

# Entre palavras e imagens, a reconstrução de um fazer artístico

Maria José Spiteri Tavolaro Passos<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo trata a respeito do intrincado universo dos processos de criação artística, especialmente no que diz respeito aos caminhos encontrados pelos criadores para solucionar os desafios de dar forma às suas ideias. Para tanto, faremos aqui um breve percurso pela história da arte, chegando ao século XX e à obra de Antônio Lizárraga, um artista que legou à arte brasileira, além de uma extensa produção, um singular processo de trabalho.

**Palavras-chave:** Processo de criação. Antônio Lizárraga. Artista. Assistente de arte.

## Abstract

This paper is about the complex universe of the artistic creation, especially with respect to the paths found by creators to solve the challenges of shaping their ideas. In order to do we take a brief tour of the history of art, coming to the 20th century and the work of Antônio Lizárraga, an artist who bequeathed to Brazilian art, an extensive production and a unique process.

**Keywords:** Creative process. Antônio Lizárraga. Artist. Art assistant.

---

<sup>1</sup> Maria José Spiteri Tavolaro Passos é Doutora e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP - São Paulo, onde se graduou em Educação Artística e Artes Plásticas. Autora de publicações a respeito da História da Arte Brasileira e a Arte-Educação, tem se dedicado ao estudo da Arte no Brasil, Imaginária Religiosa, Iconografia, Arte-educação, como o livro *Antonio Lizárraga – Quadrados em quadrados* (EDUSP/Imprensa Oficial). É docente do Curso de Artes Visuais da Universidade Cruzeiro do Sul (São Paulo), integrante do grupo de pesquisa Barroco Memória Viva (IA-UNESP/CNPq) e membro do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB - EBA/UFMG).

## Do passado ao presente, um breve percurso

A produção artística partir do século XX, se comparada à de épocas anteriores, apresentou grandes mudanças no universo visual. Com tantos hibridismos envolvendo materiais e técnicas, será o artista contemporâneo alguém tão plural a ponto de assumir a fatura de obras que envolvem muitas vezes áreas de conhecimento as mais diversas, dominando dos materiais e técnicas tradicionais às mais recentes tecnologias? É o artista solitário em sua jornada de criar e concretizar a obra? Sabe-se que não é bem assim, em razão de suas propostas, muitos criadores necessitam estabelecer parcerias envolvendo terceiros para a concretização de suas propostas. E é justamente nesse ponto que nos deparamos com um questionamento: “artista é quem faz arte?”

Sabe-se que um dos diferenciais entre o ser humano e outras espécies de animais é a capacidade de criar, e principalmente, a capacidade de criar algo com preocupações estéticas.

Da pré-história às antigas civilizações o homem deixou por meio da arte (não necessariamente com as mesmas intenções da atualidade) registros do seu modo de pensar e de agir; no entanto, muitas foram as fases em que a figura do artista recaiu sob o anonimato. Incumbido da realização de práticas que envolviam a força e o trabalho manual, o artista que se dedicava à visualidade era praticamente um “operário da beleza”, ao contrário dos músicos, dos poetas e, principalmente dos filósofos cuja ação envolvia o “pensar” e não o “fazer” manual.

O artista medieval tampouco deixou seu nome para a posteridade; durante a Idade Média o sistema de produção artística praticado pelas guildas envolvia um corporativismo que preservava a criação no seio do grupo contratado. Essas verdadeiras agremiações de empreiteiros guardavam seus segredos de construção e com eles os nomes de seus integrantes... Não havia um destaque para seus membros, no máximo para o mestre.

Um novo conceito de artista surge na Itália entre os séculos XIV e XV, quando os trabalhadores manuais passam a se diferenciar de alguém que, além das habilidades técnicas, apresentasse um potencial reflexivo acerca de sua produção. Esse novo artista expõe seu nome como um indivíduo ativo e não como parte de uma coletividade e passa a ser o “modelo” com o qual convivemos até os dias atuais; assim chegaram com destaque até os dias atuais nomes como os de Leonardo Da Vinci, Sandro Botticelli, Michelangelo Buonarroti, Rafael Sanzio e tantos outros.

Gradativamente, ocorreu uma distinção entre o processo da concepção e da realização da obra. No final do XVIII, a Revolução Industrial confere uma nova dinâmica aos sistemas de produção: a partir da subdivisão de tarefas, cria-se a linha de produção mecanizada e a possibilidade de se obter um objeto a partir de práticas realizadas em série. Filósofos do século XIX discutiram largamente as diferenças entre o artista e o artesão.

Nesse processo, que se intensifica no final do século XIX, surgem o marketing e o princípio do *design*. O primeiro deles vem da necessidade de divulgar os produtos resultantes da indústria no sentido de fomentar o consumo. Já o design é resultante da necessidade de associar em um mesmo produto a funcionalidade, a estética e a reprodutibilidade, de modo que este se distinga daqueles produzidos pelos concorrentes (COSTA, 1999, p. 73). Tanto o marketing quanto o design passam a envolver a participação dos artistas.

Desde então a indústria fornece não apenas matérias-primas a serem processadas pelos artistas para a elaboração de suas obras como também o artista passa a apropriar-se dos produtos e processos da produção industrial em suas realizações.

Em seus estudos, o filósofo Alois Riegl (1858-1905) destaca a “volição artística” (*Kunstwollen*) como agente motivador que diferenciará a produção da obra de arte daquela realizada somente de forma mecânica, que se submete às especificidades das questões das técnicas e dos materiais.

A pesquisadora Maria Carolina Maziviero destaca três questões centrais nos estudos de Riegl, acerca do conceito *Kunstwollen*:

i) [...] obra está envolta em um contexto histórico; ii) [...] as práticas sociais que a envolvem são indispensáveis para a compreensão do seu significado; e iii) [...] os juízos são sempre relativos e, deste modo, trazem em si interesses e desejos de grupos, em geral, hegemônicos. (MAZIVIERO, 2015)

Desse modo, observa-se que a concretização do objeto artístico poderá envolver especificidades que remontam ao período de sua criação, o que pode nos conduzir a uma investigação diferenciada no sentido de compreender as etapas envolvidas em um processo de criação onde o pensar e o executar podem perfeitamente se dar em momentos diferentes e, inclusive, por pessoas diferentes.

Num contexto em que os processos industriais podem passar a integrar a concretização do

objeto de arte, a passionalidade do gesto humano passa a ser, em determinados movimentos artísticos, substituída pela racionalidade do gesto técnico.

Surge então novo conceito de gesto artístico: ele não representa mais a ação física mas sua atividade mental que resulta do uso da intuição, da inteligência e da criatividade. O gesto artístico deve ser captado no olhar e no pensamento que dirigiu a máquina e não na execução da obra. (COSTA, 1999, p. 96)

Ao mesmo tempo em que surgem novos métodos para a criação artística, surgem também questões ligadas à história da arte como campo de estudo envolvendo a autoria da obra, o valor, a autenticidade... (ARGAN, 1994, p. 16-22)

Em sua obra *A pintura como arte* o crítico contemporâneo Richard Wollheim (2002) discute questões como “o que o artista faz?”. Partindo do universo da pintura, esse autor destaca diferentes tipos de pintores: os que atuam aos finais de semana, os que pintam paredes, as crianças, os pintores decorativos, os falsificadores. Para esse autor, todos esses “atores” desenvolvem e aplicam técnicas para a manipulação dos materiais em torno de um objetivo específico, seja ele qual for e aqui voltamos à questão de que aquilo que distingue o resultado do seu “fazer” daquele que realiza o objeto artístico é a intenção.

Poderíamos afirmar, em termos bastante gerais, que a criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis.[...]O artista tem o horizonte em suas mãos. [...] No entanto, a liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por consequência não leva à ação. A existência de um propósito, mesmo que de caráter geral e vago, é o primeiro orientador dessa liberdade ilimitada. (SALLES, 1998, p. 63)

Assim, a “intenção” agrega ao “fazer” um percurso que chega a anteceder a efetiva manipulação dos meios de concretização da obra. O processo de criação envolve um “jogo estético” constituído de diferentes etapas que se entrecruzam – experimentação, pesquisa, leitura, trabalho - abrangendo a percepção, a internalização, a tematização (processo de abstrair aspectos que não faziam parte da intenção inicial e levar esses aspectos para outras atividades posteriores.), a investigação (FORTUNA, 2002).

Observa-se dessa forma que a questão autoral, muito antes de estar associada a uma execução material, remonta a um “fazer mental”, a toda uma elaboração de ideias que tomarão forma quando da efetiva realização da obra, seja ela visual, sonora, literária etc.

Como ocorre mais tradicional e explicitamente na arquitetura, no teatro e no cinema (áreas envolvem diferentes profissionais cada qual com suas especialidades técnicas), contemporaneamente a realização de algumas obras visuais também vem congregando mais do que um único tipo de conhecimento, passando a exigir a presença de um “produtor cultural”, para gerenciar equipes que se mobilizam com o objetivo de concretizar a proposta do artista. Como exemplo podemos recorrer ao caso das intervenções urbanas do brasileiro Eduardo Srur, entre elas o projeto *Pets*, no qual esculturas flutuantes de grandes dimensões com formato de garrafas de refrigerante foram instaladas ao longo de um trecho da Marginal do Rio Tietê, em São Paulo, em 2008<sup>2</sup>. Projetos como esse exigem muitas ações e saberes para atender à proposta do artista. A complexidade da execução leva à formação de parcerias inclusive com profissionais de outras áreas, que não estão diretamente relacionadas ao mundo da arte.

Vale ressaltar que no caso de Srur, dada a complexidade de seus projetos que interferem diretamente no espaço público das cidades, ele próprio criou a *Attack Intervenções Urbanas*, uma empresa especializada na área e por ele dirigida.<sup>3</sup>

Compreende-se assim que com o objetivo de concretizar suas ideias o artista lança mão dos diversos recursos. Isto posto, passaremos a apresentar o caso de Antonio Lizárraga, artista plástico de origem argentina, naturalizado brasileiro, que delegou toda a execução de suas obras a profissionais especializados, terceirizando essa etapa de seu trabalho.

A trajetória deste artista envolveu uma transformação formal em sua obra e em seu processo criativo após 1983, quando aos 58 anos, 23 de carreira, sofreu um comprometimento motor irreversível decorrente de um acidente vascular cerebral.

---

<sup>2</sup> Posteriormente esse mesmo projeto foi reeditado em outras cidades paulistas como Bragança Paulista (2012) e Santos (2014). Fonte: <http://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pets>

<sup>3</sup> Note que este não foi o primeiro caso de formação de uma equipe do gênero para a realização das obras de uma artista. Entre os anos 1960 e 1980 funcionou em Nova Iorque a *Factory*, um estúdio criado por Andy Warhol onde um grupo de pessoas trabalhava na realização de suas serigrafias, filmes etc, em um sistema de produção em série como ocorre no universo industrial que visa a produção em larga escala.

## Uma trajetória artística

Antonio Lizárraga nasceu na Argentina em 1924. Em 1959 fixou residência em São Paulo, Brasil, onde, aos 35 anos deu início à sua carreira artística e onde viveu até o final de sua jornada, em 2009.

O desenho, linguagem que marcaria toda a sua produção, aparece nesse primeiro momento como uma ferramenta de trabalho: entre 1959 e 1968, desenvolve ilustrações para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* (caderno publicado nas edições de domingo do jornal). Ali seus trabalhos acompanhavam textos de importantes autores brasileiros como Carlos Drummond de Andrade, Lêdo Ivo, Graciliano Ramos, entre outros.

Com traços fortes e precisos definia formas de forte inclinação à abstração, onde explorava minuciosos grafismos, e anunciava sua tendência geométrica.

Possivelmente sua identificação com a arte abstrata tenha uma fase embrionária ainda na Argentina, onde já na década de 1940 circulavam informações relacionadas às tendências construtivas, o que se pode verificar por meio de publicações como a Revista *Arturo* (1944), que criticava a arte figurativa, porém destacava as propostas do Cubismo, Neoplasticismo e Construtivismo. Outras iniciativas como a publicação do Manifesto Invencionista (1946) que se opunha à arte figurativa sob a alegação de apoiar-se em princípios de ilusão, mas que por outro lado apoiava a arte concreta, exaltando a ação; e a formação do Grupo MADÍ (Movimento, Abstracción, Dimensión, Invención), também mostram a presença da arte abstrata em terras argentinas (ALAMBERT, 2007). O próprio Lizárraga chegou a relatar que seu contato com as obras de artistas como Kandinsky e Mondrian se deu inicialmente por meio de revistas que circulavam na Buenos Aires das décadas de 1940 e 1950.

Paralelamente realizou trabalhos como designer de objetos para empresas como a Dominici (luminárias) e San Marco (cristaleria), e principalmente como designer gráfico para a Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, entre outras.

Em 1960, teve sua primeira exposição individual, apresentando na Galeria São Luís, em São Paulo, desenhos. Seguiram-se a esta, outras mostras individuais e coletivas, além de participações

em salões de arte, no Brasil e no exterior, recebendo diversas premiações. Suas obras que mesclavam gestualidade e tendências geométricas, eram marcadas por um grande rigor na aplicação das técnicas expressivas, remetendo sobretudo ao desenho. (FIGURA 1)

Em 1972, ao lado da artista plástica Gerty Saruê (que se tornaria parceira em muitas realizações, sobretudo em projetos de arte pública), conquista o Grande Prêmio Independência, com a obra *Alternativa Urbana*, escultura de grandes dimensões realizada com elementos pré-fabricados, em concreto que, na época, estavam sendo utilizados na construção do Elevado Costa e Silva, o “Minhocão”, em São Paulo. Em 1973, Lizárraga e Gerty participaram da representação brasileira na Bienal de São Paulo. A nova instalação, intitulada *Metrópole*, era uma ampliação de *Alternativa Urbana* tinha início no interior do Pavilhão da Bienal e se estendia até os jardins do Parque do Ibirapuera, onde hoje se localiza o Jardim das Esculturas, do MAM/SP (SPITERI, 2004, p. 32-33).

Durante a década de 1970, ao lado de artistas como Regina Silveira, Julio Plaza, Gerty Saruê e outros, Lizárraga se dedica à experimentação de diversas técnicas que envolviam a reprodução de imagens como a serigrafia, o xerox, a litografia e a gravura em metal, experimentações estas que se estenderam até os anos 80, porém mantendo sempre sua produção em desenho.

Em 1983, então com 58 anos, sofre um acidente vascular cerebral (AVC) e fica tetraplégico. O comprometimento motor era irreversível. A essa época se dedicava à exploração da gravura em metal, onde experimentava possibilidades de associação entre a delicadeza da linha (que trazia do desenho), a profundidade das incisões do buril e a suavidade das texturas da água-tinta.

Embora imobilizado fisicamente, suas funções cognitivas haviam sido preservadas. As condições de fala foram gradativamente recuperadas e a comunicação oral o levou à abertura de um novo caminho expressivo: passou a ditar poemas a pessoas que o cercavam (amigos, enfermeiros...), como o que se segue:

*na solidão silenciosa da janela*

*esferas cilíndricas*

*traçam o roteiro do arco-íris*

*à noite*

*poema de Antonio Lizárraga*

A partir daí encontrou no ditado de palavras, a possibilidade de transmitir a terceiros as instruções para o desenvolvimento de trabalhos com cores e formas<sup>4</sup>. Uma de suas primeiras experiências foi orientar a gravurista Branca de Oliveira a inserir cor em suas gravuras em metal. Os resultados foram tão positivos que, no ano seguinte (1984) deram origem a uma exposição individual na Galeria Mônica Filgueiras, em São Paulo.

Partindo desse método, Lizárraga repensou suas obras e, sintetizando as formas, passou a criar composições geométricas que poderiam ser perfeitamente realizadas sobre uma malha quadriculada. Como nesse caso o ditado exigia maior precisão inclusive na execução dos desenhos, buscou-se por alguém tecnicamente habilitado para colaborar. Adamastor Sacilotto, arquiteto de formação, foi seu primeiro assistente oficial; assim, adotaram o papel milimetrado como suporte provisório para as criações e nesse espaço de estudo passaram a ser definidos ponto a ponto as linhas, formas, cores e preenchimentos das composições. (FIGURA 2) Com Adamastor, Lizárraga desenvolveu as bases do processo e as aperfeiçoou, compondo inclusive uma cartela de cores atendendo às preferências do artista, e assim facilitaram as escolhas para as pinturas com tinta acrílica sobre tela. Adotou principalmente o quadrado como espaço compositivo: um formato rígido como eram as novas condições e ao mesmo tempo desafiador para alguém que apreciava o universo das estratégias. (FIGURA 3)

A partir dessa primeira experiência, Lizárraga contrata outros assistentes, e cada um deles, participou do constante aperfeiçoamento ao qual submetia o seu método de trabalho: além das pinturas criou também esculturas, instalações...<sup>5</sup>

No início da década de 1990, sem deixar a pintura, retomou o desenho como linguagem. Realiza criações sintéticas e ousadas, como *20 metros e uma página*, desenho com mais de 20m de

---

<sup>4</sup> Parte dos poemas de Lizárraga foi publicada na obra *Comunicados Lacônicos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

<sup>5</sup> A trajetória artística de Lizárraga e sua extensa produção podem ser conferidas em publicações como *Antonio Lizárraga – Quadrados em quadrados* (EDUSP/Imprensa Oficial, 2004) e *Antonio Lizárraga - uma poética da radicalidade* (C/Arte, 2000).

comprimento apresentado em 1990, no Centro Cultural São Paulo, ou como a extensa série de desenhos Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul, realizada a partir de 1993 (com cerca de 600 obras!).

Muitas foram as exposições decorrentes desse novo processo, onde em cada uma delas Lizárraga apresentava ao público o seu “pulo de gato”.

### **A criação de um método e um sistema de produção**

O tecido do percurso criador é feito de relações de tensão, como se fosse uma musculatura. Pólos opostos de naturezas diversas agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo o processo em ação.

[...] aceitar a presença desses pólos tensionados é admitir que diferentes modos de concretização de tendências são possíveis. A relação acaso e desígnio mostra-se como dialética do movimento.

SALLES (1998, p 62)

Baseado no ditado, o processo de trabalho de Antônio Lizárraga após 1983 se concretiza pela emissão oral das informações (pelo artista) e pela tradução desse discurso em formas visuais (pelo assistente), um verdadeiro sistema de tradução intersemiótica (SPITERI, 2004, p. 78). A palavra falada se torna desenho e o pensamento do artista conquista a materialidade por meio da execução técnica dos colaboradores.

Ao analisar esse sistema é possível dividi-lo em etapas que envolvem: elaboração do projeto, transposição para o suporte definitivo, aprovação, identificação da obra. Cada uma destas etapas, pode ser subdividida em diversos passos, de acordo com as especificidades do trabalho em questão, algo rigorosamente acompanhado pelo artista.

Para pinturas, na maior parte das vezes o projeto consistia apenas na demarcação de grandes formas, sempre utilizando o papel milimetrado como suporte de estudo.

A partir dessa primeira fase, passava-se à escolha das cores para o fundo e detalhes. A cada etapa realizada, o assistente retornava a consulta ao artista, para uma aprovação dos resultados parciais e, quando necessário, reformulação de algum elemento: formas, cores, brilho da tinta etc.

Somente após a aprovação final é que a pintura poderia receber no verso a identificação (título, nome do autor, data e local).

É interessante observar como esse método possibilitou ao artista toda uma revisão de sua proposta de trabalho, de sua poética, e de seu processo de criação.

Muitos artistas relatam que não tem um método para criar, ou ainda que não são organizados. (SALLES, 1998, p. 60). No caso de Antônio Lizárraga, pelo contrário, havia um sistemático modo de trabalhar: desde o seu modo de se sentar<sup>6</sup>, sendo posicionado sobre o seu colo uma pasta de plástico *polionda*, verde, tamanho A3 e, sobre ela, tudo era apoiado - livros, jornais, projetos, a posição do assistente do seu lado direito, o horário de trabalho, a organização de seus livros, discos, jornais, sempre com muito rigor e disciplina. (FIGURA 4)

Sua rotina envolvia períodos de leitura, momentos para ver a paisagem de sua janela, assistir filmes e noticiários na televisão, reservando as tardes da semana para trabalhar com os assistentes enquanto ouvia seus discos de jazz (Dizzy Gillespie, Miles Davis, Django Reinhardt, Stephanie Grappelli, entre outros). Embora muitos o tenham sugerido, recusava-se a trabalhar com um computador, sob a alegação de que o computador teria uma velocidade diferente da sua e portanto interferiria no seu modo de pensar.

[...] *Formar é mesmo fazer. É experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-la. Sejam os mais sensoriais, abstratos ou teóricos, sempre é preciso fazer. Enquanto o fazer existe apenas numa intenção, ele ainda não se tornou forma. Nada poderia ser dito a respeito de conteúdos significativos nem mesmo sobre a proposta real. Sem a configuração dos meios não se realiza o conteúdo significativo.* (OSTROWER, p. 69)

É interessante pensar nessa necessidade de concretização das ideias que acompanha o artista. Assim como nos indica Fayga Ostrower, não basta imaginar, é preciso lhe dar forma. No caso de Lizárraga esse processo se dava de modo bastante curioso, visto que a partir do momento em que se encerrava o horário determinado por ele para o desenvolvimento dos trabalhos, o assistente partia e, portanto, não havia mais possibilidades de dar continuidade física às atividades. No entanto o processo de elaboração de imagens continuava mentalmente e, não raro, após alguns dias de pausa (um final de semana, por exemplo) um projeto que aparentemente já estava concluído era requisitado pelo artista e nesse retorno alguns pontos poderiam ser revistos: formas, cores e preenchimentos se

---

<sup>6</sup> Lizárraga trabalhava sentado em uma clássica “poltrona Mole”, projeto de 1957 do designer Sergio Rodrigues (1927-2014).

alteravam.

Cecilia de Almeida Salles (1999, p. 55) ao tratar a respeito do processo de criação nos diz “O artista é um receptáculo de emoções.”. E isso fica nítido ao analisarmos o processo de Lizárraga em contato com seus assistentes, visto que esses muitas vezes lhe traziam notícias do que se passava nas ruas de São Paulo, pois alguns deles enquanto trabalharam no atelier também eram estudantes (em geral de Arte) e, portanto, tinham histórias a contar a respeito de suas experiências nos estudos. De certo modo, os assistentes se transformavam em extensões de Lizárraga no mundo exterior, principalmente porque ele mesmo permanecia a maior parte do tempo em sua residência. As trocas eram muito ricas e não raro uma ou outra vivência poderia, juntamente com todos os demais referenciais que acumulava ao longo de suas leituras, ser convertida por Lizárraga na elaboração de uma composição.

Para alguns, a rigidez do espaço quadrado adotado por Lizárraga quase como um personagem principal nessa fase de sua produção a partir da segunda metade da década de 1980 como um sinônimo do encarceramento físico resultante do AVC. No entanto, ao mesmo tempo a liberdade criativa que se manteve viva nesse processo, apesar dessa limitação motora, poderia ser igualmente identificada na versatilidade compositiva de suas obras, especialmente na extensa série de desenhos *Itaim Bibi/Vila Olímpia/Margem Sul*<sup>7</sup>, que, segundo ele consistia em seu “testamento visual” para a Arte Brasileira.

O limite físico não lhe tolheu as possibilidades criativas. Ao subverter a restrição de seus próprios movimentos físicos Lizárraga criou em seu ateliê, um modelo particular de produção calcado na ideia de “obra programada”, a sua própria *Factory*, adotando os assistentes como verdadeiras extensões de seu corpo e estabelecendo com eles um “pacto”: dividindo suas impressões, seus sentimentos, suas sensações. Partilhando com eles seu repertório, seu modo de conceber o espaço, de articular as formas, os volumes, de criar as cores, desenvolveu com cada assistente um vocabulário próprio, estabelecendo assim um discurso único e imprescindível para uma fiel realização das obras.

Assim como em determinadas práticas artísticas é possível esbarrar nos limites da matéria com a qual se trabalha, neste processo era necessária também uma adaptação do artista às potencialidades de seu assistente. Embora todos fossem tecnicamente habilitados para desenvolver

---

<sup>7</sup> Uma referência aos bairros onde morou até o final de sua vida: Lizárraga morava em um apartamento, no nono andar de um prédio na Rua Clodomiro Amazonas, de onde avistava pela ampla janela de sua sala, boa parte da Vila Olímpia e do Itaim Bibi, nas imediações do Rio Pinheiros, Zona Sul de São Paulo, SP.

as atividades junto ao artista, ele sabia entender que alguns tinham mais facilidade para o trabalho com cores e pintura sobre tela, outros com linhas e desenho sobre papel, e aproveitava tais condições. Como um coreógrafo que, ciente das condições do corpo, explora ao máximo os movimentos do dançarino, assim como havia sido exigente consigo próprio no que diz respeito ao domínio técnico, Lizárraga também o era com esses parceiros, que neste processo de criação não eram aprendizes da técnica (como nas guildas medievais ou nos ateliês da Renascença), mas sim da poética do artista.

Com tudo isso, o mercado de arte ainda se mostra resistente à ideia de Lizárraga ter pintado, sendo ele tetraplégico, como se os pintores renascentistas não tivessem igualmente recorrido à ajuda de assistentes para realizar suas telas. Sua assistente Maria José Spiteri explicou o “método Lizárraga” em sua dissertação de mestrado (publicada em livro pela Edusp sob o título *Antonio Lizárraga: Quadrados em Quadrados*). Com uma tabela de cores que fazia concorrência a qualquer computador, ele indicava com os únicos dois dedos que se moviam o sofisticado jogo cromático das telas [...], cujo esquema formal era definido em papel milimetrado sob sua exigente supervisão. (GONÇALVES FILHO, 2015)

Para Marco Antonio Amaral Resende, curador da mostra “Surpresas Sutis”, realizada na Galeria Berenice Arvani em 2015, embora em muitos momentos o mercado de arte tenha se fechado em relação à sua obra talvez por sua “incômoda independência artística” que o fez autônomo em relação a grupos ou escolas, ainda que de certa forma seu trabalho tocasse as tendências construtivas, o mesmo parecer não se deu com relação à crítica especializada, merecendo sempre os melhores pareceres de nomes como Rodrigo Naves, Alberto Tassinari, Tadeu Chiarelli além de colecionadores, pesquisadores e por um seletor público, isso o levou a receber em 2004 o título de Oficial da Ordem do Ipiranga, outorgado pelo Governo do Estado de São Paulo a cidadãos brasileiros ou estrangeiros que legaram a São Paulo importantes contribuições.

A constante busca de Lizárraga por transpor os limites foi reconhecida como tema de pesquisa, recebendo entre 1987 e 1997, o apoio do CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa Científica). Seu método pode ser assim entendido como um caminho e um incentivo para aqueles que encontram em suas trajetórias barreiras semelhantes ou não às deste artista que vivenciou a arte como agente motivador para a superação dos limites.

## **Considerações Finais**

As divisões entre o “pensar“ e o “fazer” tem gerado inumeráveis discussões que ora se dirigem ao predomínio das concepções da obra, ora ao primor da técnica.

Antônio Lizárraga durante mais de duas décadas realizou pessoalmente suas obras. A inclusão de assistentes como executantes indispensáveis para a concretização de seus projetos foi resultante de um imprevisto, uma contingência. No entanto esse foi um recurso encontrado para que sua produção não sucumbisse às suas limitações físicas e, por meio de seu trabalho, esse artista demonstrou na arte o predomínio do aspecto conceitual sobre a execução formal.

Os trabalhos de um artista (independente da linguagem de que se utiliza), contém a essência de seu pensamento, seu modo de articular os conteúdos e apresentar soluções, o que caracteriza a sua poética.

Por seis anos trabalhei ao lado de Lizárraga e como sua assistente fui responsável por transportar para o papel milimetrado quilômetros de linhas, distribuídas ao longo de quadrados, retângulos, triângulos e arcos de circunferência que povoaram centenas de projetos, além de grafar dezenas de poemas (a maior parte deles ainda inédita), tudo pessoalmente ditado por ele. Isso me permite tratar com relativa propriedade a respeito desse processo e do “corpo criativo” que se formava quando esse colaborador se posicionava ao seu lado para traduzir em formas ou em palavras escritas o fecundo repositório de ideias desse artista.

Com seu processo, Lizárraga questionou o mercado de arte e as dificuldades de

compreensão das diferenças entre o preciosismo técnico e o poético. Resgatando, em pleno século XX, um tradicional sistema de produção artística, que nos remete aos canteiros de obras medievais, deu continuidade à concretização de suas reflexões estéticas por meio de sua obra, deixando sua marca e sua contribuição para a arte brasileira.

A associação de diferentes momentos que vão da percepção à manipulação dos procedimentos criativos, ou seja, a transformação da matéria conduzirá à realização da obra e a constante pesquisa do artista o leva ao desenvolvimento de seu estilo, a reflexão pessoal que será a “marca” do artista, independente de quem a execute, talvez a *cosa mentale* à qual Leonardo Da Vinci se referia, ainda que o tenha dito em uma época em que o domínio técnico estava entre os pré-requisitos para a constituição de um artista.

FIGURA 1: Antonio Lizárraga. *Sem título*. Desenho. Grafite e tinta sobre papel. 1959. 28,1x27,3cm.

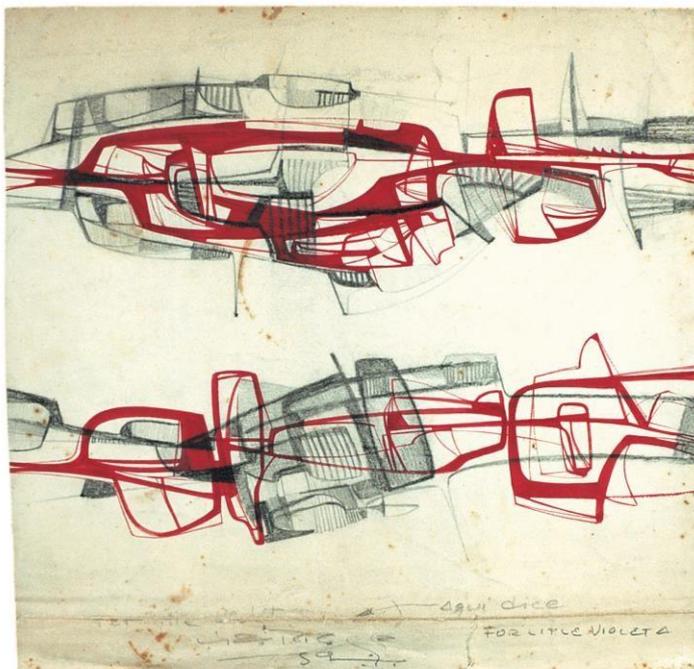


FIGURA 3: Antonio Lizárraga (projeto) / Maria José Spiteri (desenho) – Projeto para o desenho *Vinte e Seis* – série *Itaim Bibi/ Vila Olímpia/ Margem Sul*. Grafite sobre papel milimetrado. 1994.

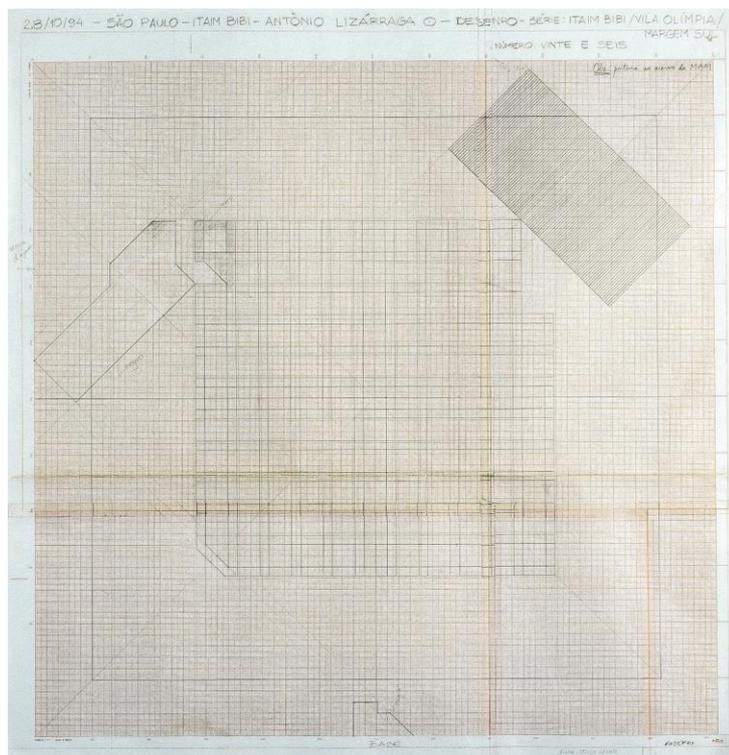


FIGURA 2: Antonio Lizárraga. *Jimmy Hendrix*. Tinta acrílica sobre tela. 1986. 125x125cm. Foto: Sandra Luz

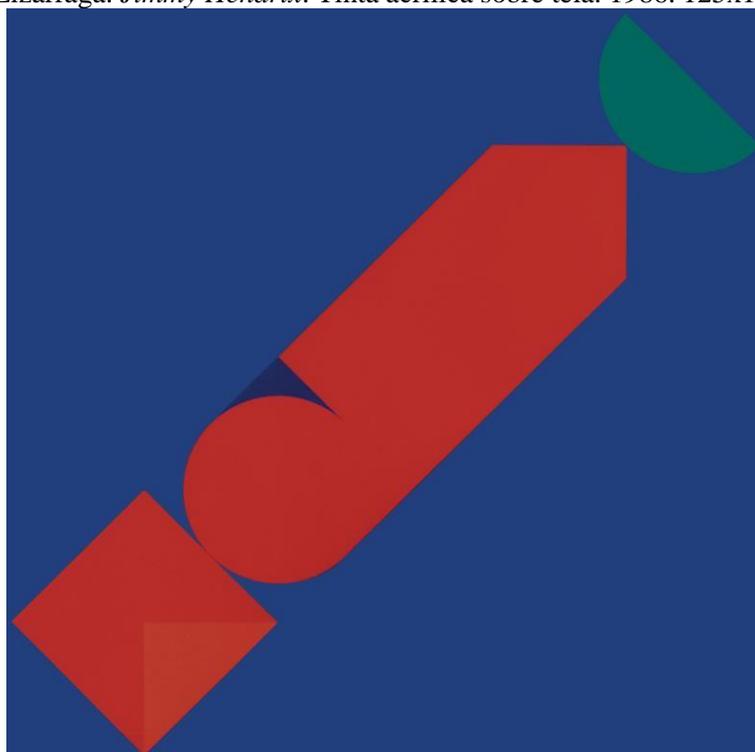
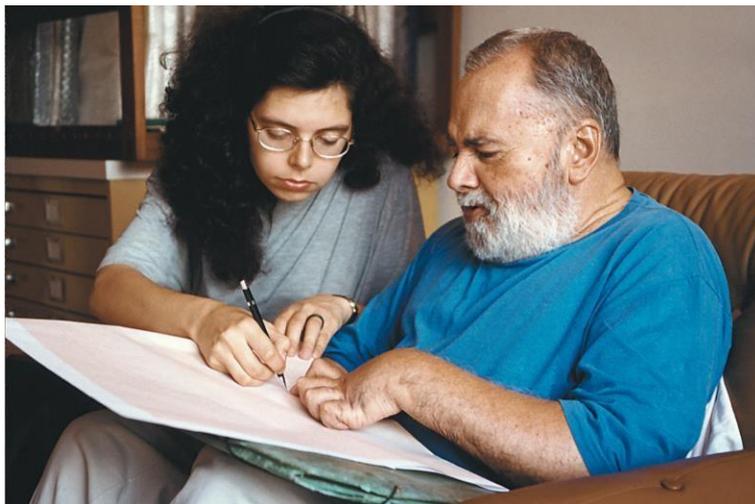


FIGURA 4: Antônio Lizárraga trabalhando com uma de suas assistentes no ditado de um de seus desenhos. 1996. Foto: Sandra Luz





## Referências

- ALAMBERT, F. Arte Construtiva Latino-Americana e seus desdobramentos (e divergências) In:
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia da História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.
- COSTA, Cristina. **Questões de arte – a natureza do belo, da percepção e do prazer estético**. São Paulo: Moderna, 1999.
- EIZENBERG, Elsa. **América, Américas: arte e memória**. São Paulo: EDUSP, 2007. p. 273-287.
- FABRIS, Annateresa. **Antônio Lizárraga: uma poética da radicalidade**. São Paulo: C/ Arte, 2000.
- FORTUNA, Marlene. **A obra de arte além de sua aparência**. São Paulo: Annablume, 2002
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**, Lisboa: Dom Quixote, 1987. (Col. Arte e sociedade n. 6)
- LIZÁRRAGA, Antônio. **Comunicados Lacônicos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1989.
- PASSOS, Maria José T. Antônio Lizárraga: Sem limites para a arte – Concepção e fazer artístico. In: FRANCISQUETTI, Ana Alice. **Arte Medicina**. São Paulo: LMP Editora: 2005. p.107-117.
- SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 1998.
- SPITERI, Maria José. **Antonio Lizárraga: Quadrados em quadrados**. São Paulo: Edusp/IMESP, 2004.
- WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ### Artigos - Periódicos
- AGUILAR, Nelson. Antonio Lizárraga faz da inteligência afrodisíaco. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 16 out 1988.
- CHIARELLI, Tadeu. Lizárraga expõe sua subversão construtiva. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 05 out 1994.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. A cor vira forma com Lizárraga. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 07 mar 1991 .
- \_\_\_\_\_. Lizárraga propõe reinvenção da geometria. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 14 jun 1996. Caderno 2. Fim de Semana.
- \_\_\_\_\_. Retrospectiva de Antonio Lizárraga recoloca no mercado sua pintura sutil. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 ago 2015. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,retrospectiva-de-antonio-lizarraga-recoloca-no-mercado-sua-pintura-sutil,1749861>. Acesso em 06 abr.2016.
- MAZIVIERO, Maria Carolina. Evolução Estética e Linearidade Histórica: o Conceito de Kunstwollen em Alöis Riegl. **Revista Educação Gráfica**. Bauru, 2015. v.19 – nº . 01. p. 197-211. Disponível em: [http://www.educacaoografica.inf.br/wp-content/uploads/2015/06/016\\_EVOLU%C3%87%C3%83O-EST%C3%89TICA\\_197\\_211.pdf](http://www.educacaoografica.inf.br/wp-content/uploads/2015/06/016_EVOLU%C3%87%C3%83O-EST%C3%89TICA_197_211.pdf) . Acesso em 28 mar. 2016.
- TASSINARI, Alberto. Lizárraga e o reaprendizado do futuro. **Folha de S. Paulo - Folhetim**. São Paulo, 17

jun 1988.

### **Catálogos**

ANTONIO Lizárraga. **Desenhando a cor**. Texto: Annateresa Fabris. São Paulo: Valu Oria Galeria de Arte, jun-jul.1996.