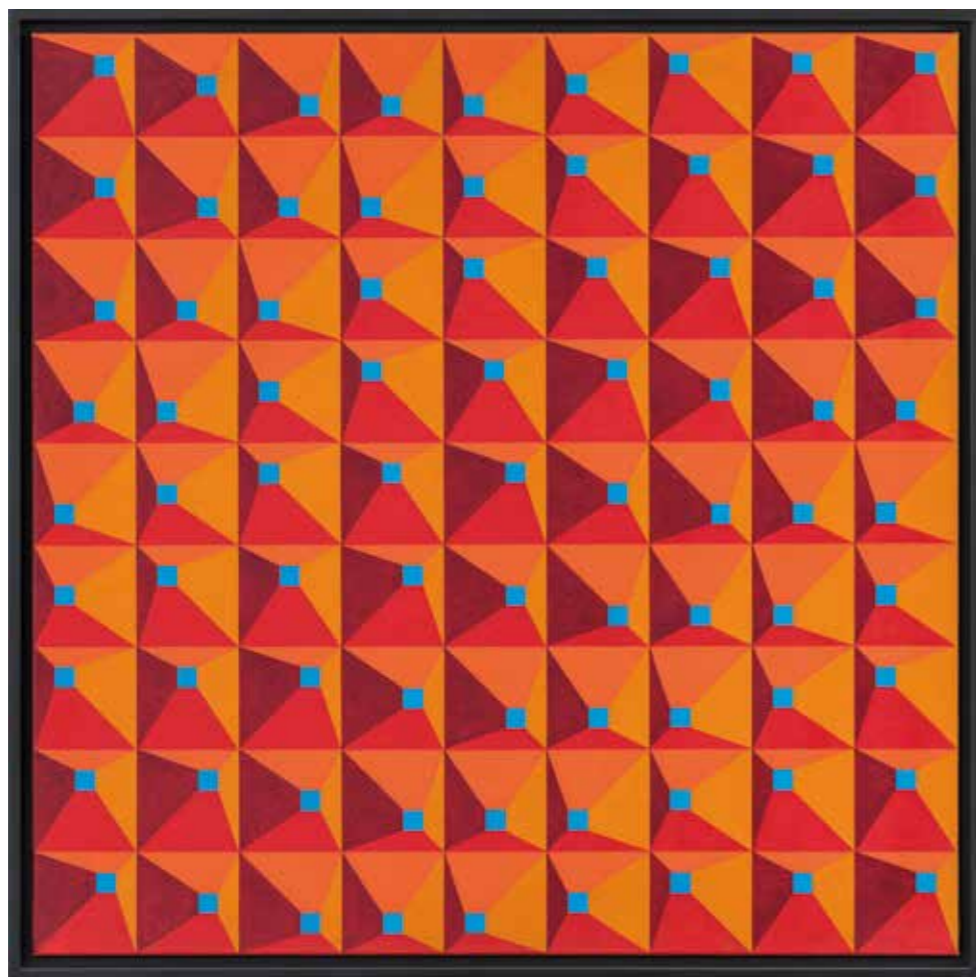


C 8347, 1983
Têmpera vinílica sobre tela
90 × 90 cm
Coleção particular, São Paulo

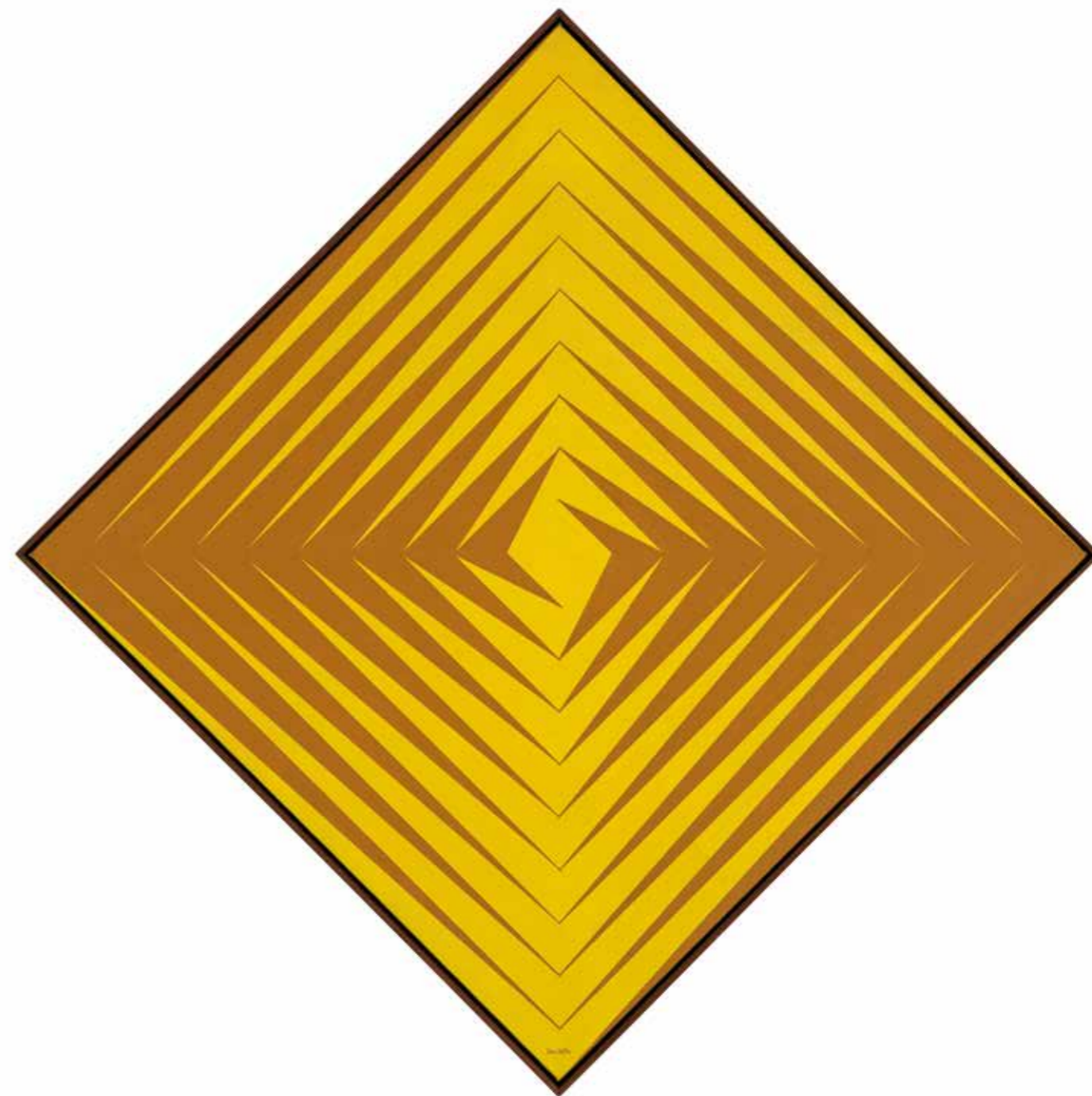
*Esta e as demais obras que aparecem
com moldura estão assim registradas
pelo fato de a moldura ter sido
pintada pelo artista.*



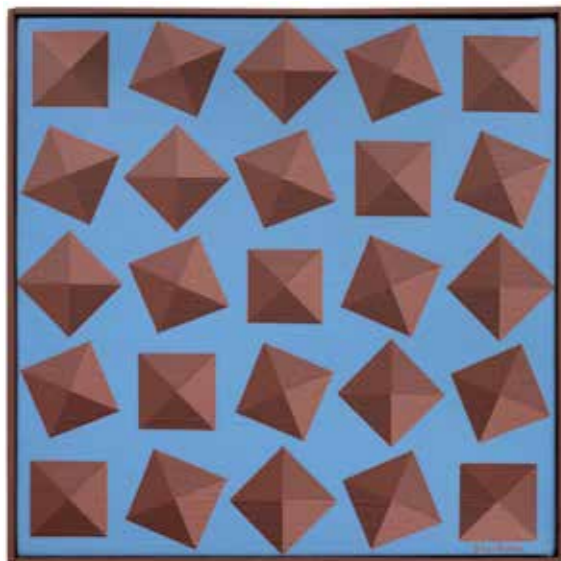
C 8331, 1983
Têmpera sobre tela
105 × 105 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



C 8335, 1983
Têmpera sobre tela
70 x 70 cm
Coleção particular, São Paulo



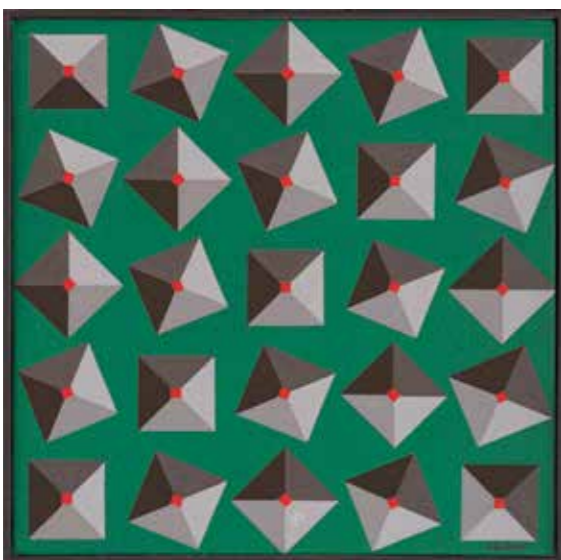
C 8340, 1983
Têmpera e grafite sobre tela
99 x 99 cm
Coleção particular, São Paulo



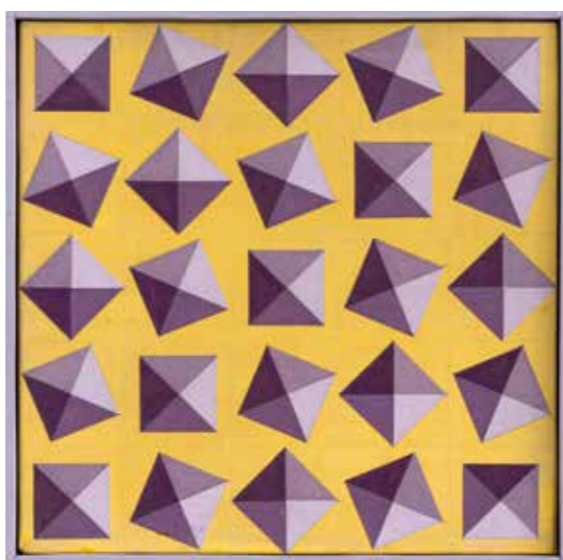
C 8466, 1984
Têmpera sobre tela
20 x 20 cm
Coleção Ladi Biezus, São Paulo



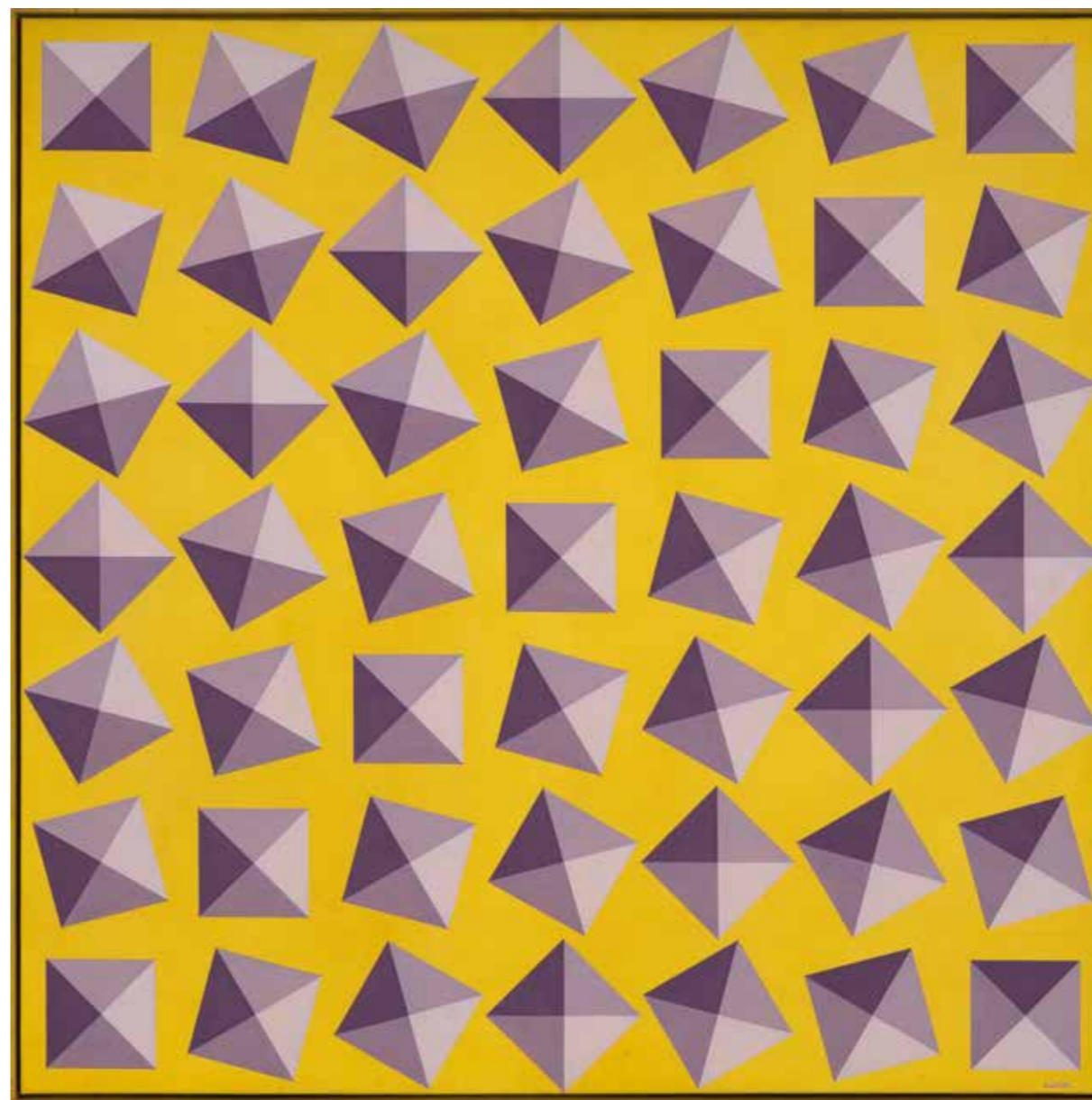
C 8470, 1984
Têmpera sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



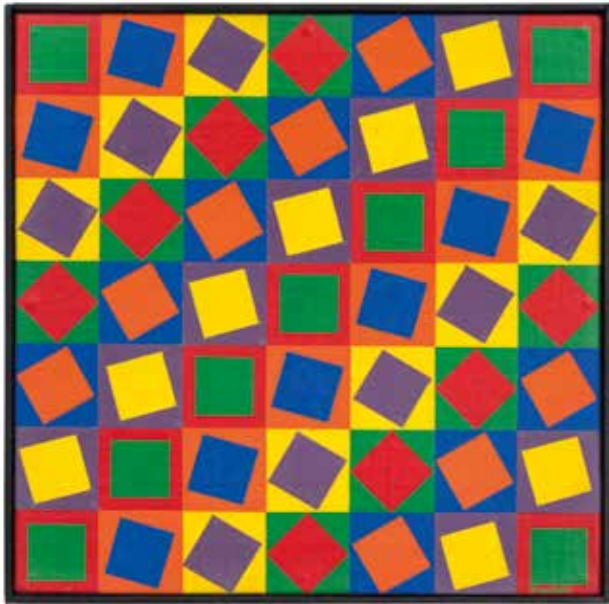
C 8467, 1984
Têmpera sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



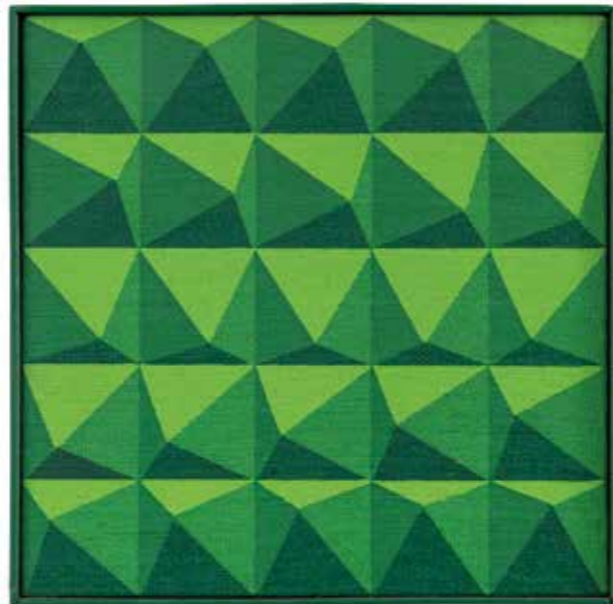
C 8456, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



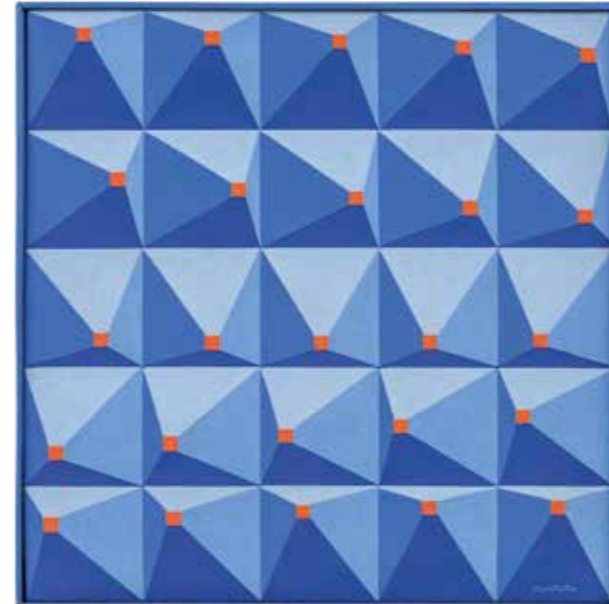
C 8462, 1984
Têmpera sobre tela
100 x 100 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8457, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção Ladi Biezus, São Paulo



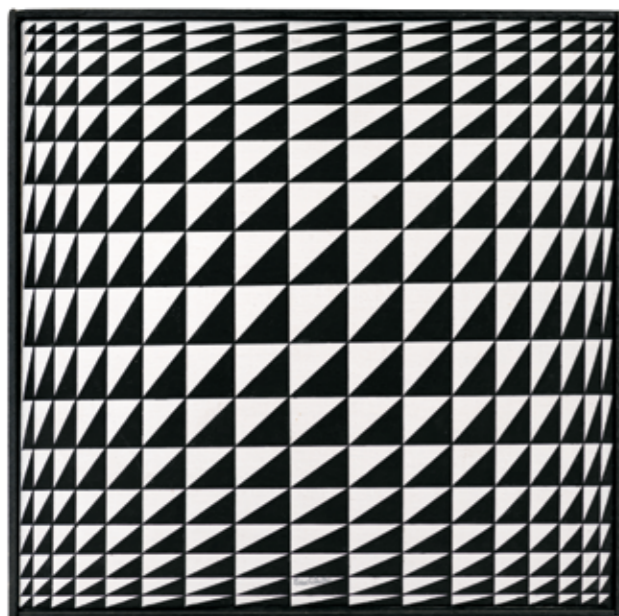
C 8472, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



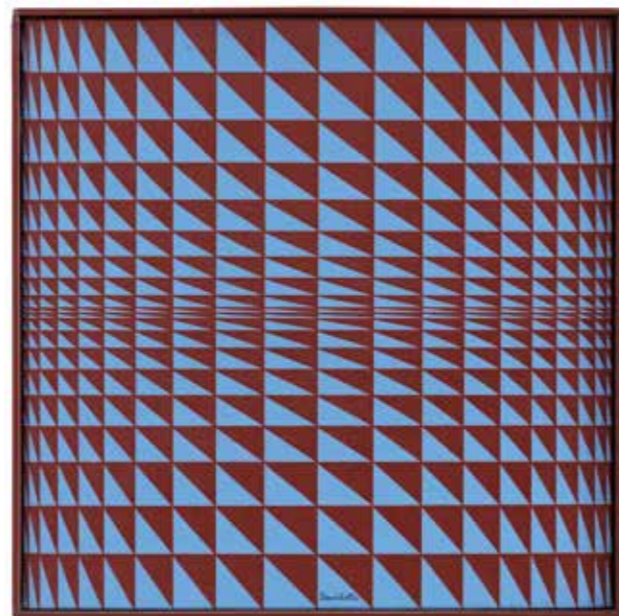
C 8474, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção Orandi Momesso, São Paulo



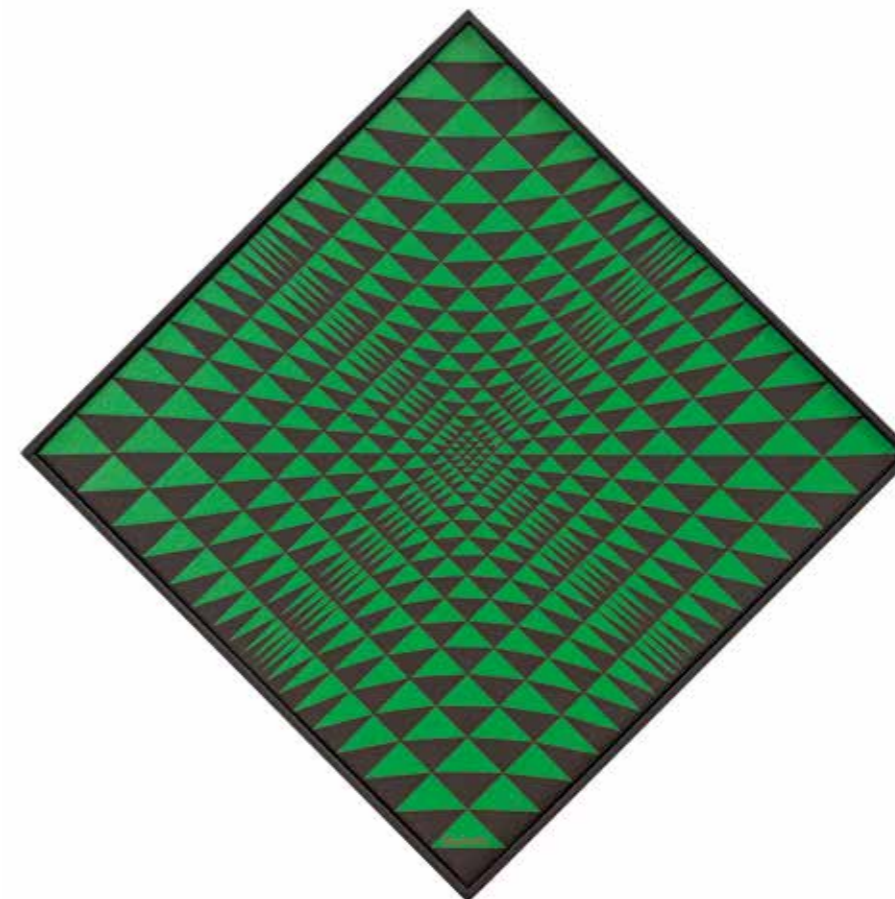
C 8459, 1984
Têmpera sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



C 8455, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção Ladi Biezus, São Paulo



C 8478, 1984
Têmpera sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo

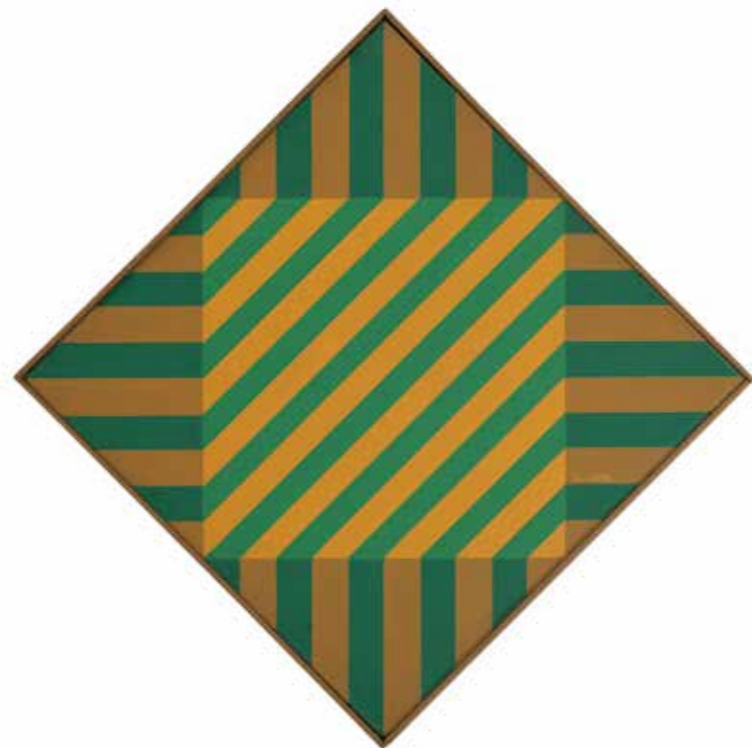


C 8479, 1984
Têmpera sobre tela
28 x 28 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8481, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo

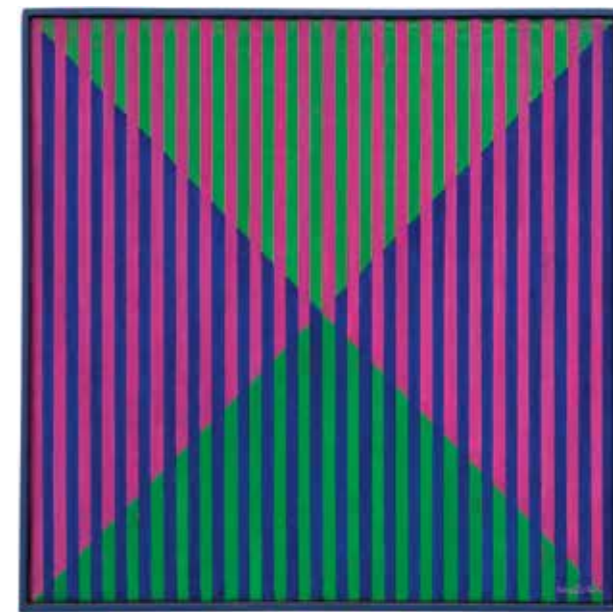
C 8483, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



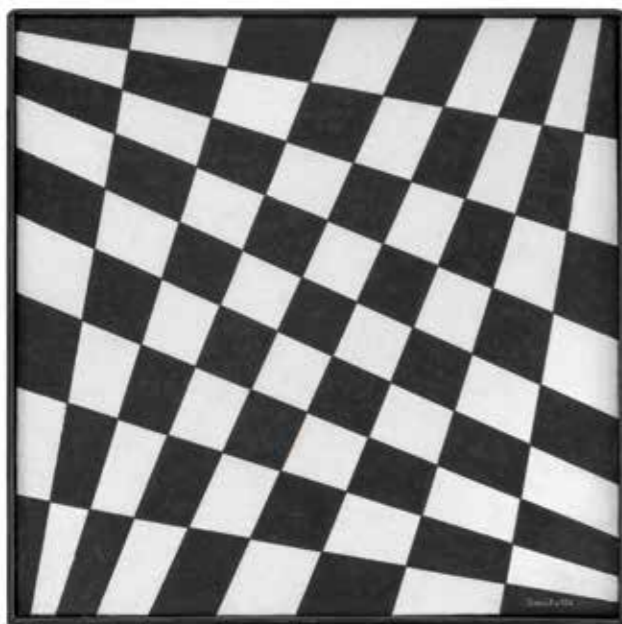
C 8484, 1984
Têmpera vinílica sobre tela sobre aglomerado de madeira
28 x 28,5 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8694, 1986
Têmpera vinílica sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



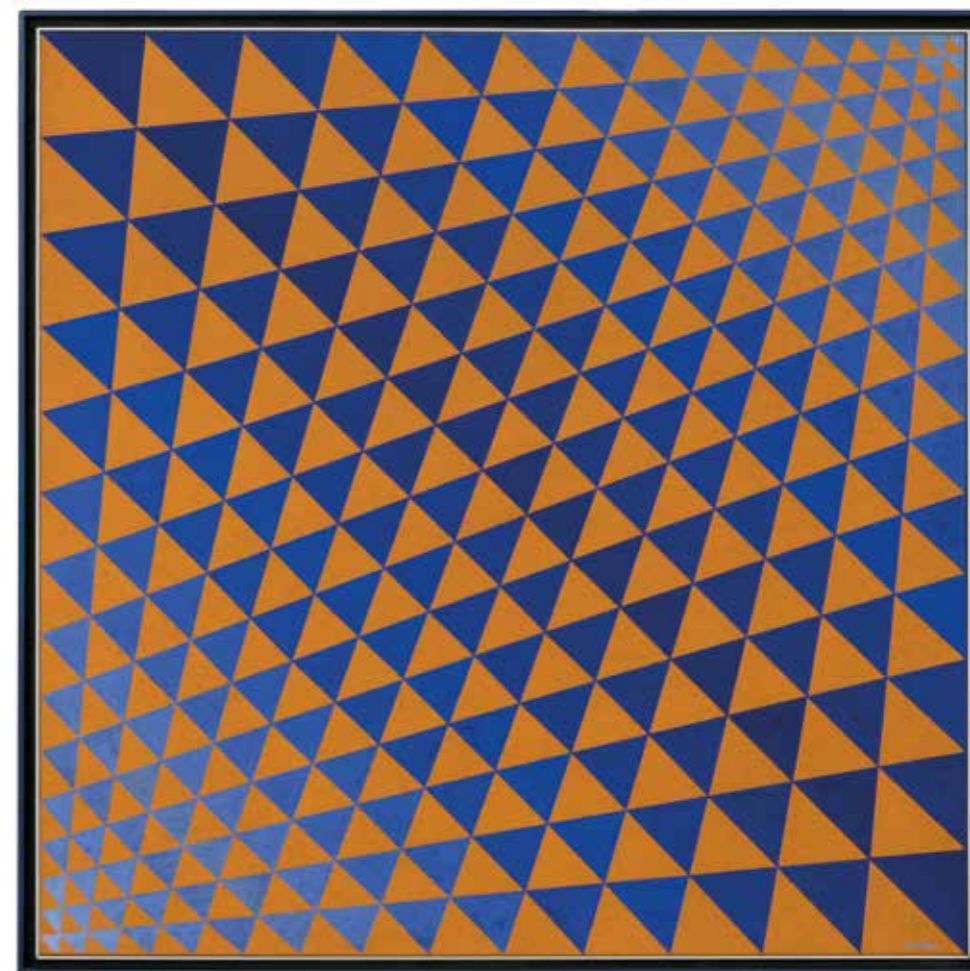
C 8600, 1986
Têmpera vinílica sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8477, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



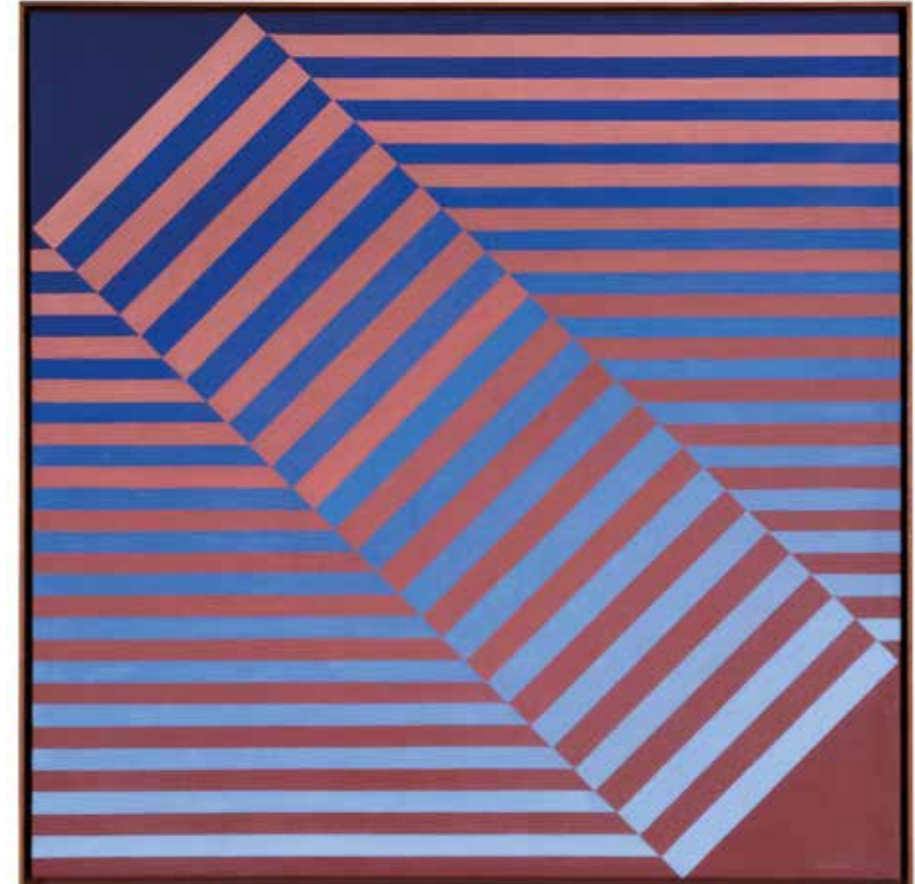
C 8475, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção Sergio e Rosa Chamma, São Paulo



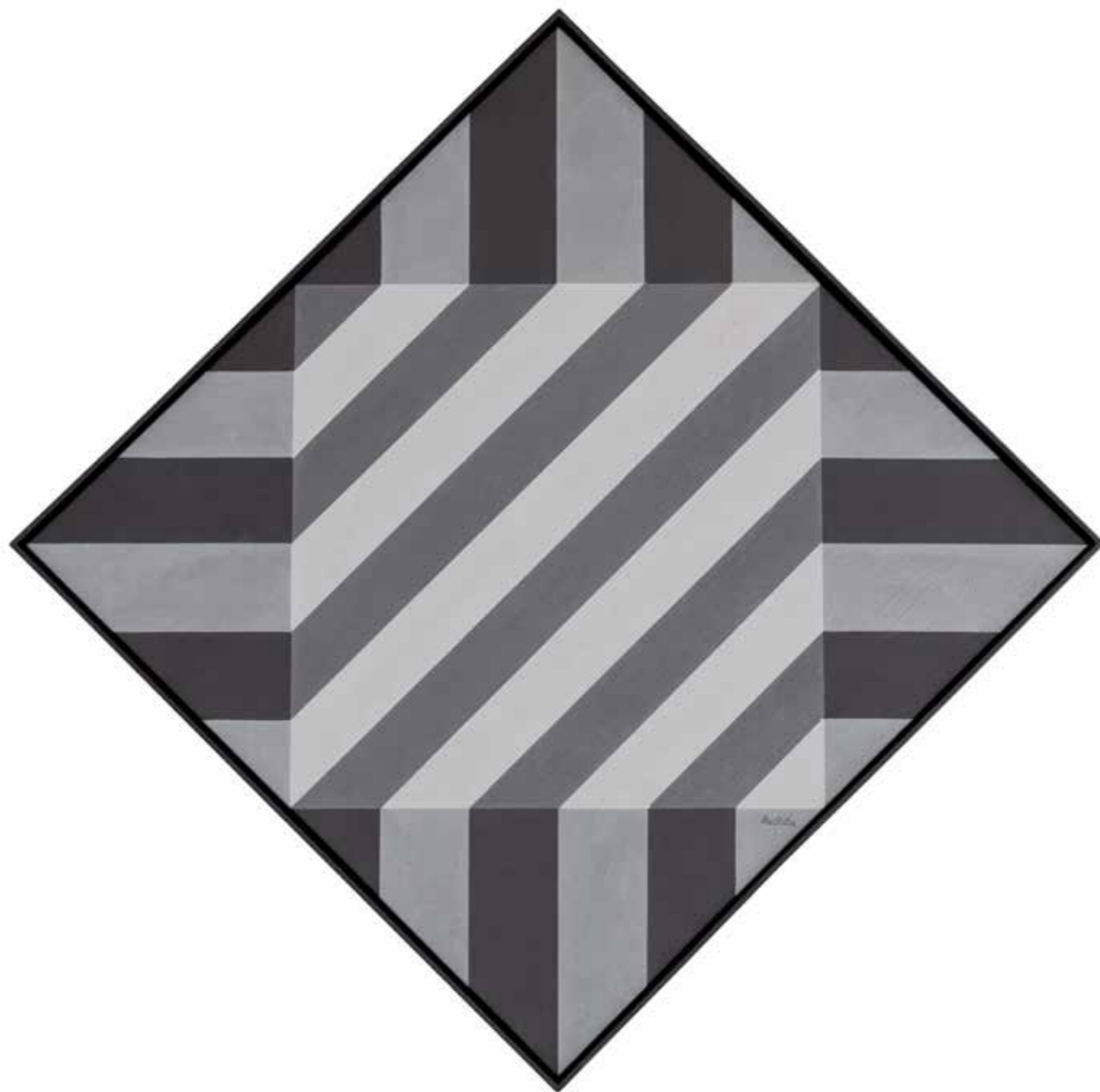
C 8461, 1984
Têmpera vinílica sobre tela
70 x 70 cm
Coleção particular, São Paulo



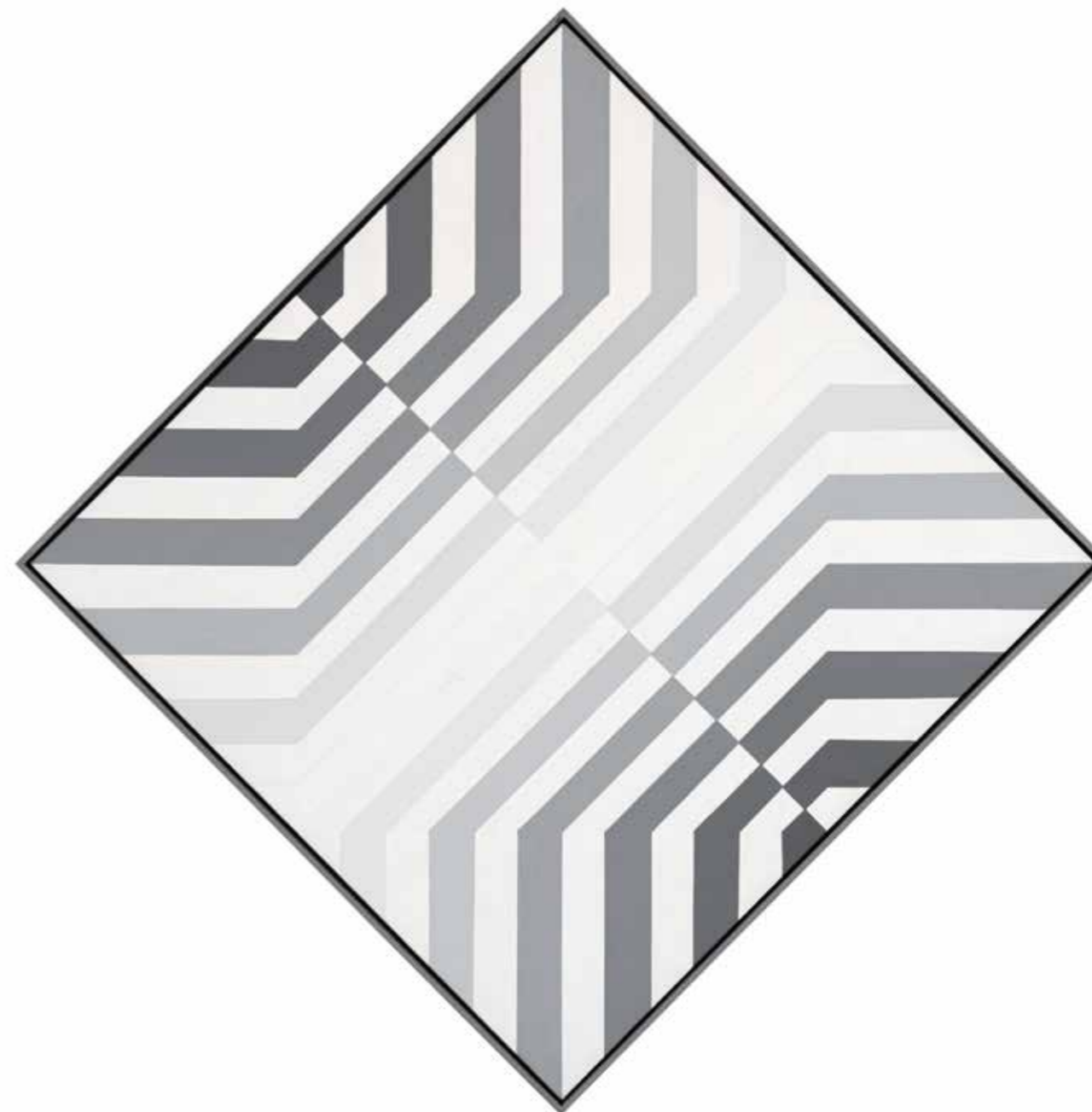
C 8585, 1985
Têmpera vinílica sobre tela
50 x 50 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8587, 1985
Têmpera vinílica sobre tela
50 x 50 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



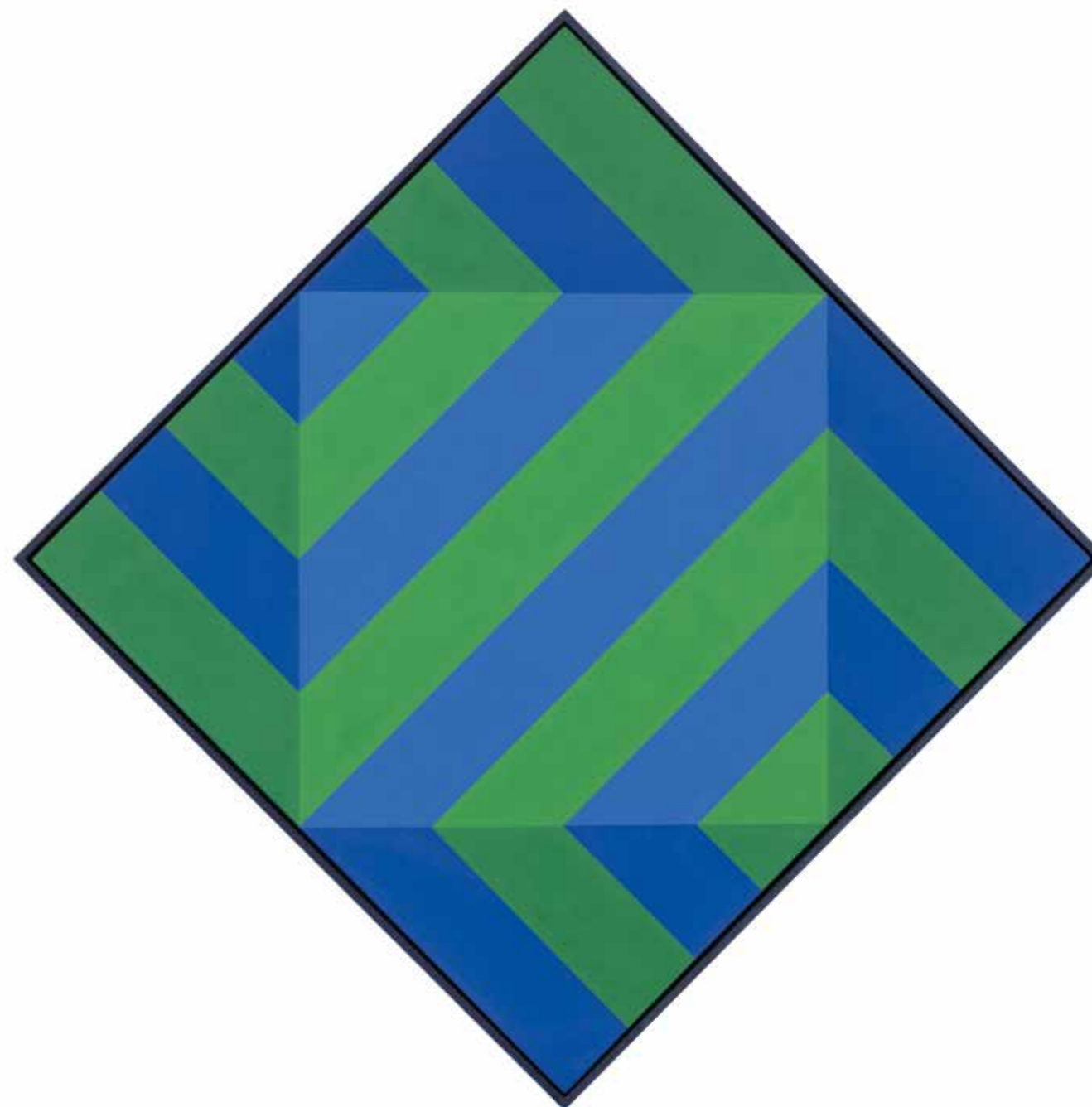
C 9657, 1996
Acrílica sobre tela
99 x 99 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8615, 1986
Têmpera vinílica sobre tela
113,5 x 112,5 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8692, 1986
Têmpera vinílica sobre tela
100 × 100 cm
Coleção particular, São Paulo



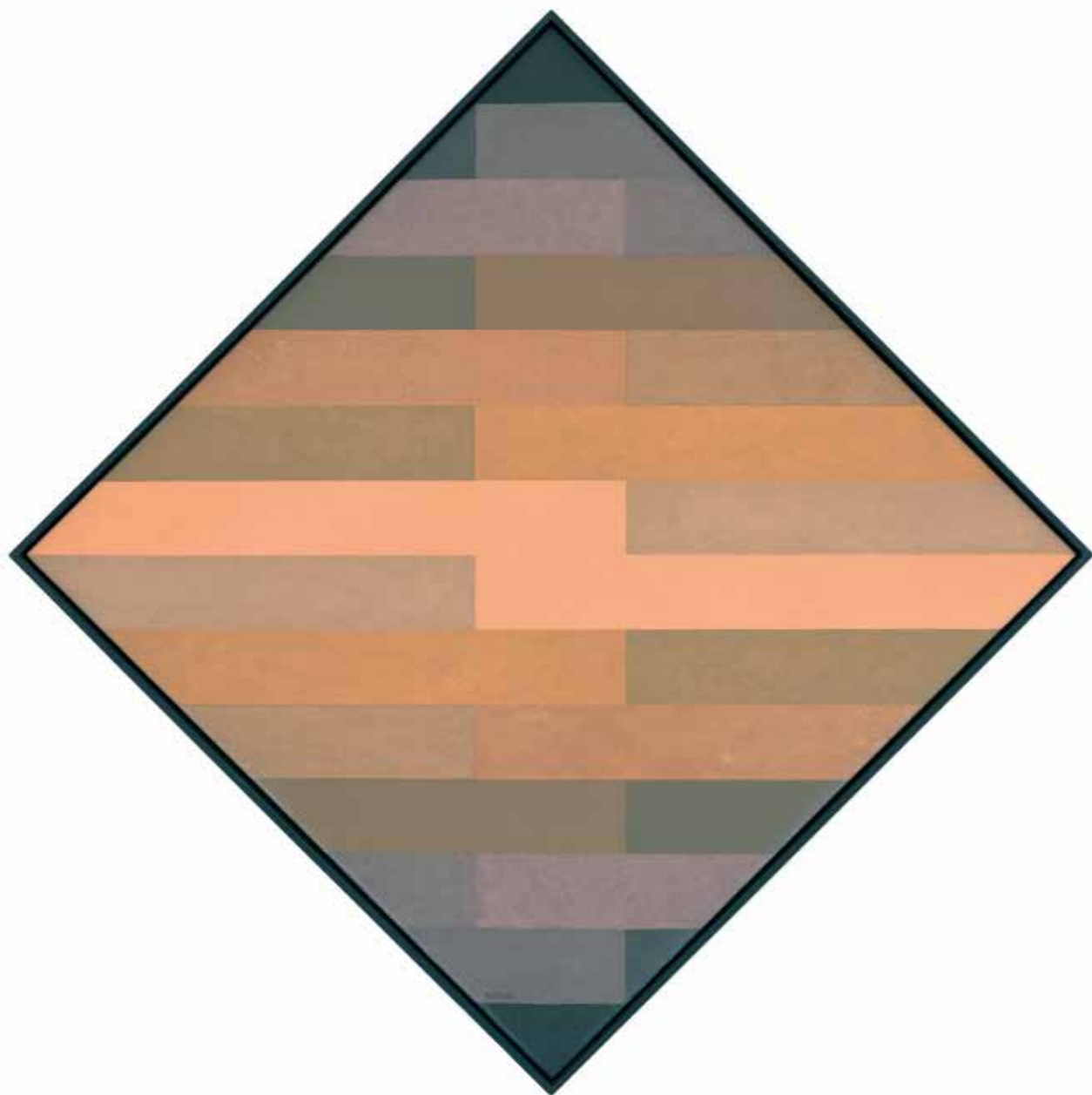
C 8742, 1987
Têmpera vinílica sobre tela
128,5 × 128,5 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8733, 1987
Têmpera vinílica sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



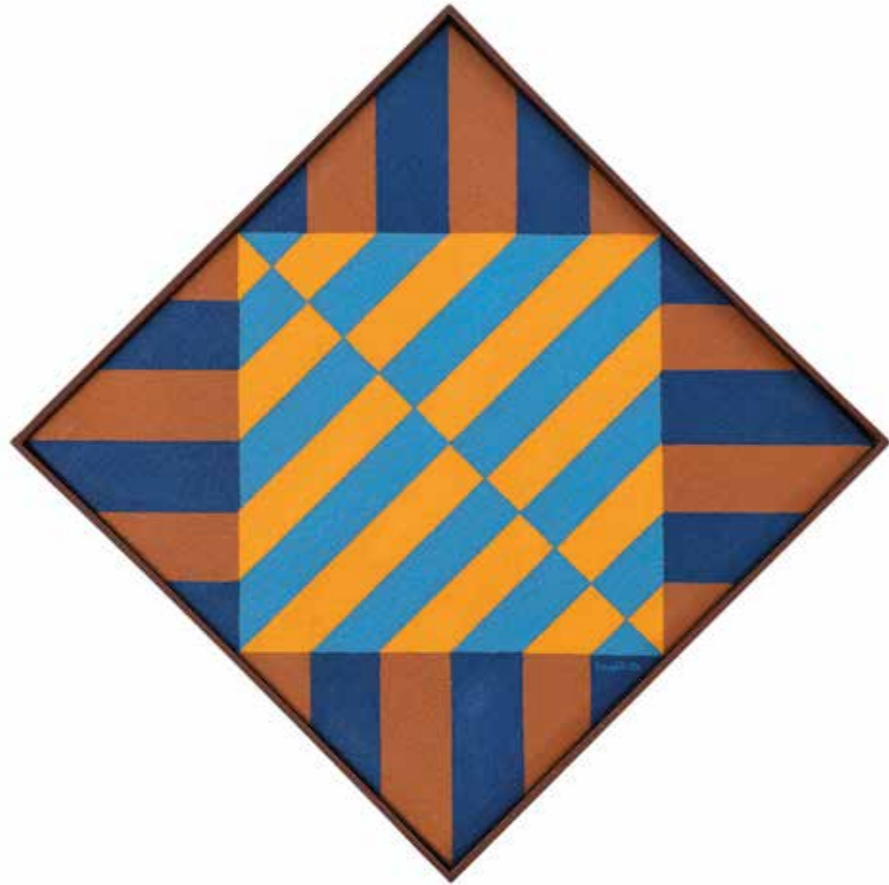
C 8722, 1987
Têmpera vinílica sobre tela
60,5 x 60,2 cm
Coleção particular, São Paulo



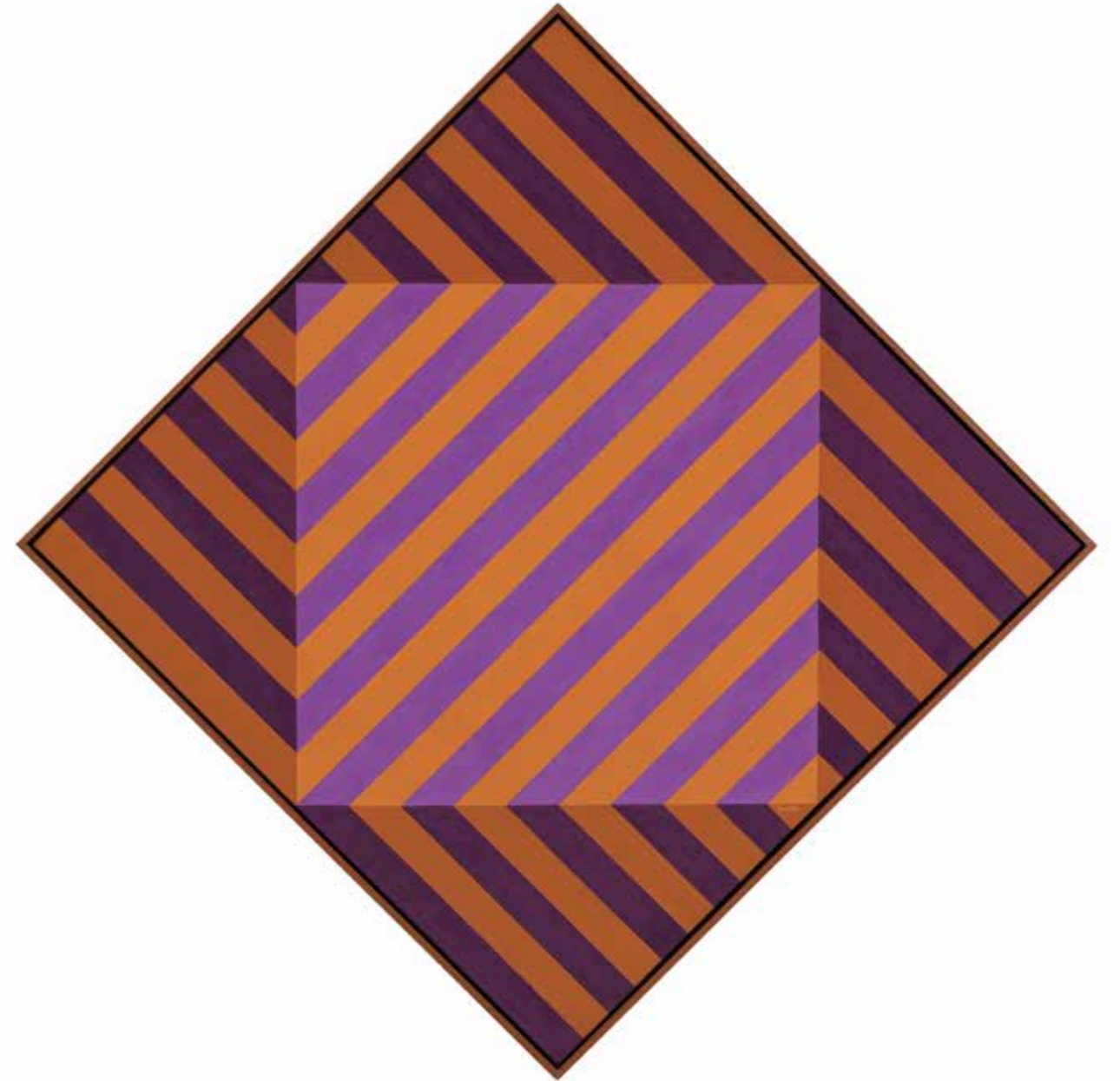
C 8732, 1987
Têmpera vinílica sobre tela
99 × 99 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8696, 1986
Têmpera vinílica sobre tela
119,7 × 120 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8740, 1987
Têmpera vinílica sobre tela sobre aglomerado de madeira
28 x 28 cm
Coleção particular, São Paulo



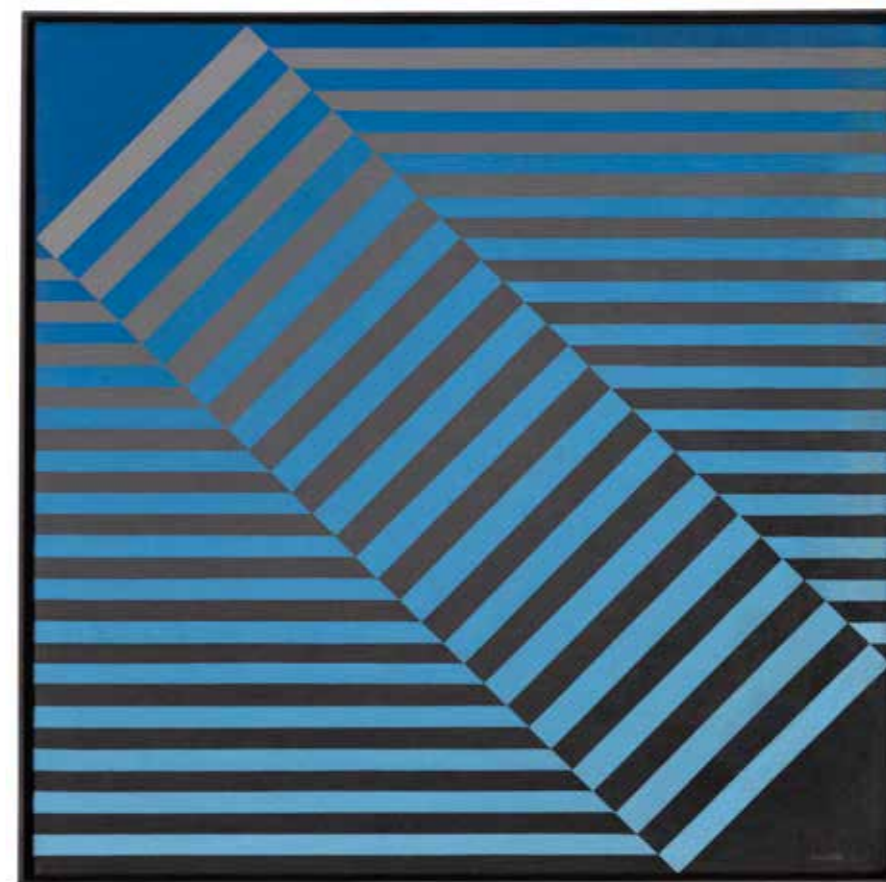
C 8720, 1987
Têmpera vinílica sobre tela
99 x 99 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8734, 1987
Têmpera vinílica sobre tela sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8480, 1984
Têmpera sobre tela sobre aglomerado madeira
20 x 20 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



C 8586, 1985
Têmpera vinílica sobre tela
50 x 50 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8746, 1987
Têmpera vinílica sobre tela
101 × 100 cm
Coleção particular, São Paulo



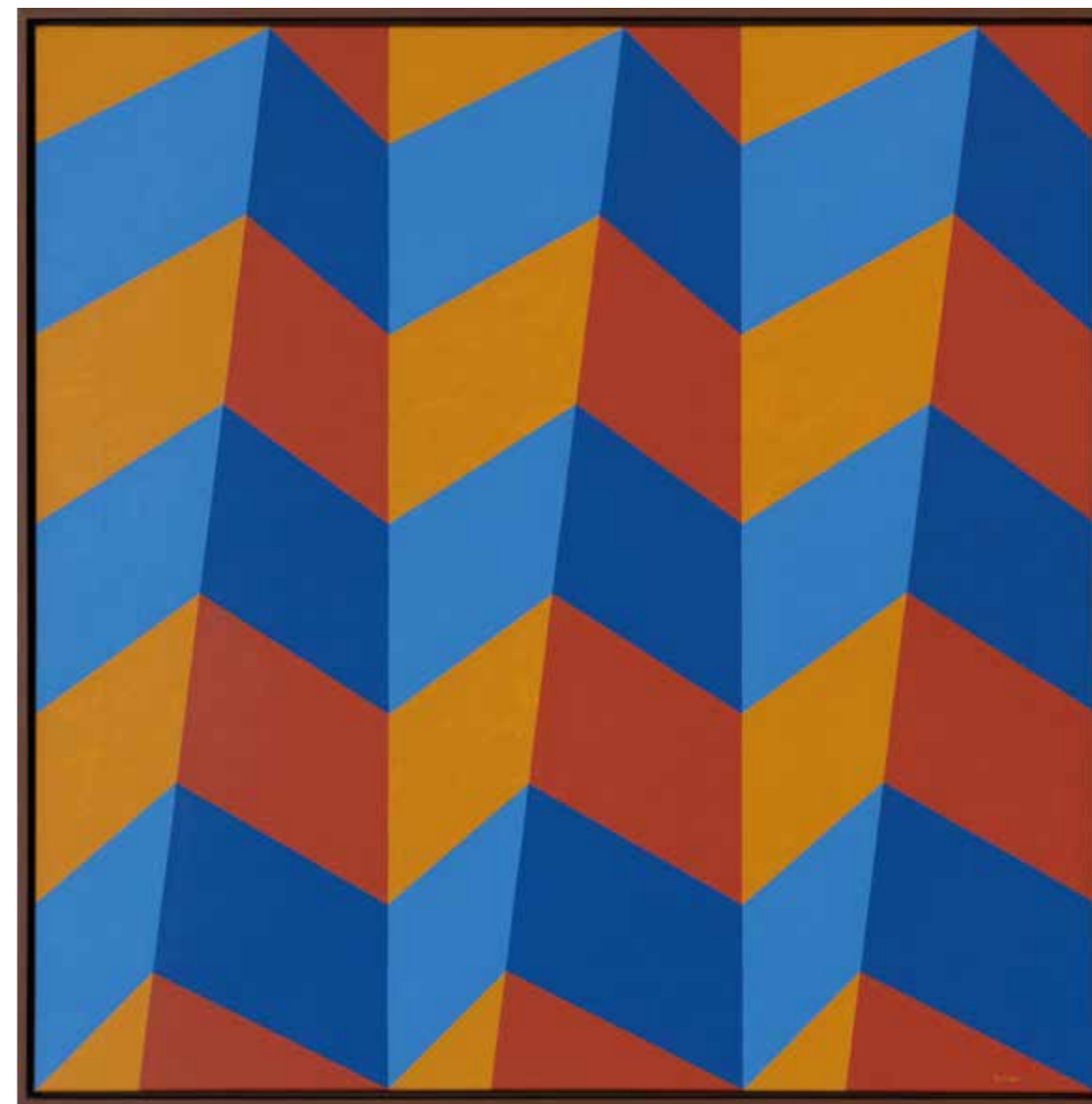
C 8749, 1987
Têmpera vinílica sobre tela
90 × 90 cm
Coleção Berenice Arvani, São Paulo



C 8873, 1988
Óleo sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



C 8876, 1988
Óleo sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



C 8748, 1987
Óleo sobre tela
90 x 90 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8869, 1988
Óleo sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8864, 1988
Têmpera vinílica sobre tela
130 x 110 cm
Coleção particular, Suíça



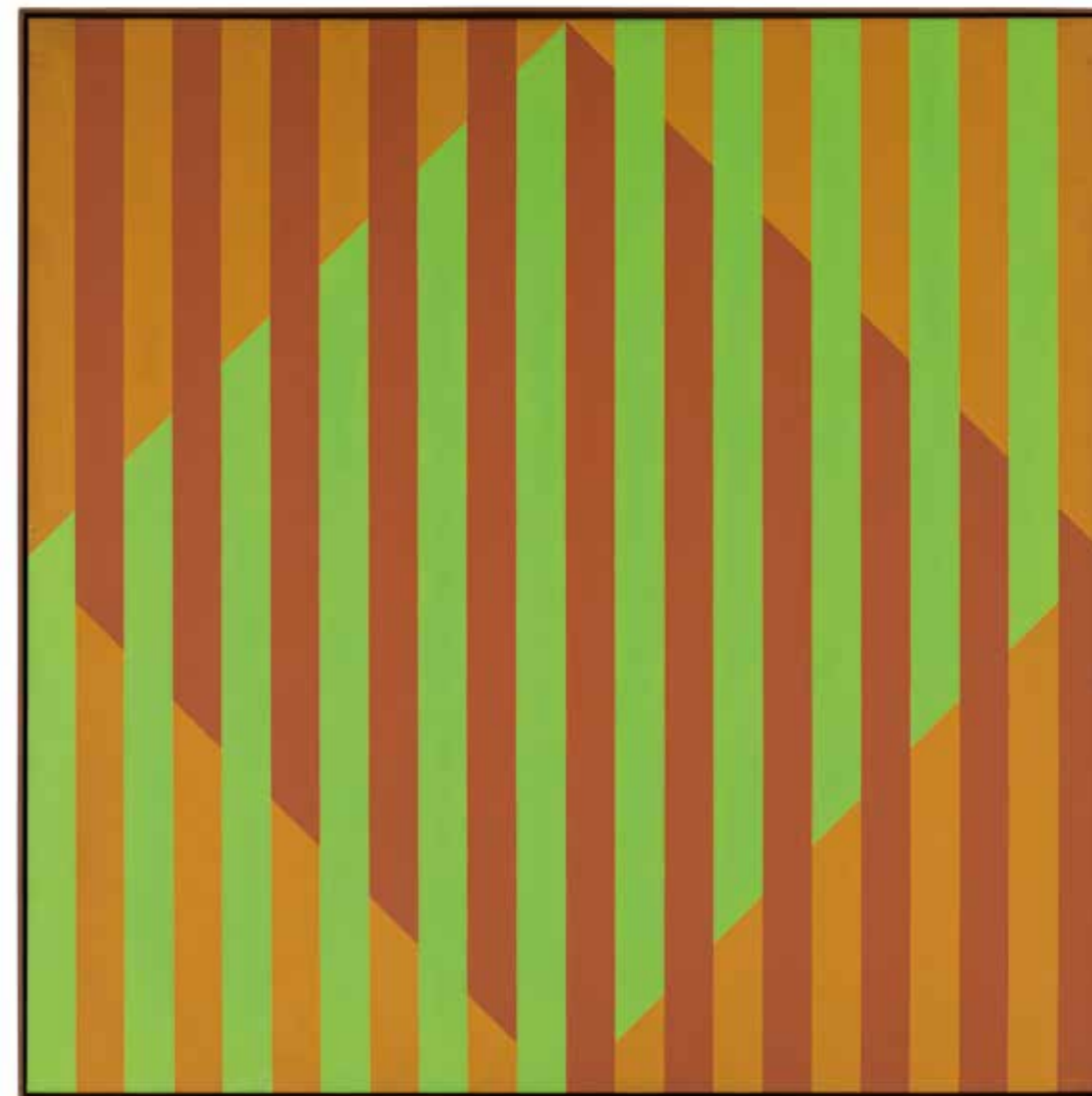
C 8871, 1988
Óleo e grafite sobre tela
25 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8861, 1988
Têmpera vinílica sobre tela
130 x 110 cm
Coleção Dan Galeria, São Paulo



C 8878, 1988
Óleo sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



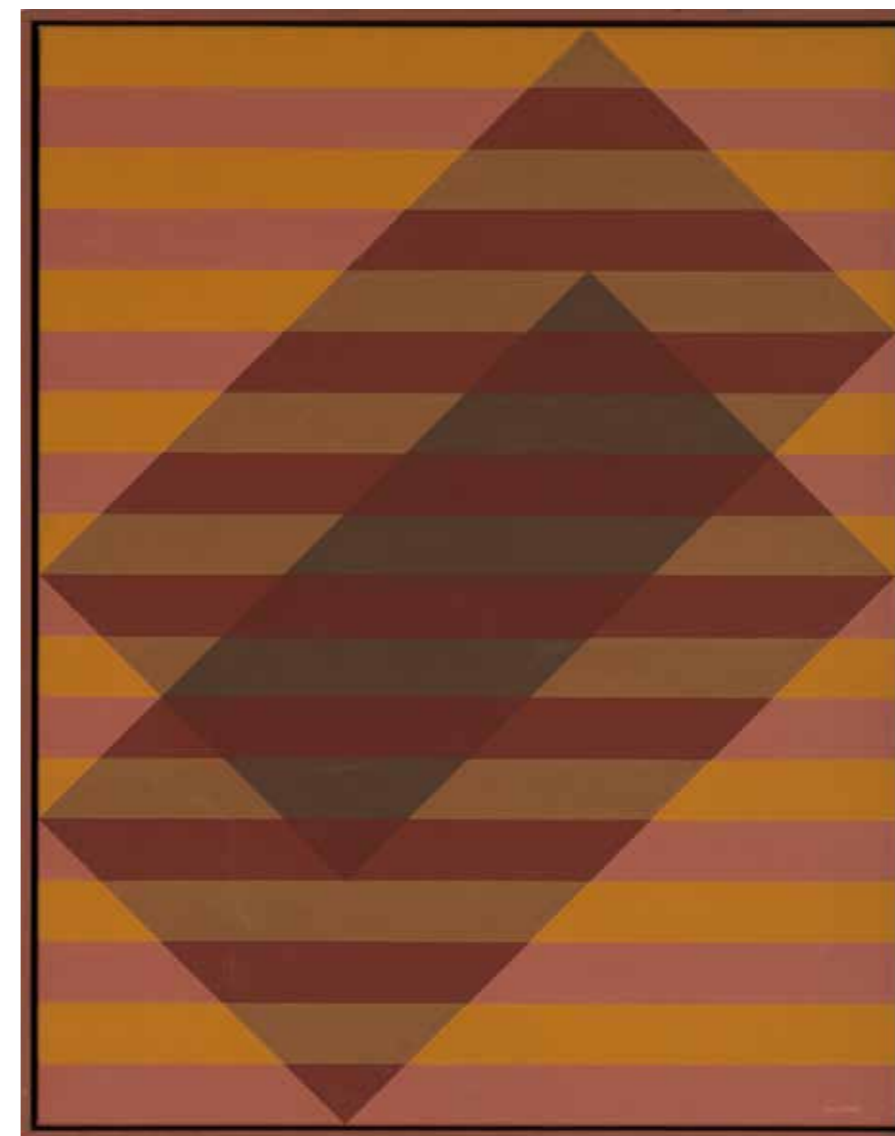
C 8859, 1988
Têmpera vinílica sobre tela
110 x 110 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8872, 1988
Óleo sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



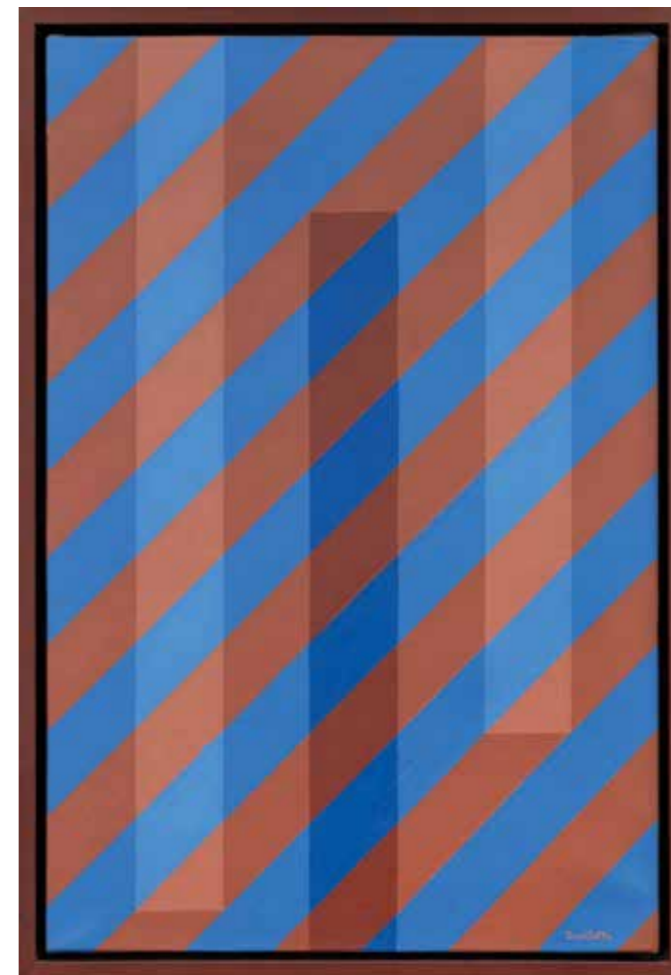
C 8875, 1988
Óleo sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



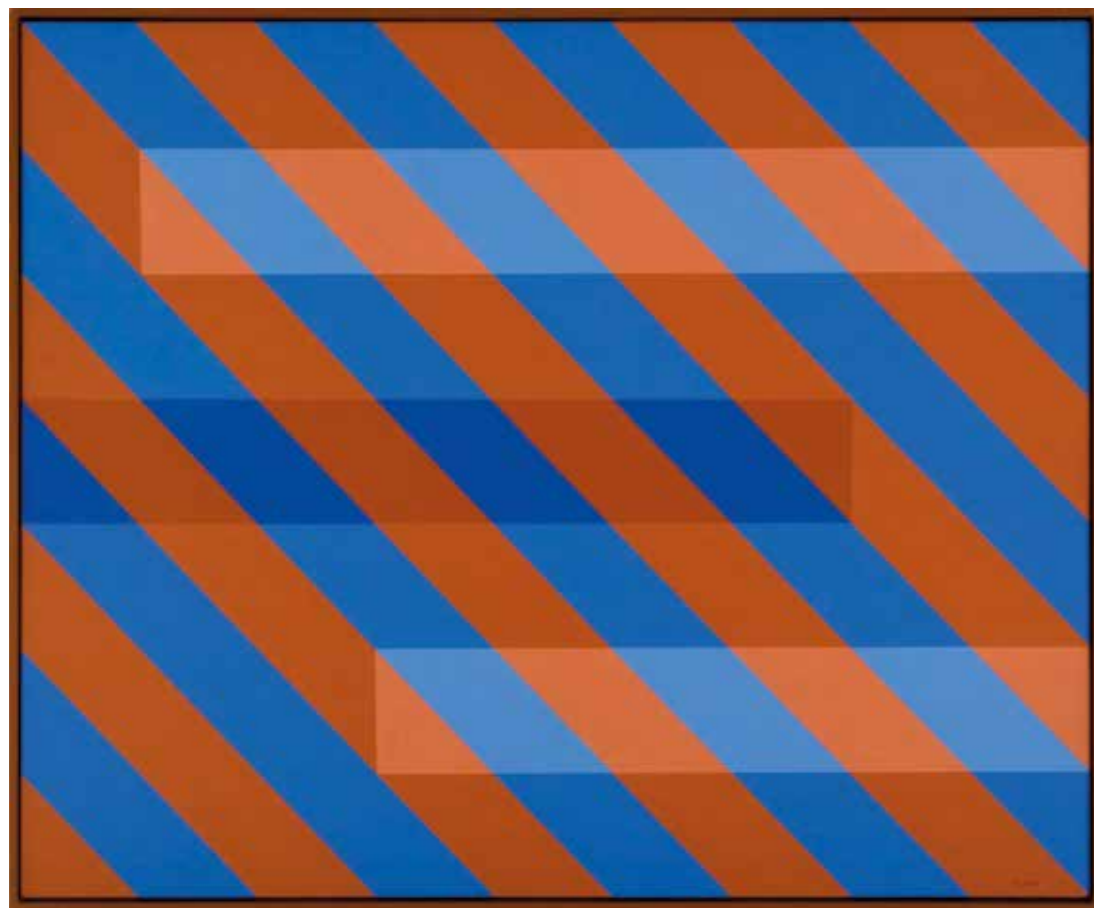
C 8993, 1989
Têmpera acrílica sobre tela
90,5 x 70 cm
Coleção particular, São Paulo



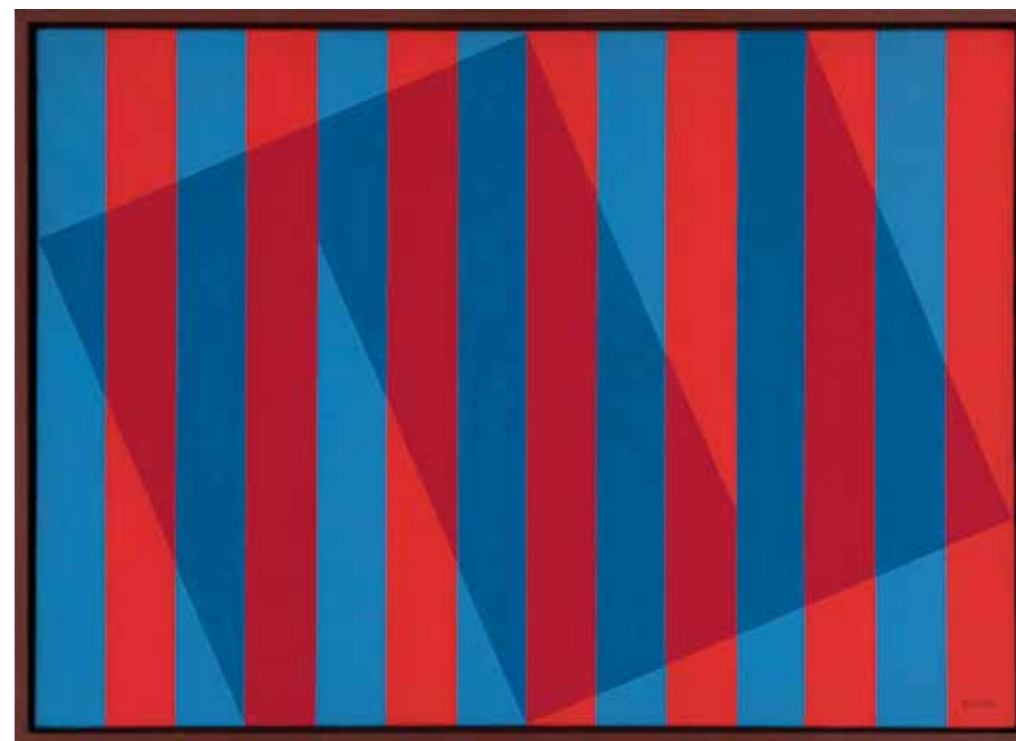
C 8882, 1988
Têmpera acrílica sobre aglomerado de madeira
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



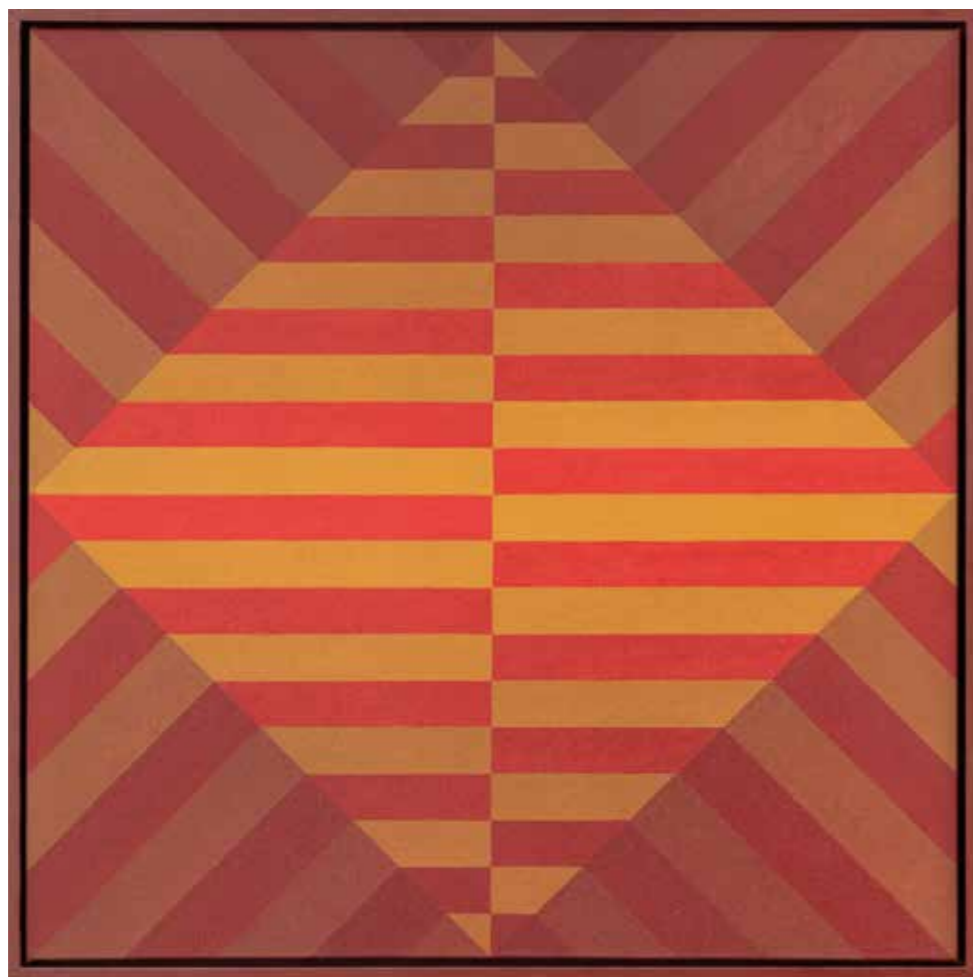
C 8988, 1989
Óleo sobre tela
53 x 35 cm
Coleção particular, São Paulo



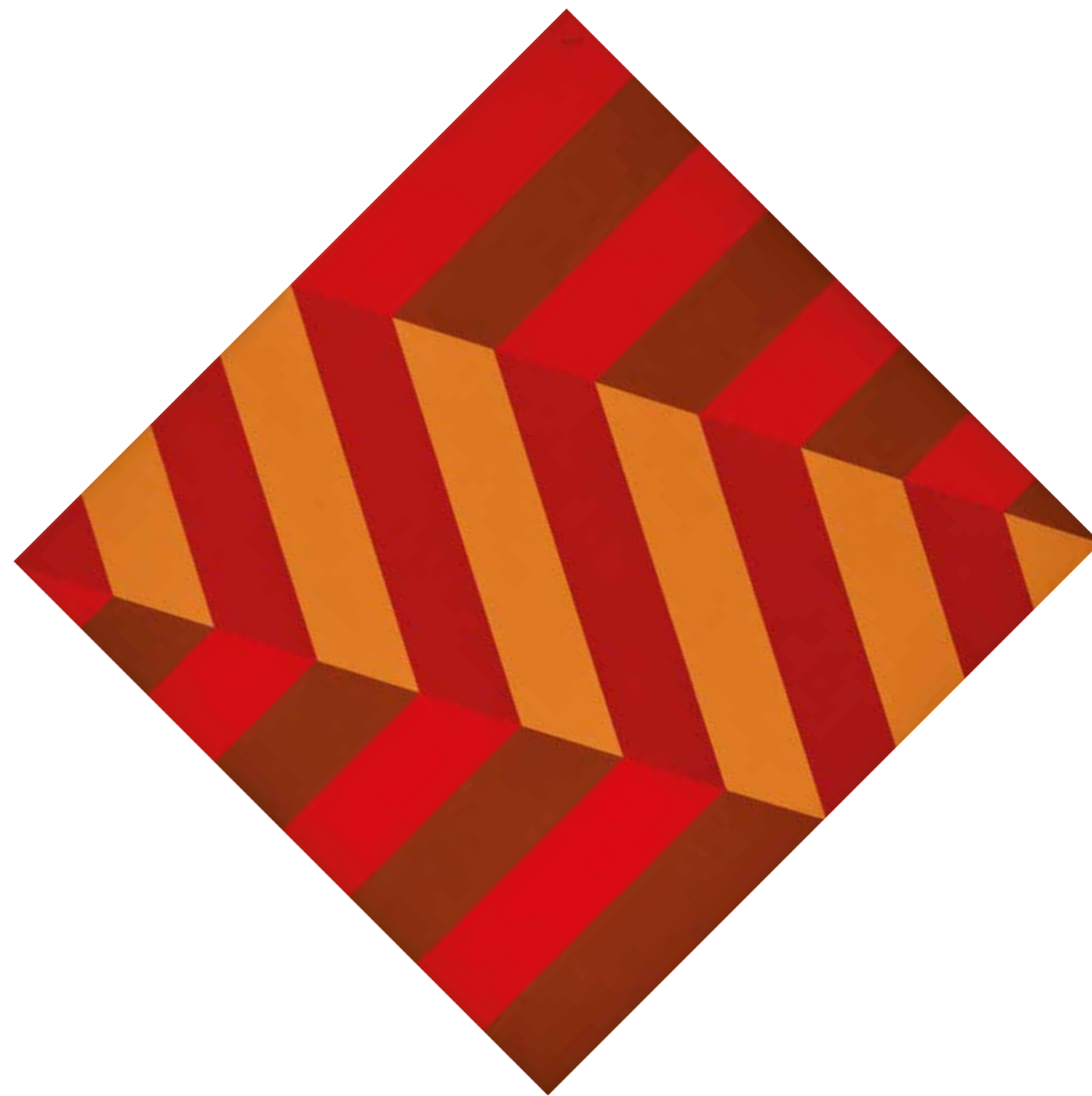
C 9207, 1992
Têmpera acrílica sobre tela
90 × 110 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8990, 1989
Têmpera acrílica sobre tela
50 × 70 cm
Coleção particular, São Paulo



C 8989, 1989
Têmpera acrílica sobre tela
70 × 70 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



C 9201, 1992
Têmpera acrílica sobre tela
113 × 113 cm
Acervo Fundação Edson Queiroz, Fortaleza



C 9323, 1993
Acrílica sobre tela
20 x 25 cm
Coleção particular, São Paulo



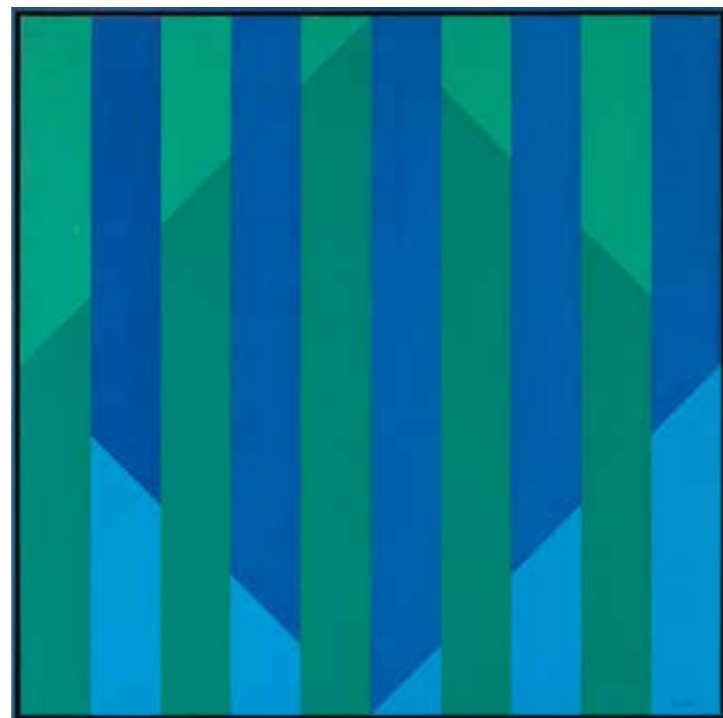
C 9322, 1993
Acrílica sobre tela
20 x 25 cm
Coleção particular, São Paulo



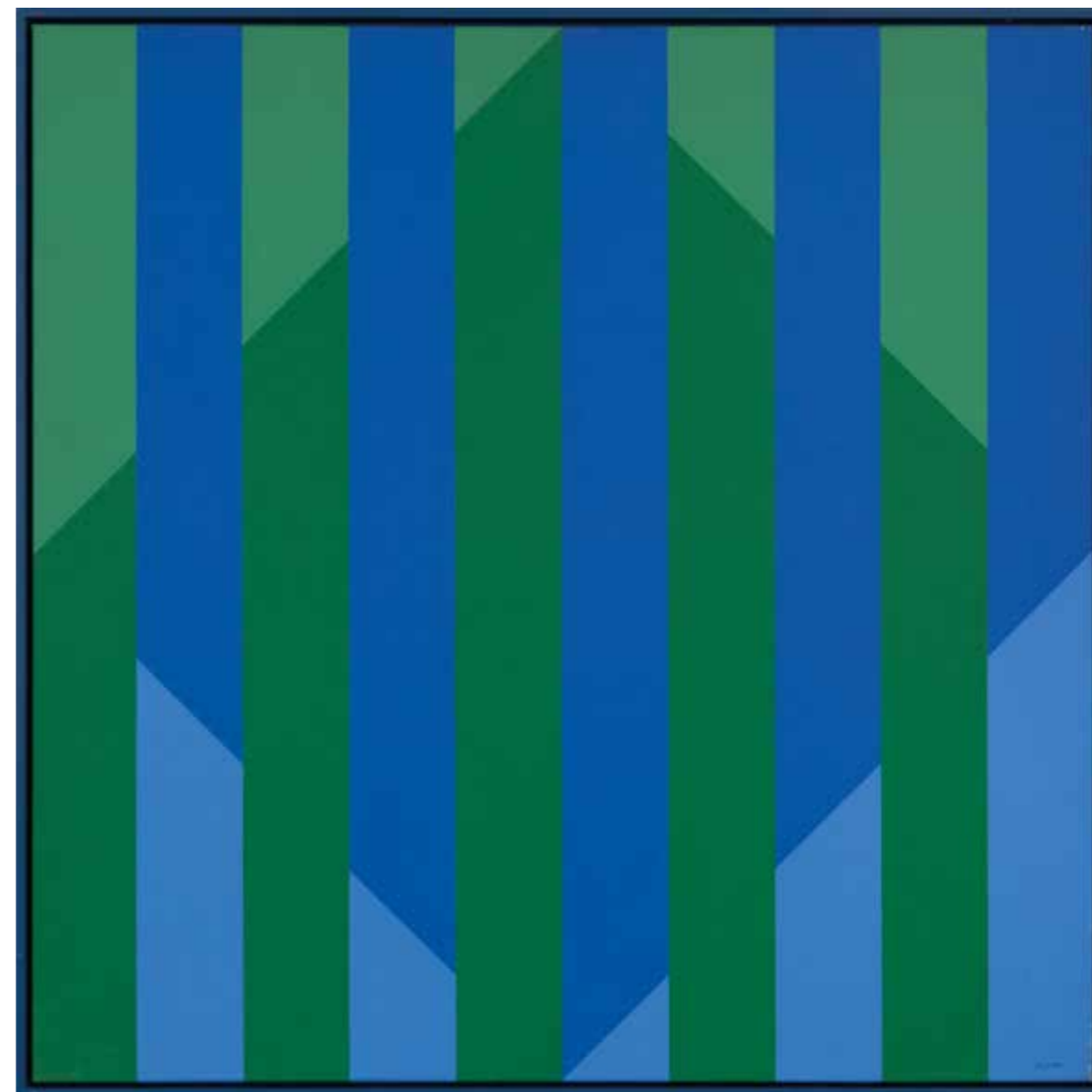
C 9206, 1992
Têmpera acrílica sobre tela
110 x 110 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9217, 1992
Acrílica sobre tela
20,3 × 20,3 cm
Coleção particular, São Paulo

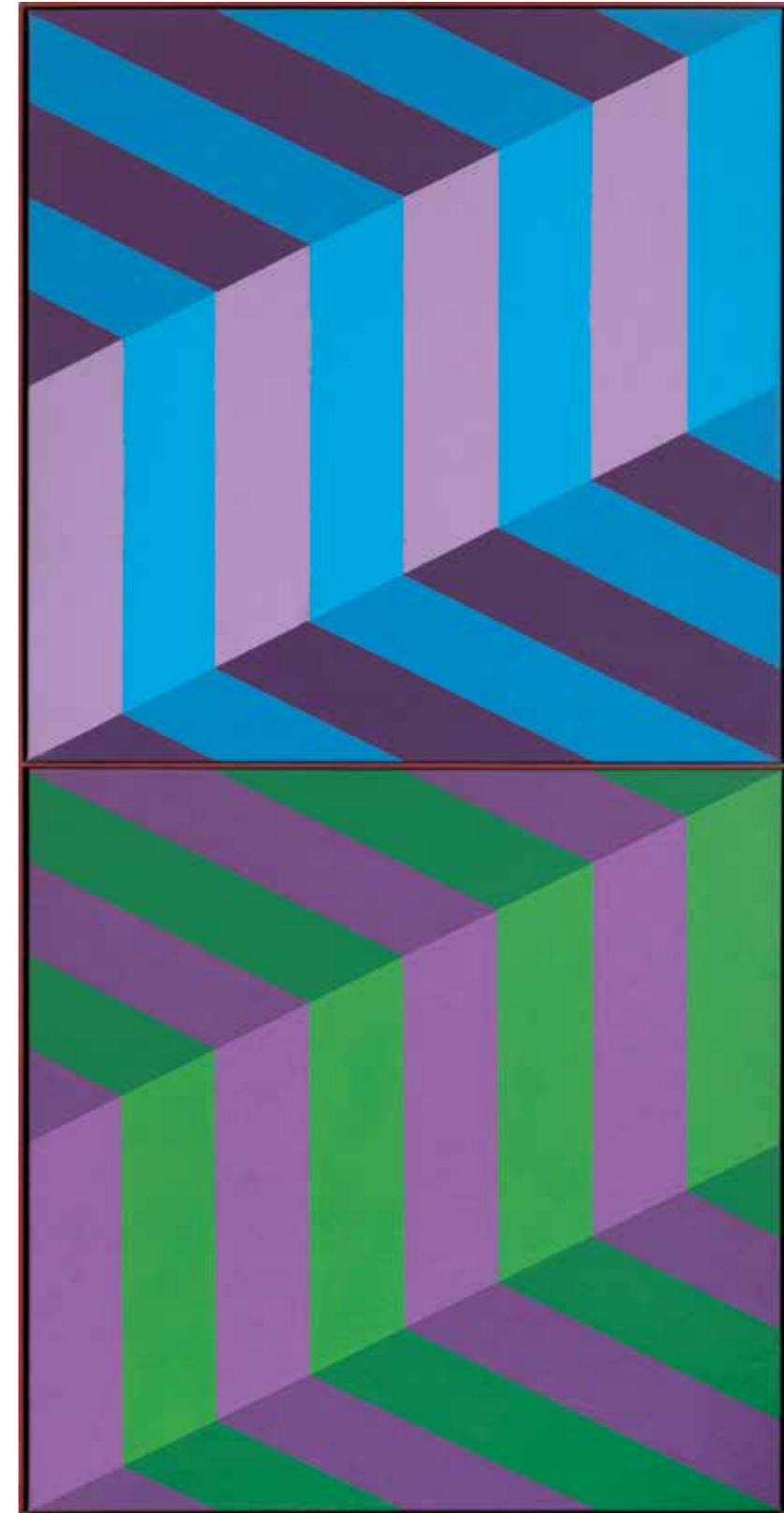


C 9352, 1993
Óleo sobre tela
80 × 80 cm
Coleção particular, São Paulo



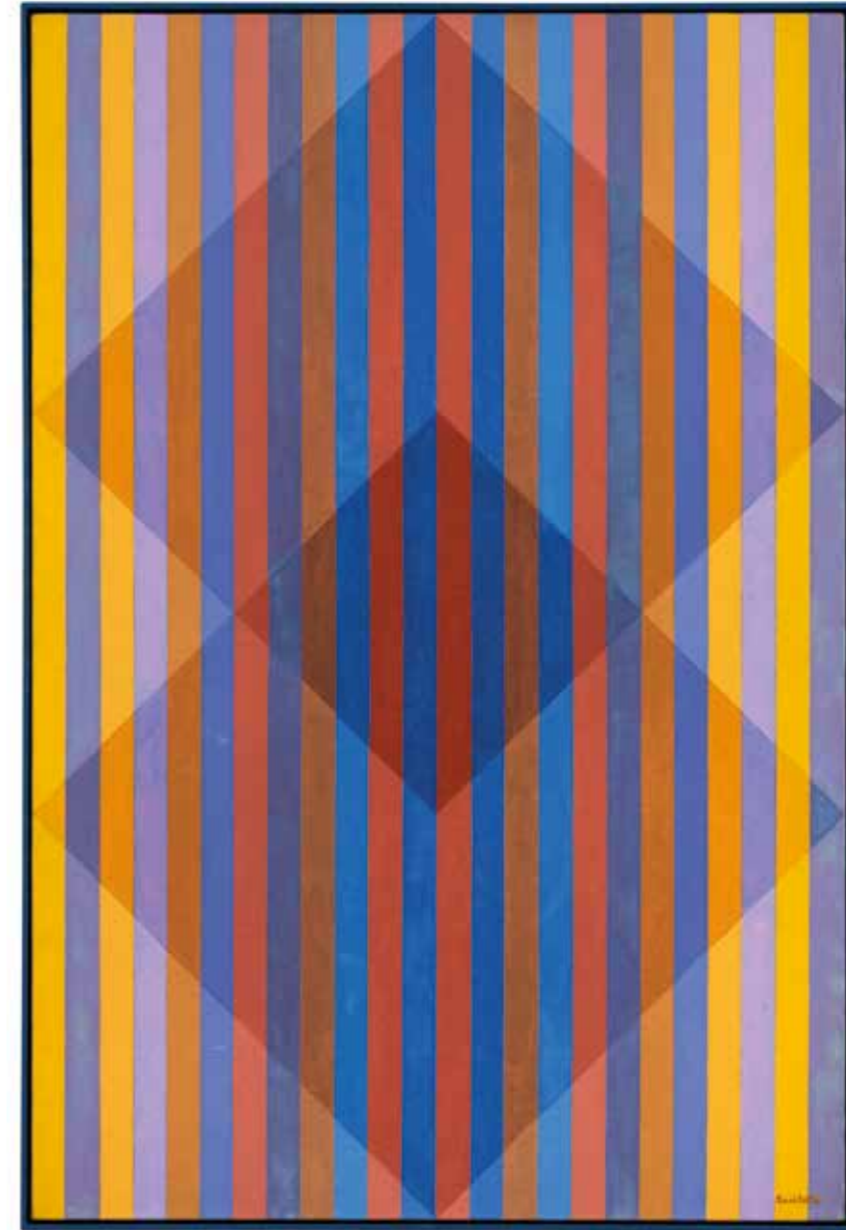
C 9209, 1992
Têmpera acrílica sobre tela
100 × 100 cm
Coleção particular, São Paulo

C 9348, 1993
Díptico
Acrílica sobre tela
161 × 80 cm
Coleção particular, São Paulo

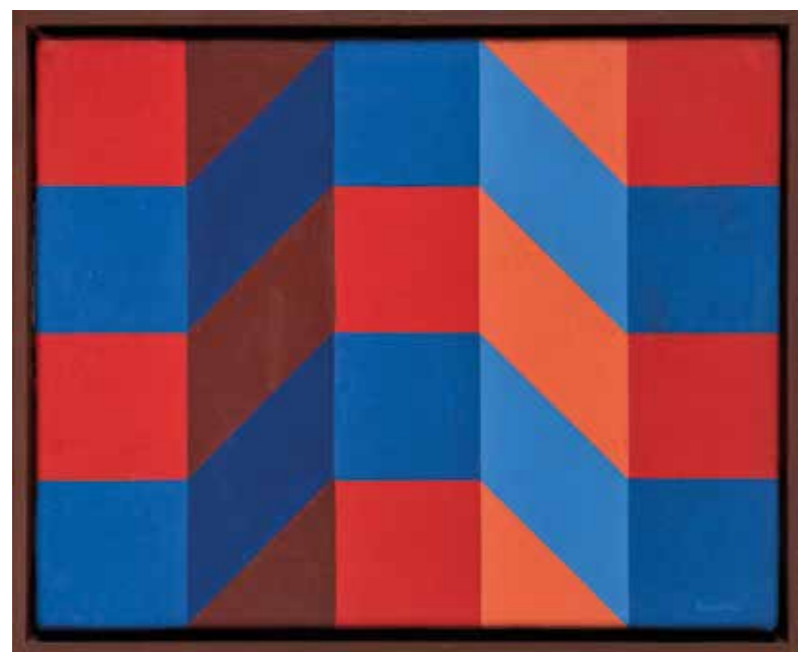




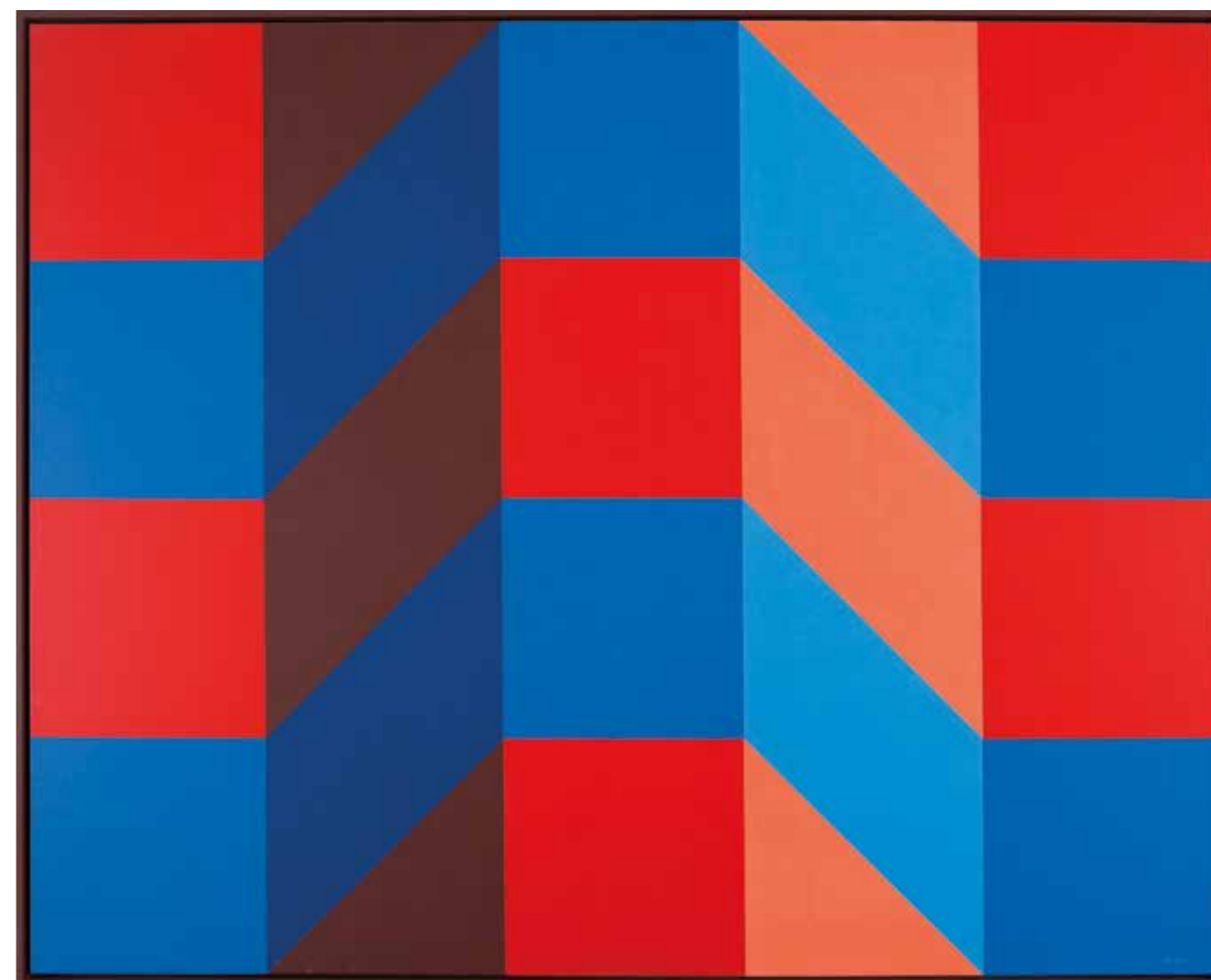
C 9526, 1995
Têmpera acrílica sobre tela
50 x 70 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



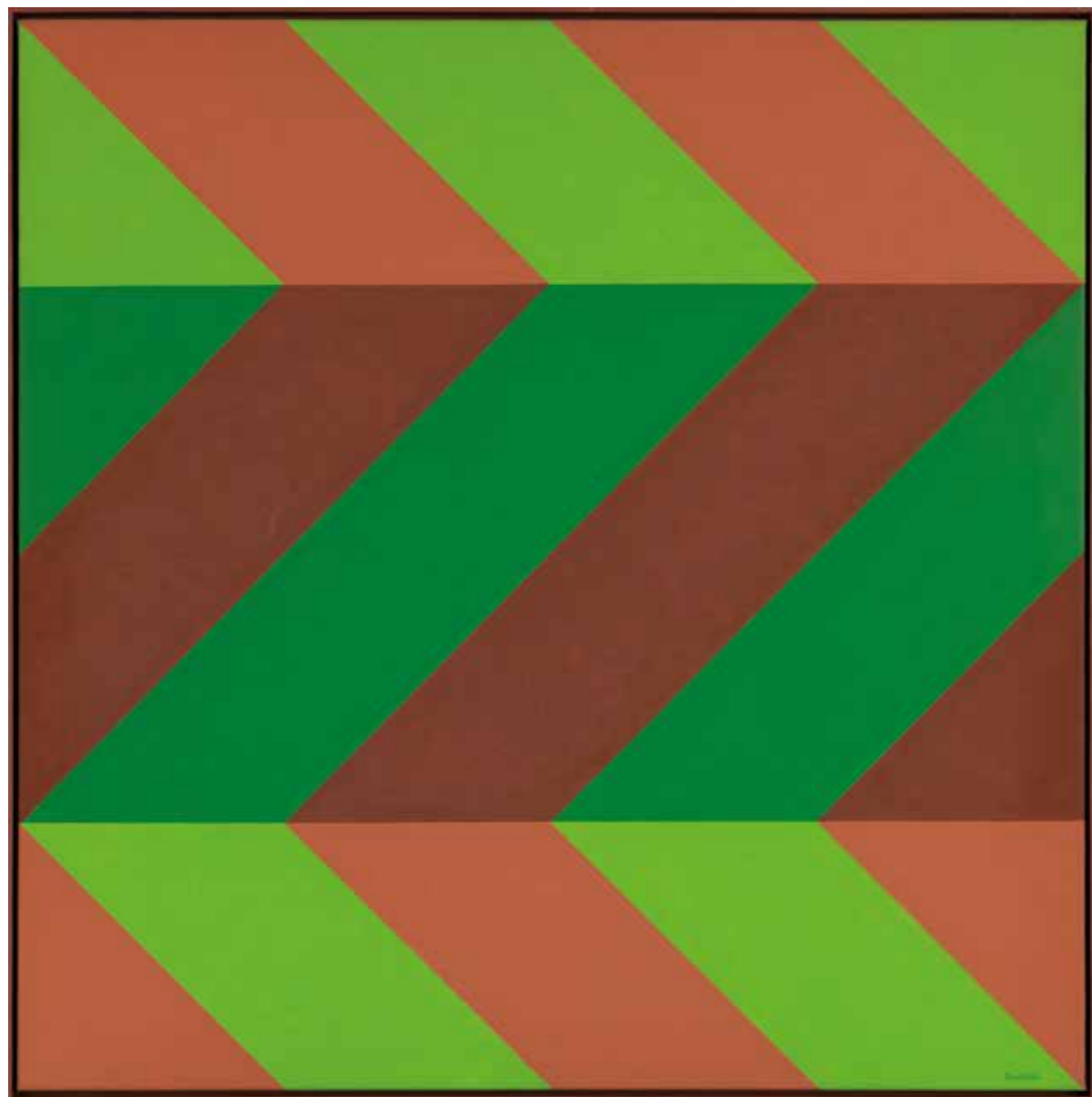
C 9354, 1993
Óleo sobre tela
90 x 60 cm
Coleção particular, Suíça



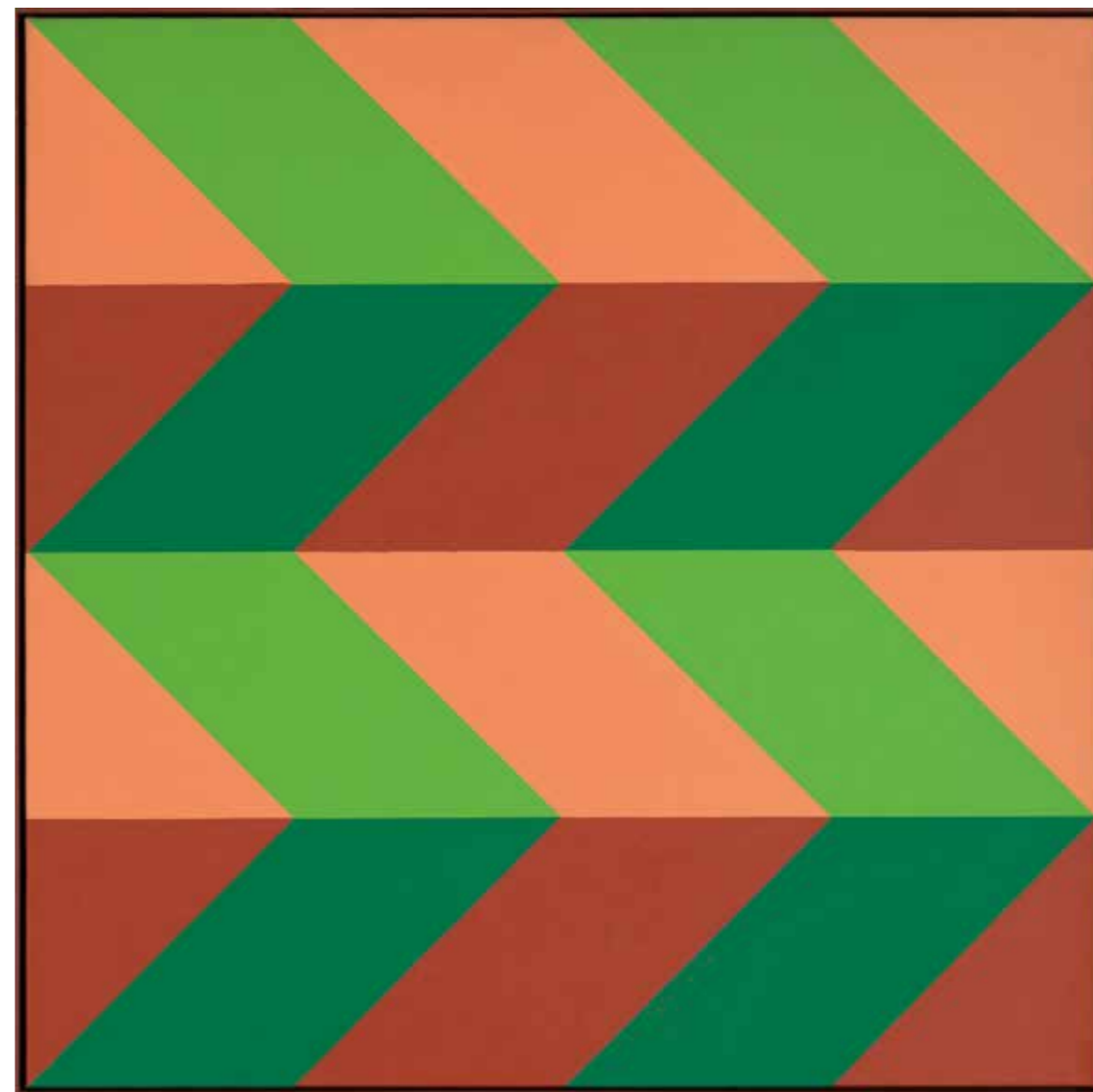
C 9215, 1992
Têmpera acrílica sobre tela
20 x 25 cm
Coleção Xavier Rossinyol, Espanha



C 9216, 1992
Têmpera acrílica sobre tela
120 x 150 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



C 9340, 1993
Acrílica sobre tela
100 × 100 cm
Coleção particular, São Paulo



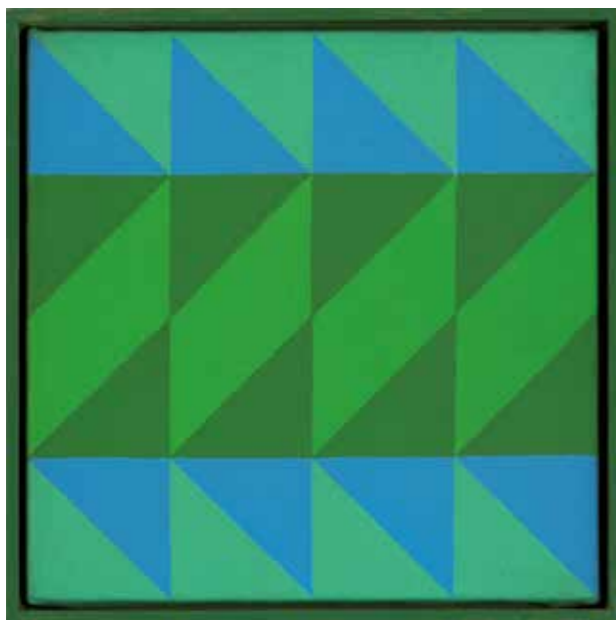
C 9338, 1993
Acrílica sobre tela
100,5 × 100 cm
Coleção particular, São Paulo



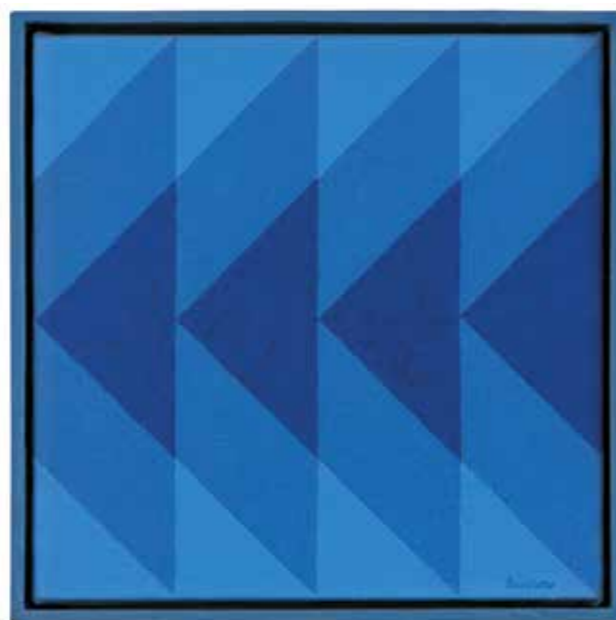
C 9218, 1992
Acrílica sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



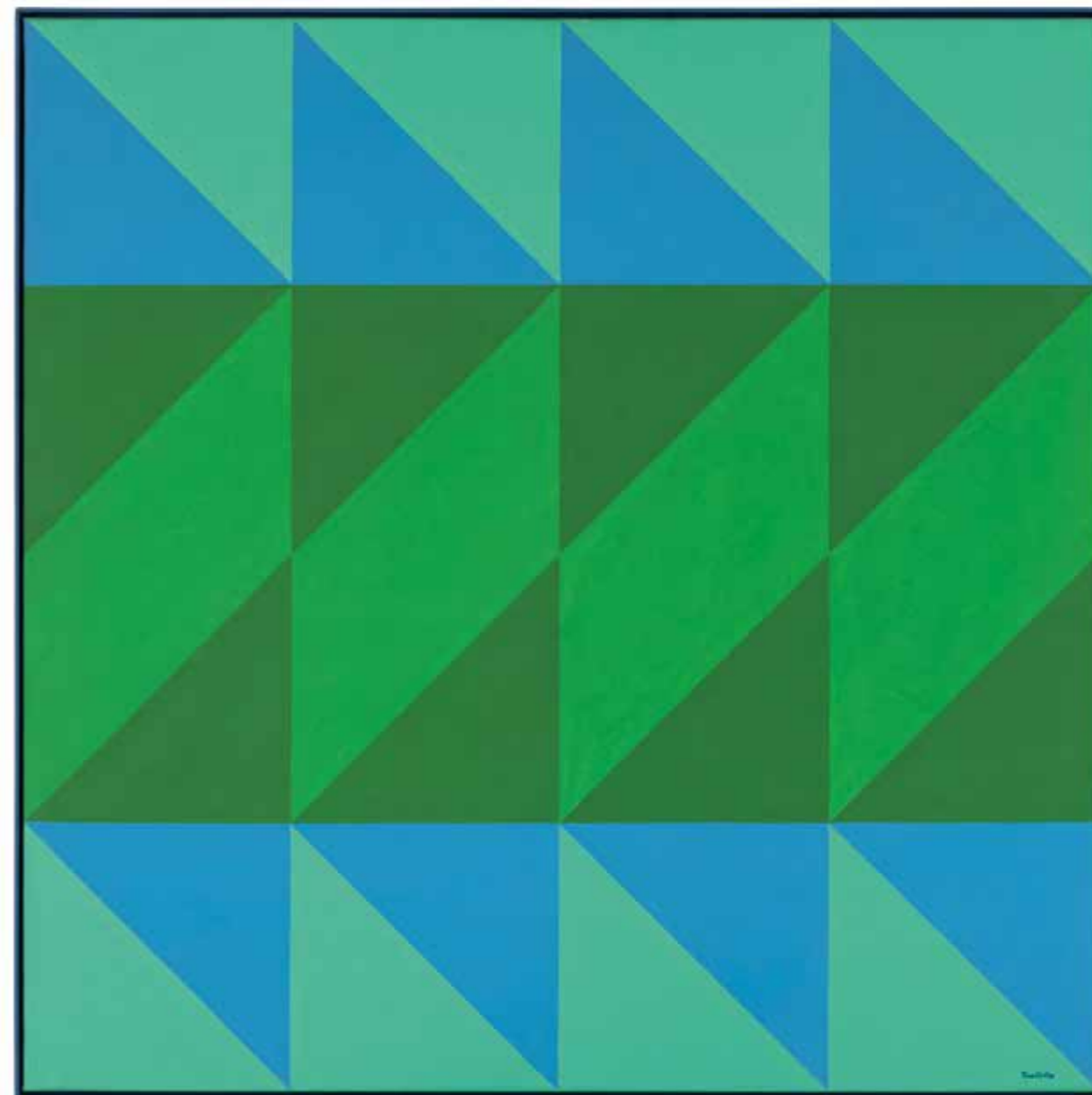
C 9993, 1999
Acrílica sobre tela
60 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo



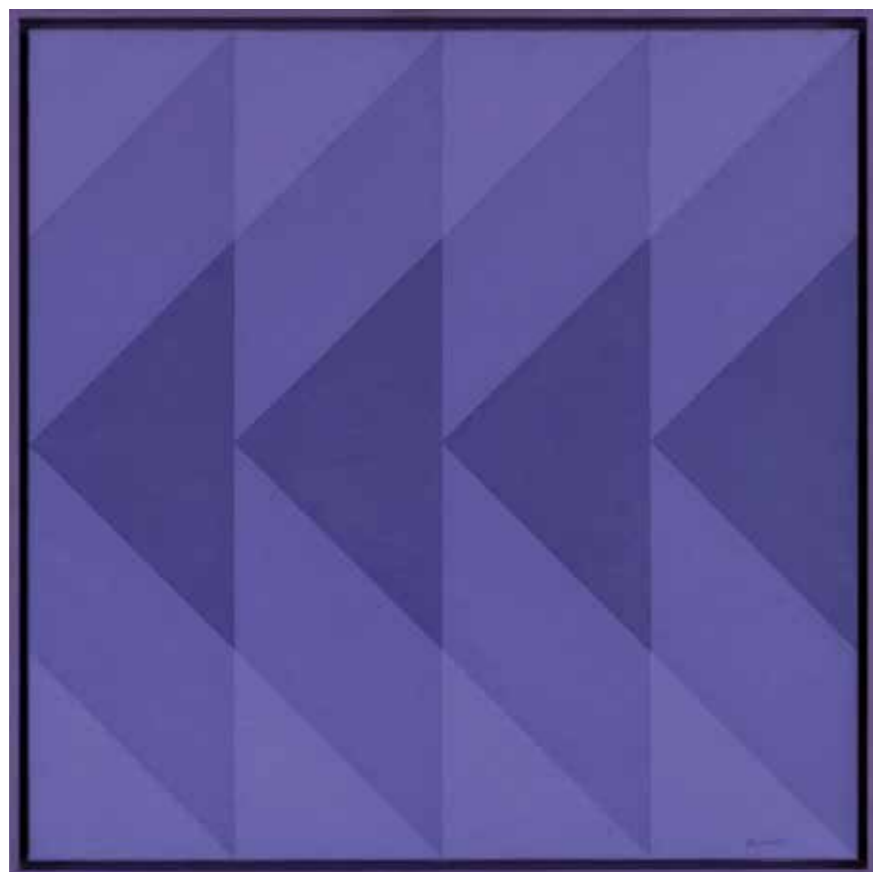
C 9220, 1992
Óleo sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



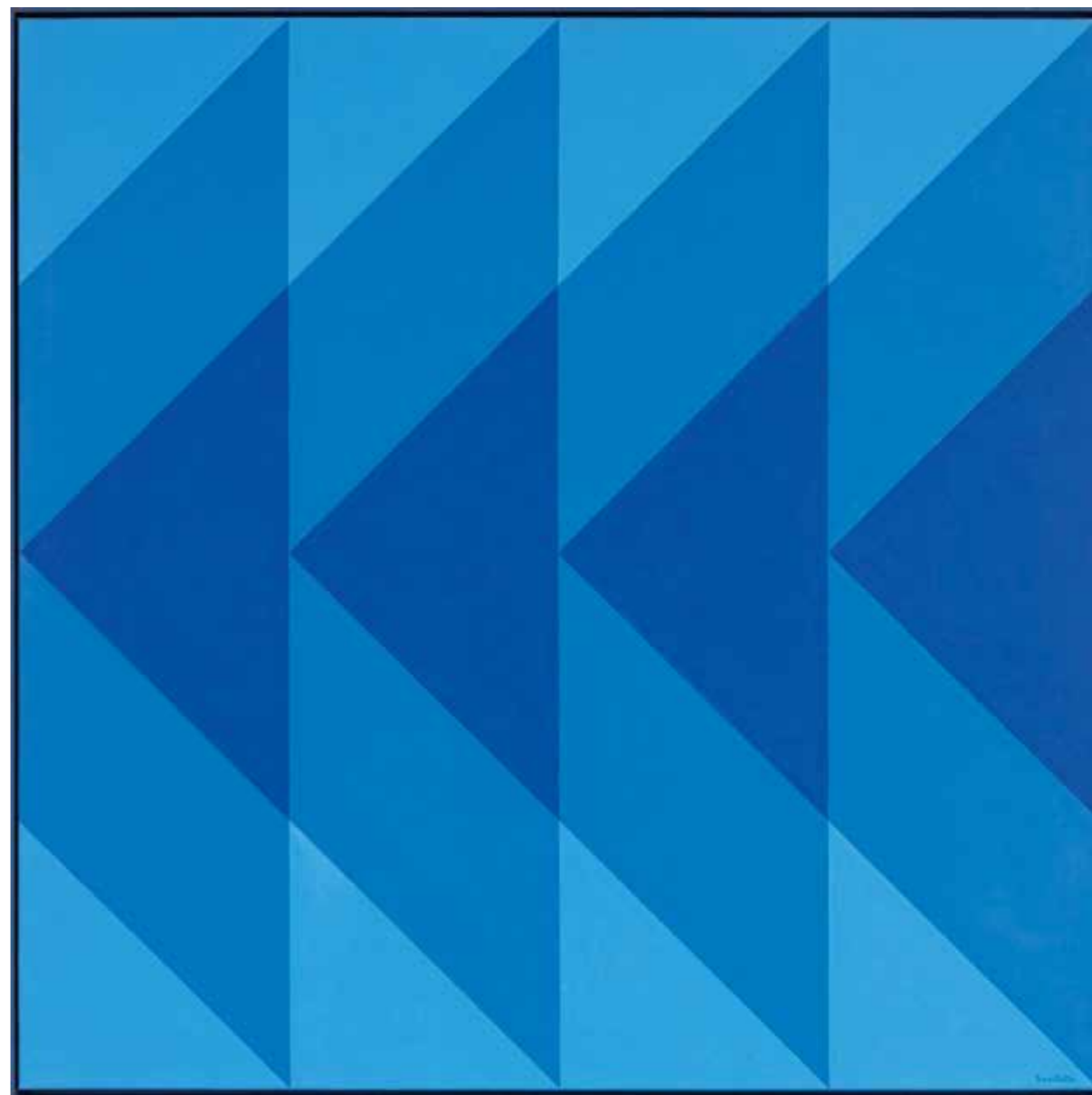
C 9219, 1992
Óleo sobre tela
20 x 20 cm
Coleção particular, São Paulo



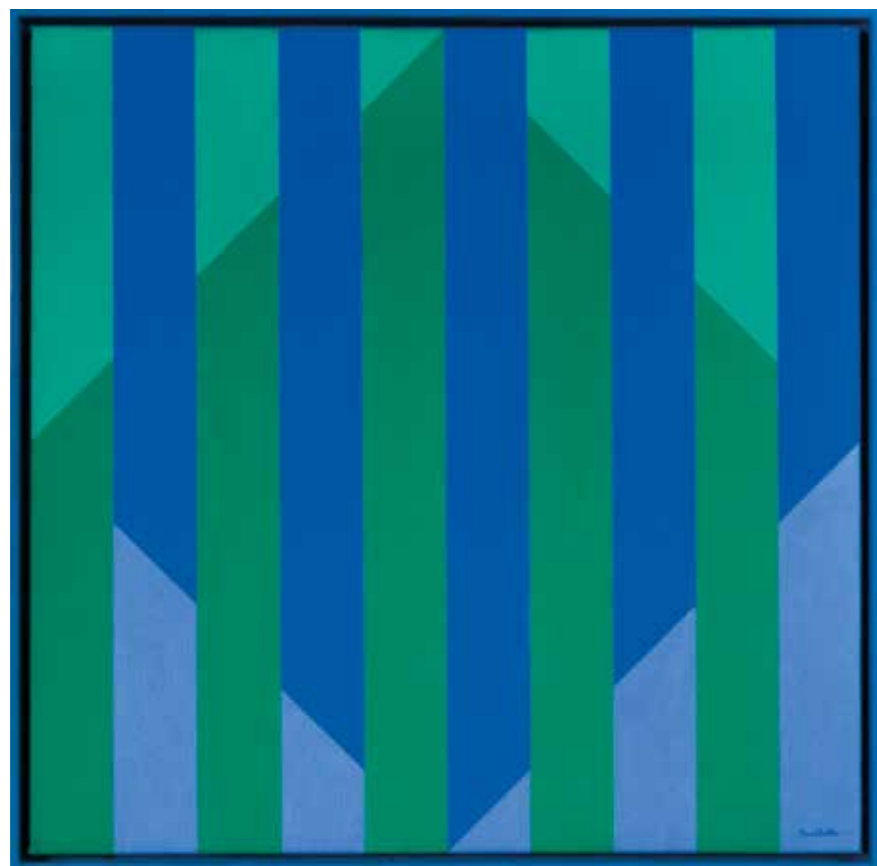
C 9339, 1993
Acrílica sobre tela
100 x 100,5 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9335, 1993
Acrílica sobre tela
50 × 50 cm
Coleção particular, São Paulo



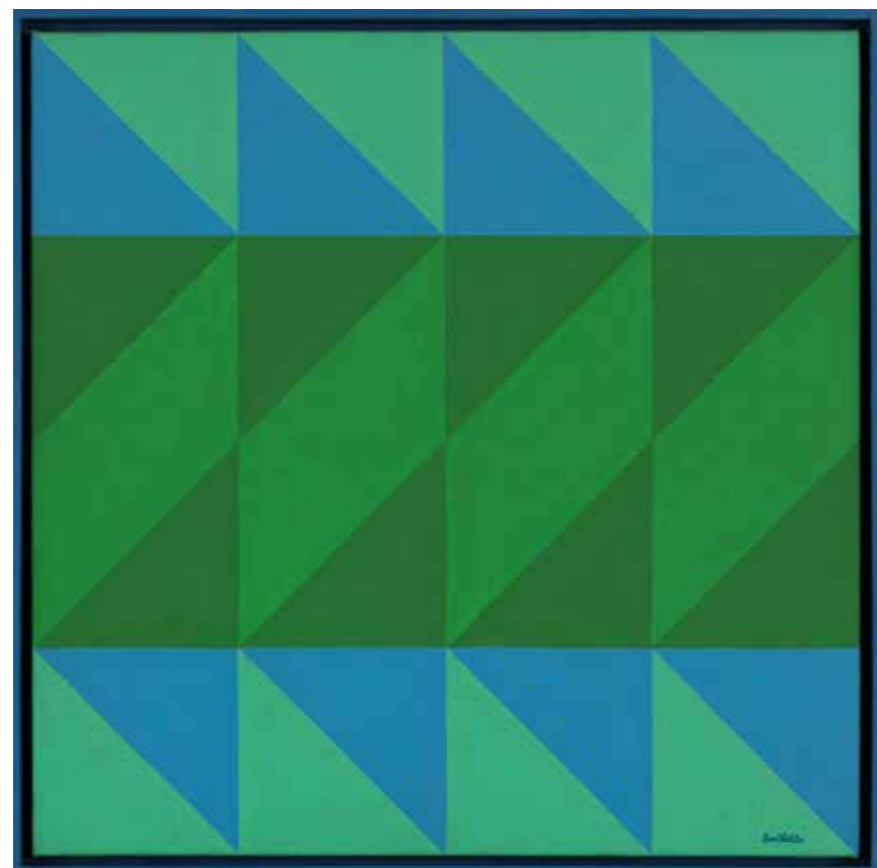
C 9342, 1993
Acrílica sobre tela
100 × 100,3 cm
Coleção particular, São Paulo



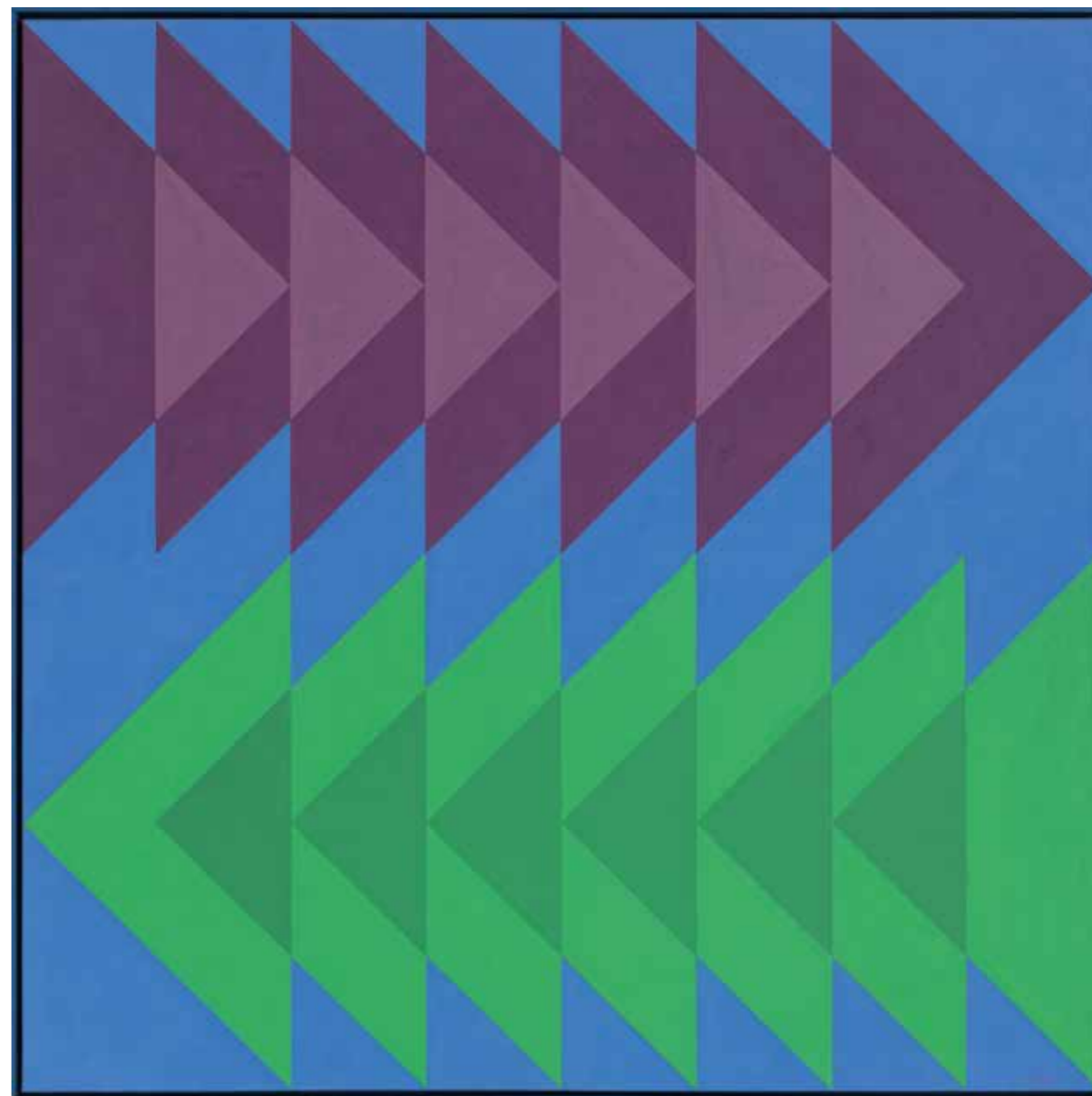
C 9337, 1993
Acrílica sobre tela
50 x 50 cm
Coleção Eliana Benchimol, São Paulo



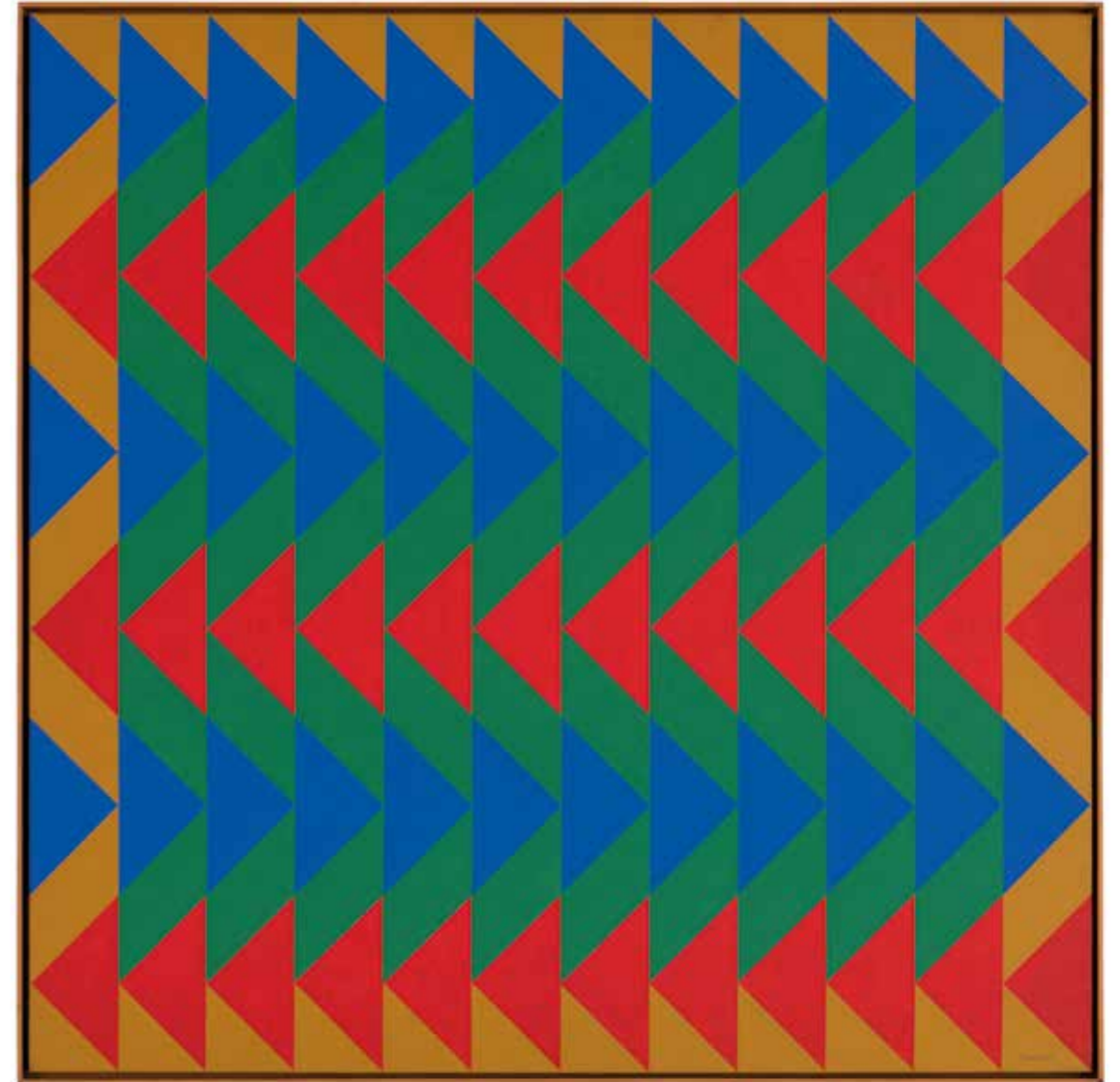
C 9351, 1993
Acrílica sobre tela
110 x 90 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9334, 1993
Acrílica sobre tela
50 × 50 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9341, 1993
Acrílica sobre tela
100 × 100 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9350, 1993
Acrílica sobre tela
90 x 90 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9347, 1993
Acrílica sobre tela
90 x 70 cm
Coleção Eliana Benchimol, São Paulo



C 9214, 1992
Têmpera acrílica sobre tela
110 x 110 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



C 9325, 1993
Têmpera acrílica sobre tela
110 × 110 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9775, 1997
Acrílica sobre tela
70 x 70 cm
Coleção particular, São Paulo



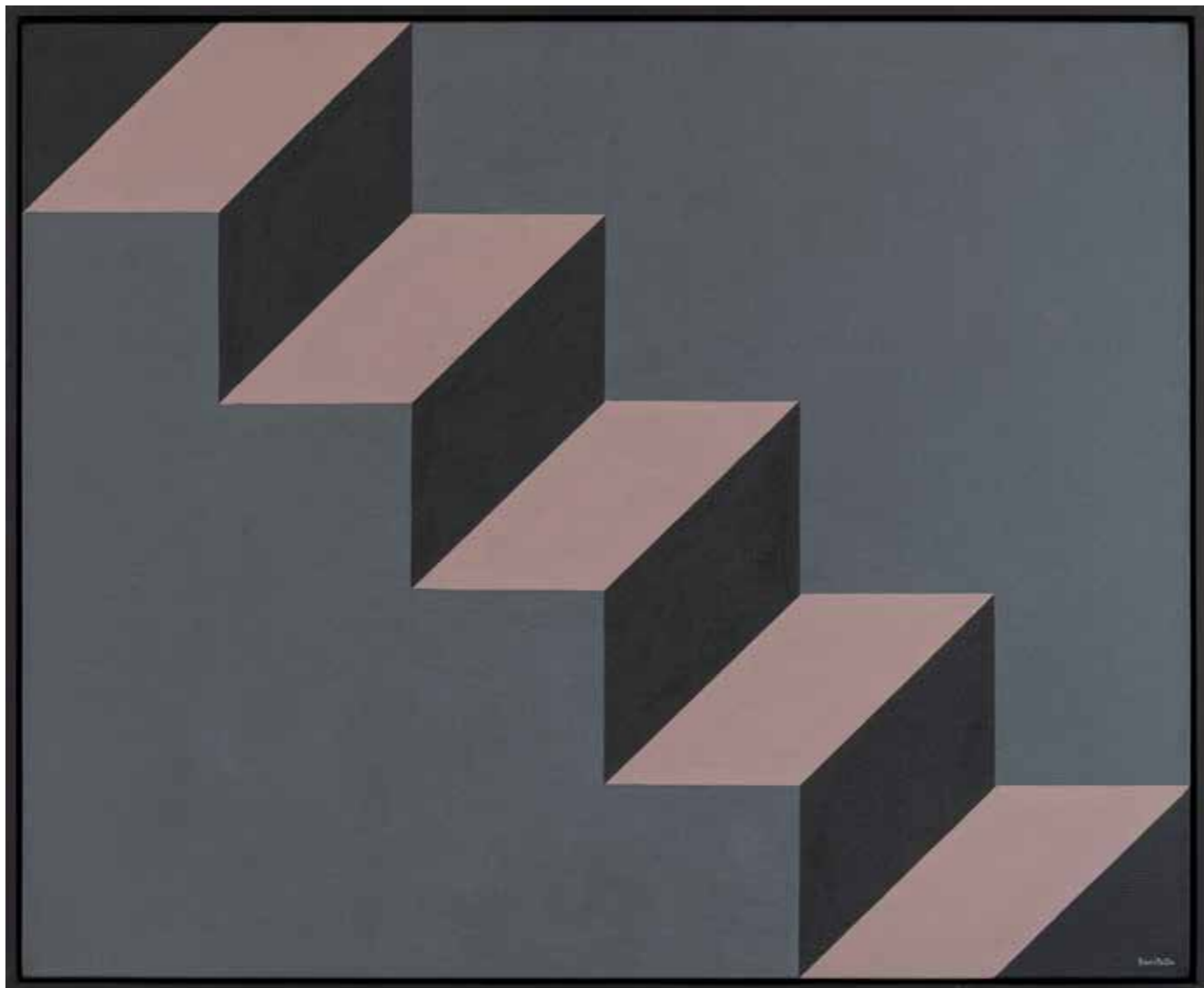
C 9767, 1997
Acrílica sobre tela
90 x 90 cm
Coleção Igor Queiroz Barroso, Fortaleza



C 9331, 1993
Acrílica sobre tela
50 × 50 cm
Coleção particular, São Paulo



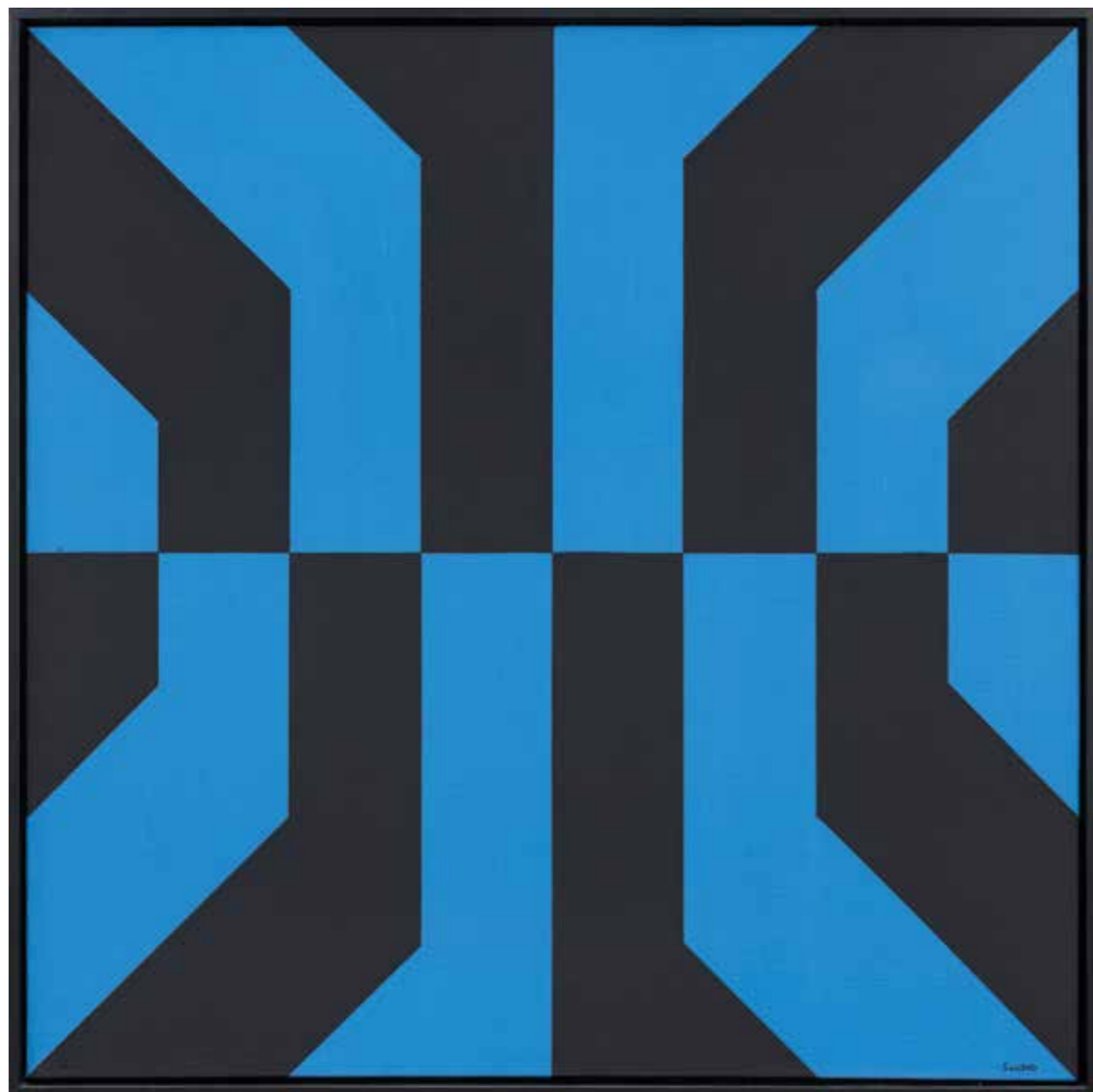
C 9527, 1995
Triptico
Têmpera acrílica sobre madeira
133 × 45,5 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9658, 1996
Acrílica sobre tela
90 x 110 cm
Coleção particular, São Paulo



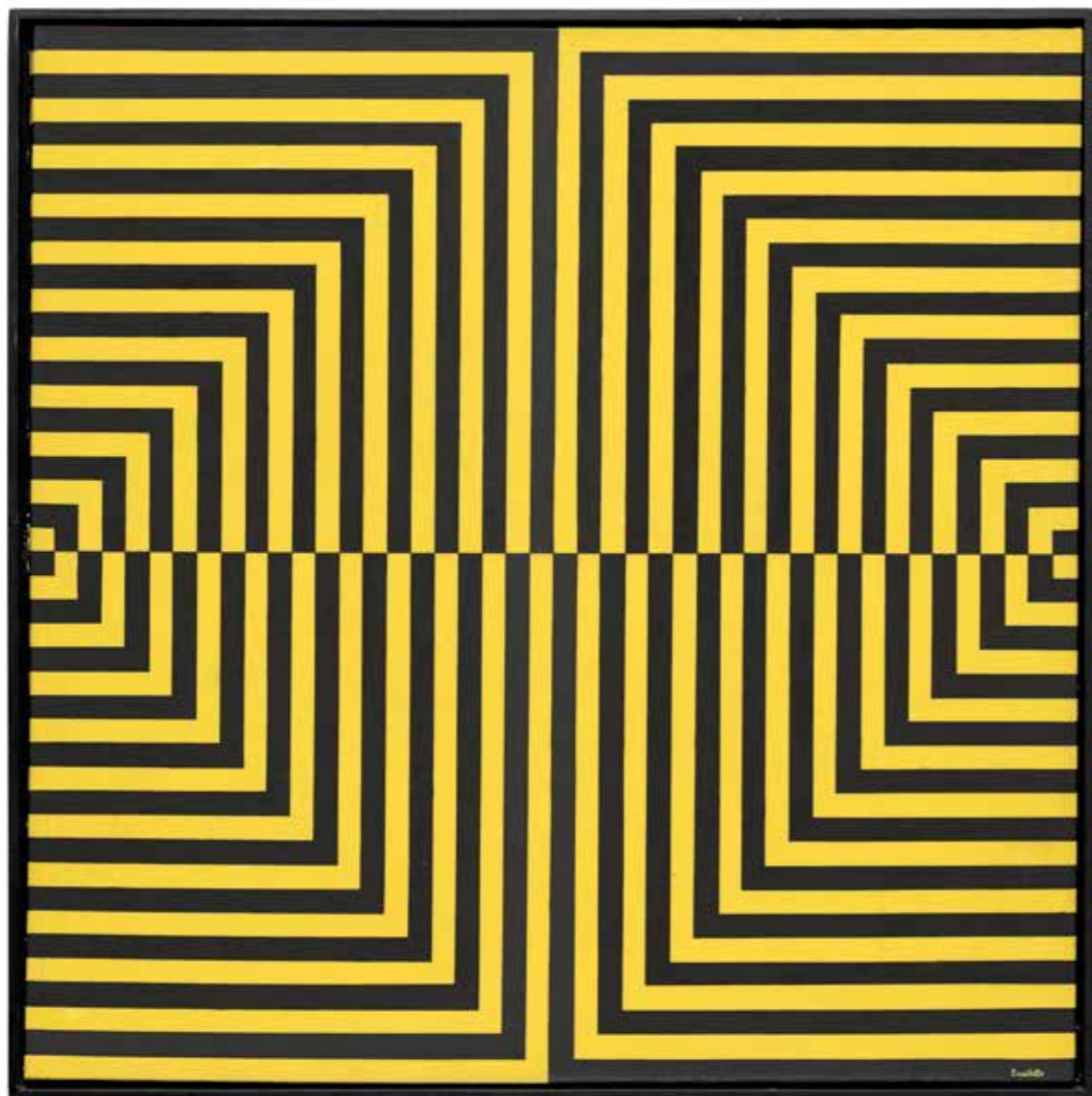
C 9656, 1996
Acrílica e grafite sobre tela
70 x 50 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



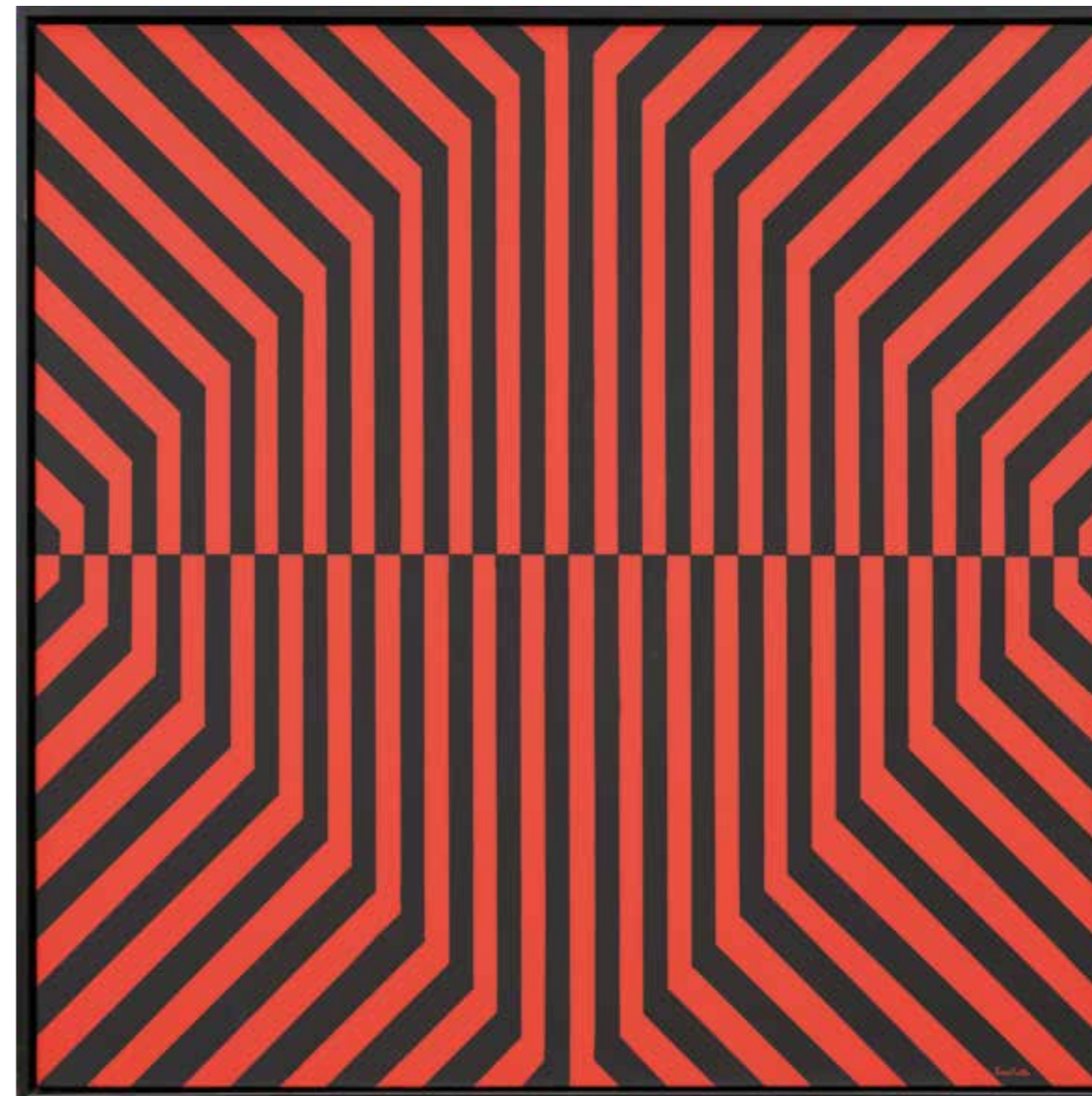
C 9771, 1997
Acrílica sobre tela
90 x 90 cm
Coleção particular, São Paulo



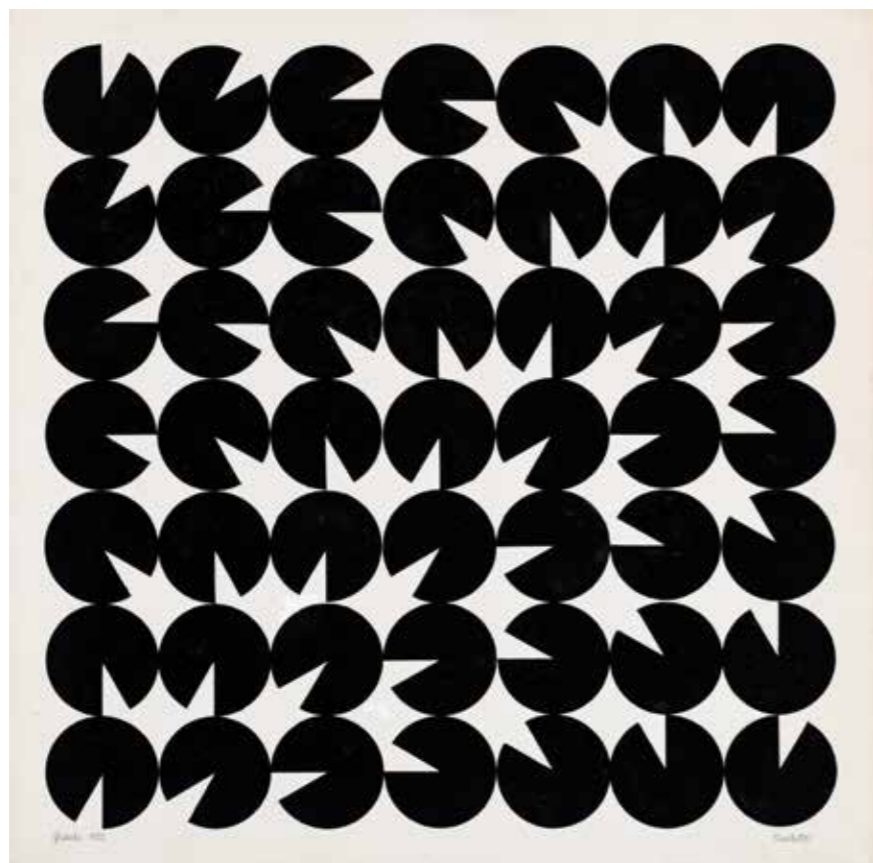
C 9768, 1997
Acrílica sobre tela
90 x 90 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro



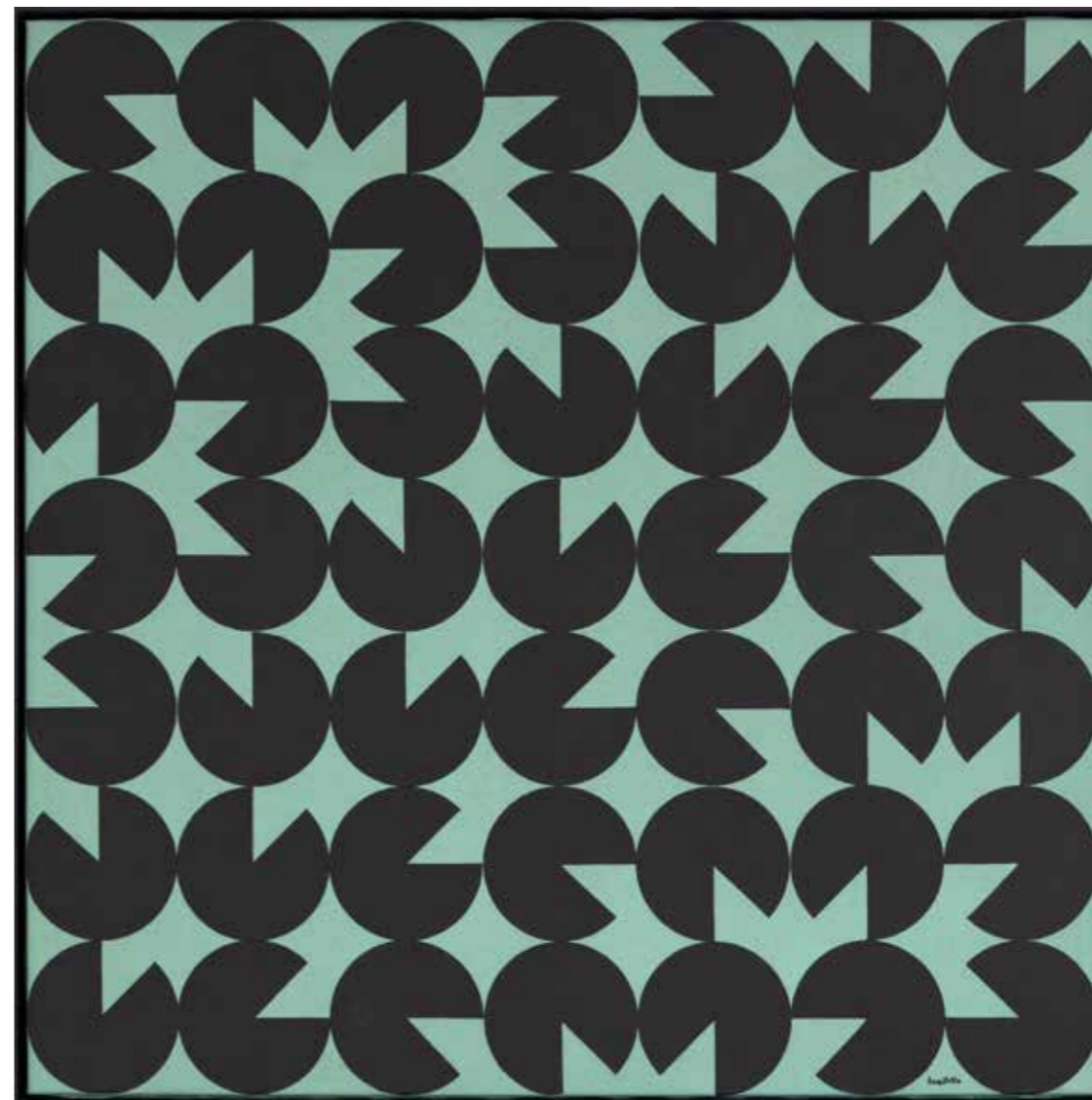
CONCREÇÃO 9770, 1997
Acrílica sobre tela
89,8 x 90 cm
Acervo Banco Itaú, Brasil



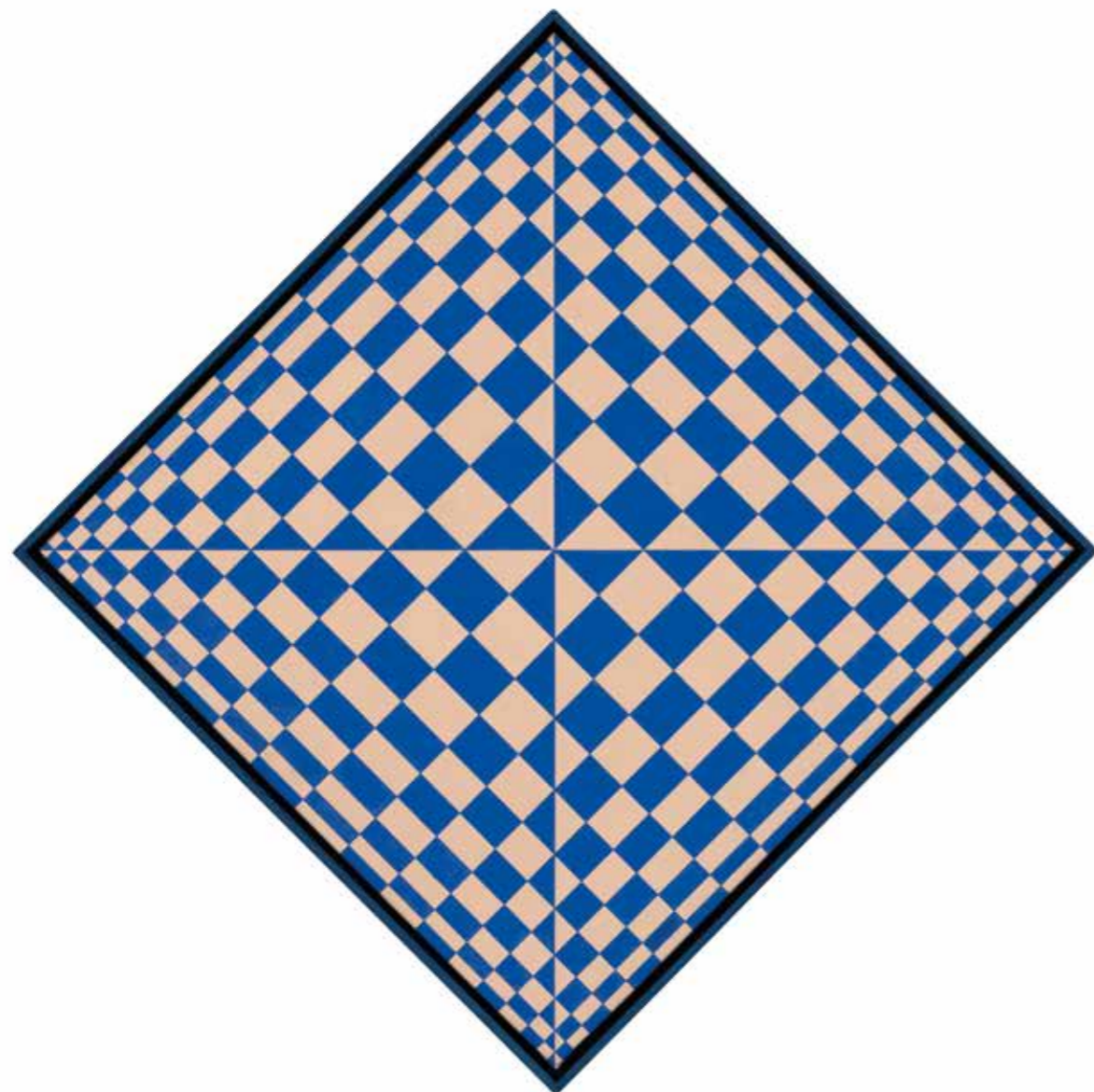
C 9773, 1997
Acrílica sobre tela
90 x 90 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



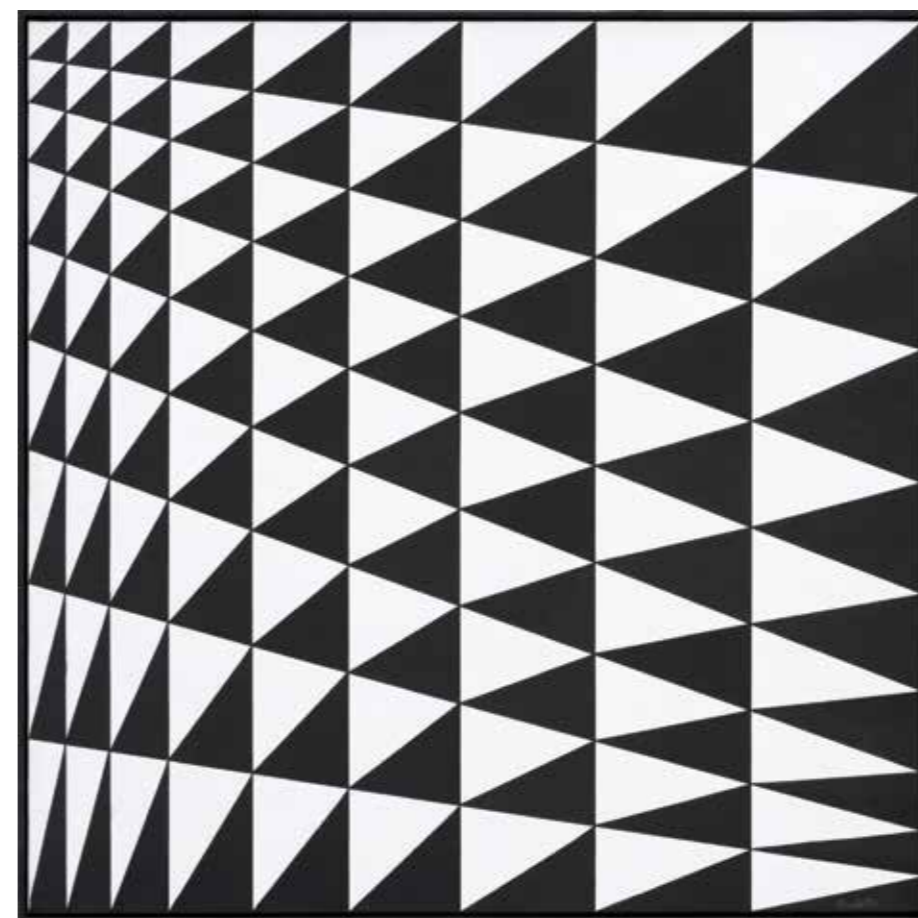
GUA 1072, 1999
Guache sobre papel
50 x 50 cm
Coleção particular, São Paulo



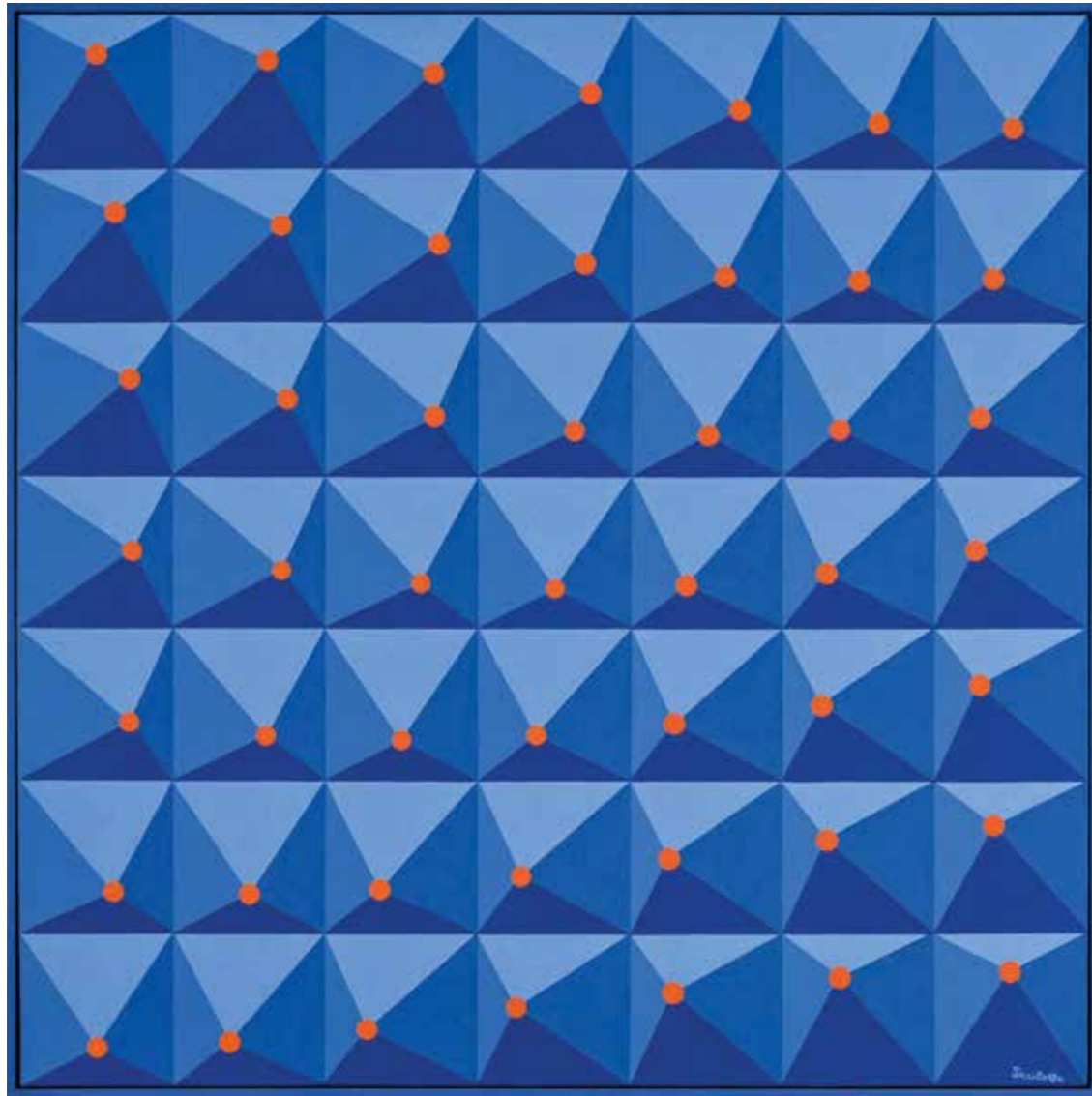
C 9764, 1997
Acrílica sobre tela
90 x 90 cm
Coleção particular, São Paulo



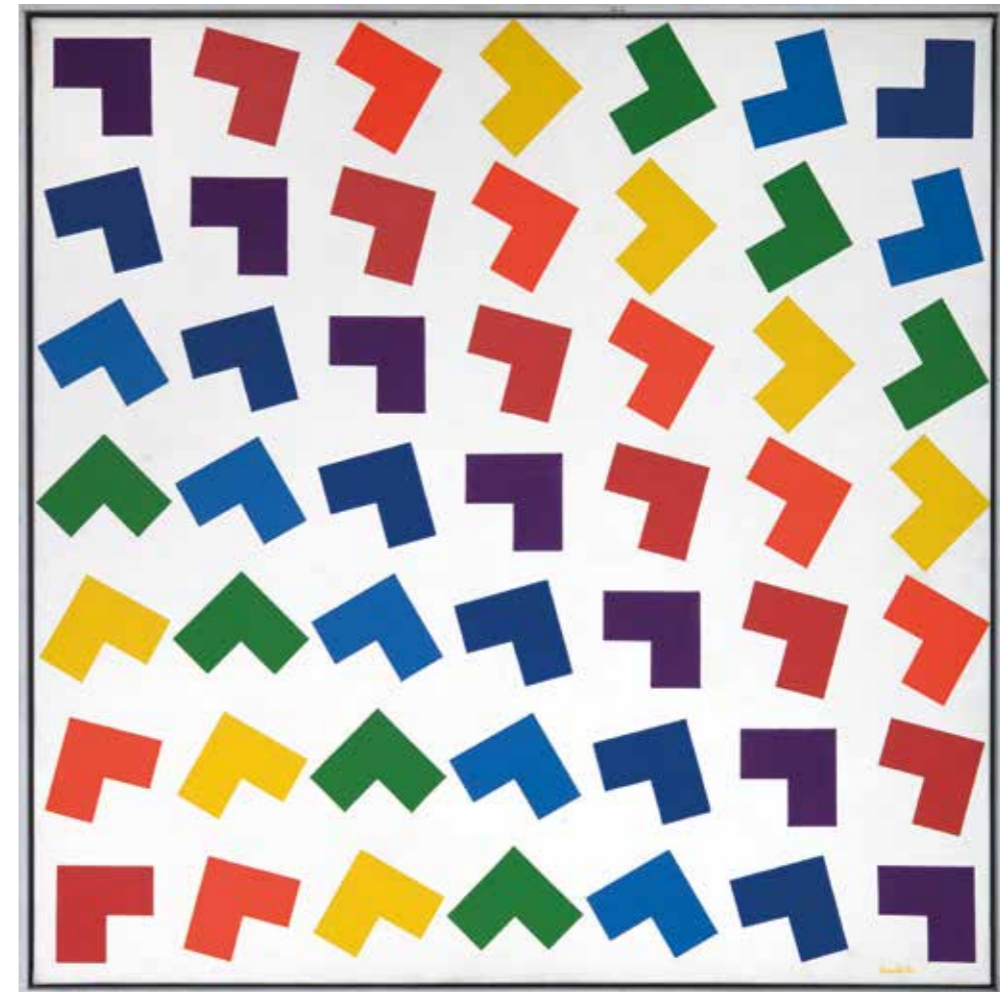
C 9661, 1996
Acrílica sobre tela sobre madeira
70 x 70 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



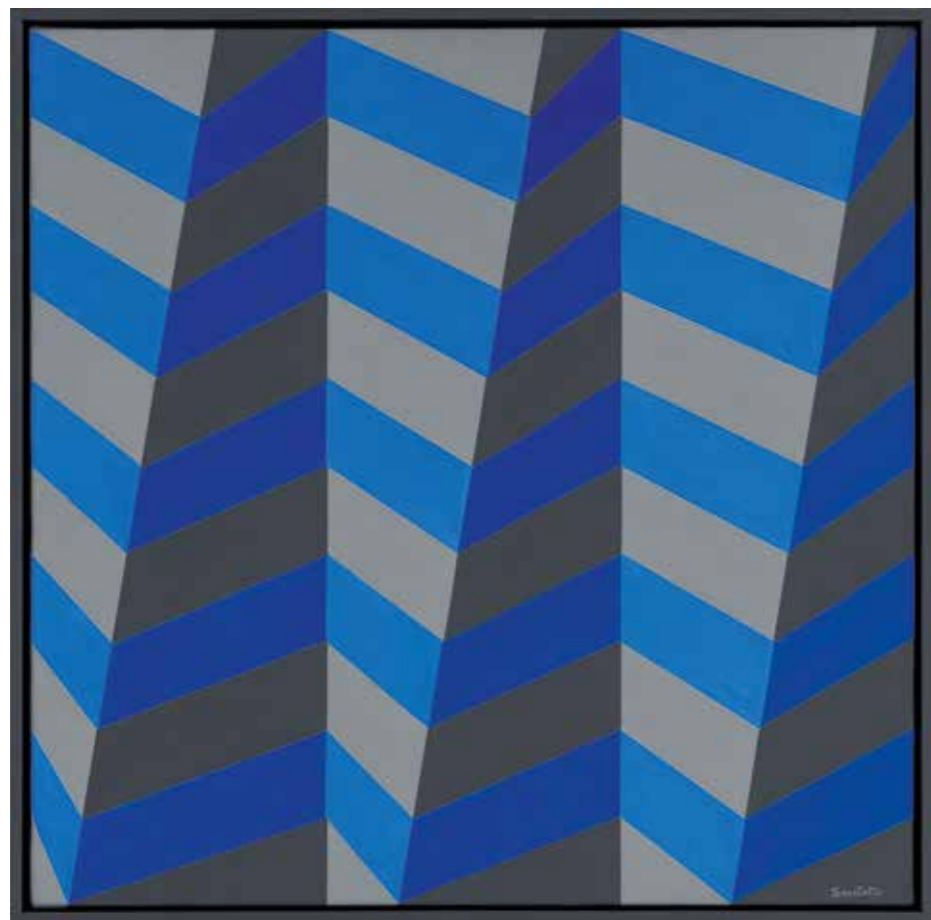
C 9989, 1999
Acrílica sobre tela
60 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo



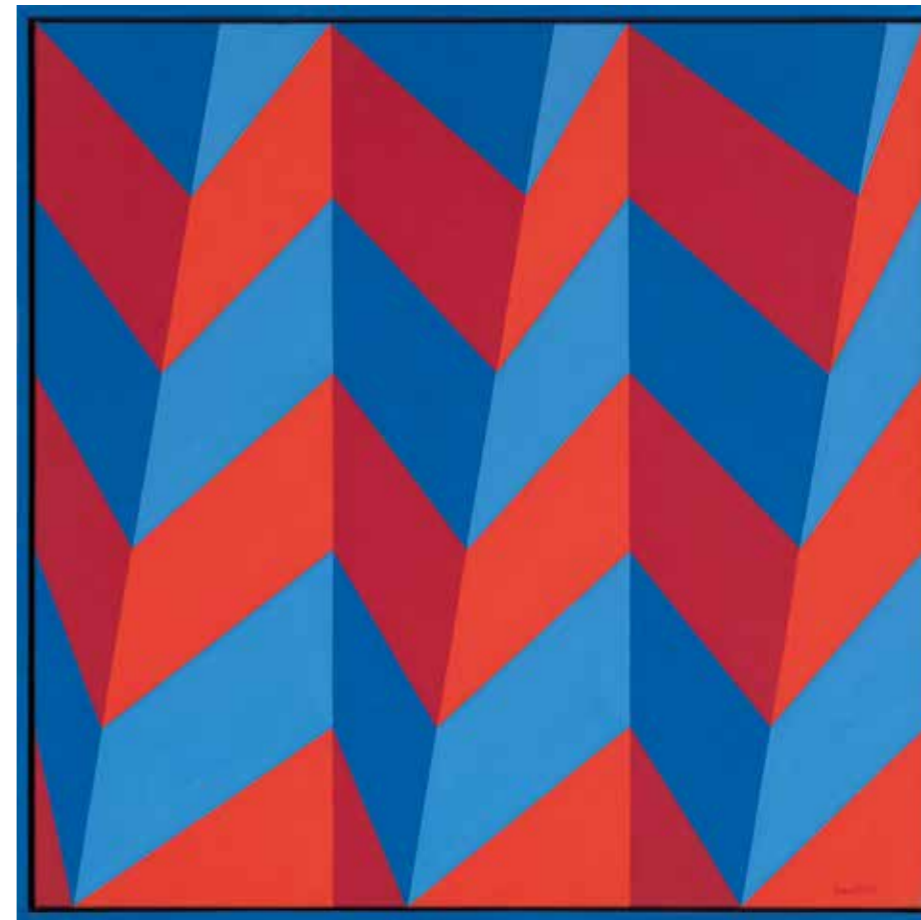
C 0145, 2001
Acrílica sobre tela
90 × 90 cm
Coleção Xavier Rossinyol, Espanha



C 9983, 1999
Acrílica sobre tela
70 × 70 cm
Coleção particular, São Paulo

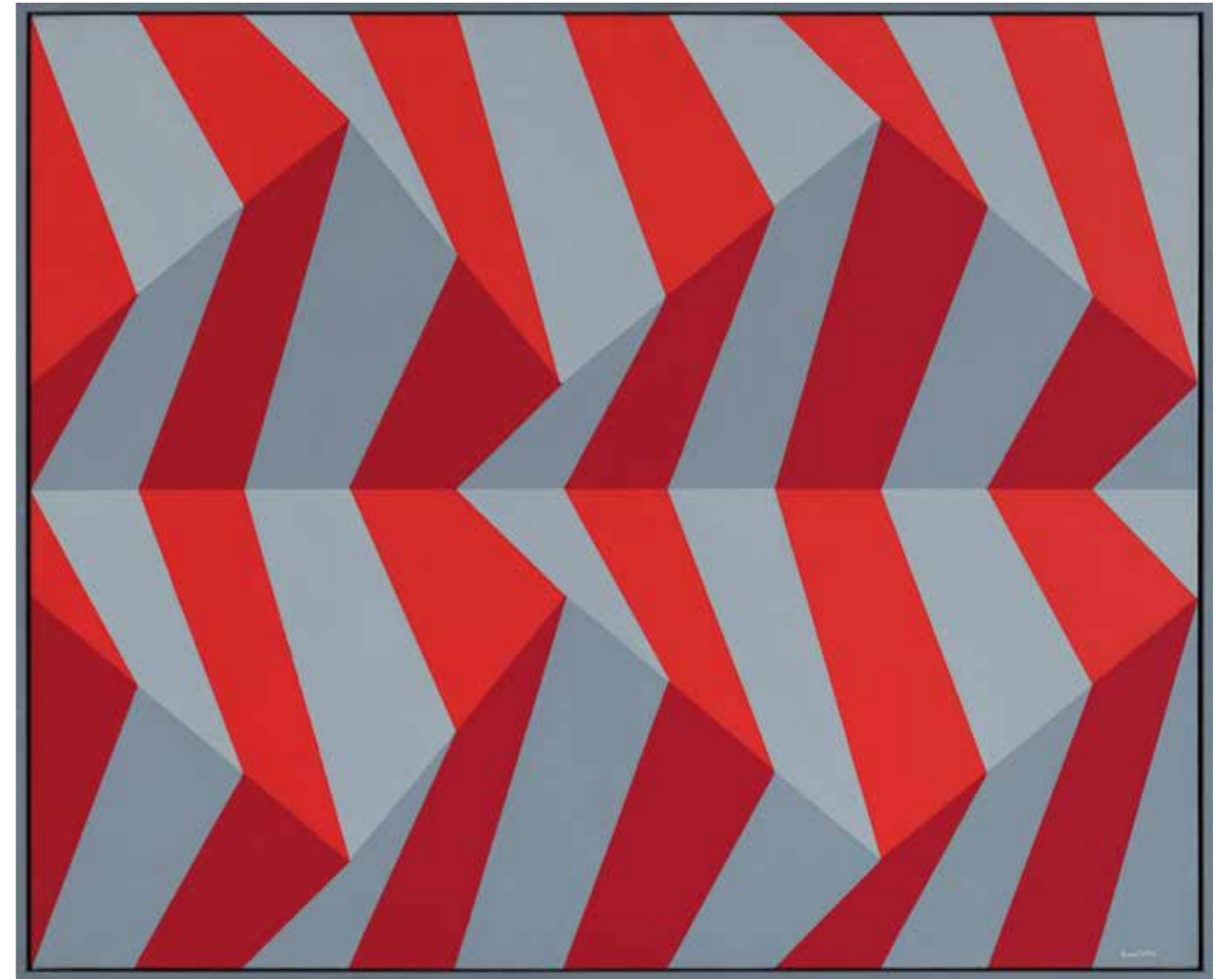


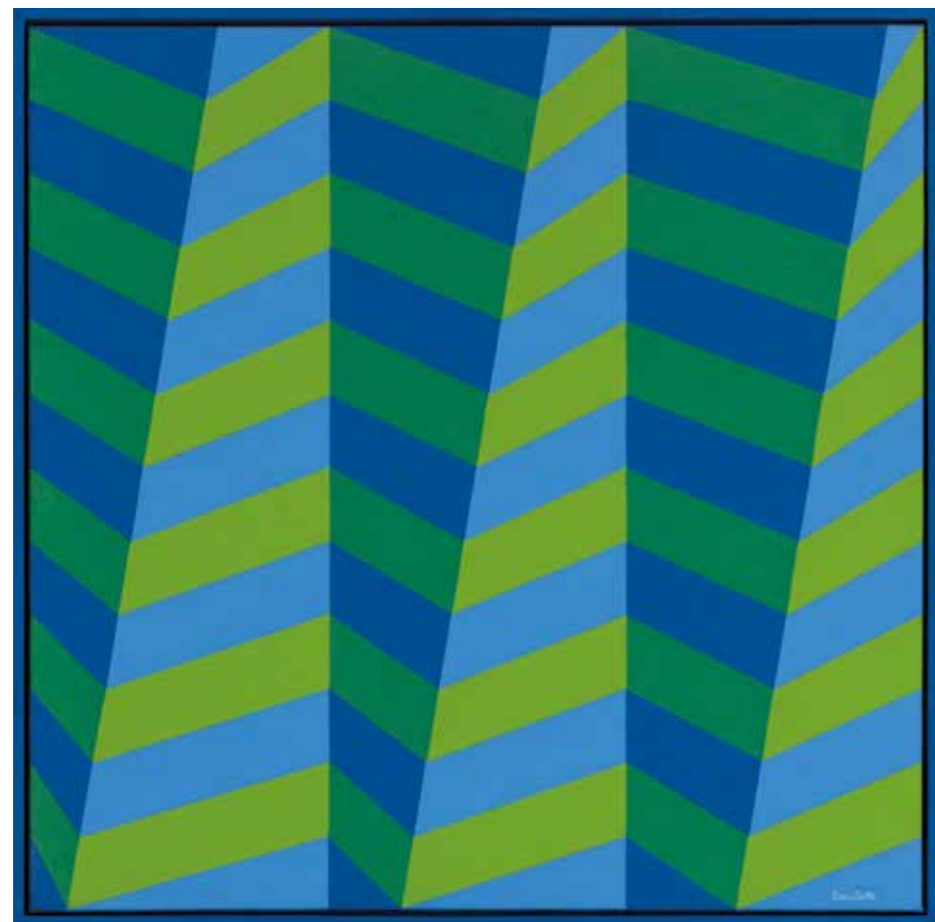
C 9879, 1998
Acrílica sobre tela
60 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo



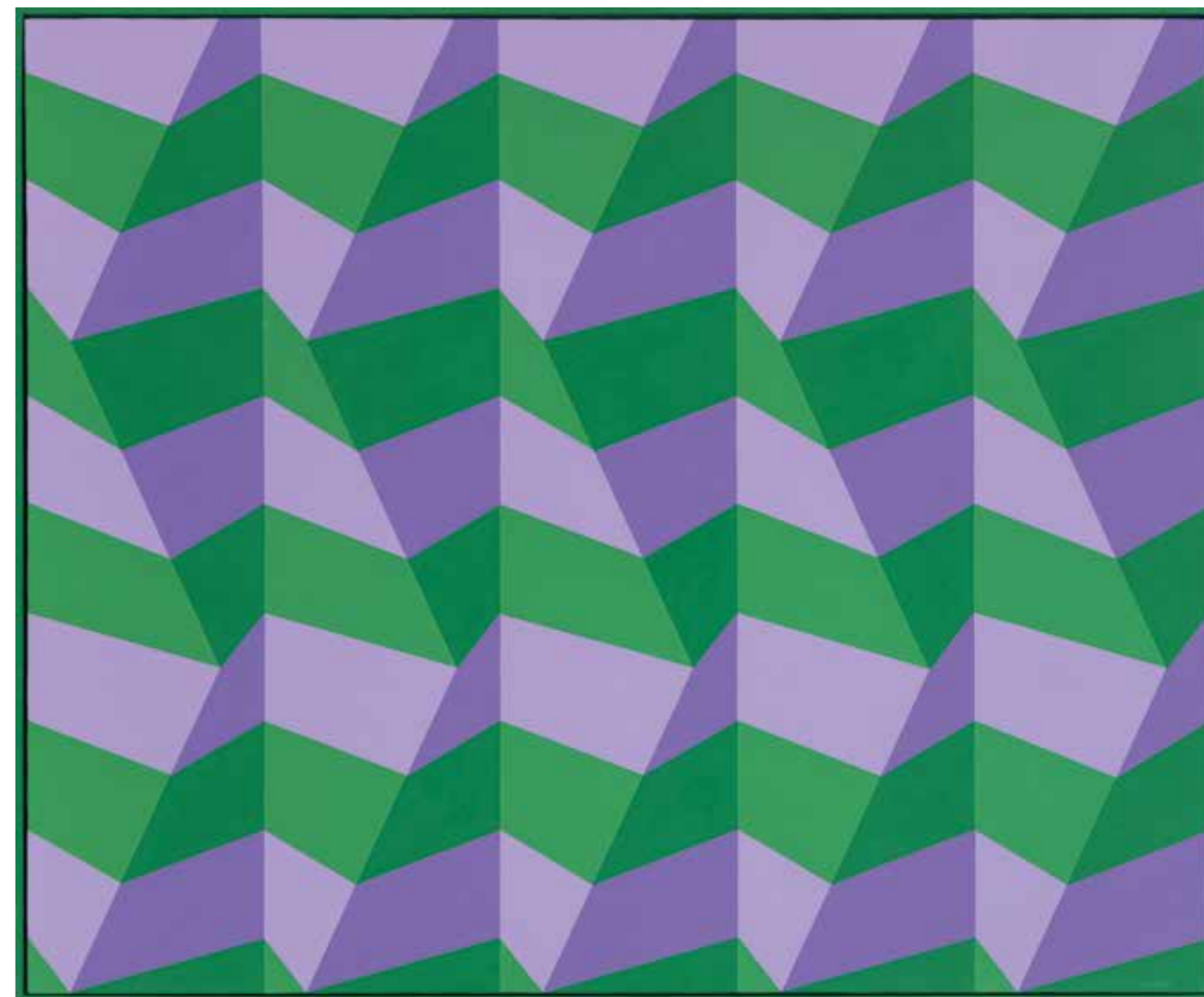
C 9995, 1999
Acrílica sobre tela
60 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo

C 9878, 1998
Acrílica sobre tela
90 x 110 cm
Coleção particular, São Paulo

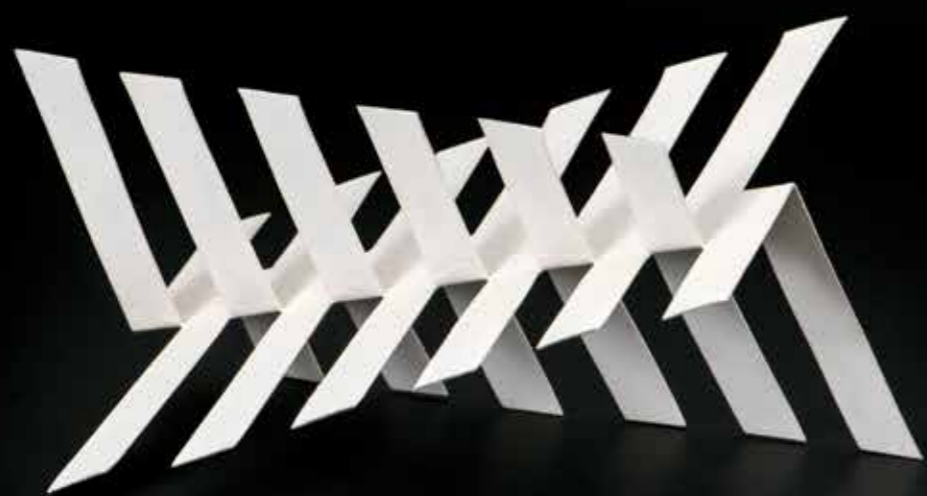




C 9994, 1999
Acrílica sobre tela
60 × 60 cm
Coleção particular, São Paulo

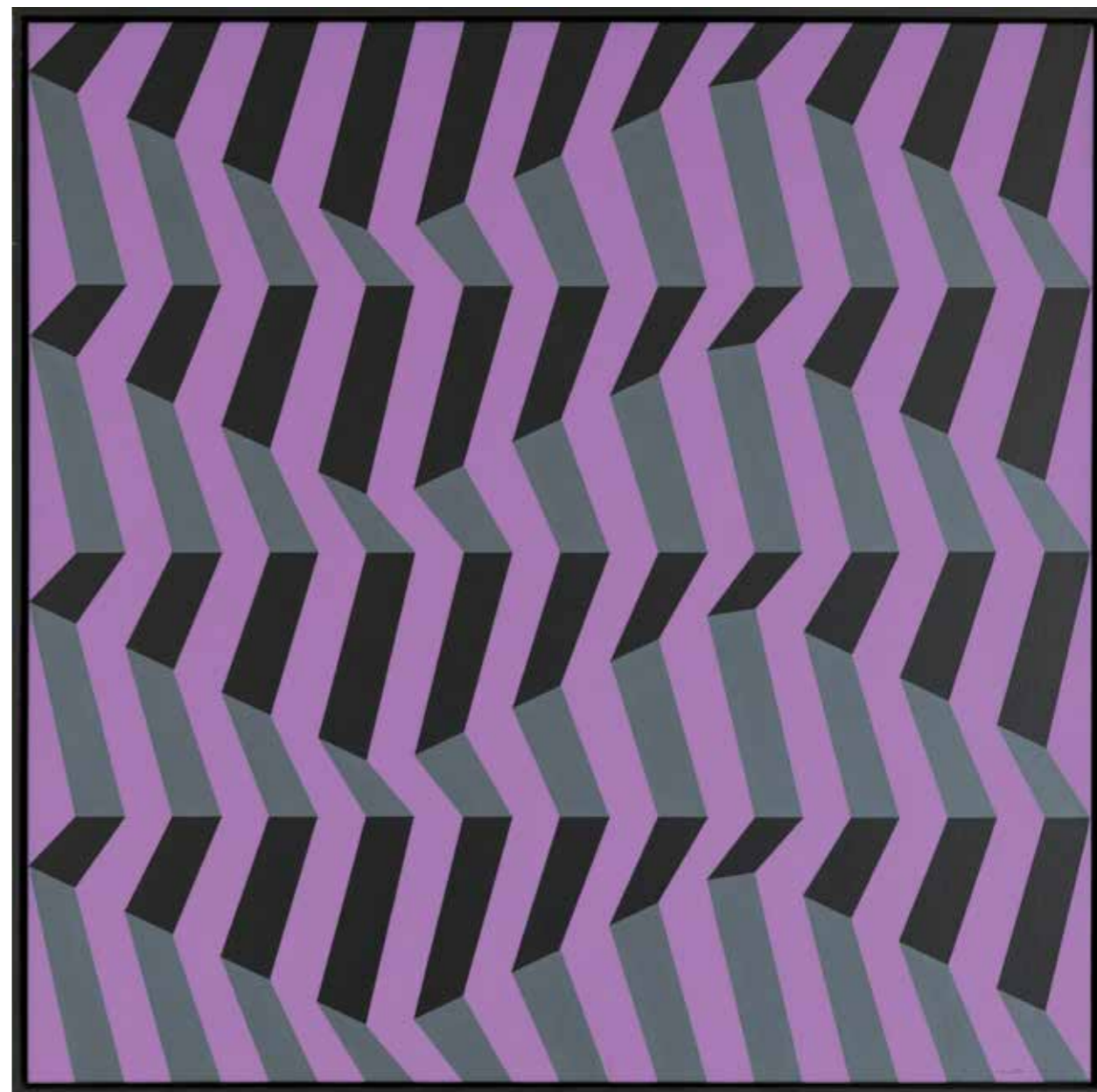


C 9996, 1999
Acrílica sobre tela
90 × 110 cm
Coleção particular, São Paulo



MAQUETE, década de 1990
Alumínio policromado
15,6 × 15 × 13 cm
Coleção particular, São Paulo

OBRA EM CONSTRUÇÃO
Aço policromado
380 × 600 × 350 cm
Acervo Parque Geminiani Momesso,
Ibiporã (PR)



C 9205, 1992
Têmpera acrílica sobre tela
110 × 110 cm
Coleção particular, São Paulo



C 0004, 2000
Acrílica sobre tela
70,5 x 70,5 cm
Coleção particular, São Paulo



C 0003, 2000
Acrílica sobre tela
70 x 70 cm
Coleção particular, Suíça



C 0001, 2000
Acrílica sobre tela
110 × 110 cm
Coleção particular, São Paulo



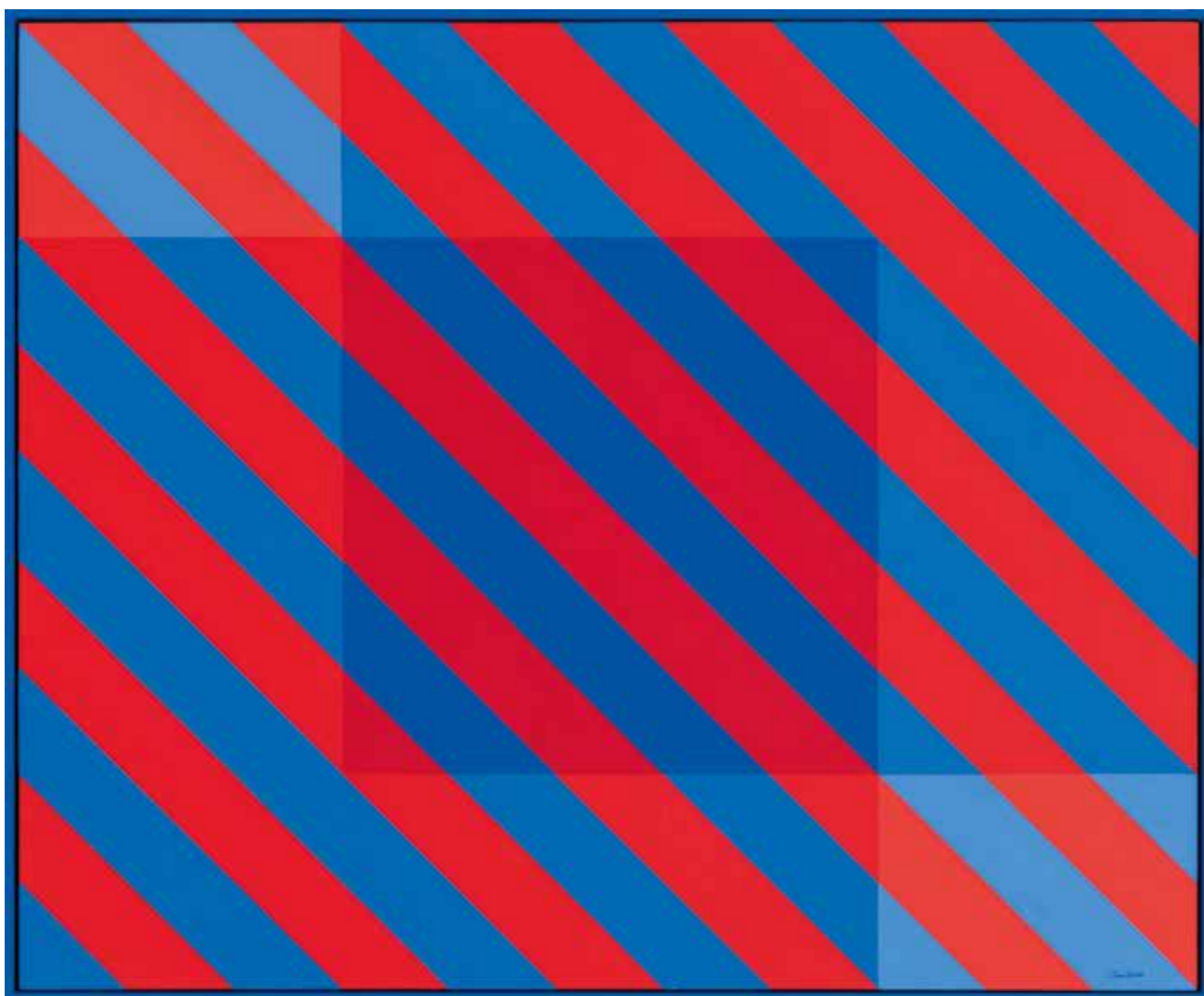
C 0002, 2000
Acrílica sobre tela
70 × 70 cm
Coleção particular, Suíça



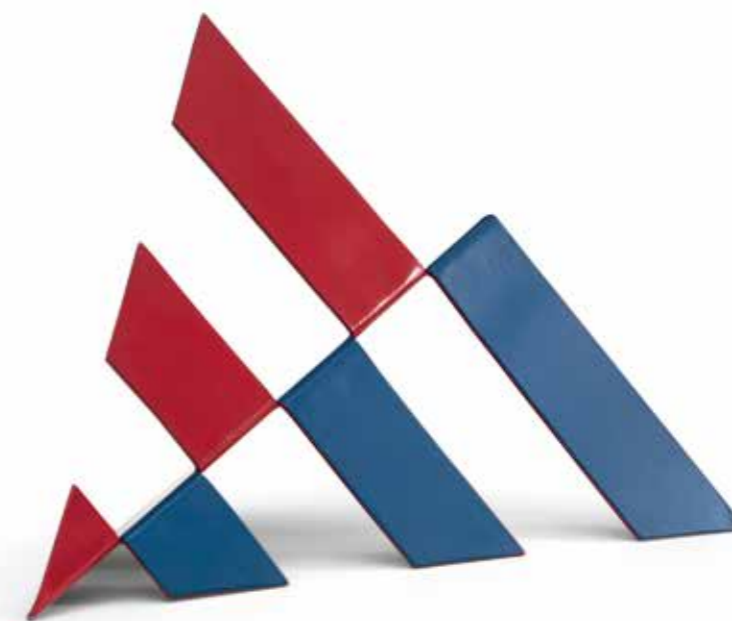
C 9979, 1999
Acrílica sobre tela
90 x 90 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9984, 1999
Acrílica sobre tela
110 x 110 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9997, 1999
Acrílica sobre tela
90 × 110 cm
Coleção particular, São Paulo



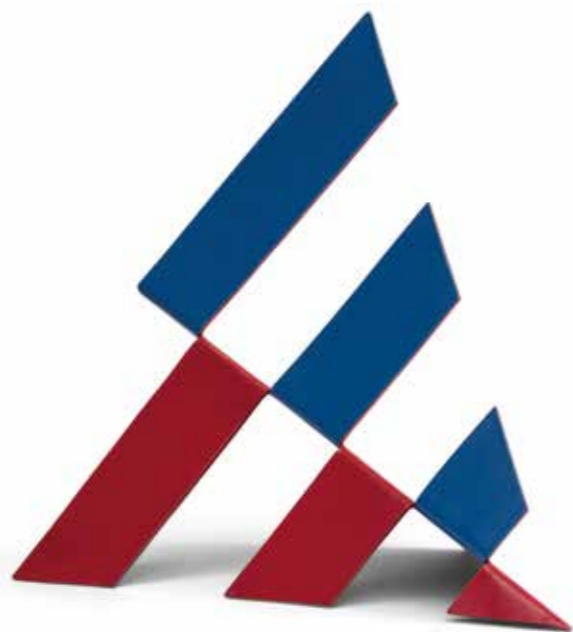
C 0043 1, 2000
Alumínio policromado
29 × 39 × 19,5 cm
Coleção Pascal Duclos, Brasil



MAQUETE, 1997
Alumínio policromado
13 x 14 x 9 cm
Coleção particular, São Paulo



MAQUETE, 1997
Alumínio policromado
13 x 14 x 9 cm
Coleção particular, São Paulo



MAQUETE, 1997
Alumínio policromado
13 x 14 x 9 cm
Coleção particular, São Paulo



MAQUETE, década de 1990
Alumínio policromado
15,6 x 14 x 2 cm
Coleção particular, São Paulo



C 0005 — MAQUETE, 1997
Alumínio policromado
16 × 20 × 18 cm
Coleção particular, São Paulo



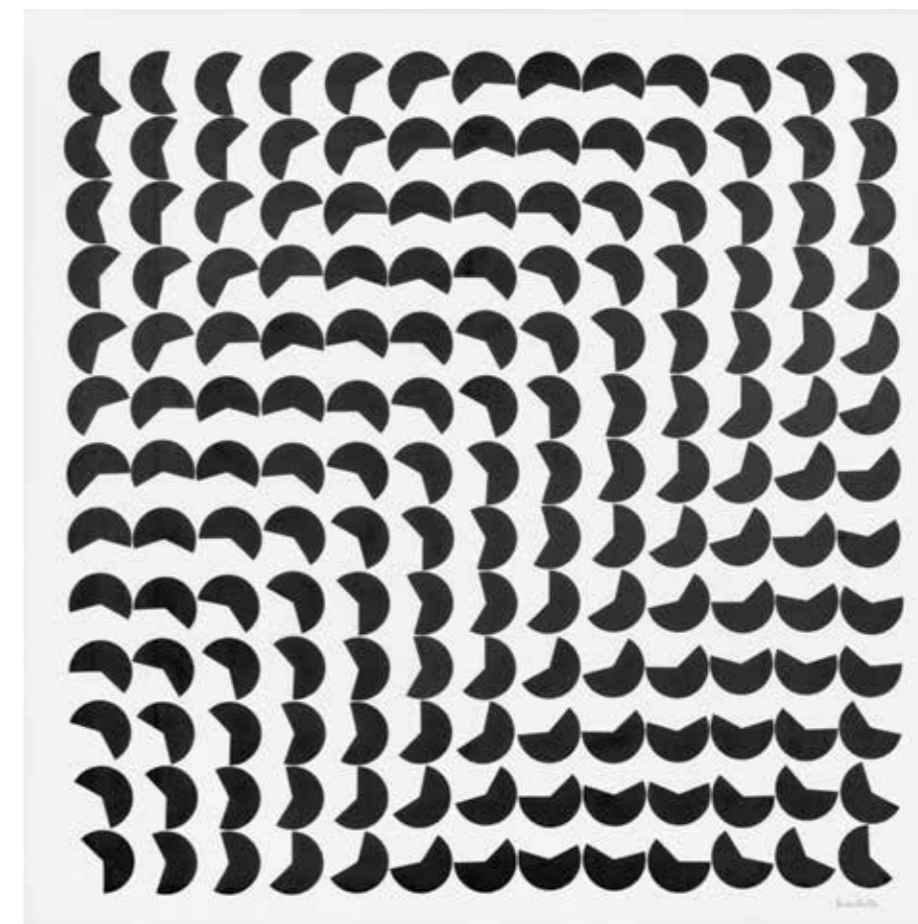
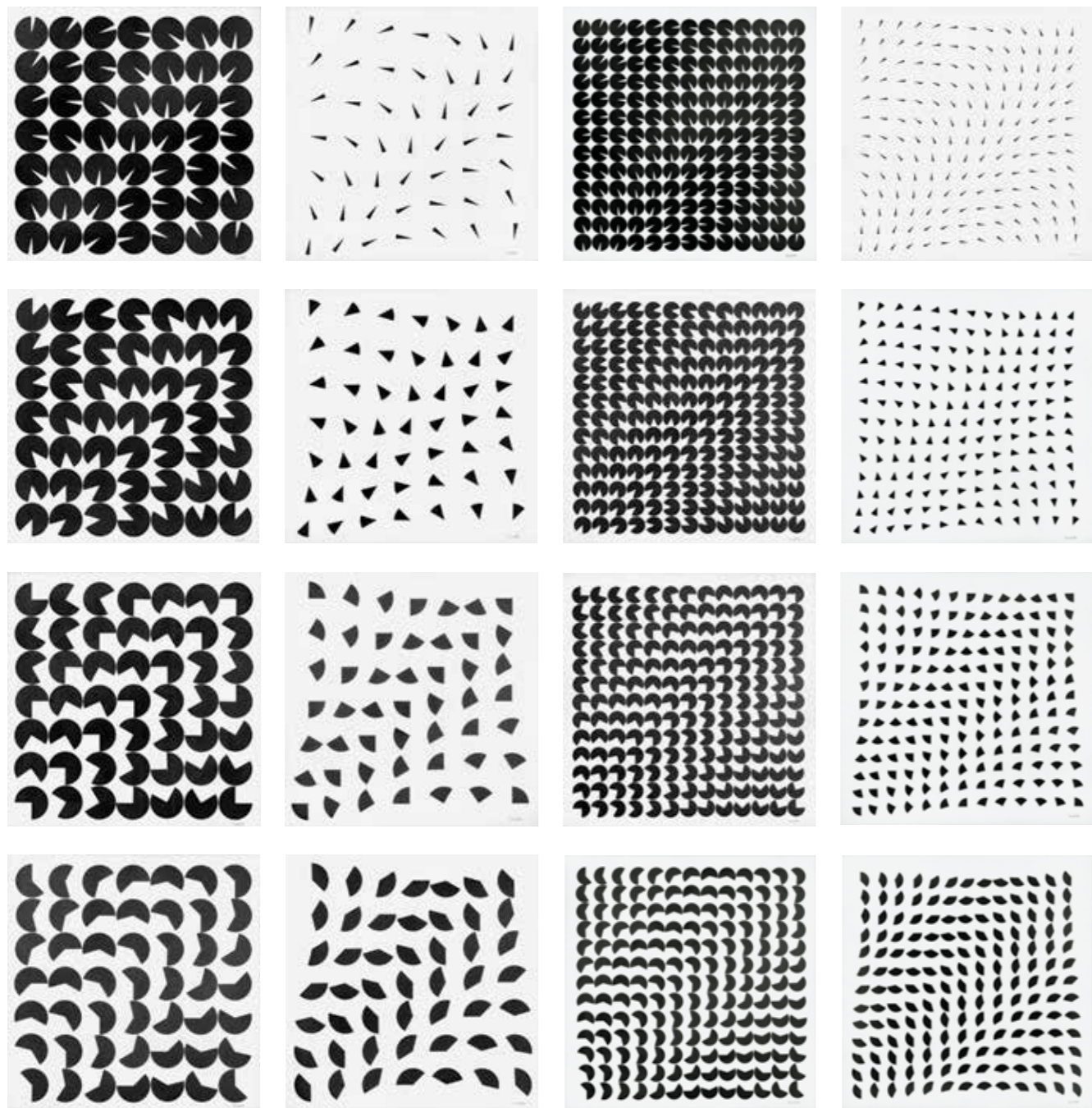
C 0011 — MAQUETE, 1997
Alumínio policromado
27 × 27 × 27 cm
Coleção particular, São Paulo



C 9982, 1999
Acrílica sobre tela
90 x 90 cm
Coleção particular, São Paulo

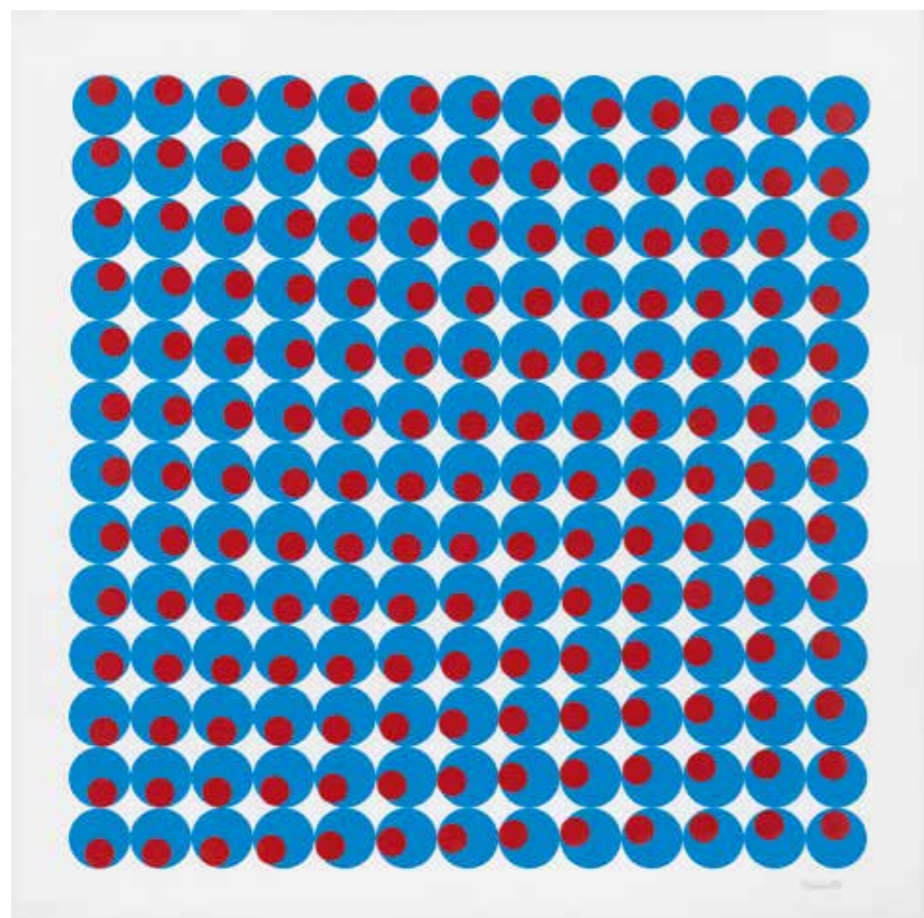


C 9992, 1999
Acrílica sobre tela
90 x 70 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro

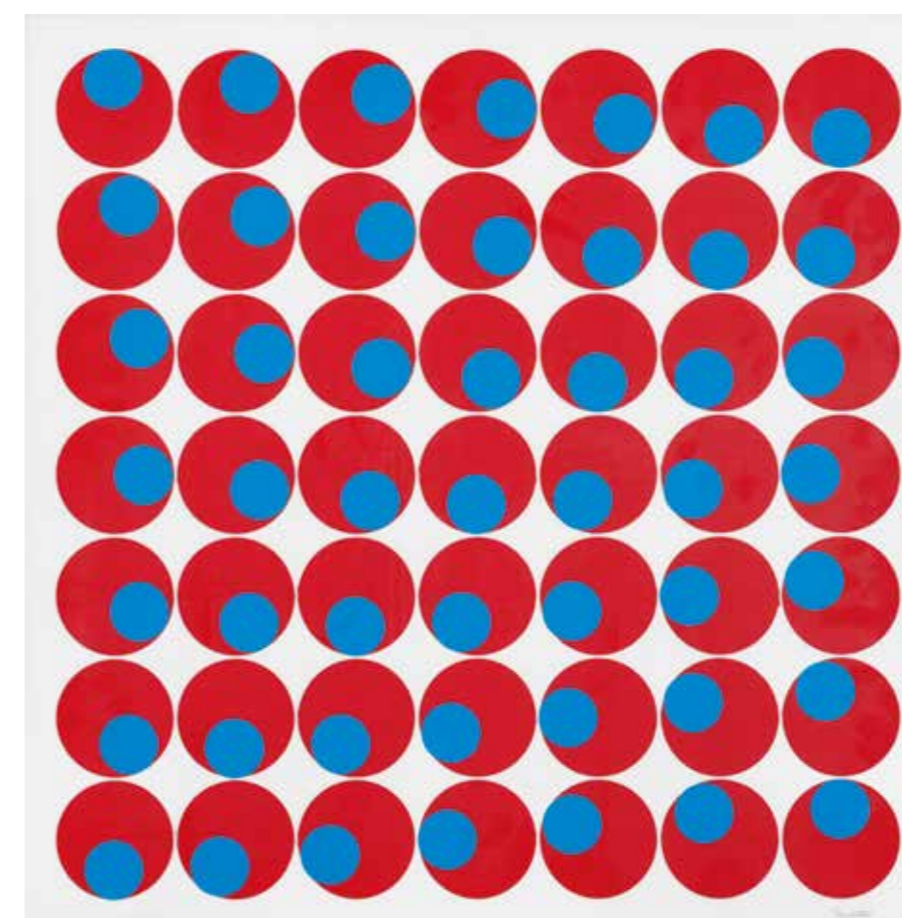


SÉRIE DE 20 OBRAS NUMERADAS
 DE C 0014 A C 0033, 2000
 Vinil sobre duraplac
 60 x 60 cm (cada)
 Coleção particular, São Paulo

Em destaque C 0028

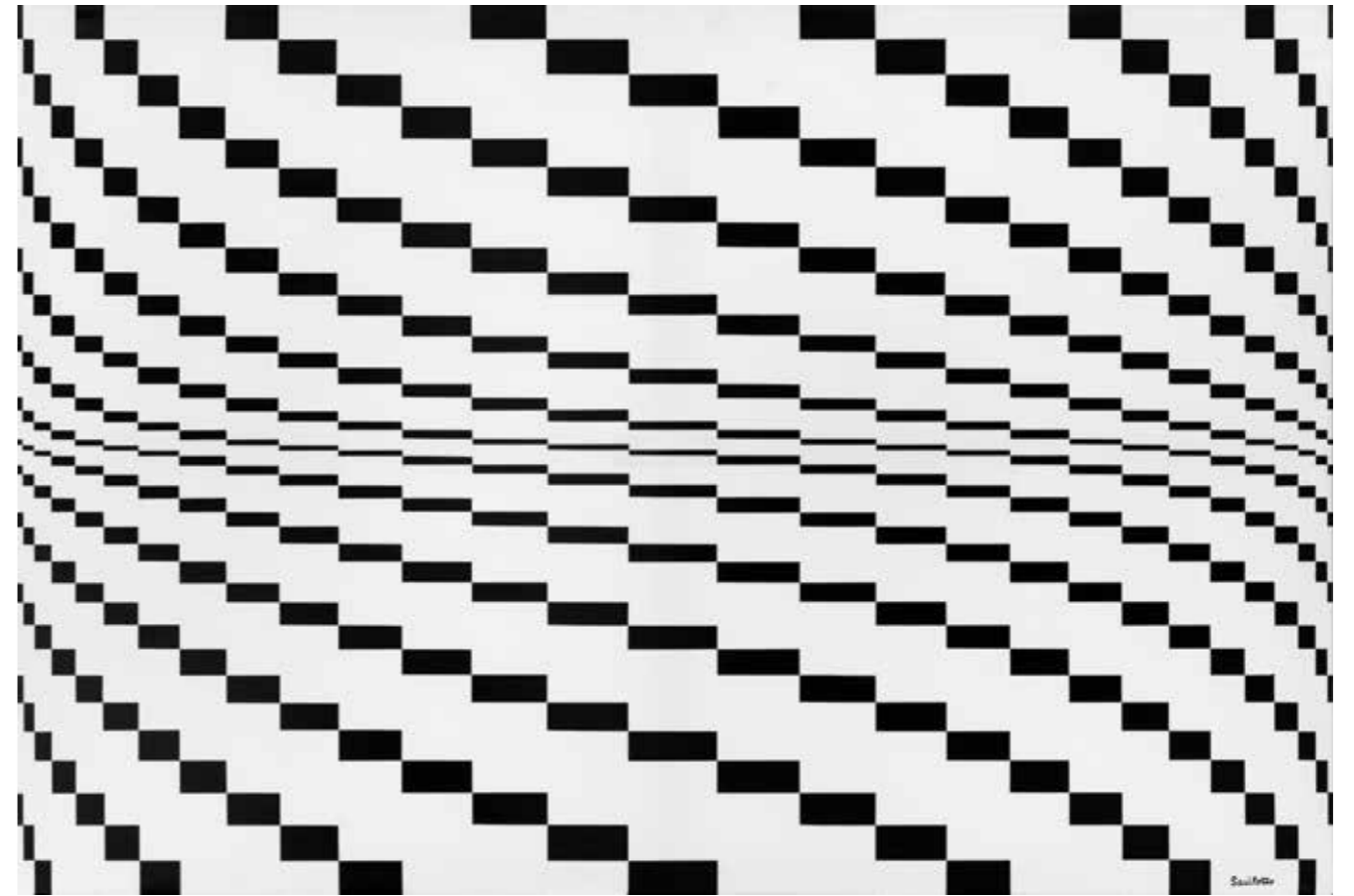


C 0033, 2000
Vinil sobre duraplac
60 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo



C 0032, 2000
Vinil sobre duraplac
60 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo

C 0146, 2001
Vinílica sobre vinil
128,5 × 189,7 cm
Coleção particular, São Paulo



C 0258, 2002
Acrílica sobre tela
110,3 × 90 cm
Coleção particular, São Paulo



Realização
Almeida e Dale Galeria de Arte

Diretoria
Erica Schmatz

Produção executiva
Tatiana Farias
Karoline Freire

Catálogoção e museologia
Malu Villas Boas
Carollinne Akemy Miyashita
Carolina Tatani

Organização
Denise Mattar
Gabriel Pérez-Barreiro

Assistente de pesquisa
Felipe Brito

Coordenação editorial
Eloah Pina
Juliana Bitelli

Projeto gráfico
Fernando Leite | Verbo Artdesign
Adriana Cataldo | Cataldo Design

Fotografia e tratamento de imagem
Sergio Guerini

Tradução
Bruno Cobalchini Mattos

Revisão
Rafael Falasco

Produção gráfica
Lilia Góes

Impressão
Ipsis Gráfica

Agradecimentos
Acervo Banco Itaú
Acervo Ella Fontanals-Cisneros (CIFO)
Adamastor Sacilotto
Adolpho Leirner
Analivia Cordeiro
André Bomfim
Andrea e José Olympio Pereira
Antonio Celso

Antonio Matias
Augusto de Campos
Berenice Arvani
Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
Clara Sancovsky
Coleção Airton Queiroz
Coleção Banco Safra

Coleção Hecilda e Ségio Fadel
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Edmundo Velasco
Eduardo Saron
Eliana Benchimol
Fábio Szwarcwald
Família Bomfim
Francisco José Ferreira Leite
Fundação Edson Queiroz
Igor Queiroz Barroso
Instituto de Arte Contemporânea (IAC)
Jones Bergamin
José Viana
Ladi Biezus
Lais Zogbi e Telmo Porto

Léia Carmen Cassoni
Luciano Momesso
Marcos Simon
Mari Carmen Ramirez
Marilúcia Bottallo
Marta Fadel
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)

Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)
Orandi Momesso
Oscar Sacilotto
Pascal Duclos
Parque Geminiani Momesso
Patrícia Olivetto
Paulo Rebocho
Pia Gottschaller
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Raquel Arnaud
Renata de Paula
Renata Feffer
Renata Sá Freire
Rodolfo Ortenblad Filho
Sergio e Rosa Chamma
Sergio Guerini
Susana e Ricardo Steinbruch
The Museum of Fine Arts, Houston
The Museum of Modern Art (MoMA)
Valter Sacilotto
Xavier Rossinyol
Zeev Horovitz

Créditos fotográficos

Capa e pp. 4, 12, 30, 48–56, 59, 61–69, 71, 73, 76, 79–82, 85–87, 91, 93, 97–100, 104, 106, 108–09, 115–17, 120, 122–23, 126, 128–30, 132–41, 143–44, 146, 148–49, 151–55, 157, 159–62, 164–70, [C 8474] 171, 172-78, 180-93, 195-99, 201, [C 8872] 202, 203-08, 210–13, 215, 217–27, 229–31, 233, 235, 237–38, 240–44, 247–55, 257–76, 280–81, 283, 285
Sergio Guerini

pp. 8, 9, 10, 11 Acervo Augusto de Campos

pp. 17, 20–21, 32, 40, [Construção] 41, 42, [artista no ateliê] 43–47, 108, 288 Arquivo Sacilotto

pp. 22-24 Gabriel Pérez-Barreiro

pp. 28, 37 Denise Mattar

pp. 31, 34, 38–39, [Minha vó] 41, [Múltiplo] 43, 58, 88–89 Fundo Luiz Sacilotto – Acervo Instituto de Arte Contemporânea (IAC)

p. 57 Rômulo Fialdini

pp. 60, 74, 114, 246 Edouard Fraipont

pp. 70, 72, 92, 94, 110, 121, 142, 209 Ares Soares

pp. 75, 107, 113 Isabella Matheus

pp. 77, 90, 103, 105, 278–79 © Valter Sacilotto

p. 78 Daniel Rutkauska

pp. 83, 102, 118, 122, 124–25, [C 8459] 171, 179, 194, 200, [C 8875] 202, 216, 228, 234, 245, 277 Rafael Adorján

p. 95 © 2021. Digital image, The Museum of Modern Art, Nova York/Scala, Florence

p. 96 Acervo Ella Fontanals-Cisneros (CIFO)

p. 101 Luciano Momesso

pp. 111, 158, 239 Beatriz Bley

pp. 119, 147, 156 Rogerio Lima

pp. 127, 150 Colección Patricia Phelps de Cisneros

p. 131 MAM-SP

p. 145 Vicente de Mello

p. 163 Fábio Ghivelder

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sacilotto, Luiz 1924–2003
Sacilotto/Luiz Sacilotto; organização Denise Mattar, Gabriel Pérez-Barreiro.
São Paulo: Almeida e Dale Galeria e Cosac Naify, 2021.

ISBN 978-65-992394-3-4

1. Arte concreta – Brasil 2. Arte concreta – Exposições – Brasil 3. Arte moderna – séc. XX – Brasil 4. Sacilotto, Luiz, 1924-2003 I. Mattar, Denise. II. Pérez-Barreiro, Gabriel. III. Título.

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte brasileira: Apreciação crítica 709.81
Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380



Este livro foi composto com as fontes Poppins e Aktiv
Grotesk e impresso em Eurobulk 170 g/m².
A capa foi impressa em papel Masterblank 270g/m² com serigrafia
na Ipsis Gráfica, São Paulo, em setembro de 2021.