



Claudio
Tozzi

No limiar

da imagem
— da retícula
à arena
pública



Este livro possui
audiodescrição.
Acesse pelo QR
Code ao lado.





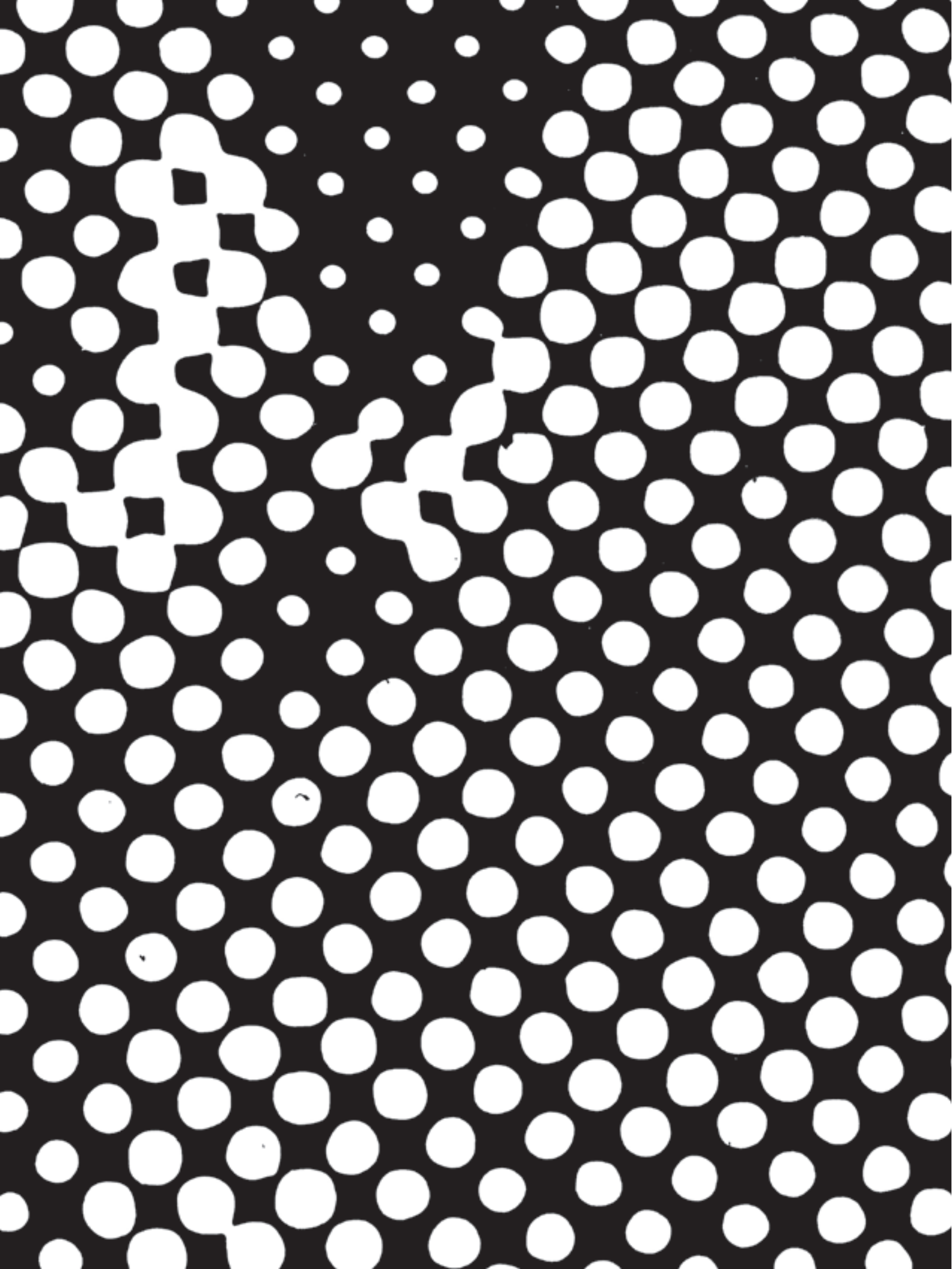


Claudio
Tozzi

No limiar da imagem — da retícula à arena pública

Diego Matos (org.)





- 9. No limiar da imagem
— da retícula
à arena pública,
por Diego Matos
- 26. Perspectiva histórica
- 56. Parafusos,
um signo central
- 72. Interferências e afins
- 90. Para além do
bidimensional,
o espaço público
- 142. Sobre o artista: uma
síntese biográfica
- 145. English version



O Capital e a Poesia I, 2 e 3
(Da série *É necessário que o capital não exceda a poesia*),
2022/2024.
Acrílica sobre tela
colada em madeira.
71 × 120 cm

No limiar da imagem — da retícula à arena pública

De novo com a coluna ereta, que tal?
Juntar os cacos, ir à luta
Manter o rumo e a cadência
Desconjurar a ignorância, que tal?
Desmantelar a força bruta
Então, que tal puxar um samba?
Puxar um samba legal
Puxar um samba porreta¹

— Chico Buarque

Prelúdio

Para além de uma fortuna crítica ou de um catálogo *raisonné* de artista, realizar hoje uma nova publicação de Claudio Tozzi (São Paulo, 1944) é construir um fio condutor que sublinhe e reinterprete parcialmente o processo de trabalho do artista, da invenção às soluções formais que se constituem posteriormente. Um ponto central desse objetivo foi sublinhar o princípio ativo de sua criação: a retícula da imagem como disparador de seus desenhos, objetos pictóricos, gravuras e pinturas. Essa escolha

por entrar no âmago da imagem representada pelo artista nos dá a possibilidade de ilustrar em livro uma inédita leitura plástica de sua produção, num jogo gráfico que vai da desconstrução da imagem à sua posterior reconstrução em uma outra linguagem ou suporte.

Essa opção não elimina a perspectiva histórica de sua prática artística, mas permite um mergulho mais profundo em alguns dos caminhos estruturantes de seu trabalho ao longo de mais de seis décadas. Tendo o artista como ator principal dessa história, sua trajetória perpassa a sua atuação desde os primeiros anos de faculdade, seguido pela sua prática política e engajada, o aprofundamento técnico e gráfico concomitante à atuação acadêmica², sua presença no campo da docência, sua radicalidade no aporte da linguagem gráfica e visual; além disso, o seu amadurecimento conceitual e prático.

Com mais de sessenta anos de presença, o trabalho de Tozzi foi profundamente afetado por sua vida, em flanco sempre aberto ao que se processaria ao seu redor, dando a ele próprio uma implicação ética e política, um desejo de convívio com o outro. Ao longo dos anos, o artista se viu



Trabalho, 1968.
Acrílica sobre tela.
80 × 80 cm

contaminado pelo andar da história de nosso país, sendo ele também parte ativa de uma geração proeminente da cultura brasileira. Por isso, nada melhor do que desencantar e olhar positivamente para a sua obra, tendo em prelúdio a canção “Que tal um samba?”, escrita pelo seu colega de faculdade e amigo Chico Buarque, em 2022. Dos corredores da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU-USP) à vida cultural do país, ambos viram o mundo correr pela segunda metade do século XX e seguir, consolidando suas produções no contexto mais amplo da arte brasileira, apesar de tantas marés adversas.

Por um caminho ético e político, visual e plástico

É necessário que o capital não exceda a poesia. Eis o título de uma das suas séries novas, a que possui maior apelo gráfico, visual e textual, produzida em 2023³. Ela é também uma espécie de “sentença-síntese” que parece constituir uma linha mestra na trajetória do artista. É como se houvesse nela um sentido de recorrência para cada ciclo poético de seu escopo de trabalho. Essa é uma espinha dorsal que emula o próprio verso de Buarque: “De novo com a coluna ereta, que tal?”.

Ao final dos anos atormentadores da pandemia — vivenciada com intensidade entre 2020 e 2022 — o artista parece relembrar e reafirmar com alguma veemência o real papel da arte diante do amplo e complexo universo do dito pós-capitalismo. Como uma espécie de sintoma do tempo, há por parte dele uma aproximação possível com o pensamento crítico atual, que nos alerta para uma condição de asfixia. Para se antepor e respirar, só o condicionamento e a prática poética, em suas múltiplas linguagens, parecem capazes de combater.

Me refiro, em especial, ao pensamento de Franco “Bifo” Berardi, intelectual italiano da mesma geração de Tozzi. Para Berardi, de princípio, é por meio da arte e de sua contingência poética que construiremos caminhos alternativos à destituição da esfera pública e à permanente crise política, situações altamente instáveis por conta da proeminência e regência do mundo financeiro que nos condiciona em todos os aspectos da vida⁴.

Para Bifo, “enquanto o mundo físico queima”, literalmente, em um ambiente “sem respiração, sem con-spiração, sem inspiração”, a poesia torna-se “a condição para recompor um cosmos para além do caos atual”. Adiante esclareço um pouco mais desse paralelo. O tempo que o artista sutilmente determina na leitura de sua frase poética enseja o próprio tempo de uma tomada de fôlego, da respiração.

Portanto, abordar a obra e a trajetória desse artista paulistano não só é abrir um labirinto bifurcado e poético que se percorre historicamente por mais de sessenta anos de invenção, mas restituir constantemente a vocação pública de seu trabalho. Inclusive, antes mesmo de seu gesto poético, ele realiza um árduo trabalho de prospecção pelas imagens reproduzidas ou reprodutíveis, compreendendo técnicas de produção, usos e suas aplicabilidades nos mais diversos suportes. E, claro, sem deixar de lado os seus transbordamentos para a arquitetura e os espaços urbanos.

Sua produção artística nos permite a construção de encadeamentos de ideias que podem percorrer longos arcos espaciais e temporais: de algo que está na ordem do micro, a partir das porções mais diminutas de registro gráfico-visual, até algo que se encontra no macro, em uma escala que transcende a corporal e chega ao espaço público. A obra ganha sua real existência quando contamina uma audiência pronta a ser confrontada. Como diria o próprio Tozzi, há sempre o interesse em construir uma “cidade viva e mais poética”: o caminhar, o criar, o fazer são sempre em direção ao coletivo.

É aqui, então, que reside seu devir ético e político. Com profunda consciência de classe, o artista foi e é afetado pelas ideias do materialismo histórico, base que carrega consigo desde seus anos de formação em ambiente cultural e acadêmico de natureza democrática, a universidade pública. Ele está no polo oposto ao do artista romantizado e supostamente autônomo, aquele que em sua onipotência delirante coloca a própria consciência individual por sobre a vida cotidiana e coletiva.

A arte é, de todo modo, produto de um determinado tempo histórico, reverberando-o ao constituir ruídos e desvios ao que aparenta normalidade. Não seria à toa que a frase (que é o próprio trabalho e vice-versa), mencionada de início, parece ter sido extraída do livro-compêndio *O Capital*, de Karl Marx, parcialmente editado



Multidão, 1968.
Liquitex sobre placa.
140 × 140 cm

por Friedrich Engels e publicado em meados do século XIX. É a partir dessa matriz intelectual que as suas noções de trabalho e do papel do artista serão contaminadas. Assim, foi no acirramento da desigualdade do sistema capitalista e no seu inerente crescimento e acumulação infinita que o artista percebeu uma chance de se infiltrar. Sua obra nasce justamente na desconstrução da mercadoria reproduzida em volume pela indústria gráfica e material. Como Marx escreveu no início do seu Capítulo II, “Cooperação”:

“A produção capitalista só começa, de fato, quando o mesmo capital individual emprega simultaneamente um número maior de trabalhadores, quando, portanto, o processo de trabalho aumenta seu volume e fornece produtos numa escala quantitativa maior que antes. A atividade de um número maior de trabalhadores, ao mesmo tempo e no mesmo lugar (ou, se se preferir, no mesmo campo de trabalho), para a produção do mesmo tipo de mercadoria, sob o comando do mesmo capitalista, tal é histórica e conceitualmente o ponto de partida da produção capitalista”⁵.

Já a arte de Tozzi começa justamente na subversão dessa escala maior, revertendo o processo produtivo de uma imagem, um objeto, um signo que, além de terem se transformado em mercadoria, foram repetidos pelos modos de produção em escala industrial e de massa. É como se o artista tomasse posse de algum elemento da cadeia produtiva, seja isso um parafuso ou uma figura midiática. Por isso, está presentificada nesse lugar de intervenção a necessidade de desalienar o próprio papel da arte enquanto mercadoria, criando assim outros condicionantes de valor, até mesmo para a própria noção de trabalho.

Tendo tal colocação em referência, é válido realizar um salto temporal histórico e voltar aos trabalhos produzidos pelo artista no final dos anos 1960, ainda muito impregnados por um universo imagético e por procedimentos do *pop* internacional. Falamos, mais especificamente, de uma obra chamada *Trabalho* (1968), tanto em pintura como em gravura, na qual o simbólico do gesto de esforço físico espelha ou realiza o próprio signo “trabalho”, a ilustração da mão de obra.

No que parece um fragmento de uma imagem anterior, há uma mão segurando e tensionando uma corda, uma demonstração muito objetiva e escancarada do trabalho braçal; situação que poderia muito bem ilustrar a condição de uma classe operária, dos trabalhadores que fazem os meios de produção operarem. Será um trabalhador da construção civil ou um trabalhador portuário? Não nos importa qual é o trabalho em si, mas o símbolo ali reverberado. O vermelho, a cor da carne e do sangue, é o que ilustra o braço ou a roupa do trabalhador, já o amarelo (ou o azul em outras versões) compõe uma nesga do ambiente. Isso nos faz pensar ainda na própria noção de trabalho, reverberando no meio produtivo e de circulação da arte.

Não sem ironia, é a própria manufatura da arte criando um espelhamento ao que definimos como trabalho. Com algum humor e o uso de um recurso gráfico da *pop art* — há uma expressa semelhança com os elementos formais adotados pelo norte-americano Roy Lichtenstein (1923-1997) — Tozzi reafirma a importância de desalienar a condição do trabalho. Podemos, por exemplo, recorrer ao que Walter Benjamin discorreu nos anos 1930: a necessidade do artista se entender enquanto produtor. Apesar da ausência de função da arte, de uma suposta inexistência de valor de uso, a realização de uma obra é uma prática produtiva, inserida na lógica do capital, por vezes tão perversa diante das condições exploratórias do que entendemos como a ação de “trabalhar”.

E, assim, diferentemente do que os estrangeiros do *pop* propuseram, Tozzi e seus interlocutores viam o artista como um personagem, um trabalhador, que atua de maneira operativa. Como escreveu Benjamin, a missão do artista “não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo”⁶. Forja-se, portanto, um processo de prática artística desalienante, prática essa sempre vinculada ao contexto social de onde ela emerge. Nesse sentido, é até melhor falarmos trabalhos de arte do que obras de arte.

Aliás, o artista — arquiteto e urbanista de formação pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo — teve sua plataforma teórica e histórica consolidada nos primeiros anos de faculdade, especialmente na companhia de seus professores Sérgio Ferro (1938), Flávio Império (1935-1985) e Flávio Motta (1923-2016). Os dois



Sol, 2022.
Acrílica sobre tela colada
em madeira e poliuretano.
64 × 62 × 7 cm

primeiros vieram a ser interlocutores longevos em sua trajetória artística. Nessa escola, o aprendizado interdisciplinar em arte e design ancorado no materialismo histórico passava obrigatoriamente pelo pensamento e pela prática desses três profissionais⁷.

Voltando a atenção novamente para a obra que mencionamos no começo, ao variar o uso de cinco cores — branco, preto, cinza, vermelho e amarelo — na grafia e nas geometrias da série, Tozzi nos alerta para o lugar da arte contemporânea hoje, seu circuito e seu mercado, o que é, em um só tempo, sedutor e perigoso. A meu ver, trata-se também de um “trabalho-aforismo”.

No limite, guardada a devida distância contextual, é possível trazer diálogos entre práticas poéticas, muito além de sua geração, que absorveu a linguagem *pop* e dela partiu para uma interlocução com o seu público. Vejo, de imediato, uma proximidade poética e visual com os letrados da norte-americana Jenny Holzer (1950), que contaminam o espaço público há décadas. Em seu trabalho, há uma maestria na alteração de escalas, amplificando ainda mais os limites de sua produção conceitual. A palavra, enquanto forma e matéria plástica, recebe o mesmo lugar de importância ao aproximarmos estas duas iniciativas artísticas: um brasileiro que começou suas atividades na ebulição política de um país periférico, e uma artista que subverteu a objetividade de seus antecessores conceituais a partir do final dos anos 1970.

Essa analogia me vem mais clara quando olhamos para a série *Truisms* (1977 –), em que Holzer pontua com alguma ironia reflexões objetivas que embaralham noções entre crítica socioeconômica, poesia, clichês e sentidos comuns da sociedade capitalista. A artista escreveu sentenças como: “*Any surplus is immoral*”, “*Money creates taste*”, “*Technology will make or break us*”, entre tantas outras.

Frases que parecem comungar de uma mesma perspectiva de olhar para o que está ao redor podem aproximar os dois artistas. Ambos começam pela palavra e alcançam os seus respectivos públicos por meio dos suportes utilizados, chegando ao que podemos chamar de corpo coletivo, a coletividade que se apropria da esfera pública. Se avançássemos mais nessas analogias, poderíamos mencionar também o conceitual norte-americano Lawrence Weiner (1942-2021), artista da mesma geração do brasileiro.

A chegada ao corpo coletivo é de fato uma questão central no universo de Tozzi. Desse modo, será preciso retornar para uma de suas primeiras séries, que retratavam e retratam diversas multidões: expressões de força provocada pela ideia de presença de um grupo considerável, nunca em uma instância de passividade. São situações de passeatas, marchas, rebeliões, públicos diversos, etc. Ao alterar o contraste das imagens originais, criando novos enquadramentos e levando à oposição entre branco e preto, o artista sublinha o signo “coletivo”. Há na multidão uma representação muito objetiva e cristalina da ideia de uma força partilhada, a mesma que une trabalhadores, determinada classe social ou determinado público. Mais uma vez, é preciso sublinhar sua proximidade com a noção de corpo coletivo indicada pelo Berardi.

No limiar da imagem: um centro gestual, formal e matérico

O nascer do sol ou o pôr do sol são duas imagens em movimento que definem o ritmo temporal da vida diária. Recentemente, o artista trouxe essa imagem do dia a dia, na qual divide o horizonte entre o corpo d’água (ou a própria nuvem) e o céu (com seu sol alaranjado). Tomando partido do mesmo recurso gráfico da pintura por retícula e seu adensamento em diversos tons das cores, formata-se um objeto-pintura de parede em que o volume é expresso pelo material: uma espécie de almofadado usado, por exemplo, em equipamentos de piscina e mobiliários externos, representando a água, e uma madeira cortada em forma de meia-lua, representando o sol. Essa presentificação da vida cotidiana, congelada no instante da imagem recriada por Claudio Tozzi, não é recurso exclusivo de sua produção atual. Ela, na verdade, atravessa uma extensa linha do tempo de sua trajetória, estabelecendo algum sentido de coerência. São determinadas situações que parecem eternizadas no gesto artístico, cravando nelas uma segunda camada de autoria.

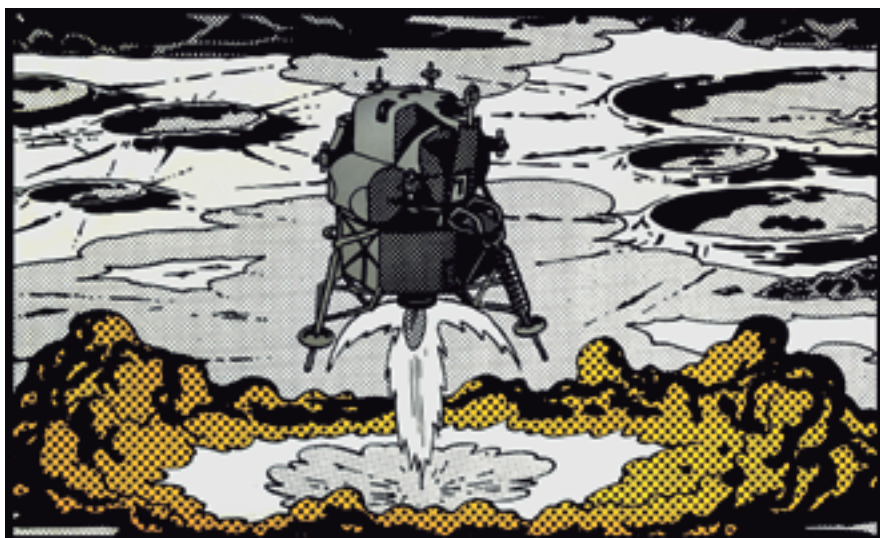
Esse talvez tenha sido um procedimento paralelo ao que a *pop art*, norte-americana e inglesa, primeiro apresentou com maestria. Entretanto, houve por parte de Tozzi e seus pares geracionais um profundo desejo de se autoimplicarem e se contaminarem,



Astronauta, 1969.
Liquitex sobre eucatex.
140 × 140 cm

Astronauta, 1969/2018.
Serigrafia sobre papel.
90,5 × 75,5 cm

Módulo lunar, 1970.
Serigrafia sobre papel.
64,5 × 109 cm



promovendo indiretamente em seus trabalhos a expressão de uma forte consciência contextual e social. A propósito, a ideia de contaminação seria, então, parte vital da existência da sua prática artística.

Para essa geração da arte brasileira — o que veio a repercutir em nosso próprio meio crítico — era de suma importância reiterar a ideia de que não se tratava propriamente de uma *arte pop*, mas de uma *Nova Figuração*, ou mesmo o que Hélio Oiticica (1937-1980) chamou de uma *Nova Objetividade*. Havia um profundo sentido de enraizamento de suas atuações. As obras implicavam diretamente os problemas sociais mais urgentes, de um presente a ser escancarado. Como explicitado pelo artista em entrevista à Tate Modern⁸ (ironicamente por ocasião da exposição *The world goes pop*, de 2015), a conexão com essa tendência internacional estava em termos de leitura da imagem, algo sob o ponto de vista do consumo da figura. Tratava-se, assim, de uma proximidade de ordem visual, no âmbito da epiderme pictórica. A similaridade pararia por aí.

Cosmonautas, foguetes, naves espaciais, pilotos, aviões, Che Guevara, Caetano e Bethânia, Bob Dylan, o Bandido da Luz Vermelha, personagens cinematográficos ou de quadrinhos, lideranças políticas, objetos populares, futebol, jogadores, bichos, papagaios, plantas, bocas e muito mais. Todos esses temas são matéria-prima do universo visual de Claudio Tozzi. E todas as figuras que os representam não ficaram apenas no passado: ao longo dos anos, elas foram sendo tecidas ou reelaboradas por ele, sem nostalgia, mas como entidades de uma história social e visual contemporânea. Para ilustrar tal consideração, sugerimos observar atentamente três trabalhos em especial: *Astronauta* (1969), *Astronauta* (1969/2018) e *Módulo lunar* (1970). Trazidas para o uso da bicromia p&b e suas variantes de cinza, o artista ilustra uma possível origem reticular, que pode vir a ser reproduzida em gravações diversas ou mesmo na pintura feita com seu instrumento especial.

Por outro lado, em certos momentos, o trabalho poderá experimentar outros suportes, atendendo a certas contingências do tempo histórico, social e cultural. Também, essa necessidade de mudança de mídia acontece pela vontade de construir um outro alcance público da intenção inicial. Se temos o registro do artista ao lado da reprodução sua da figura de Che Guevara em um ambiente de cubo

branco, temos também a imagem antológica da fotógrafa Marisa Alvarez Lima (1936-2022) em que registra o Hélio Oiticica dependurado em uma árvore, segurando de ponta-cabeça a bandeira *Guevara* (1968), produzida pelo Tozzi. A situação eternizada era por ocasião do *Evento das Bandeiras*, no qual o emblemático estandarte *Seja marginal, seja herói* de Oiticica foi apresentado pela primeira vez.

A exibição pública aconteceu nesse *Happening das Bandeiras* concebido e promovido pelo próprio Oiticica com seus pares, na Praça General Osório, zona sul do Rio de Janeiro, já em fevereiro de 1968. Ambas as flâmulas mencionadas, conjuntamente com as dos seus pares — Nelson Leirner, Flávio Motta, Carlos Scliar, Marcello Nitsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino, Pietrina Checcacci, entre outros — estavam dispostas em varais e nas árvores, numa ação orgânica e efêmera, o que incluía até situações de performance e ativação desses dispositivos. Tratava-se de uma clara ação de distanciamento dos espaços institucionais e um abraço coletivo à liberdade em vida, entre festa e manifestação.

Verdade seja dita, no cotidiano de ateliê, ao longo de seis decênios, esse era o trabalho do artista: a partir de um processo contínuo de elaboração e construção gráfica, as imagens originais foram exploradas, subvertidas e reescritas em suas potências máximas. Cada uma delas configurava, ou configura, uma determinada situação visual. É como se a busca por um limite, uma espécie de limiar da imagem, pudesse ser alcançada por meio de diversos procedimentos.

Torna-se, portanto, imperativo sublinhar dois temas que foram centrais em sua produção ao longo dos anos 1970: os *Parafusos* e as *Interferências*. Trata-se justamente de sua caminhada gráfica e visual que se desloca da figuração mais exposta, de grande contraste, para o universo intrincado de composições mais enigmáticas em seu trabalho reticular. Dessa forma, achamos por bem oferecer uma perspectiva da produção do artista a partir do mote central da retícula, com tal recurso se espalhando pelos desenhos, gravuras e pinturas. Com o decorrer do tempo, foram sendo criados conjuntos de imagens mais ambíguos; diversas “situações visuais” nas quais foi paulatinamente identificado um apagamento contínuo da literalidade superficial da imagem.

Ao contrário do que parte da crítica convencionou chamar de pontilhismo, o que Claudio Tozzi realiza é penetrar no âmago da imagem, muito além da

Hélio Oiticica e a bandeira *Guevara*, 1968.
Serigrafia sobre tecido.

Claudio Tozzi com o múltiplo do *Guevara*, 1968.



função representativa dela, até compreender sua formação original em reprodução mecânica. Victor Knoll, filósofo e professor, amigo do artista, esclareceu isso de forma precisa:

 Não se trata de um agrupamento de pontos que, segundo o tamanho e o uso de diferentes cores — quando contemplados a uma certa distância —, irá produzir a imagem e uma certa intensidade de luz. Não se trata disso. Portanto, não se trata de pontilhismo. A superfície dos segmentos constitutivos da imagem é coberta de modo uniforme com uma carga de tinta não só de cor primária ou complementar, como também misturada, mediante a aplicação de um rolo reticulado ou de uma brocha, imprimindo a textura delas sobre a tela. Essa textura é uma granulação. Melhor: são grãos expandidos⁹.

De posse desse escrutínio, ele realiza um caminho inverso, e toma para si o uso dessa espécie de tecido reticular, superfície na qual o trabalho é tramado. Da mecânica industrial que nos oferece a ideia de reprodução, o artista extrai uma técnica que é sua, única, que se amplifica a partir dos anos 1960, para desembocar a seguir em obras de natureza mais abstrata, construtiva e arquitetônica. Para o também professor Luiz Munari, “é como se houvesse um embate inconciliável entre a regra e a invenção: a regra ditando ordens para a produção, e a invenção subvertendo normas para descobrir a estrutura”¹⁰. Logo, em nossa percepção, é no limiar da imagem que está o princípio gerador de tudo.

Da retícula à vida pública e vice-versa

Nos últimos cinco anos, Claudio Tozzi tem ampliado ainda mais seus jogos de abstração compositiva, empregando técnicas das mais variadas, especialmente em suas produções bidimensionais, de estruturas retangulares apazíveis à escala do olhar até uma proporção escalar que faz chegar à dimensão pública, o lugar de convívio com os outros.

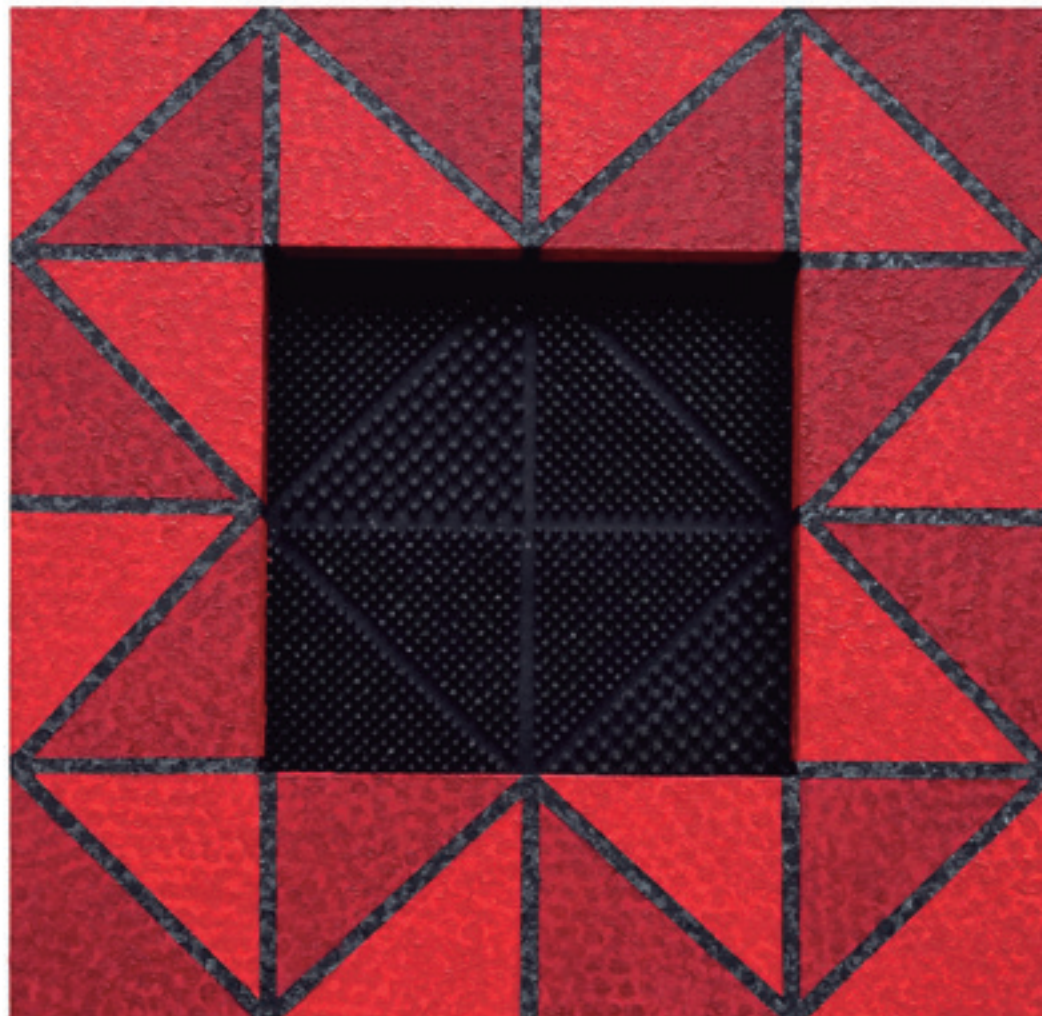
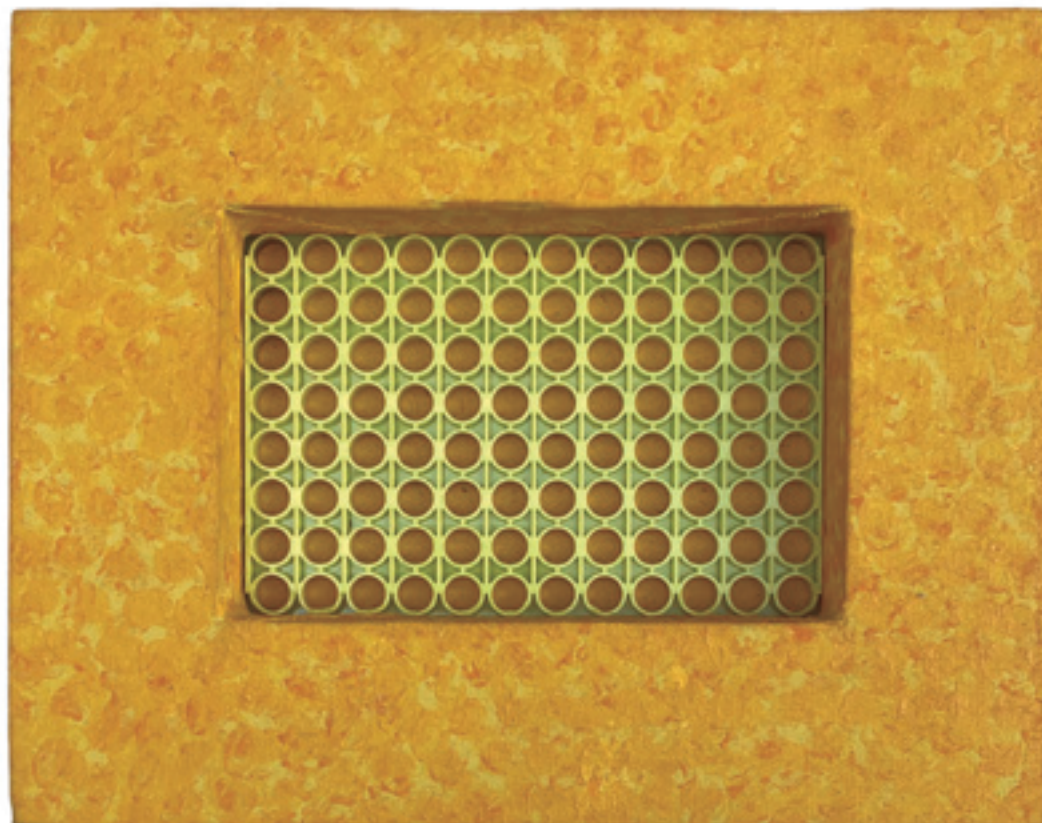
Sem nomear precisamente esses novos trabalhos, o artista continua a criar a partir do princípio de uso da retícula, mesmo que sua aplicação venha da apropriação de materiais pré-fabricados, dispositivos

industrializados que já possuem em sua forma uma estrutura visual reticular. Essas peças entram nas formulações pictóricas de seus novos objetos de parede. Mesmo não sendo manipuláveis, esses dispositivos se projetam da parede, por meio de suas bordas pintadas e geometrizadas. Ao observarmos atentamente esses objetos, é possível verificar no fundo da peça quadrada o material escolhido: telas de plástico usadas em laboratórios para apoiar tubos de ensaio, pisos emborrachados, entre outros materiais, dão a tônica da estrutura central desses trabalhos (ver obras *Antipand 20* e *Centro expandido*).

Há, de certo, uma ambiguidade que os aproxima, por exemplo, da série em processo que o artista continua produzindo desde os anos 2000, os *Territórios*. Esse conjunto, como veremos com mais cuidado na última seção deste livro, possui estruturas de borda e volume que margeiam e delimitam os espaços geométricos de suas composições, guardando alguma semelhança com os novos trabalhos mencionados. Poderíamos também nos ater a um salto ao passado ainda mais distante, quando nos anos 1980 sua reflexão técnica e formal se voltava para um repertório projetual da arquitetura, expandindo seu campo geométrico de desenho.

Relembramos, portanto, o que a filósofa e professora Olgária Matos escreveu ainda nos anos 1990: “Geometria, aqui, não é a do espaço, pois Tozzi trabalha preferencialmente com o tempo. Ou antes: na tensão entre espaço e tempo, céu e terra, tudo vacila num limiar. Instante de hesitação, os quadros não nos sugerem habitá-los, um passo permanente em suspenso, indeciso quanto a resultados. Claudio reflete sobre o tempo, partindo das cidades”¹¹.

Tal leitura nos faz pensar numa certa inevitabilidade expansiva na obra do artista, algo que não nos parece ter encontrado seu limite. A série de *Tramas Urbanas* (a partir da década 1980) ou outra qualquer que traga signos urbanos, mesmo limitada fisicamente às suas telas, sugere uma possibilidade de infinitude, quase como uma imagem de sonho, destituída da funcionalidade objetiva da arquitetura. O mesmo raciocínio pode ser aplicado ainda quando olhamos para os múltiplos painéis realizados em edifícios públicos e privados. Suas frentes de trabalho nunca se fecham. A ideia de abertura para cada caminho poético constituído é inevitável. Logo, é importante compreender que sua carreira artística não foi condicionada por um exercício experimental



Antipand 20, 2020.
Plástico moldado e acrílica
sobre tela sobre madeira.
14 × 18 × 5 cm

Centro Expandido, 2020.
Acrílica sobre tela colada em
madeira e borracha moldada.
37 × 37 × 5 cm

tão linear. Muitos de seus trabalhos ganham novas camadas de sentido com a passagem do tempo.

Por exemplo, todo o universo imagético de um Brasil e de um mundo dos anos 1960 parece gritar aos olhos de quem reconhece a convulsão político-social vivenciada nestes tempos de crise climática, de ameaças autoritárias, de diluição completa da esfera pública. Ironicamente, tal condição parece reaparecer nos dias extremos de hoje.

À vista disso, nada mais oportuno do que retomar a aproximação que fizemos com as reflexões de Berardi: “No começo da segunda década deste novo século, conforme o capitalismo predatório foi destruindo o futuro do planeta e da vida social, a poesia passou a jogar um novo jogo: o jogo da reativação do corpo social”¹². Essa ideia de reativação se presentifica a cada novo ciclo produtivo do artista.

No início de 2024, ao ser convidado para participar da exposição *Uma Vertigem Visionária — Brasil: Nunca Mais*¹³, lhe foi proposta uma presença que ajudasse a efetivar uma paisagem visual para aqueles anos sombrios da ditadura civil-militar em que a repressão com tortura tinha se tornado um projeto institucional. Sugeriu-se, para aquele programa curatorial, a presença da obra *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional* (1967/2024), a qual se imaginava realizada em preto e branco. Tal obra havia sido destruída ainda nos fins dos anos 1960, quando o ateliê foi invadido pela força policial do regime, sobrando apenas a fotografia p&b do objeto.

Entretanto, nesse meio tempo, foi encontrada uma espécie de memorando em que toda a descrição técnica da obra estava a salvo na biblioteca da FAU-USP. Produzida pelo ex-aluno Flavio Gordon, contemporâneo de Tozzi, em 1967, essa rara documentação gráfica permitia que a obra fosse refeita, revelando-se os materiais originais e as cores corretas. Durante seis meses, o artista se colocou o desafio de produzir novamente esse trabalho, no qual um político militar parece estar sendo julgado pelo espectador, que podia interagir com a obra, inclusive votando entre culpado ou inocente. Trata-se de Humberto Castelo Branco, o primeiro presidente do Estado ditatorial brasileiro, que veio a deixar o poder em 1967, ano em que a obra chegava ao público. Dessa maneira, nada mais auspicioso num contexto em que o Brasil pela

primeira vez coloca militares no banco dos réus, após uma segunda tentativa de golpe com apoio militar que se confabulou no país entre o fim de 2022 e o início de 2023.

E não foi apenas em uma obra que a explicitação da violência de um Estado policial e de seus agentes repressores foi retratada. Basta ver em algumas de suas telas da mesma época, na virada para os anos 1970, a presença incisiva do agente repressor policial, pronto ao enfrentamento e coerção. A título de exemplo, vejamos com a devida atenção essa figura que, pelo alto contraste, ilustra, em formas precisas, dois militares em posição de combate.

É com ela que abrimos a seção histórica do livro, vista a seguir. Ademais, a presença do amarelo como cor contrastante nos evoca uma cor comum ao signo da violenta máquina do Estado. É uma representação que, em nossa percepção, está diametralmente oposto à condição de uma multidão, um corpo coletivo unido; obras e série que já comentamos anteriormente.

Apesar de não abandonar o lado convulsivo de seu trabalho, em que o político pode ser de ordem mais emergencial, o artista também encontrou em suas origens e em sua formação a possibilidade de estabelecer novos caminhos poéticos. É como se, ao internalizar sua reflexão nesse lugar de reconexão com alguma coisa que está em seu *habitus* (como descreveria Pierre Bourdieu), algo que é limiar, o artista encontrasse uma possibilidade de materializar peças abertas à infinitude espacial, uma espécie de predisposição a manter a tal tensão entre espaço e tempo. Concomitantemente, sem nunca deixar a lembrança ou o trauma no esquecimento, o artista faz com que sua perspectiva crítica e poética dos anos 1960 ainda ressoe hoje.

Por conseguinte, acredito ser providencial retomar a colocação precisa do crítico Frederico Moraes, escrita nos anos 1980, de que “nesse aprofundamento do filão construtivo, Tozzi, quem sabe, reencontra-se com suas raízes italianas e, como seus conterrâneos futuristas, rechaça o ângulo reto, monótono e desapaixonado, multiplica as diagonais, os planos em oblíqua, os arabescos dinâmicos, criando imagens polifônicas e polirrítmicas”¹⁴. Foi desde essa década que sua polifonia gráfica transbordou para o âmbito da conurbação construtiva das cidades, algo notável



Nós somos os guardiões-mór da sagrada democracia nacional, 1967/2024. Tintas alquídica e acrílica, resina, fórmica e plástico sobre placa. 180 x 120 x 14 cm

na obra *Trama reticular urbana* (1984), um exemplo da série mencionada anteriormente. Como o próprio Claudio Tozzi escreveu em texto, ao diagnosticar a crise urbana no início do século XX que segue aprofundada neste novo século, o papel do designer ou do artista não está alheio à vida pública. Para ele, a prática artística é parte essencial para “organizar os espaços urbanos”, “montar sua poética” e transformar a cidade enquanto “organismo vivo”. Por tal motivação, muito de sua produção chega à arena pública.

É nesse e para esse organismo vivo, do qual o artista também é parte, que sua produção artística sobrevive, sempre de olho vivo no corpo coletivo: das multidões das ruas às abstrações espaciais, do cheiro e do frescor do jornal e da revista às serigrafias recompostas constantemente, do objeto doméstico ao campo conceitual e construtivo da arquitetura intimista ou pública. Tudo isso tendo sempre em mente que “é necessário que o capital (nunca) exceda a poesia (arte)”.

1

Versos da canção “Que tal um samba?”, de Chico Buarque, lançada em 2022.

2

Tozzi foi professor da FAU-USP de 1970 a 2018. Iniciou os estudos nessa faculdade na turma de 1964.

3

Foi com essa sentença que nomeamos sua exposição ocorrida na Galeria Marcelo Guarnieri, entre março e junho de 2025.

4

Para esta discussão, tomo por base o livro de ensaios *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*, de Franco Berardi, publicado no Brasil pela Ubu Editora, em 2020. O trecho citado encontra-se ainda na introdução do livro, quando discorre acerca da ativação do corpo coletivo, a poesia como a pulsação vital de uma respiração.

5

MARX, Karl. *O capital: Crítica da economia política, Livro I – O processo de produção do capital*. Edição de Friedrich Engels. São Paulo: Ubu Editora, 2025. p. 319.

6

Além disso, o teórico e crítico diz que o artista/escritor, fazendo uso de suas criações — obra, romance, livro — deve situá-las “nos contextos sociais vivos”. Ambas as citações foram extraídas do texto “O autor como produtor”, de 1934. Para tanto, consultar: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. pp. 122-123.

7

E essa proximidade não se dava apenas em âmbito institucional, ela chegava no ambiente de ateliê, na militância política e nos bares de São Paulo. Nomes como Roberto Schwarz, Ruy Fausto, José Arthur Gianotti e outros tantos passaram pelo seu espaço de ateliê, além, é claro, de artistas de sua geração.

8

Ver “Artist Interview: Claudio Tozzi”, publicada em setembro de 2015, no site da Tate: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/>

9

Trecho extraído do texto “Passagens em doze observações”, de Victor Knoll, publicado em: Giovanetti, Bruno; Kiyomura, Leila; Tozzi, Claudio (orgs.). *Artistas brasileiros: Claudio Tozzi*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 122.

10

Passagem do texto “Invenção e Mecânica”, de Luiz Munari, em: Giovanetti, Bruno; Kiyomura, Leila; Tozzi, Claudio (orgs.). *Artistas brasileiros: Claudio Tozzi*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 47.

11

Trecho extraído do texto “Geometrias do tempo”, da professora Olgária Matos, publicado originalmente no catálogo da exposição de mesmo título, pela Galeria São Paulo, em maio de 1998. O ensaio pode ser consultado em: Giovanetti, Bruno; Kiyomura, Leila; Tozzi, Claudio (orgs.). *Artistas brasileiros: Claudio Tozzi*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 103.

12

BERARDI, Franco. *Asfixia: Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 55.

13

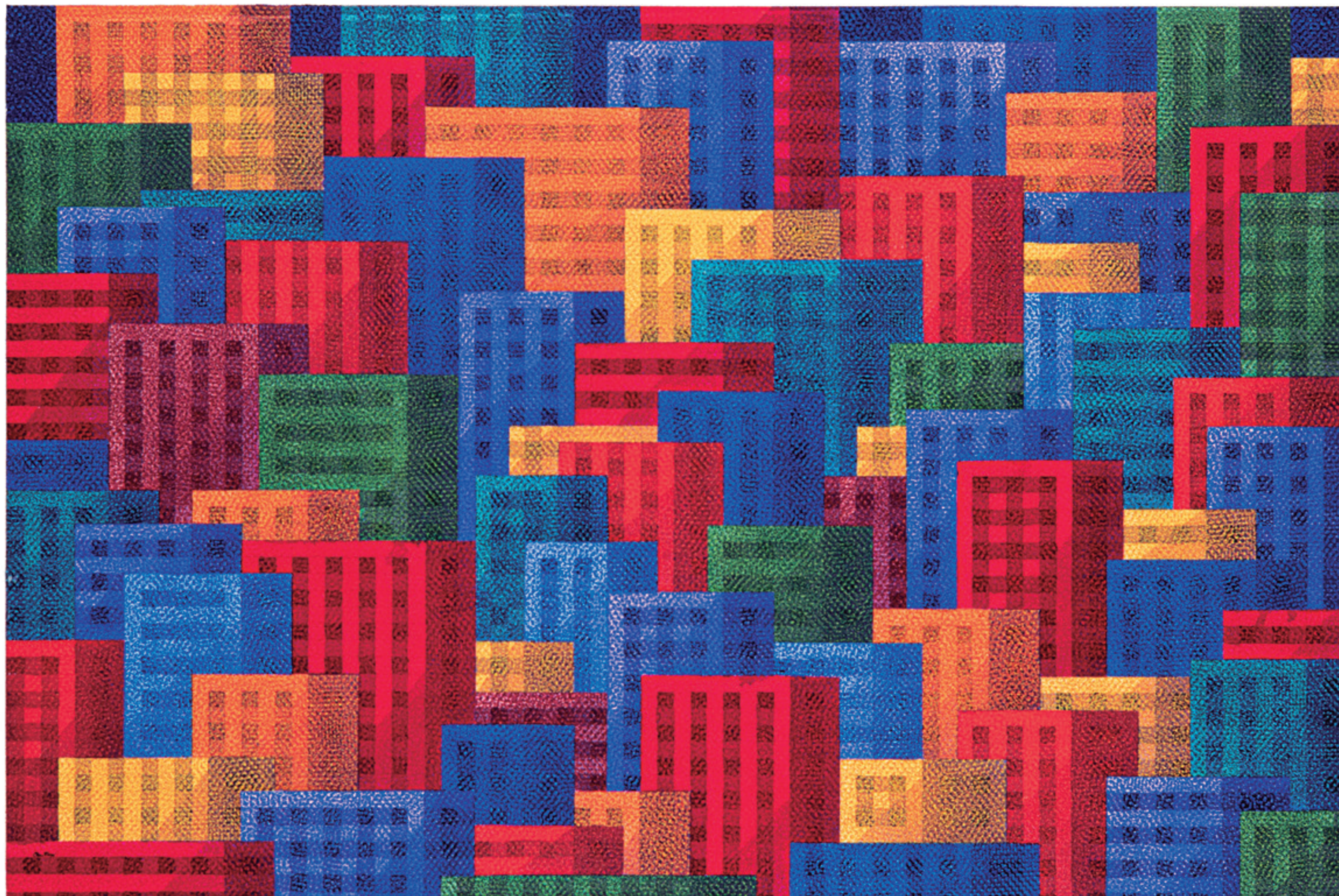
Sob curadoria de Diego Matos, de 7 de setembro de 2024 a 29 de março de 2026, essa exposição encontra-se em cartaz nas dependências do Memorial da Resistência de São Paulo, parte da APAC – Associação Pinacoteca Arte e Cultura. Junto com a própria Estação Pinacoteca, as salas ocupam o edifício onde foi a antiga sede do Deops/SP – Departamento Estadual de Ordem Política e Social.

14

Trecho extraído do folder-catálogo da exposição de Claudio Tozzi na Galeria Montesanti, em abril de 1986.

Págs. 24–25

Trama reticular urbana, 1984. Tinta acrílica sobre tela. 80 x 120 cm



Perspectiva histórica

É de fato complexo retratar toda uma trajetória de mais de seis décadas numa seleção de obras para um livro monográfico. Entretanto, é possível construir uma perspectiva histórico-visual capaz de apontar para os mais variados caminhos poético-formais e políticos que o artista construiu ao longo dos anos, nos quais ele foi adequando sua posição enquanto vanguarda. Isso tudo sem renunciar à experimentação da linguagem, alternando suportes e temas. Seus anos de estudante e de suas primeiras iniciativas enquanto artista coincidem com os anos de modernização do país, atravessados violentamente por uma ditadura civil-militar, em meados dos anos 1960. Municiado de um repertório temático e técnico vinculado à cultura de massa, ao cotidiano popular e ao universo pop — da arte às manifestações culturais e políticas —, Tozzi produziu um amplo espectro de trabalhos que esteve na ponta de lança da nova figuração brasileira e da construção de uma neovanguarda local. Além disso, o artista levou sua prática para as ruas e para o ambiente alheio à sacralização museológica, avançando nos anos 1970 para uma produção de ordem mais conceitual, sempre atento à arquitetura e à cidade.



Repressão, 1968.
Liquitex sobre duratex.
120 × 120 cm



Guevara, 1968.
Liquitex sobre placa.
140 × 140 cm



Multidão, 1968.
Liquitex sobre placa.
148 × 138 cm



Third World, 1973.
Liquitex sobre tela e
materiais agregados.
67 × 92 cm



Partigiana, 1966/2022.
Impressão fine art sobre
papel coated Hahnemühle.
70 × 55 cm



Astronauta, 1969.
Liquitex sobre duratex.
76 × 74 cm



Veja o nú, 1968.
Tinta em massa sobre
madeira, tecido e ferro.
78 × 78 × 210 cm



*Eu bebo chop ela pensa
em casamento II*, 1968.
Tinta alquídica sobre madeira
e espuma de nylon.
180 × 110 × 200 cm



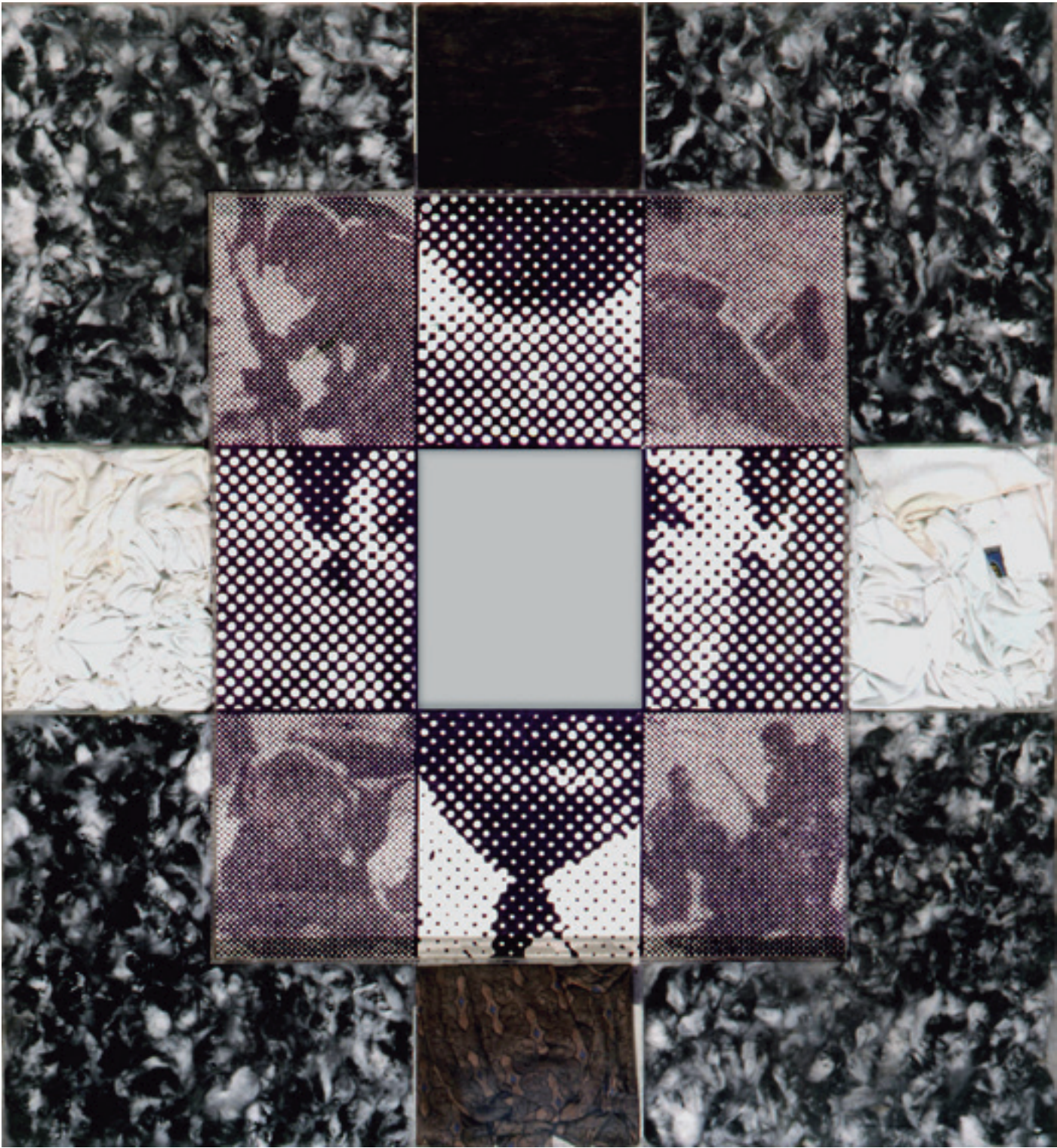
Paz, 1963/1964.
Massa alquídica e resinas,
colagem sobre madeira.
28 x 51 cm



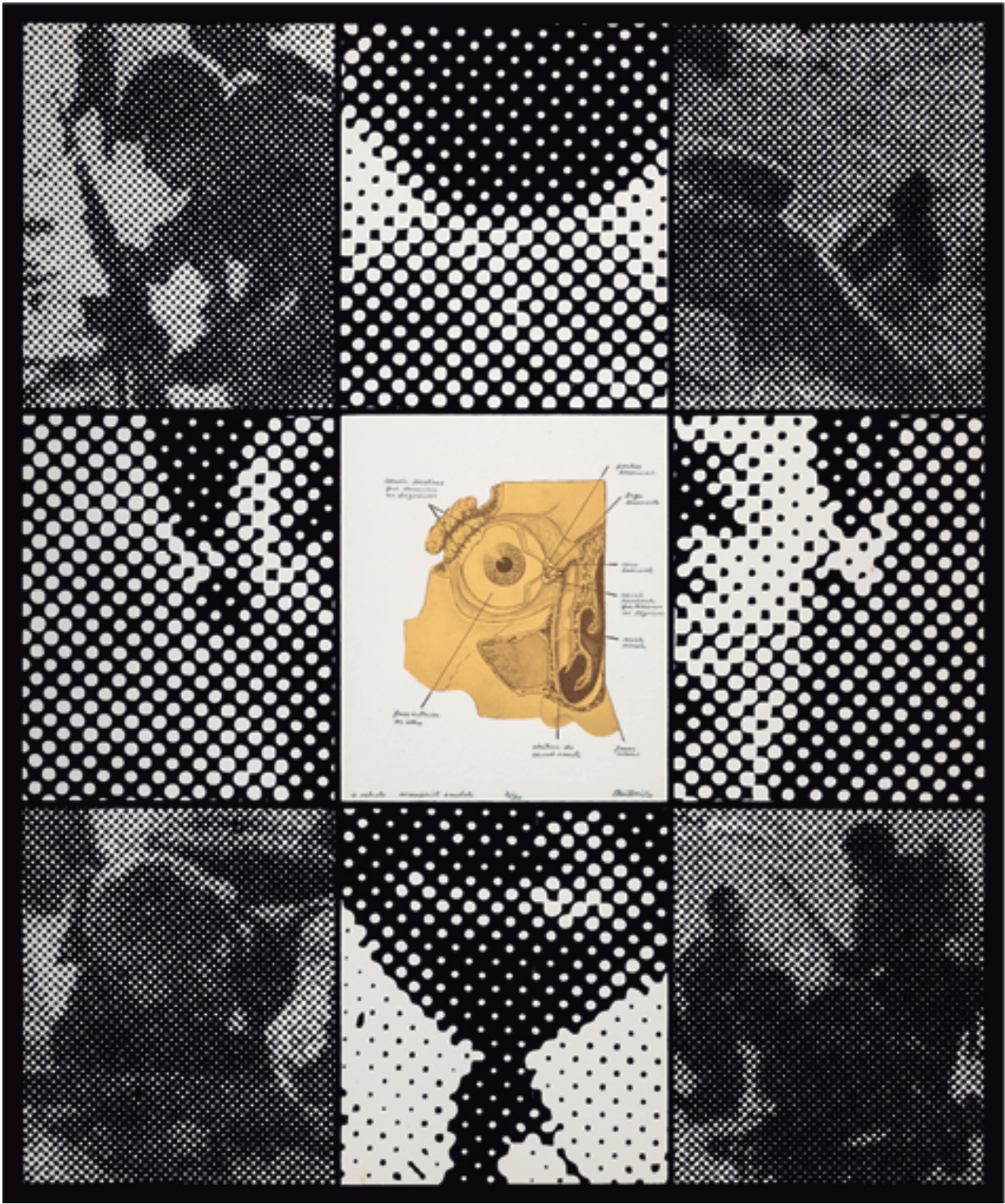
USA e abUSA II, 1966.
Acrílica e madeira sobre eucatex.
150 × 65 × 6 cm



A Prisão, 1968.
Tinta em massa sobre eucatex.
200 × 200 cm



O Retrato, 1972/1973.
Liquitex sobre tela, espelho
e materiais agregados.
76 × 83 cm



O Retrato, 1972/1973.
Serigrafia e offset sobre papel.
58 × 47,5 cm



Lábios, 1967.
Liquitex sobre duratex.
120 × 120 cm



Desta vez eu consigo fugir, 1967.
Tinta em massa e
acrílico sobre tela.
95 × 95 cm



*Mulher comendo maçã
depois do amor, 1972.*
Tinta acrílica sobre tela
colada em madeira.
50 × 70 cm



Cinturão, 1970.
Serigrafia sobre papel.
40 × 52 cm

Presilha, 1970.
Serigrafia sobre papel.
40 × 52 cm

Cinturão, 1970.
Serigrafia sobre papel.
40 × 52 cm



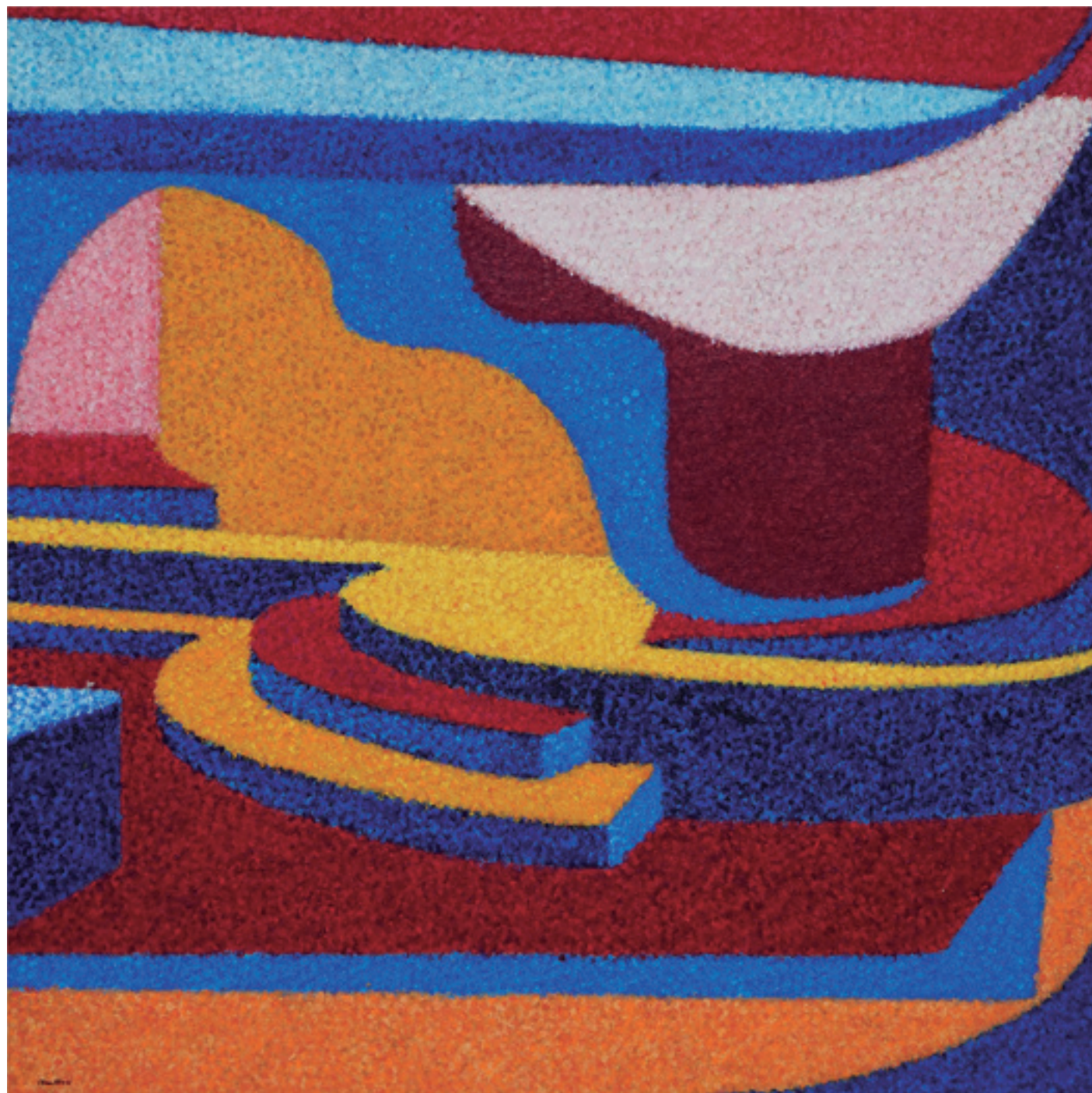
Futebol, 1970.
Liquitex sobre tela.
120 × 120 cm



A luta, 1970.
Liquitex sobre tela.
84 × 84 cm

Págs. 48–49
Mentalspace, 1970.
Jovem Arte Contemporânea
MAC-USP.

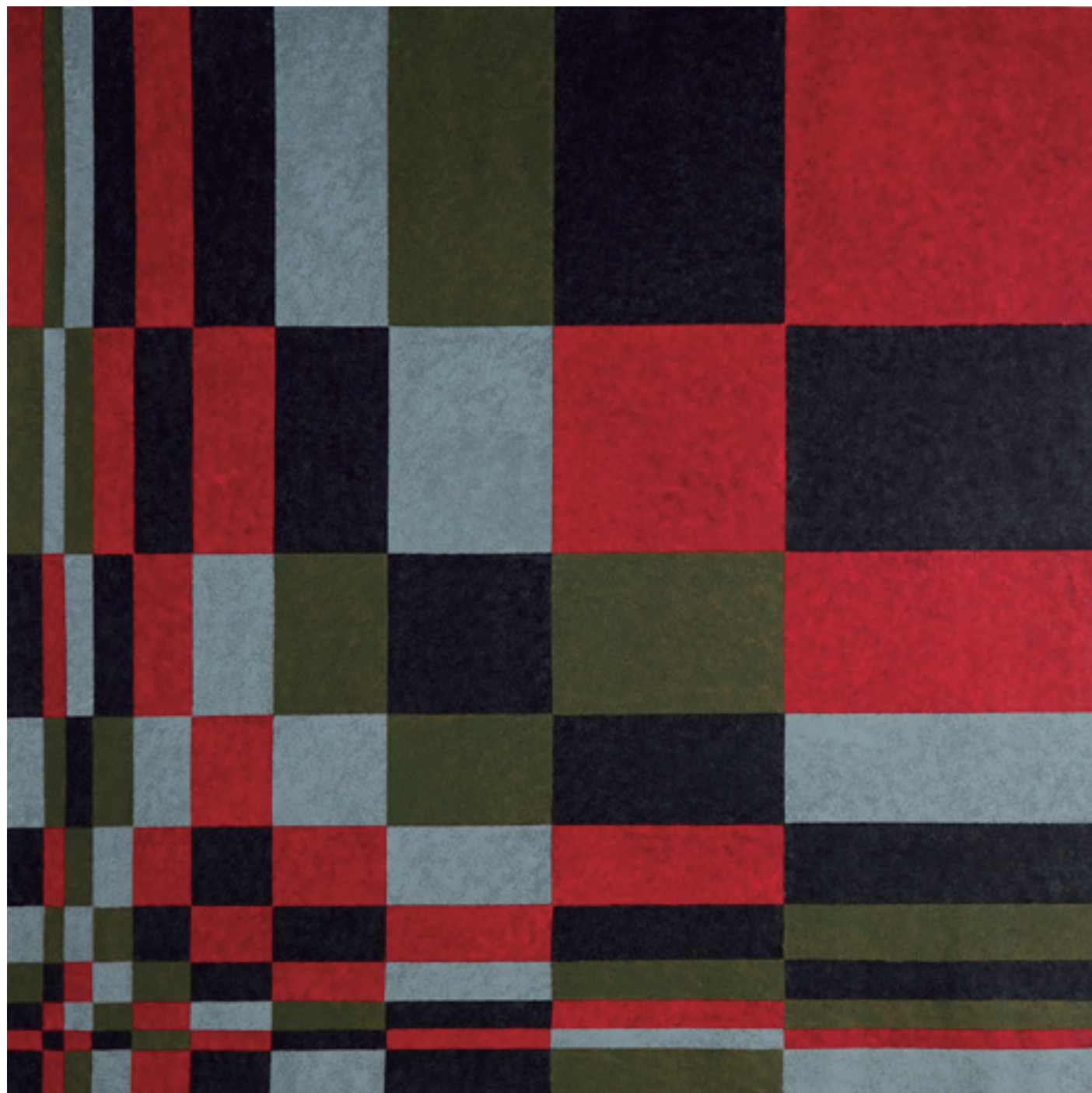




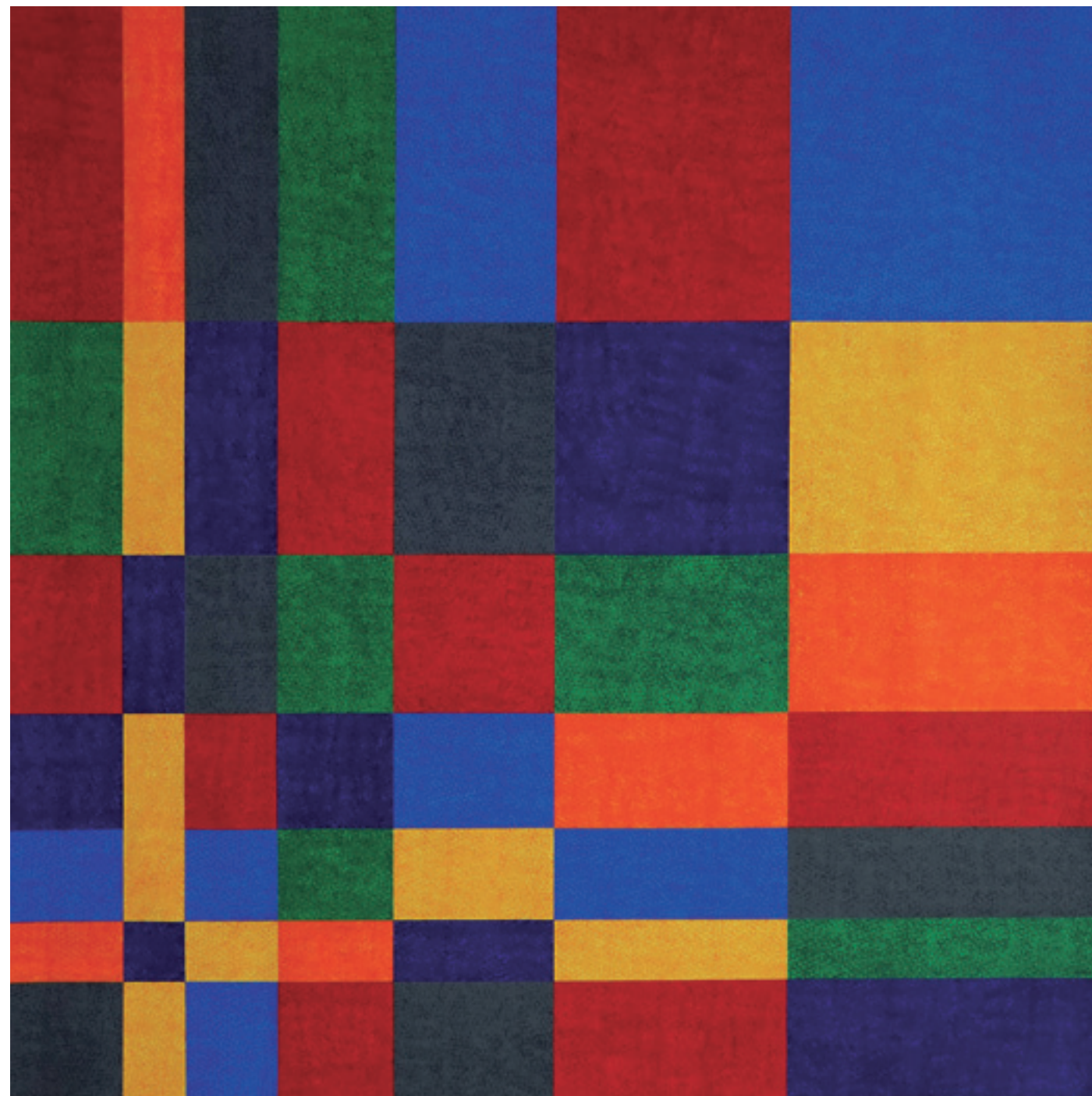
Escada, 1987.
Acrílica sobre tela.
80 × 80 cm



*Passagem Arquitetura
Imaginária*, 1989.
Acrílica sobre tela.
80 × 80 cm



Módulo Expandido, 2019.
Acrílica sobre tela.
180 × 180 cm



Módulo Expandido, 2019.
Acrílica sobre tela.
180 × 180 cm



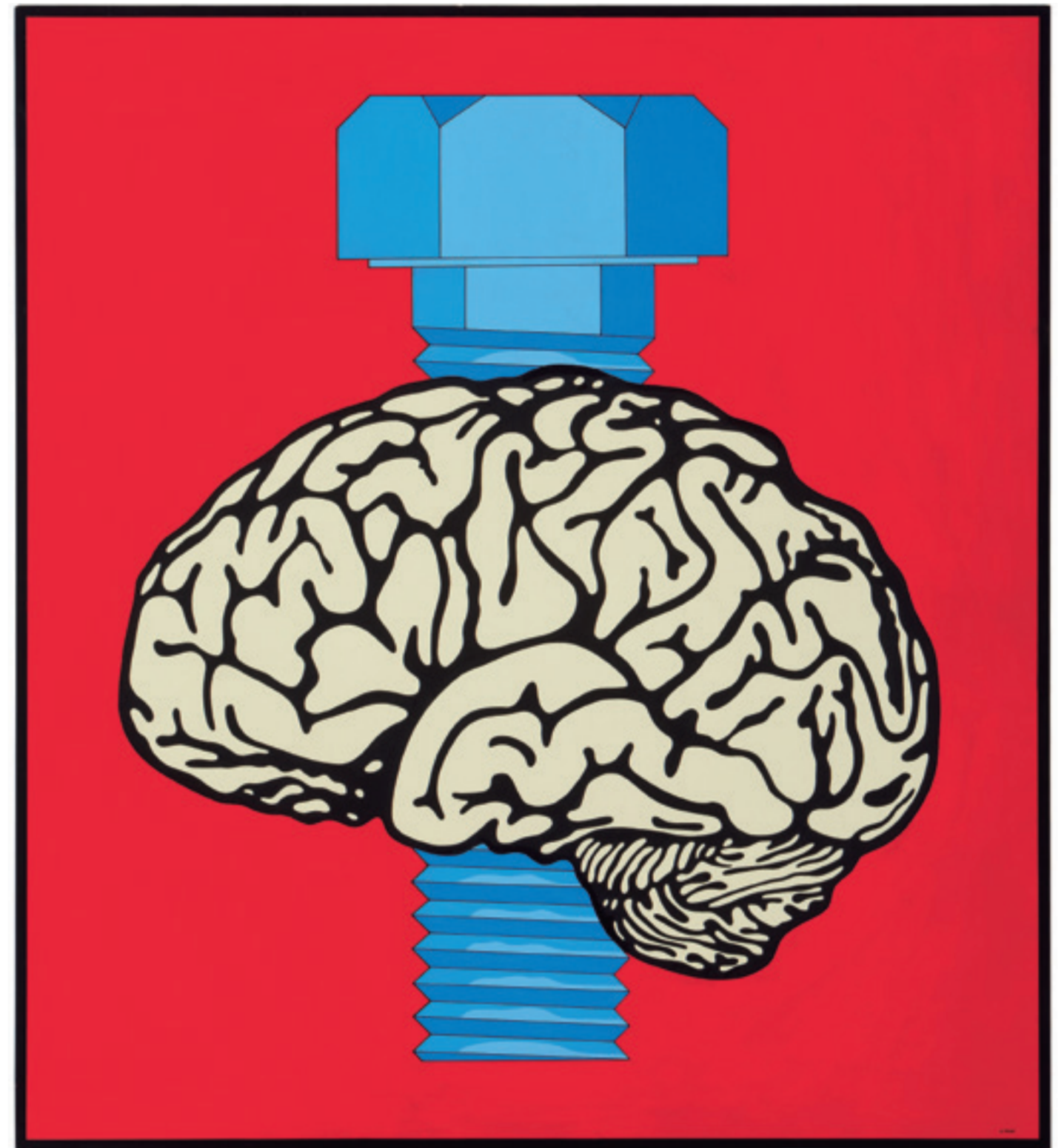
Cae, 1968.
Liquitex sobre placa.
90 x 90 cm



Papagália, 1980.
Tinta acrílica sobre tela.
80 x 120 cm

Parafusos, um signo central

É no alvorecer dos anos 1970, o que coincide com o período mais duro e sombrio de nossa história recente (os anos de chumbo da ditadura), que Claudio Tozzi radicaliza sua produção ao trazer o signo-objeto *"Parafuso"* para o centro de sua investigação poética. Ele toma partido de uma retórica visual mais cifrada, aproxima-se de recursos gráficos comuns aos projetos técnicos de arquitetura, construção, mecânica e indústria, altera a escala e a funcionalidade desse dispositivo, entre outros recursos. O que mais se percebe nessas composições não está diante da imagem, mas na construção de uma plataforma conceitual que se distancia do imediatismo popular e político anterior. O trabalho torna-se mais silencioso: o que não implica a ausência de um ruído, de uma violência introjetada, não só pela presença do parafuso, como também de outros signos que nos impõem algum contraste. Como exemplo mais contumaz, tem-se o parafuso que penetra a massa encefálica de nossas cabeças. Se de um lado é gritante o fato de associarmos o objeto parafuso ao registro da tortura e do trauma, ele também alude à precisão hercúlea da indústria ao ter esse elemento como dispositivo de união, fixação e construção. À medida que o próprio vai sendo extraído de seu contexto funcional, sua presença ganhará novas conotações, variando absurdamente em escala e no esgarçamento de seu signo linguístico. O uso do parafuso é um gesto subversivo, tanto plástico quanto político.



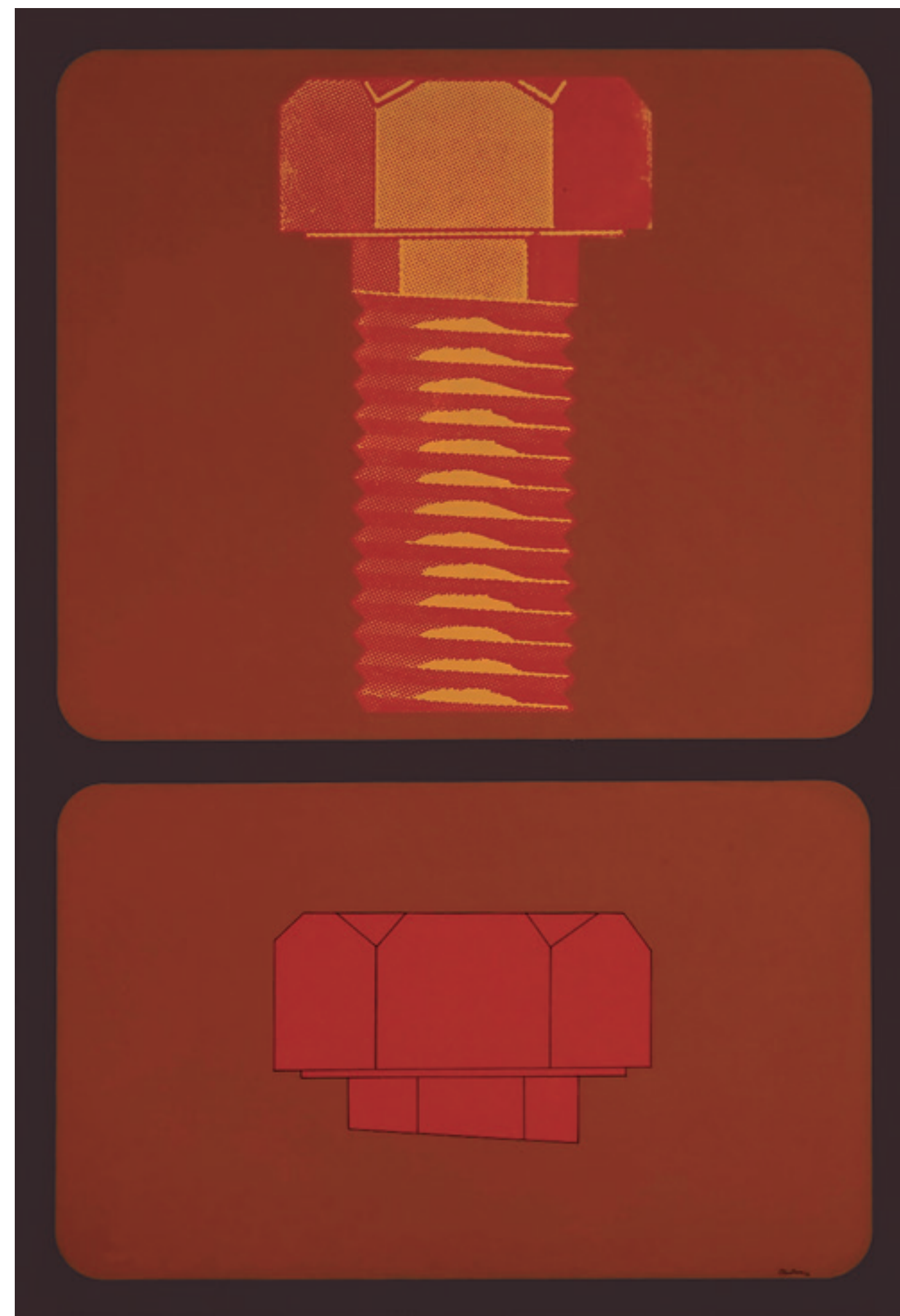
Sem título, 1971.
Liquitex sobre duratex.
115 x 104 cm



Parafuso Celeste, 1971.
Gravura em metal.
25 × 21 cm

Estudo sobre papel vegetal.

Parafuso, 1972.
Acrílica sobre tela
colada em eucatex.
95 × 65 cm

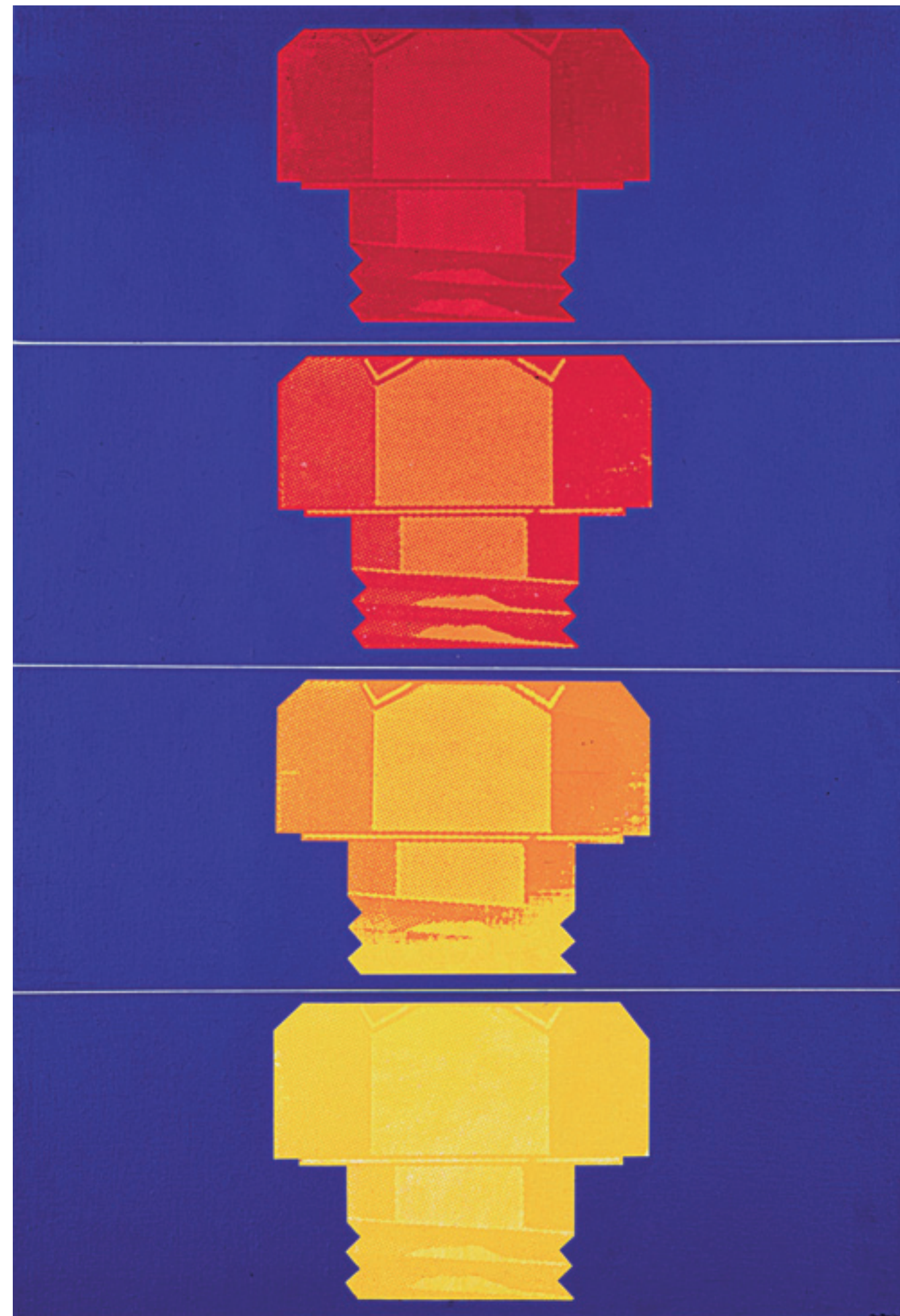
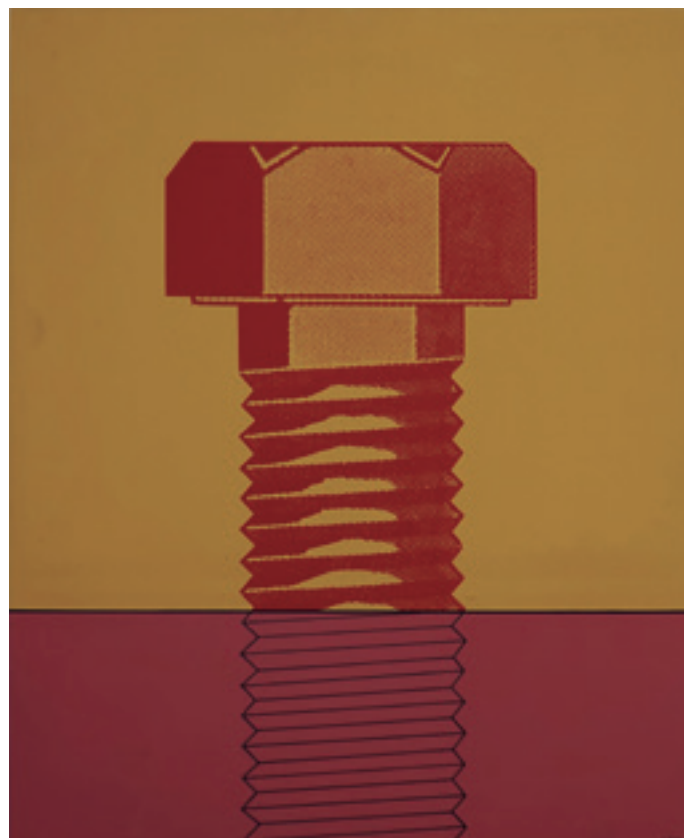


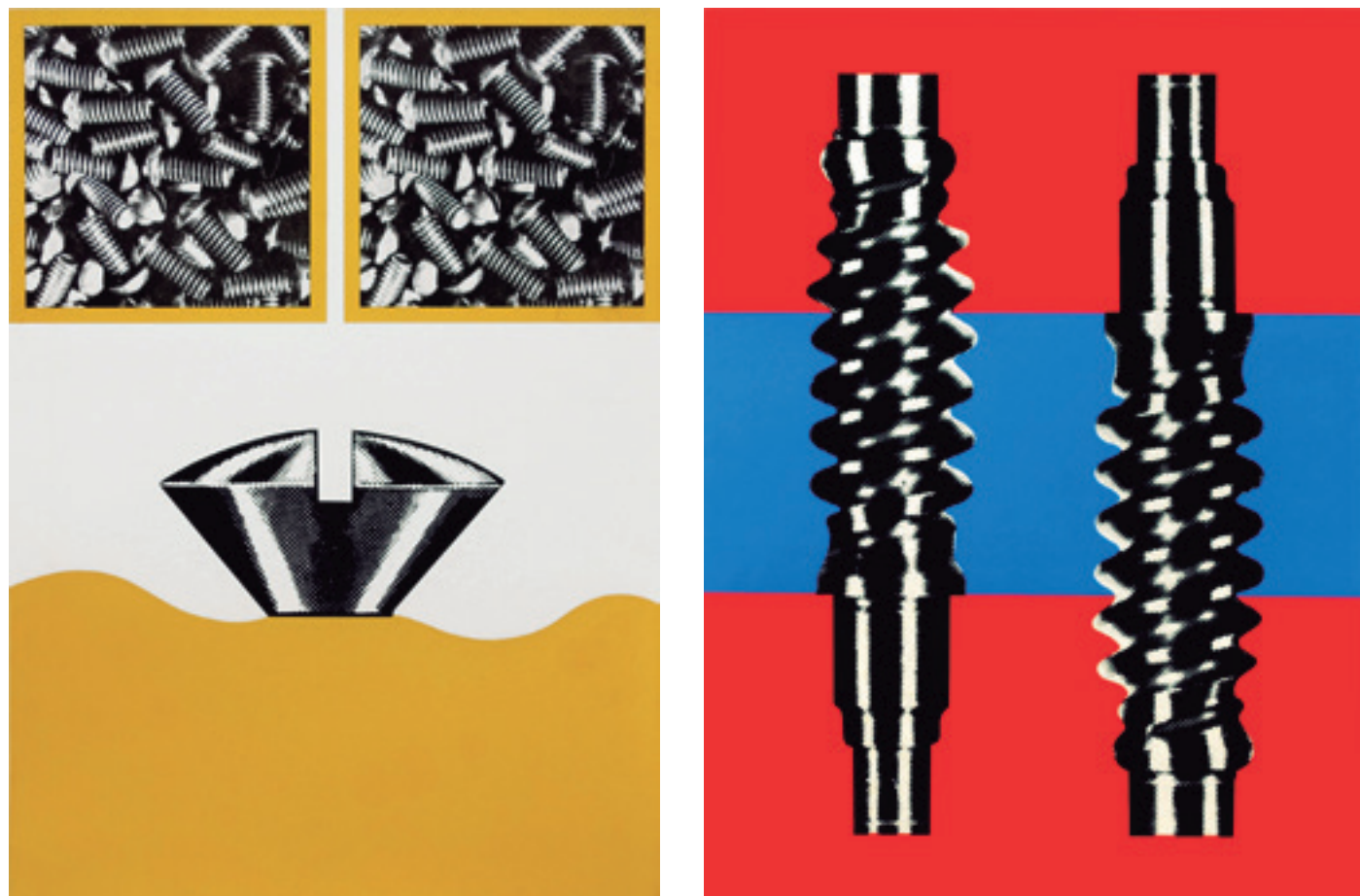


Parafuso, 1971.
Acrílico sobre tela.
58 × 40 cm

Parafuso, 1972
Acrílica liquitex sobre placa.
60 × 50 cm

Parafuso, 1972.
Liquitex sobre tela.
95 × 65 cm

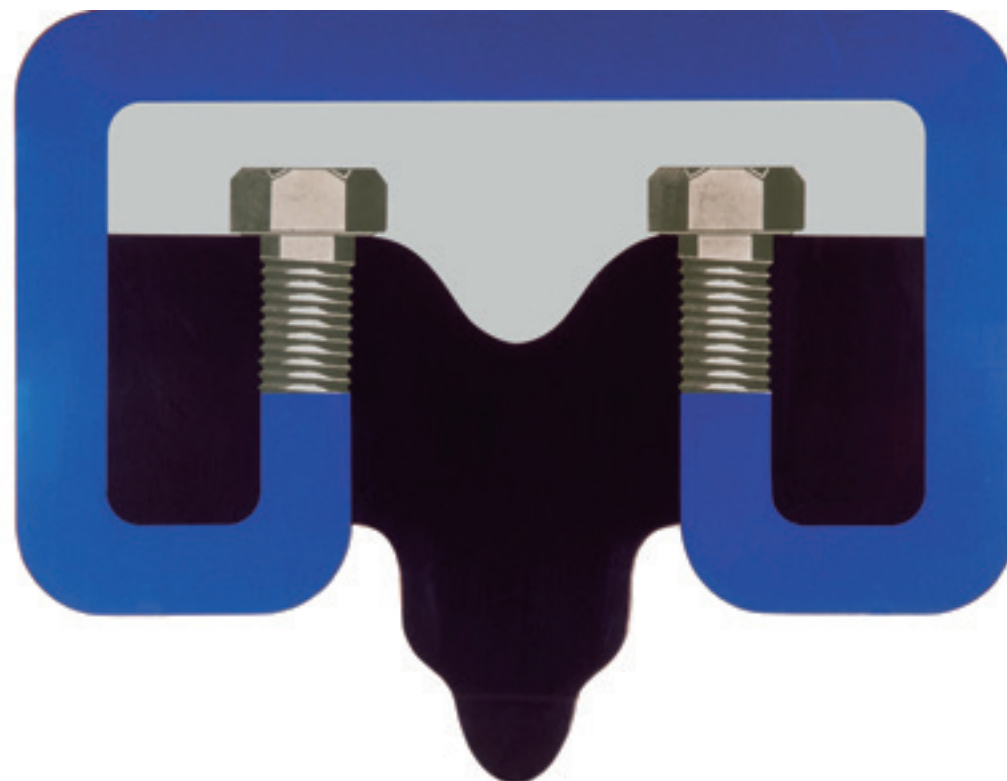




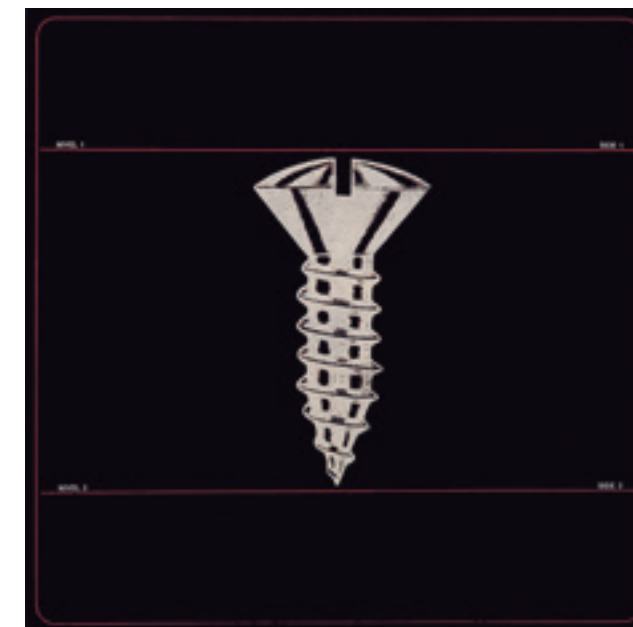
Parafuso, 1972.
Serigrafia e offset
sobre papel.
60,5 × 44,5 cm

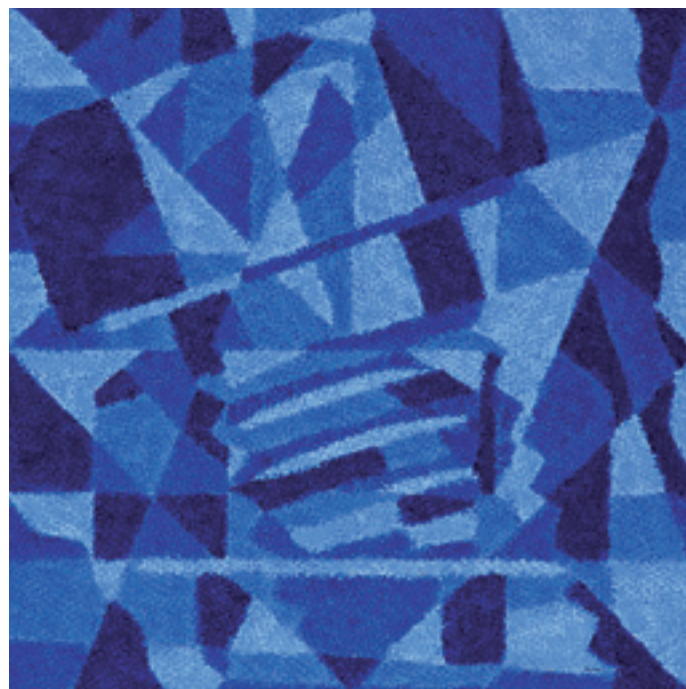
Sem título, 1972.
Serigrafia sobre papel.
50 × 70 cm

Parafuso, 1971.
Acrílico sobre papel.
70 × 90 cm



Parafuso 1, 2 e 3, 1971.
Liquitex sobre tela.
76 × 76 cm

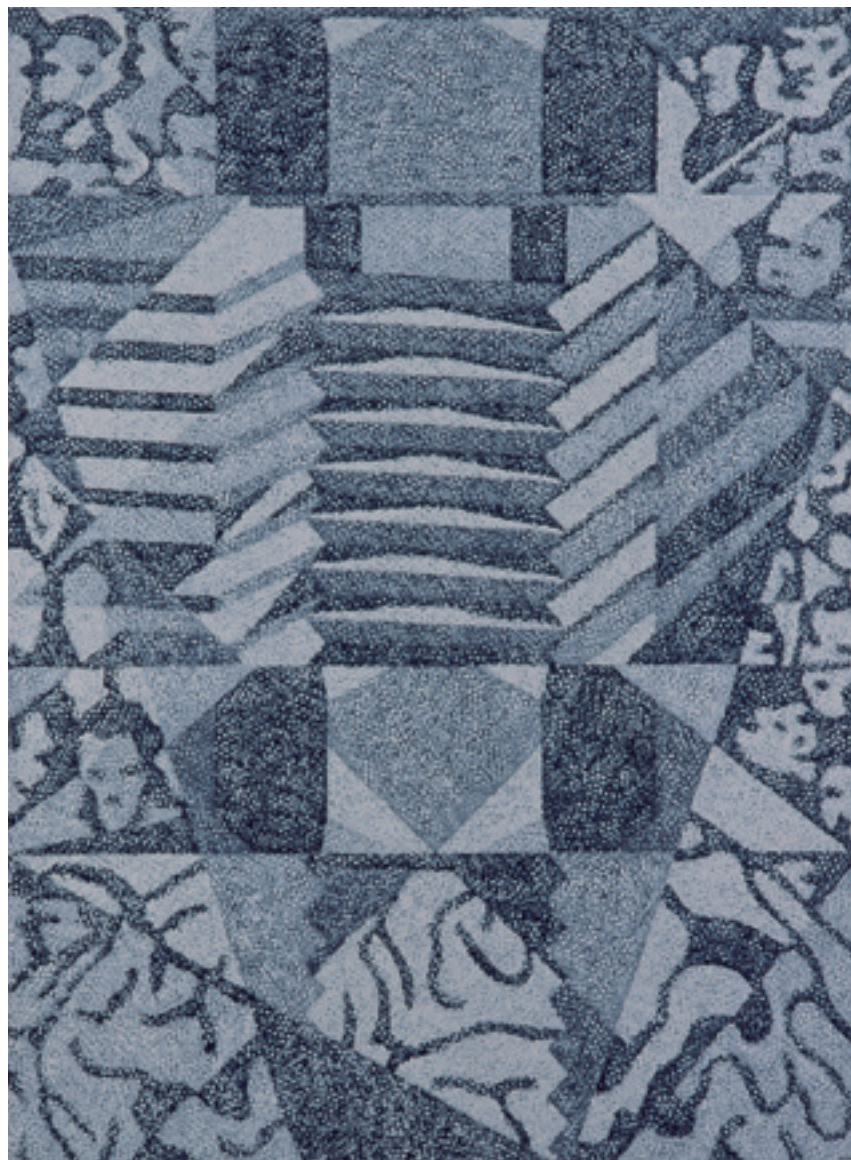




Emblema, 2003.
Tinta acrílica sobre tela.
80 × 80 cm

Sign, 2000.
Tinta acrílica sobre tela.
80 × 80 cm

Geometria do tempo, 1998.
(Homenagem aos 30 anos
maio-68). Acrílico sobre tela.
160 × 120 cm



Engrenagemantisistema, 2024.
Acrílico sobre tela.
126 × 76 cm

Engrenagemantisistema, 2024.
Acrílico sobre tela.
126 × 76 cm

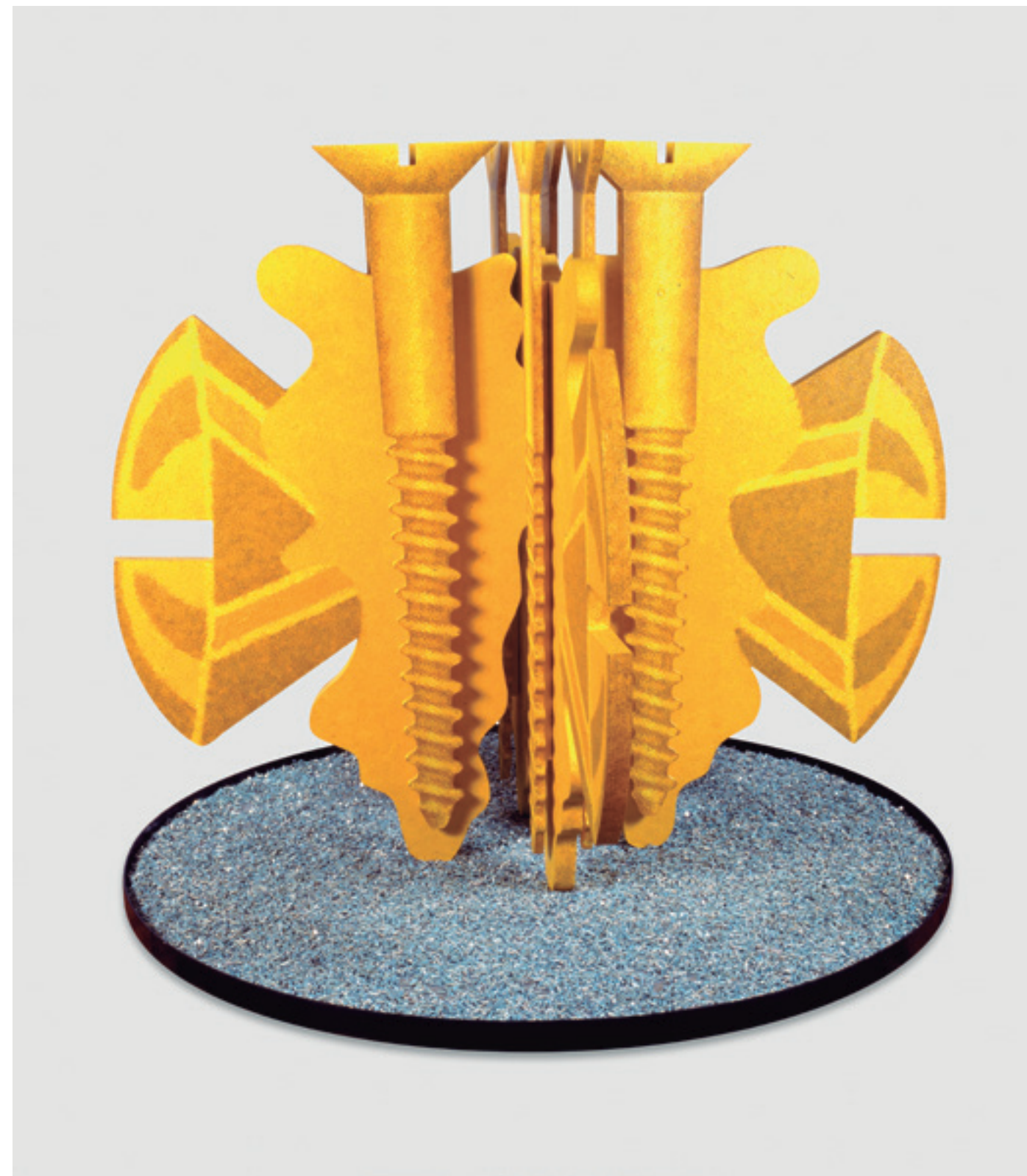


Múltiplo, 1971.
Parafusos, serigrafia,
acrílico e alumínio.
16 × 8,5 × 3,5 cm

Casa, 2000.
Tinta acrílica, fiberglass
e tela sobre madeira.
120 × 26 × 60 cm

Múltiplo, 1973.
Acrílico, carbonato de
cálcio e ferro cromado.
10 × 10 × 15 cm

Múltiplo, 2025.
Aço cromado e mármore.
Edição exclusiva IOK.
15 × 13,5 cm



Colheita, 2000.
Acrílico sobre madeira
e parafusos de ferro.
130 × 150 cm



Sem título, 1977.
Liquitex sobre tela.
80 × 80 cm

Sérgio Ferro (Curitiba, Paraná, 1938) é um arquiteto, artista e professor brasileiro, referência para o campo histórico e teórico da arquitetura e das artes no Brasil. Próximo ao arquiteto modernista João Batista Vilanova Artigas, logo após sua graduação, Ferro entrou para o corpo docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) — instituição onde lecionou até seu exílio, em 1970. Por suas posições políticas e sua militância, foi perseguido pela ditadura civil-militar brasileira. Desde então radicado na França, mantém contato e trocas recorrentes com seu ex-aluno e amigo Claudio Tozzi. Esta carta, editada na íntegra, pontua de forma muito precisa a importância do parafuso como signo central da produção do artista. Optou-se por manter uma transcrição mais próxima do original, sem edições.

De/ Sérgio Ferro P/ Claudio Tozzi

Grenoble, Setembro, 1978

Claudinho, bom dia.

Combinamos que eu escreveria sobre teu trabalho. Quase me arrependo: não gosto de escrever sobre o que gosto. Gosto de ir entrando, em silêncio, sem maneiras, e me instalar. Palavra empobrece, distancia, esquematiza. Mas, como estou longe, escrevo. É jeito para um abraço.

E até encontro certo gosto. Porque, se a pintura amedronta — Deus, os príncipes e, do outro lado, nós sabemos disso — a defesa burguesa é hábil em sabotagem. E a imagem do pintor afásico ou tagarela faz parte dela. É que o fundo da pintura é estremecimento, abalo do que ela quer bem paradinho. O que a ameaça — e dá mais vontade de falar — um pouco. Vamos lá.

Um exemplo: no cérebro, o parafuso atravessando... e captando. Se só nos guiarmos pelo alegorismo, o trabalho de 71 é irritação contra o silêncio imposto, a opressão, o garrote. Já é bastante.

Mas acho que há mais. Repito, o parafuso capta. Primeiro, enquanto tal. A importância dele é recente. Um certo sr. Whitworth (quase daria para traduzir por “pentecostes do valor”) mudou a tecnologia do século passado (1841, se não me engano) ao obter sua filetagem exata, isto é, passo constante e idêntico. Homogeneizando a fabricação, instalou as trocas: todos iguais a todos, o mesmo sempre — mesmo se outro. Questão de espraiar a serventia ao garantir a substituição: serve melhor quem não é necessário. Mas logo a moda pegou e o servidor absorveu o servido na maior parte da produção. Crescentemente a programação buscará unidades semelhantes

e rapidez de montagem. Norma e adaptabilidade — que muito favoreceram milagres econômicos e redução de salários.

Mas esse trabalho registra a captação ainda em outro campo. No alegorismo, de início, as curvas do parafuso parecem opostas às do cérebro. Hélices precisas são como o avesso das moles circunvoluções, assim como seu desenho quase técnico esbarra na massa convulsa. Mas se juntarmos parafuso e cérebro numa só figura, como propõe o branco e preto comum, a oposição será deslocada para a relação com o fundo vermelho e será do tipo da que há entre o que tem forma e o amorfo. Daí um começo de hesitação, uma suspeita: se o fundo lembra o parafuso pela regularidade, contraria o cérebro (e o parafuso) pela indiferenciação — mas se constitui contra os dois. Assim, o cérebro, aparentemente, seria foco de irregularidade diferenciada (o que é muito elogio para os de hoje), mas com um bizarro parentesco com o parafuso. Entretanto, é preciso reparar que o jogo de contrários, opostos e semelhantes é conduzido nos extremos. Isto é, não há desvios nem sobras: as relações são exaustivas como no mortal casamento cristão. Nada escapa ao confronto entre regularidade e o que tomamos por irregularidade. Oposição dura, perfeitamente complementar. Sem saída, portanto. É o que dá a oposição em que os opostos se esgotam nela: o fim da diferença, do movimento, da finta, de tudo o que possa escapar ao eixo das isotopias. Oposição vira aplicação dos sinais + e - : mais ou menos regularidade. Com o que a diferenciação do cérebro não passa de fraqueza — e a perspectiva única será a da regularidade. Mais que de irregularidade, o cérebro é foco de regularidade a menos, negativa. E tem, portanto, o mesmo significado que o parafuso:

o mesmo, mesmo se outro. Porque o que dirige aqui, como em toda boa pintura, é o inconsciente — e lá o negativo não existe. Cérebro e parafuso são unidades comparáveis na montagem plástica e social.

O resultado é o interesse e a abertura deste trabalho e de outros do mesmo tipo: com ar de ir, vem e vindo, sai de lado, dá a volta e nos surpreende por trás, no questionamento sem complacência da significação.

Mas eu deveria ter começado pelo suporte — que é, como se sabe, o começo. Nunca é esquecido, mesmo quando o acento é quase imperceptível. Seu cuidado é evidente na *Panela de pobre* ou no *Chopp de 68* — mas não é menor nos quadrados de 77/78. Só que passa da referência aos cartazes de porta de cinema ao corte da cópia fotográfica, da figura que vira contorno ao contorno indiferente à figura. Com o que ficamos sabendo que estes signos remetem a outros signos, que as referências não estão nalgum “real” virgem, mas no mundo já tramado pela simbolização. Por isso, o cérebro de 71 não é a fissura da carne, nem o cadinho em que vamos buscar angústia e possibilidade de liberdade — mas a ilustração do livro de anatomia, a peça permutável.

De hábito, o bordo do suporte é o vinco que separa o “nosso” espaço do plástico, fronteira entre o aqui e a utopia (o sem lugar). Lá termina nossa apatia obrigada, a chateação de sermos o que somos e pode começar a dúvida, a transformação e a revolta. Ora, nestes trabalhos, em 68 como em 78, ele aparece com toda a sua força disjuntiva — mas, ao mesmo tempo, rompe a ficção albertiana. O espaço da simbolização plástica não é um além, como nos quer fazer crer a má-fé burguesa. Quando nos damos conta do paradoxo desta ruptura numa continuidade em que só a exploração do trabalho introduziu incompatibilidade,

somos obrigados a reconhecer o lugar onde hoje a “linguagem” nos espera: no mundo. Porque um dos resultados da psicose em que sobrevivemos, deserdados da escolha de nossa história, é que o simbólico parece nos vir de lá. É quando adota o molde da oposição sem saída.

Se, como acredito, arte é o nome dado para o produto do trabalho por hipótese não alienado (pois o artista é suposto senhor do conjunto do processo produtivo), só foi separada porque o resto do trabalho do homem foi alienado. Faz frente aos outros produtos como memória-construção de não ruptura. E por isso, contém germes de rebeldia: aponta coisas que não podem coexistir com os nossos sistemas.

Para quem executa a ordem do outro, o simbólico que a articula vem de fora. Alheio e exterior, escapa a qualquer tentativa limitada de modificação e transgressão. Comanda como se fosse consequência da natureza das coisas e não das relações de produção. As alterações de sua trama, única manifestação válida do sujeito, passam necessariamente pelo fazer autônomo, pelo rearranjo dos referentes que distribuiu — ou seja, pelo que entre nós é interdito mesmo aos que têm o poder.

Apertada na amarga divisão de seu campo — pois é trabalho — a arte escorrega na direção de sua própria abolição. Se pretender corresponder inteiramente a seu conceito (trabalho não alienado), se aliena e trai. Fingindo ser solta no meio da repressão, cai na falsidade: a reestruturação simbólica é tarefa de todo o grupo social — ou de ninguém. Só lhe resta o giro em torno de si mesma: a retórica. Gritar a “linguagem” na vaga esperança de que sua exposição deixe ver como depende do que fazemos, como sua transparência é fictícia, que é mutável.

Daí a importância do desdobramento dos signos. Retomar constantes da comunicação de massa, do desenho técnico como se fosse o “real”, é nos indicar a realidade da plástica: mergulho da significação na matéria e exclusão dos restos. Outro exemplo: o modelo pode ser Seurat, mas só sobra da *Grande Jatte* o que cabe no quadrado da cópia fotográfica. Plástica ao cubo: quadro de fotografia de quadro. O efeito é semelhante ao da peça na peça de teatro: a segunda ganha efeitos de “realidade”, de proximidade pela teatralidade geralmente marcada da primeira. Mas a ampliação do jogo mistura os efeitos — como se o próximo fosse teatralizado de novo pelo recurso a uma terceira peça que sobrepusesse teatralidade ao que já ganhara “realidade”. É o caso também dos quadros de fotos de usinas, pintados em variações de vermelho (como convém), numa granulação ao mesmo tempo pontilhista e tipográfica, ou das ambulâncias, também granuladas, mas em branco. A redundância é empregada com maestria: provoca uma reviravolta que revela o peso do que parece leve, descobre a representação no “natural”.

Regularidade “invadente” e reificação abafante do simbólico, pontos de partida quase sempre. Com coerência, pois a lei faz o simbólico. E é onde começa um drible serrado: a retórica é desvio da norma, prenúncio que põe medo na reação.

Porque se a arte hoje está suspensa sobre a própria impossibilidade, prensada entre seu conceito e a armadilha que este conceito prepara, sobra uma linha afiada, menos que clarão que tivesse que surgir já desaparecendo, a sombra do que deveria ser o prêmio franco da arte — o prazer de bulir com a “linguagem”. A gratificação do trabalho

quando pode ir além do necessário, do medido pela produtividade e pelo lucro, quando pode se espalhar no aleatório. Vertigem da arte, sua ameaça maior: puro transbordamento, viagem para fora do captado pela significação, encontro com o que ainda escapa, nuvem ou fornalha, *Guevara* ou o *Bandido da Luz Vermelha*, pasta colorida ou cilindro de anamorfose.

Por isso, para o pintor importa mais o fazer que o feito. Lá no fundo, quase não contam os temas que têm alguma coisa de elaboração secundária. Se, pela arte, o “primitivo” reafirma a lei que se deu e colmata contradições, nós nela procuramos superar as que nos oprimem. Mas como a superação implica em mais que ela, esperamos no primeiro tempo, no da demolição e o da disponibilidade, buscando as formas ainda em gestação ou misturando as distintas. Prazer fugidio da dispersão, de tirar a gravata, da inversão, da desdiferenciação, do riso, do ópio. Lá ninguém quer saber se “é ilegal, é imoral ou engorda”.

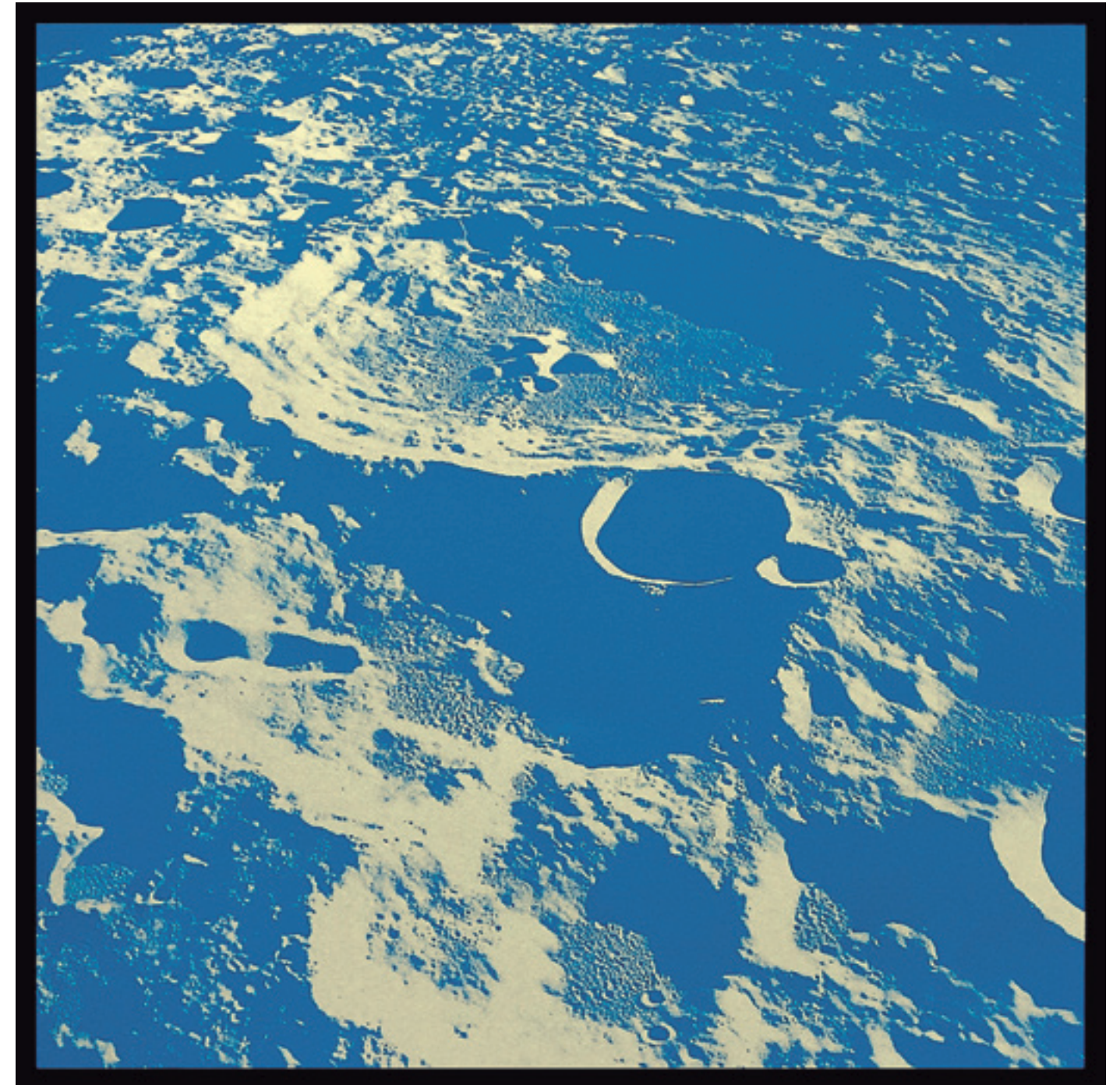
O que tem ar de frieza é índice de exaltação — tanta que quase imobiliza — e sabedoria — atacado de frente o prazer escapa. Mas quem olha de perto vê a vibração subterrânea na trajetória do pincel ou do rolo, na brincadeira com a trama, nesse modo novo de pôr ar na figura pela textura, no timbre da cor. Prazer extático (com x) diante do pôr ser à disposição da mão.

Prazer em que nosso tempo presente a ameaça e cobre, para prevenir, de culpabilidade. Se arte tem visto de entrada é ao preço de um arranjo: o silêncio do artista (feito assim afásico ou tagarela, como se não soubesse o que faz) e o mascaramento do que oferece — exemplo no desmascaramento da lei. É onde se separam os que se entregam dos que resistem — como tu, Claudinho.

Abraços em ti e no Décio, meus e da Ediane.

Interferências e afins

Antes de se popularizar ou se integrar ao debate público brasileiro, a questão ambiental e ecológica ganhou protagonismo nas iniciativas plásticas de Tozzi. Passados cinquenta anos, nada mais oportundo do que trazer também esse caminho poético para o centro dessa leitura crítica de sua produção. As *"Interferências"*, de modo geral, apresentam uma radicalização do olhar do artista para fora do espaço institucional. É a cidade ruidosa — seus interstícios, sua poluição, suas construções, ruínas, conurbações, seu espaço natural resistente, seus equipamentos — que ganha ênfase em suas representações mais conceituais. A sensação é de que há sempre algo fora do lugar, algo que foi corrompido pela ideia de progresso permanente do capital, da ação predatória e extrativista do homem. A coisa plástica está representada na ordem do que tachamos de ordinário, de refugio, de sobra. Percebe-se, ainda além do que se convencionou chamar de *"Interferências"*, uma poética ambiental que promove esse olhar para o que está do lado de fora. Desse modo, o artista nos faz olhar com uma nova atenção à tão castigada natureza (ou para o que os arquitetos costumavam chamar de espaço natural). Da vaca no pasto ao trilho do trem, da superfície lunar à fuligem da poluição: tudo é matéria-prima nesses emaranhados de representações.



Lua, 1973.
Serigrafia sobre papel.
48 x 48 cm

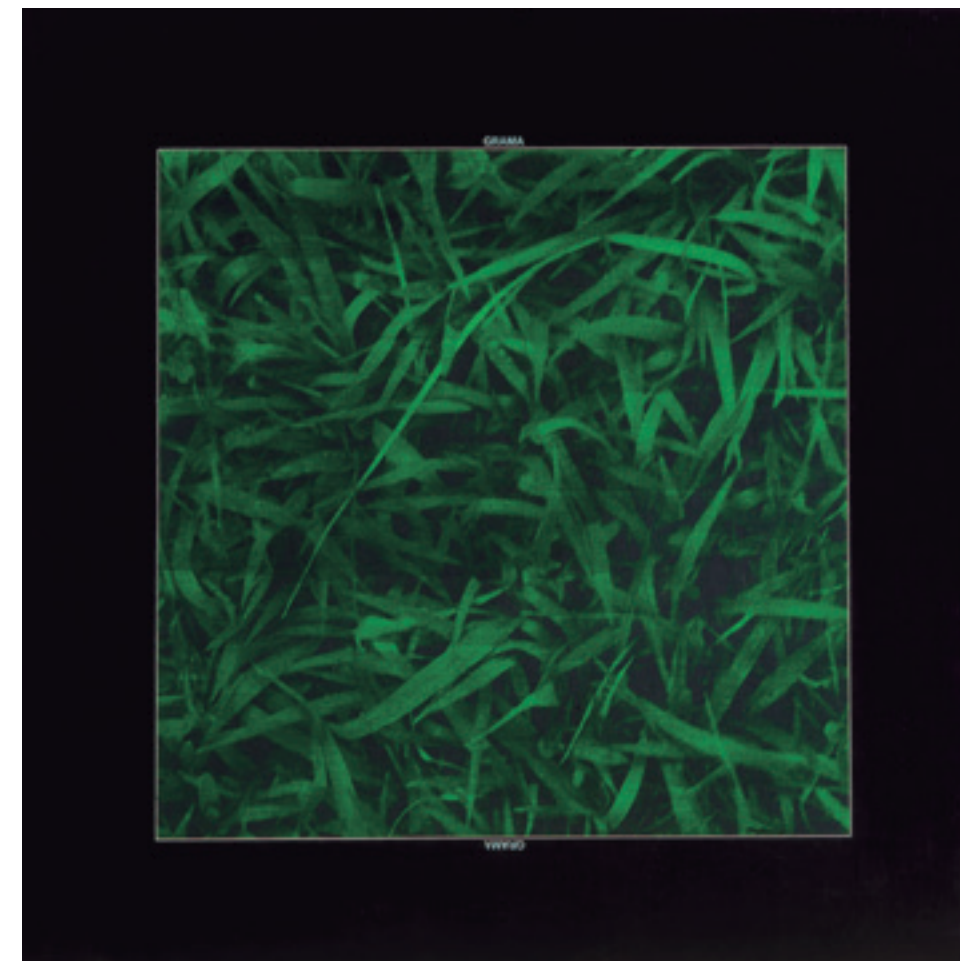


Interferência, 1973.
Serigrafia sobre papel.
55 x 55 cm

Interferência, 1973.
Serigrafia sobre papel.
55 x 55 cm

Interferência, 1974.
Serigrafia sobre papel.
55 x 55 cm

Interferência, 1974.
Serigrafia sobre papel.
55 x 55 cm



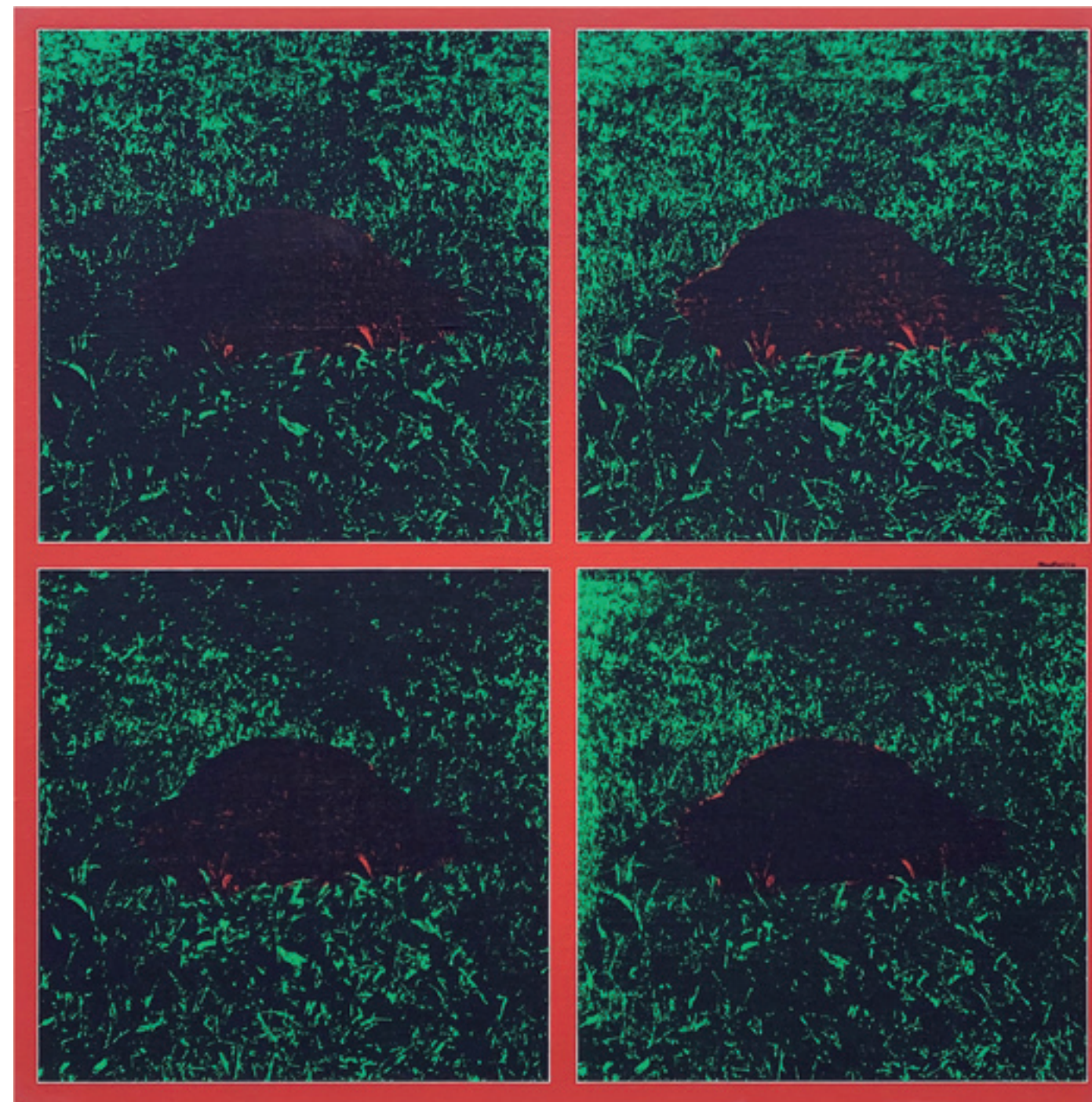
Gramma, 1973.
Ecoline e liquitex sobre
tela sensibilizada e verniz.
80 x 80 cm

Interferência, 1973.
Liquitex sobre tela
colada em madeira.
60 x 60cm



Interferência, 1974/1975.
Serigrafia sobre papel.
55 × 55 cm

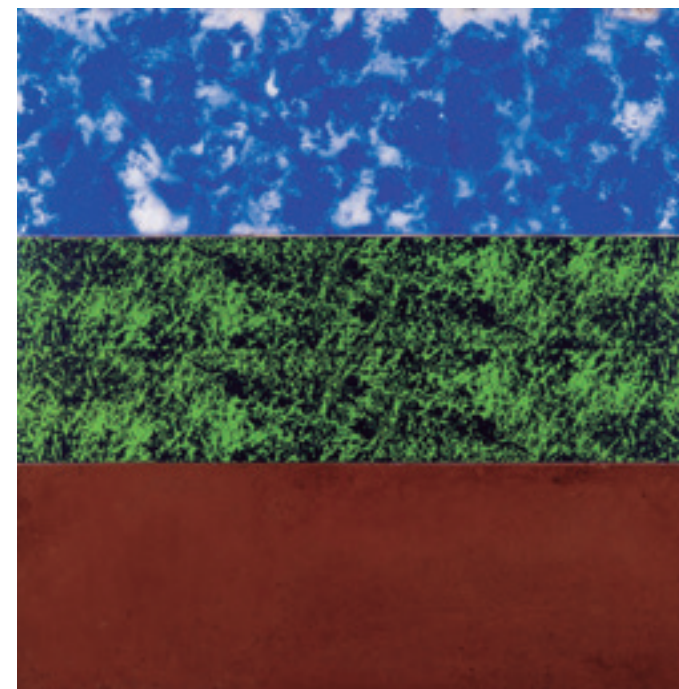
Nuvem, 1975.
Serigrafia sobre papel.
50 × 50 cm



Interferência, 1973/1976.
Liquitex sobre tela.
80 × 80 cm



Vaca, 1976.
Fotografia, terra, fibra de algodão e pigmento em pó.
120 × 120 cm



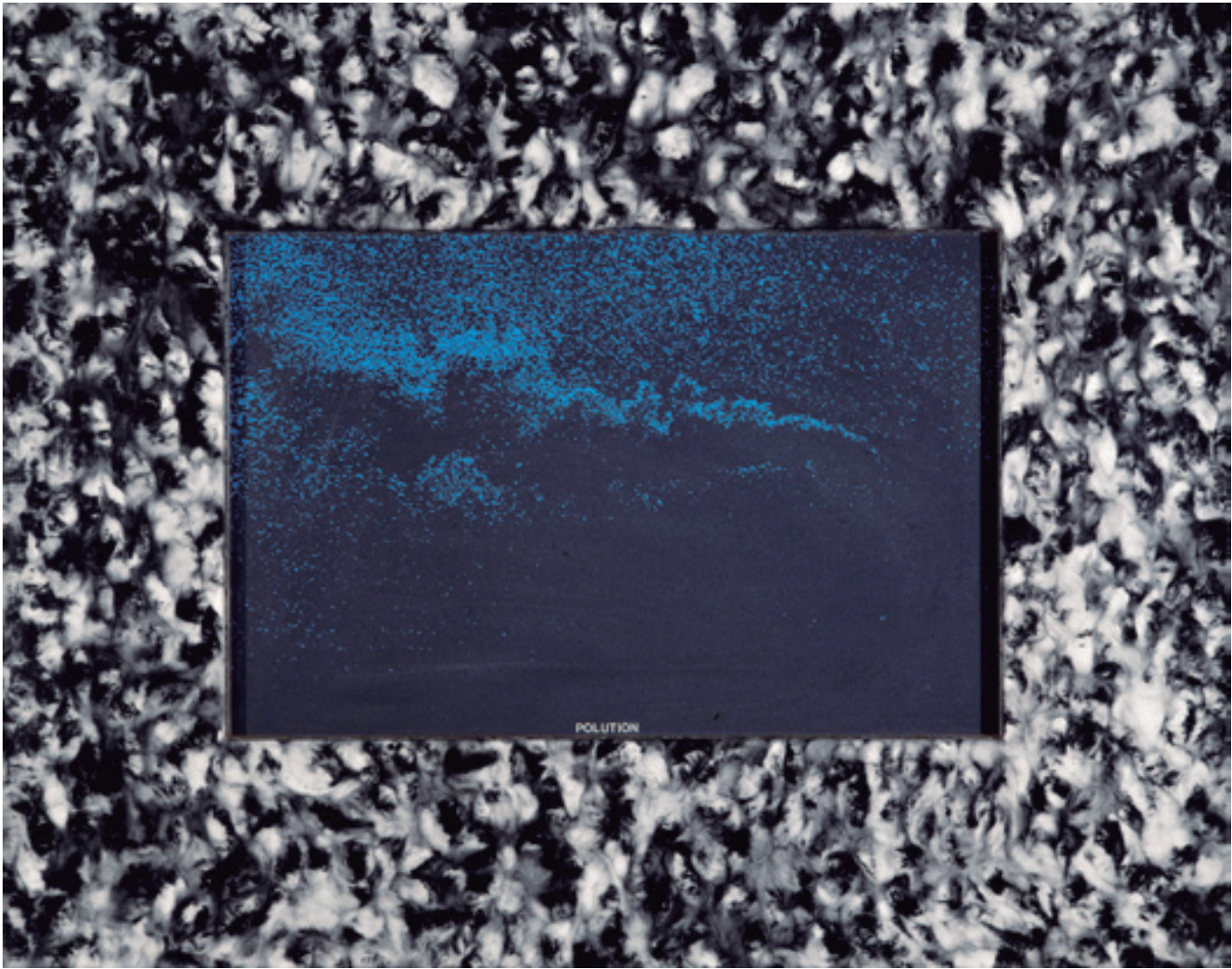
Terra/Grama/Céu, 1973.
Fibra de algodão, pigmento em pó, tinta acrílica e terra.
80 × 80 cm



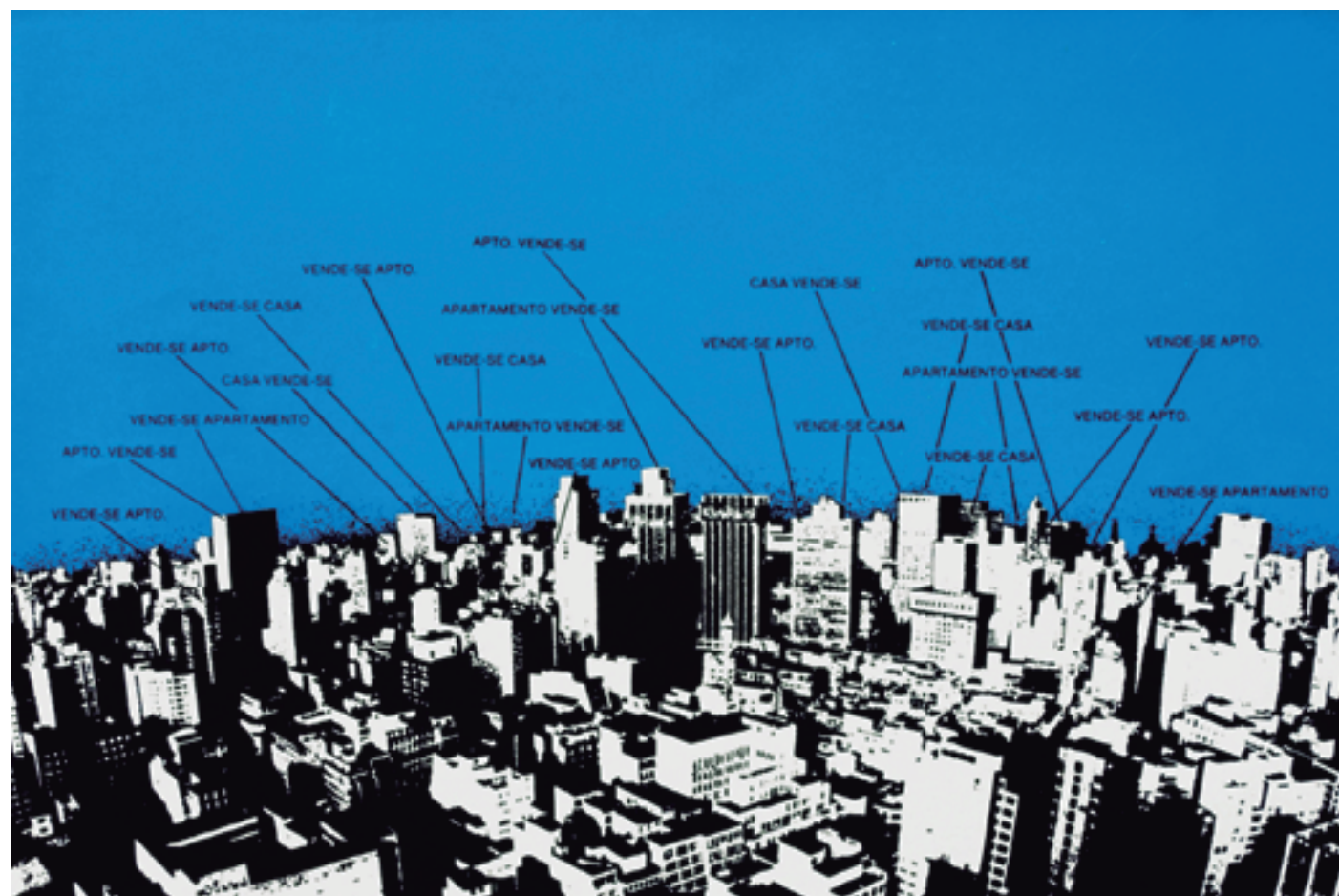
Goleiro, 1973.
Acrílico sobre tela, fibra de algodão com pigmento em pó e grama seca aglomerada.
80 × 80 cm



Especulação Imobiliária, 1973.
Acrílico sobre tela e concreto.
72 × 92 cm



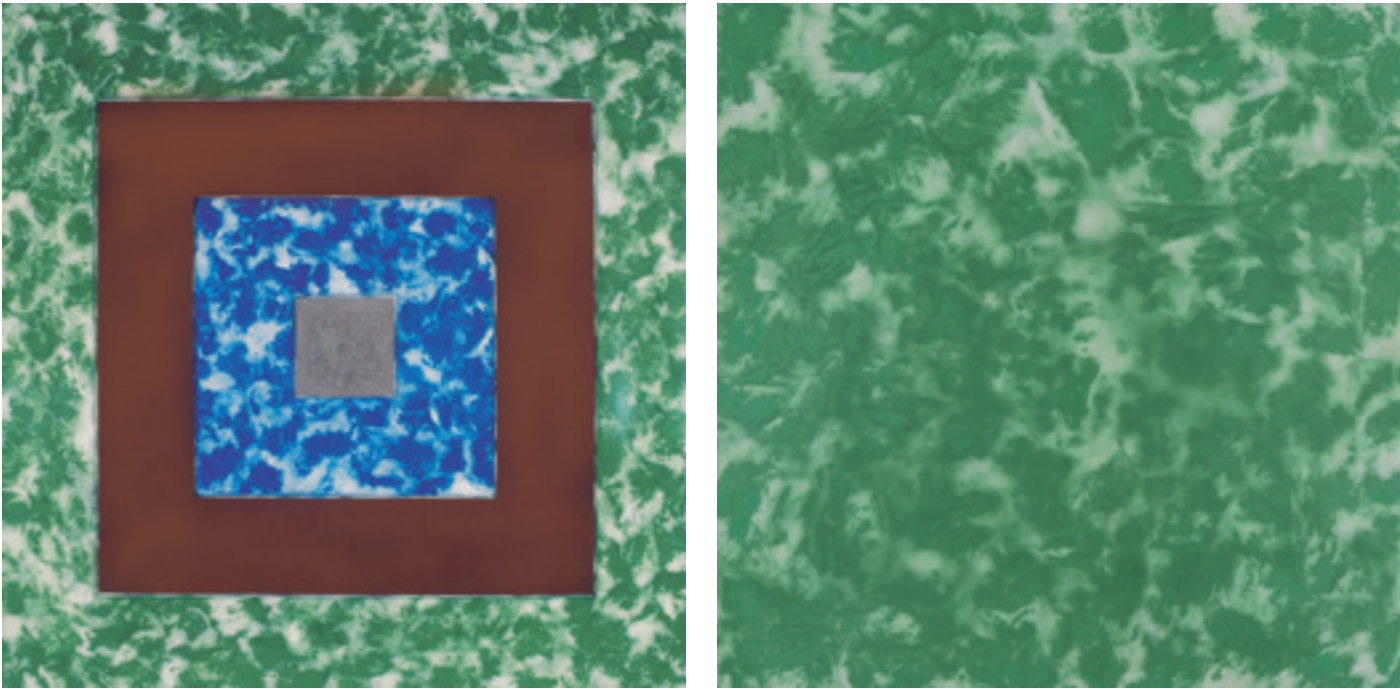
Polution, 1973.
Liquitex sobre tela e fibra
de algodão com pigmento.
72 × 92 cm



S.P.S. Especulação, 1973.
Serigrafia sobre papel.
42 × 62 cm



Poluição, 1973.
Liquitex sobre tela.
80 × 120 cm



Areia/Céu/Terra/Vegetal, 1973.
Fibra de algodão com pigmento,
areia e terra com resina.
80 × 80 cm

Vegetal, 1973.
Fibra de algodão e
pigmento em pó.
80 × 80 cm

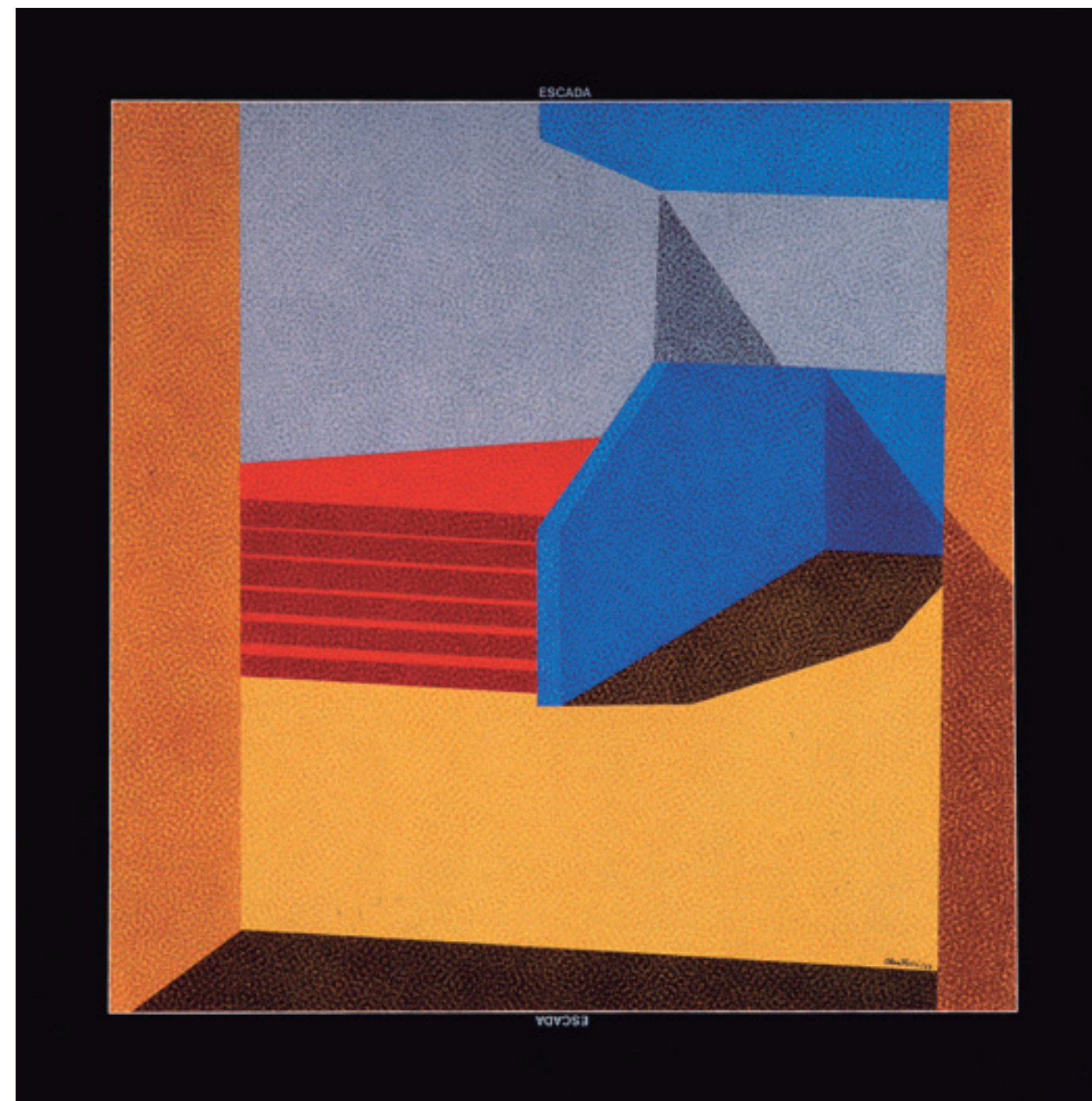
Bienal de Veneza, 1976.



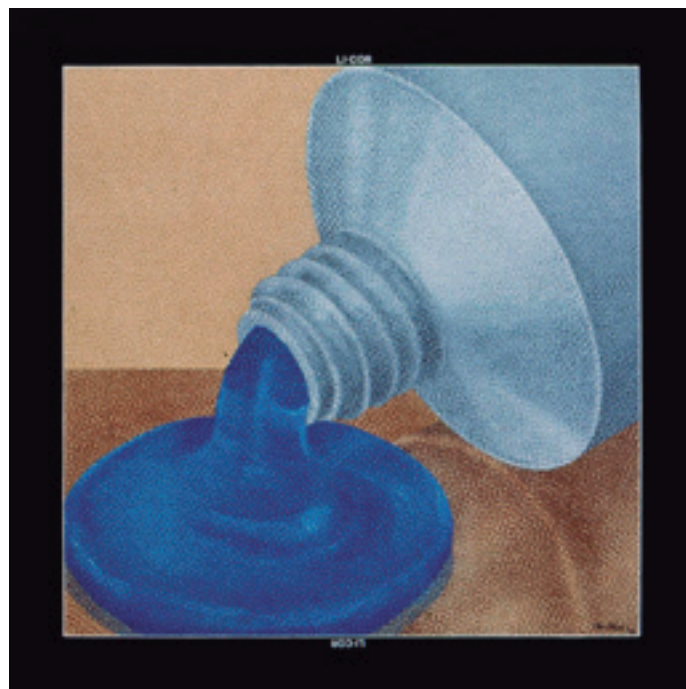
Grama, 1973.
Grama seca aglomerada.
80 × 80 cm



Escada, 1977/1978.
Liquitex sobre tela.
80 × 80 cm



Escada, 1977.
Liquitex sobre tela.
80 × 80 cm

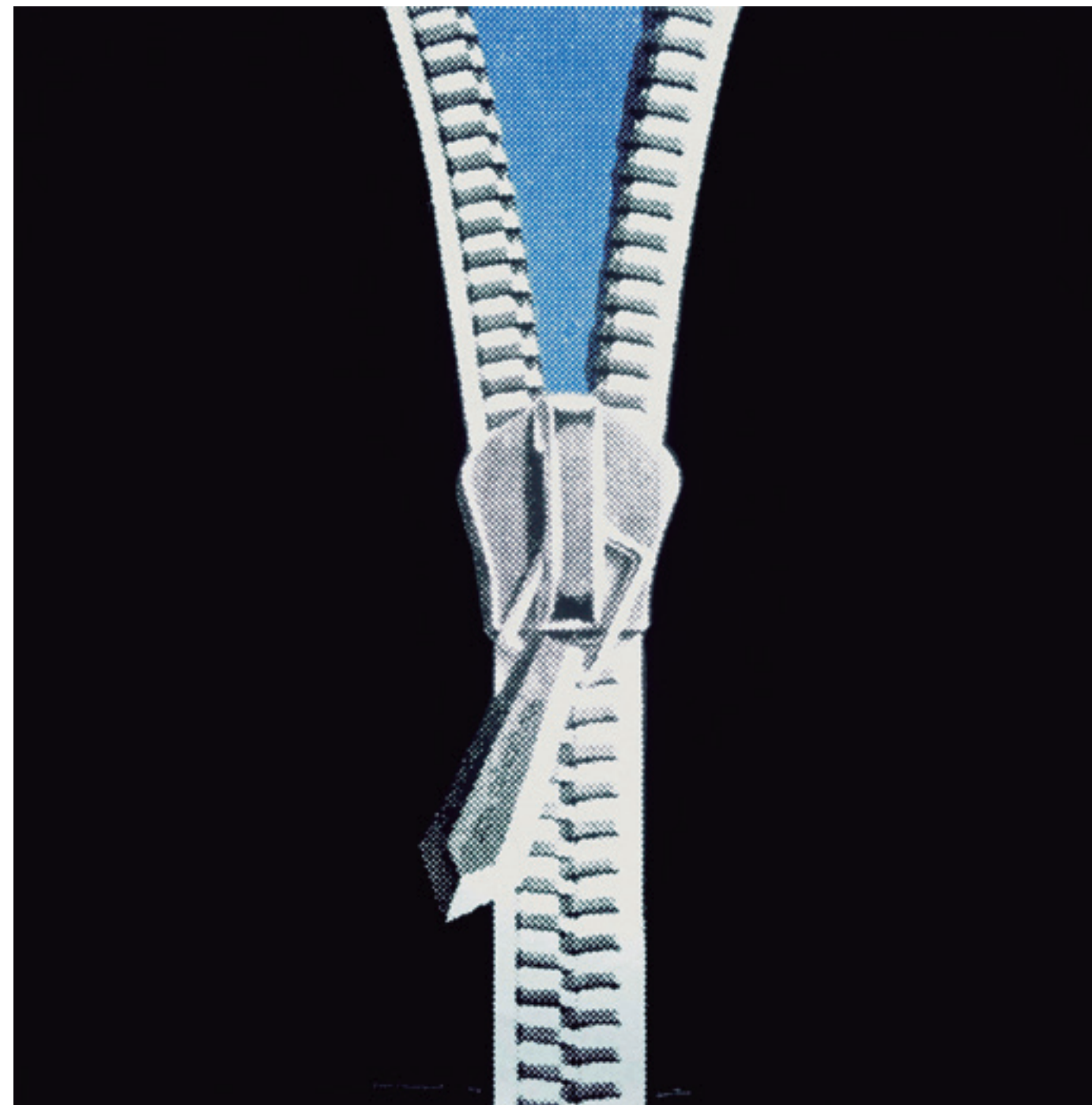


Li-Cor, 1977.
Liquitex sobre tela.
66 × 66 cm

Fluor, 1976.
Liquitex sobre tela.
100 × 100 cm

Saída do Elevador, 1978.
Liquitex sobre tela.
80 × 80 cm

Ambulância, 1977.
Liquitex sobre tela.
72 × 72 cm

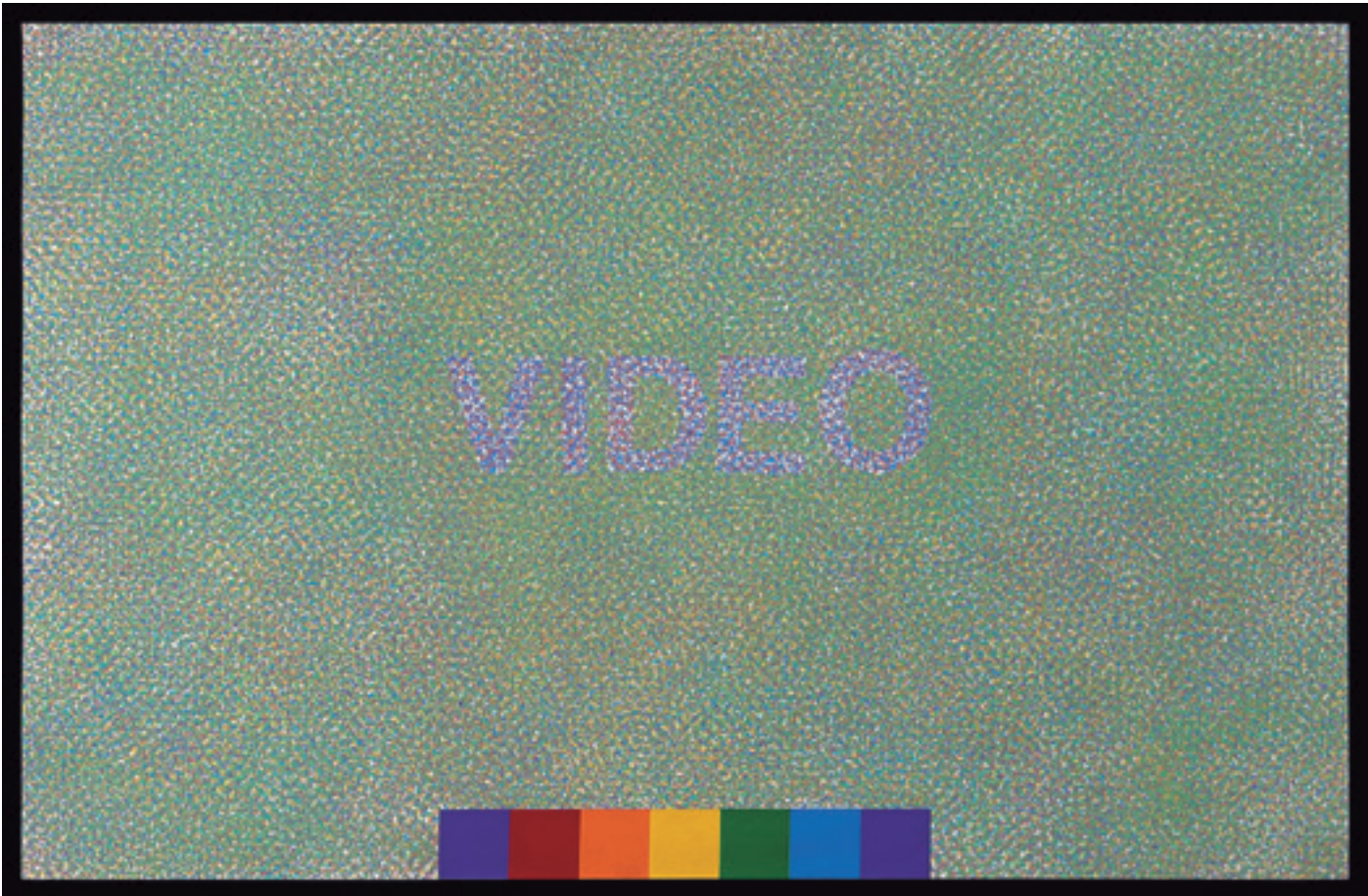


Zipper, 1973.
Serigrafia sobre papel.
58,5 × 58 cm

Para além do bidimensional, o espaço público

Ao longo dos anos, Tozzi foi capaz de ampliar e amplificar as mais variadas formas de reprodutibilidade de sua arte. Entre os temas mais variados, sempre houve uma ordem pendular em sua produção, entre uma coisa e outra, uma espécie de polissemia da representação que advém especialmente da subversão da imagem — elemento muitas vezes entendido como espelho da realidade. Se ele mergulhou com afinco no uso da retícula como elemento que vai se associando e gerando suas figurações, também conseguiu construir aproximações visuais entre o recurso da gravação e o da pintura. Obviamente, para tal jogo pendular entre pintar e gravar, há um rigor formal na realização das formas e na impregnação das cores. Na pintura, por exemplo, há um estudo anterior da imagem para que a reprodução das cores gere o efeito de cor, sombra e volume que deseja. Já na impressão gráfica, um gênero expandido de gravação mecânica, há toda uma negociação anterior de arranjo dos mesmos fatores estudados na pintura. O artista soube, como poucos, criar uma marca gráfica que se espraia por sua produção, uma distinção que parece operar num espaço “entre” que dá sentido unificador aos seus trabalhos. Se aparentemente não parece existir proximidade entre uma *“Figuração Pop”* dos anos 1960, um *“Parafuso”* gravado dos anos 1970, uma *“Passagem”* dos anos 1980 e 1990 e um *“Território”* dos anos 2000, há, sim, uma técnica sensível que é marca registrada do fazer artístico de Tozzi. Da escala da gravura serigráfica ao painel bidimensional que parece romper o espaço planar e da tela, a obra do artista se faz presente, chegando inclusive ao ambiente das cidades.



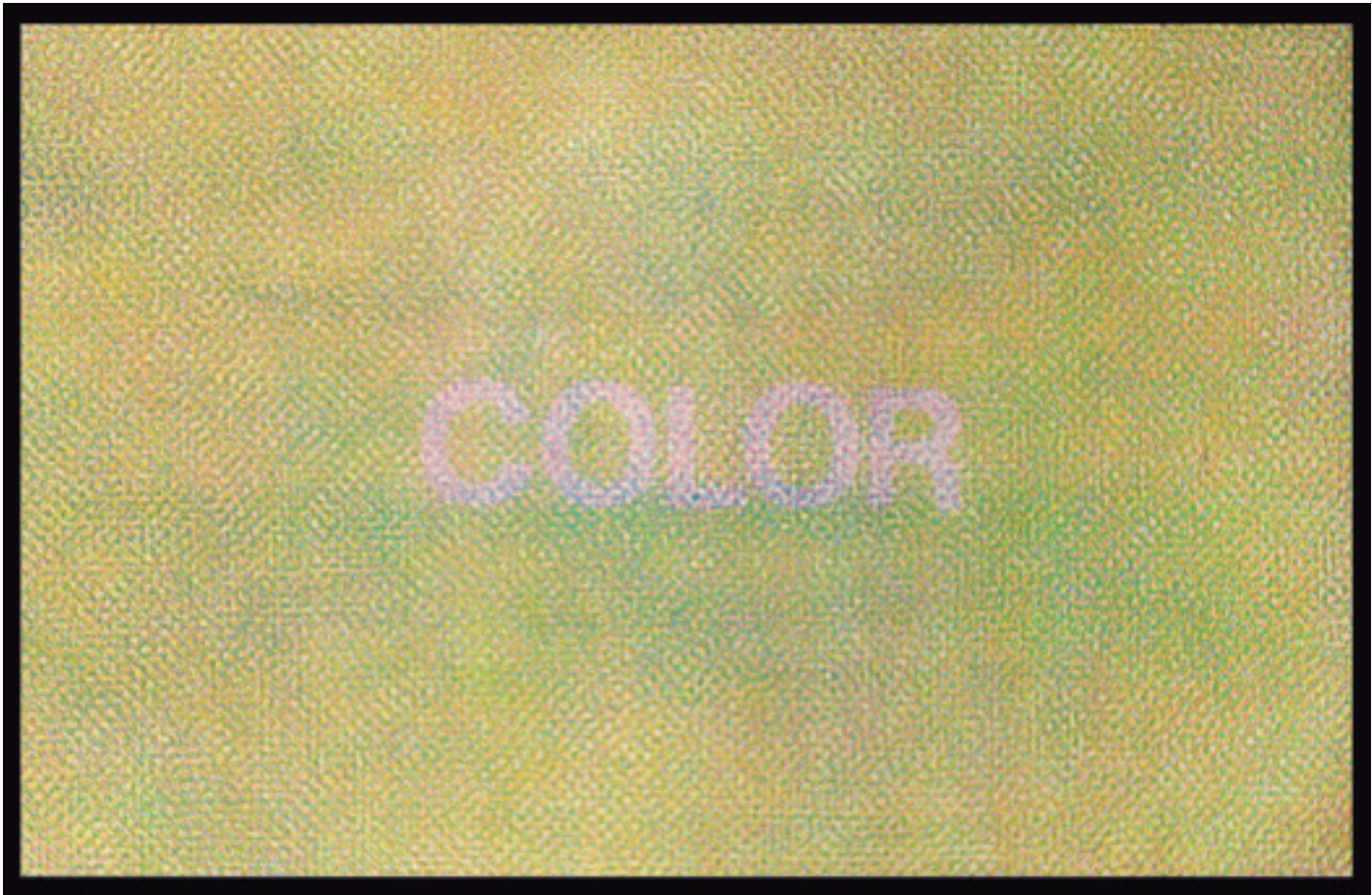


Video, 1975.
Acrílica e lápis sobre
papel schoëler.
50 × 70 cm

Color, 1976.
Litografia sobre papel.
50 × 70 cm

Pág. 91
Color, 1975.
Acrílica e lápis sobre
papel schoëler.
50 × 70 cm

Color, 1975.
Litografia sobre papel.
50 × 70 cm



cor / pigmento / luz
claudio tozzi
haroldo de campos



a cor
pensar a cor
a cor da cor
se transparenta
e é luz

pensar a luz
a luz da luz
se fragmenta
e é cor

a palavra cor
na cor
a palavra luz
na luz



o pó
a poeira
o pigmento

luz em pó
cor em pó

cor-luz
luz-cor

o íris no íris
o desarcoíris

no cinza
no quase
no branco



jaula negra
onde a cor
se enquadra

onde a cor
quase-cor
no corpo a cor
da cor
se enquadra



janela e
jaula

o quadro negro
quadriluz

janela-jaula



canta
a cor enjaulada

a cor
na janela da
cor

seu respiro
é pó
de luz

pigmento

e se ouve

pulmão
da luz

polem
cantante



a
cor
geômetra
de si mesma
ciosa de sua
luz

funil
fusível
sol

que enfeixa
e desenfeixa

que abre em janela
e fecha em jaula

que canta



o olho
sabe

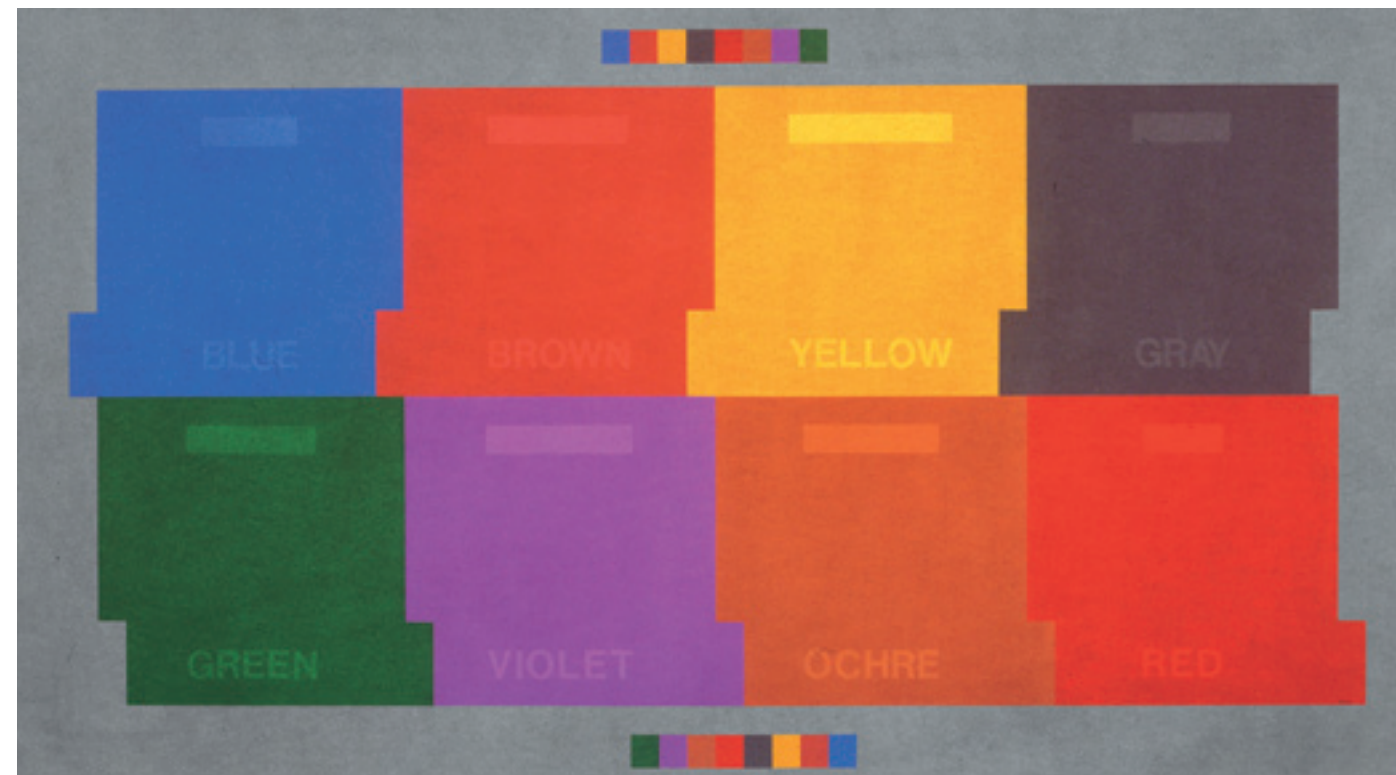
seu tacto
translumina



Color, 1975.
Liquitex sobre tela.
80 x 80 cm



Figuração das Cores, 1983.
Acrílico sobre tela.
140 × 140 cm



Figuração das Cores, 1983.
Liquitex sobre tela.
150 × 250 cm



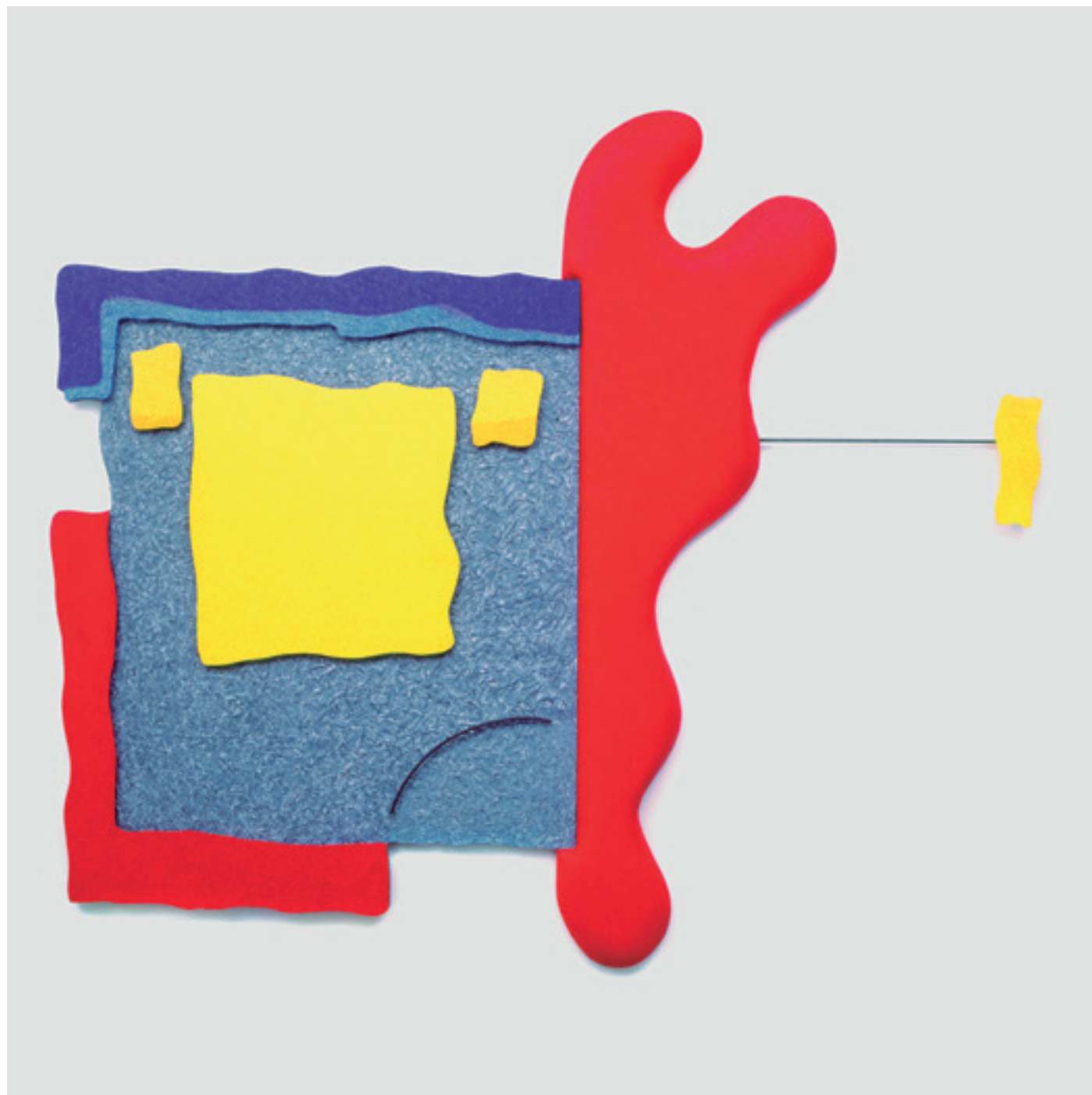
Colcha de Retalhos, 1976.
Fragmentos de
tecidos costurados.
90 × 200 cm



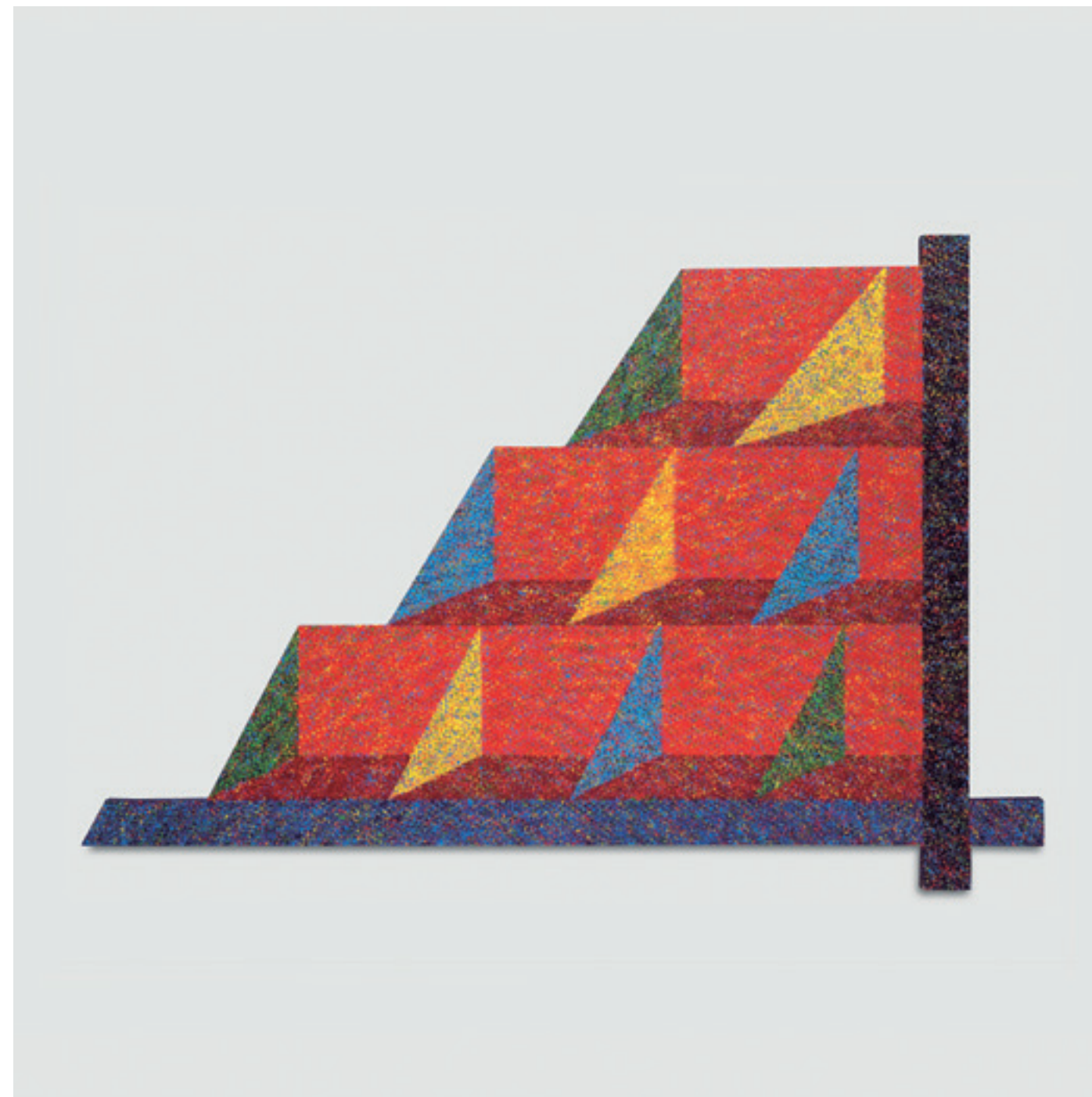
Colcha de Retalhos, 1976/1978.
Liquitex sobre tela.
94 × 94 cm



*O inconsciente
revelado*, 1990/1991.
Tinta acrílica, óleo, resinas
sintéticas e ferro sobre tela
colada em madeira.
220 x 840 cm



O Quarto, 1991.
Tinta acrílica, ferro e
resinas sintéticas sobre
tela sobre madeira.
260 × 300 × 15 cm



Passagens, 1984.
Tinta acrílica sobre tela
sobre madeira.
108 × 158 cm

Págs. 104–105
A grande vaca, 1991.
Tinta acrílica, ferro e
resinas sintéticas sobre
tela colada em madeira.
265 × 490 × 15 cm





Parque Geminiani Momesso,
Ibiporã, 2023.
Tesselas de vidro sobre
alvenaria e concreto.
530 × 90 × 90 cm

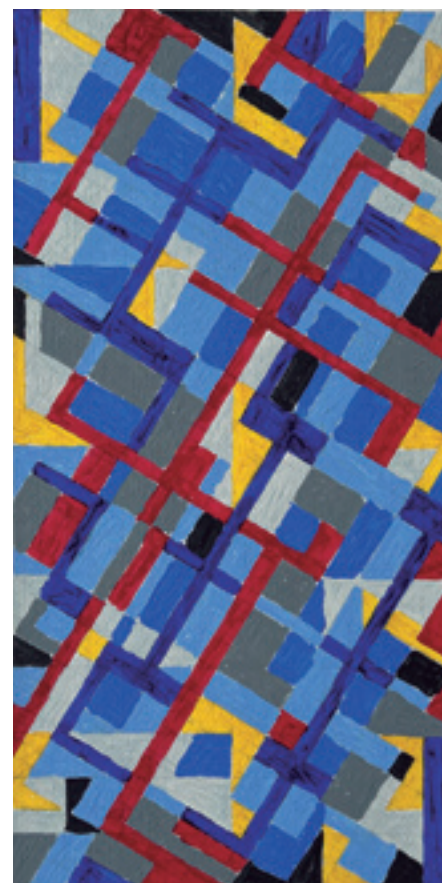
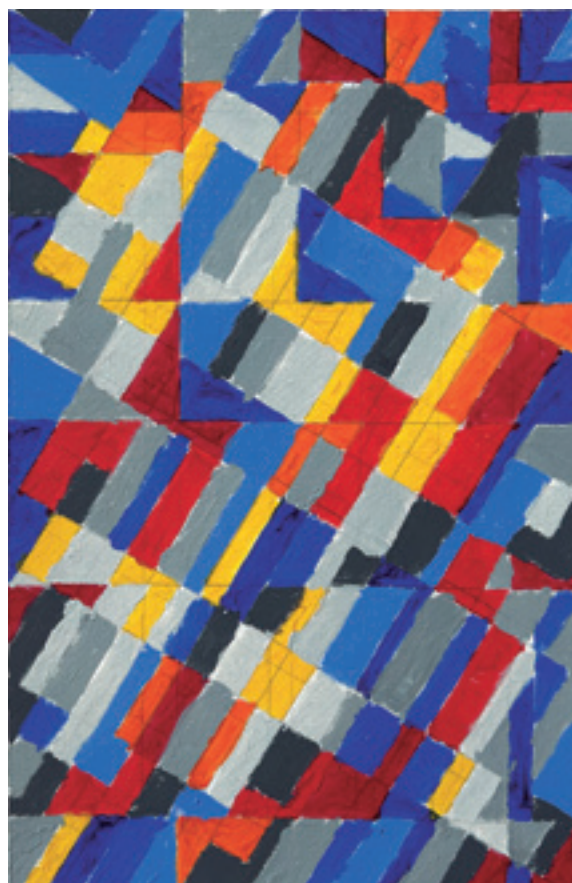


Reciclagem, 1996.
Pigmentos, plástico, fórmica
e pet sobre madeira.
70 × 70 × 210 cm



7C, 2012.
Acrílica sobre tela.
100 x 200 cm

Projetos para pintura.



Projetos para pintura.



Território, 2015.
Acrílica sobre tela.
120 × 120 cm



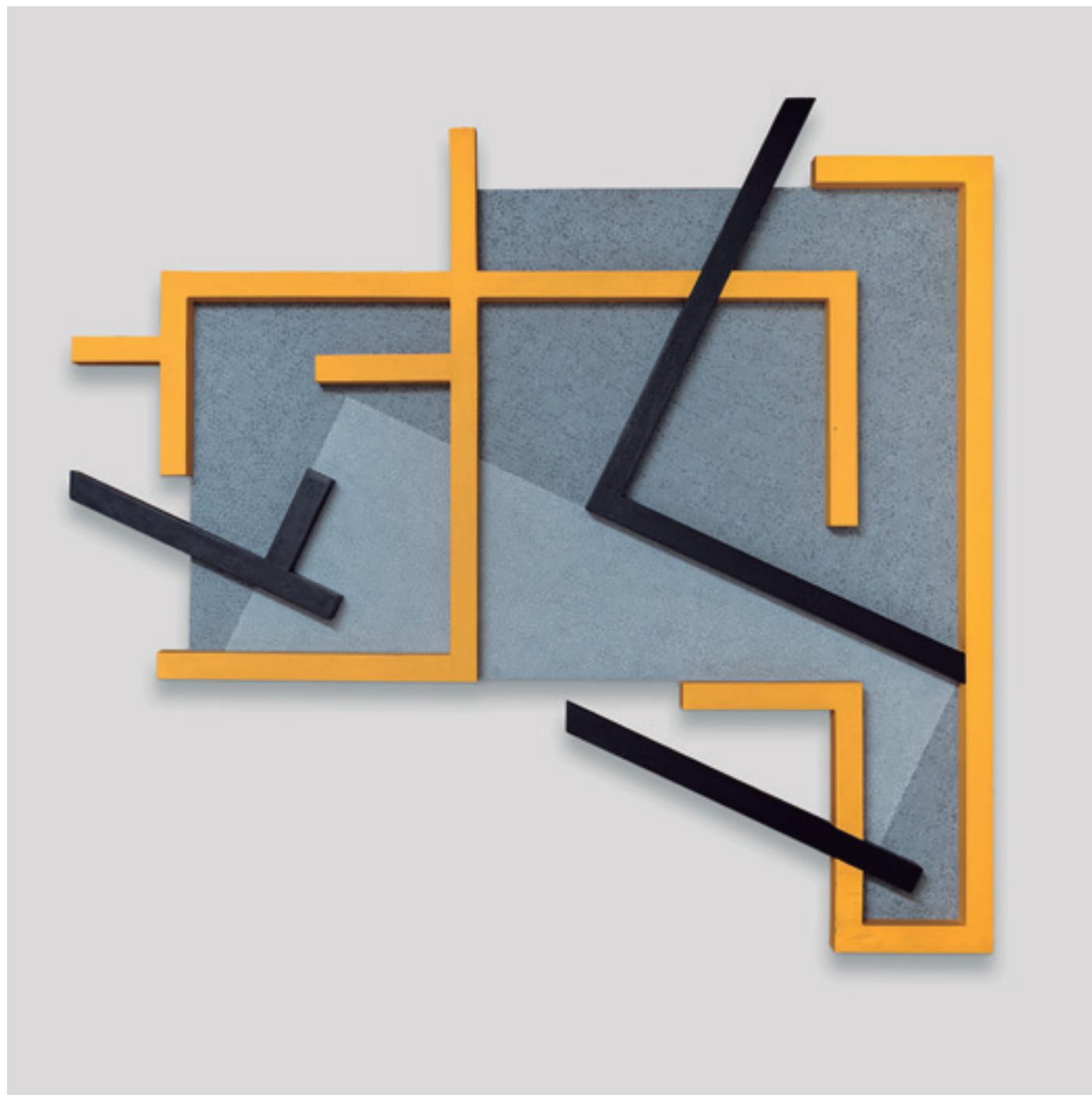
Território, 2017.
Acrílica sobre tela.
149 × 142 cm



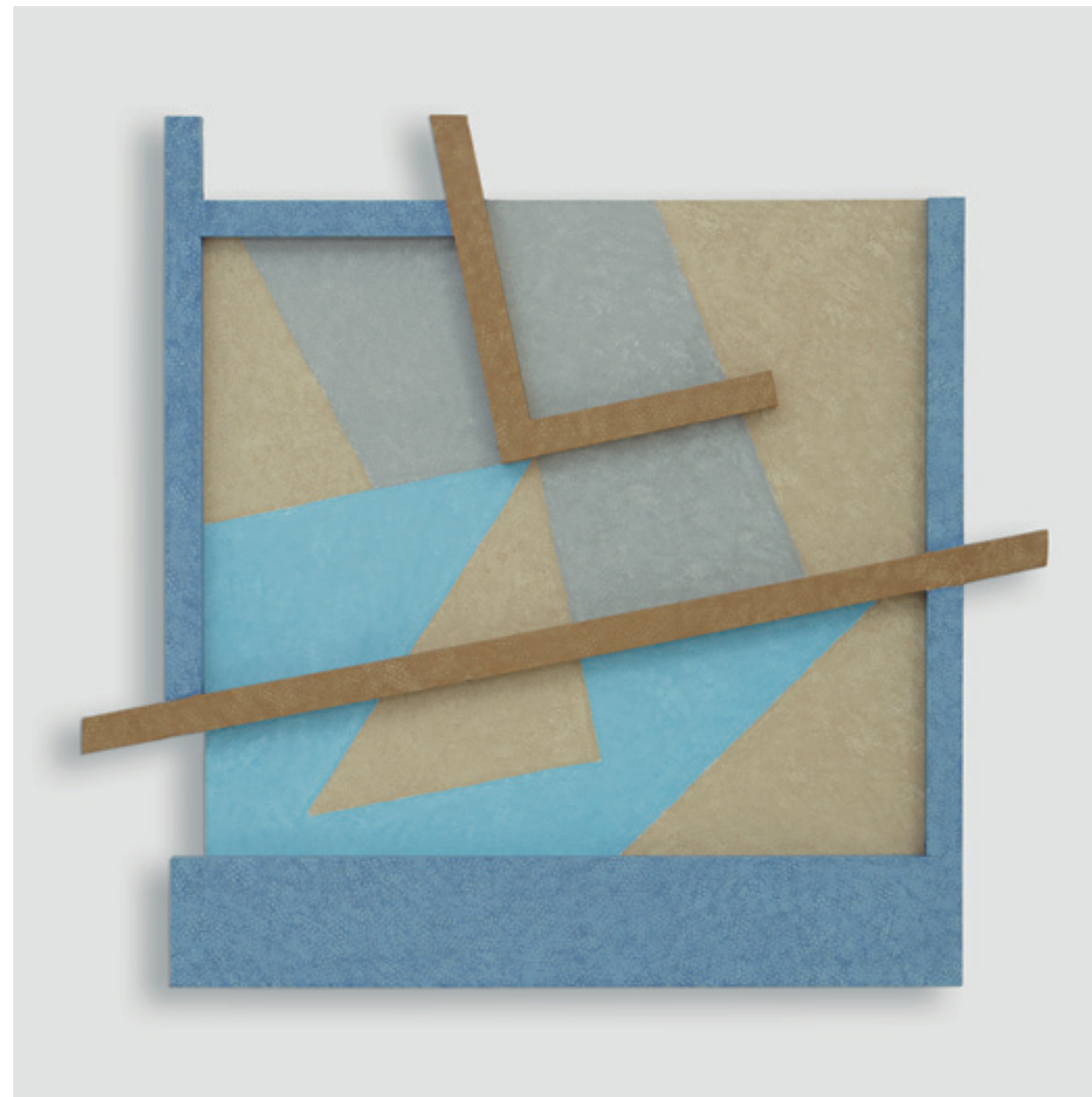
Território, 2007.
Acrílica sobre tela.
100 × 100 cm



Recorte, 2015.
Acrílica sobre tela
colada em madeira.
100 × 100cm



Território, 2011.
Acrílica sobre tela
colada em madeira.
128 × 139 × 6,5 cm



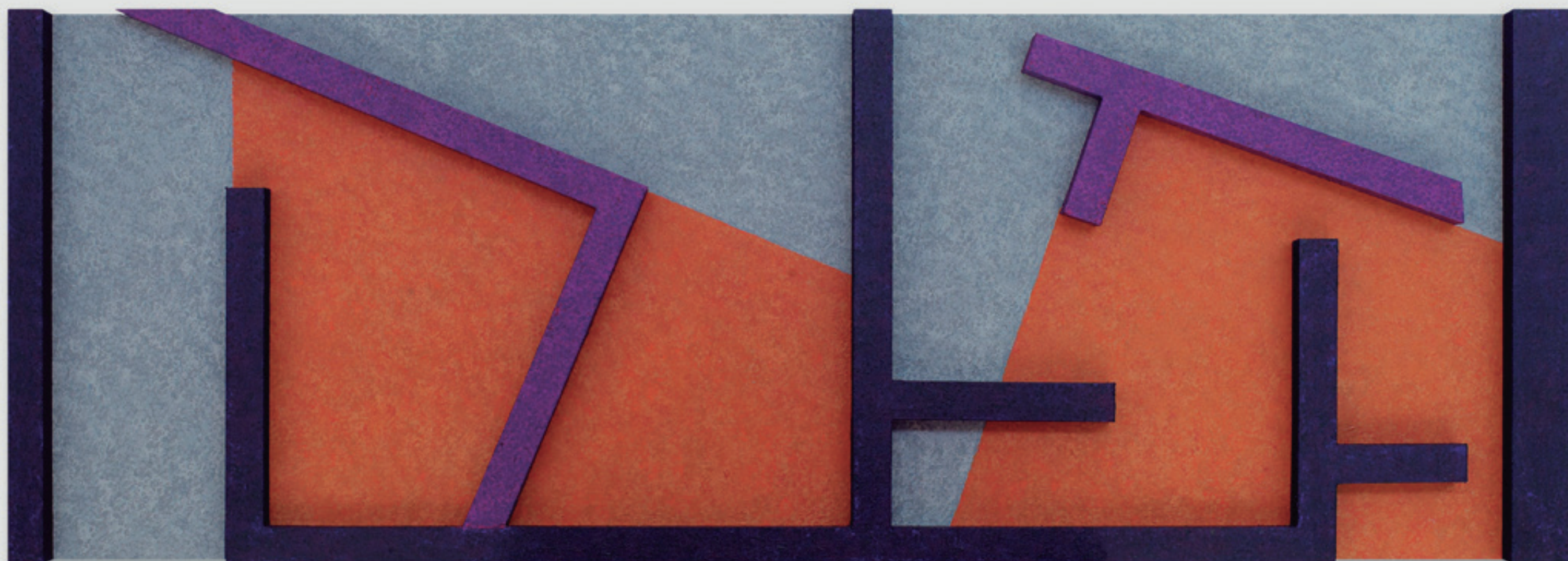
Território, 2011.
Acrílica sobre tela
colada em madeira.
124 × 138 cm



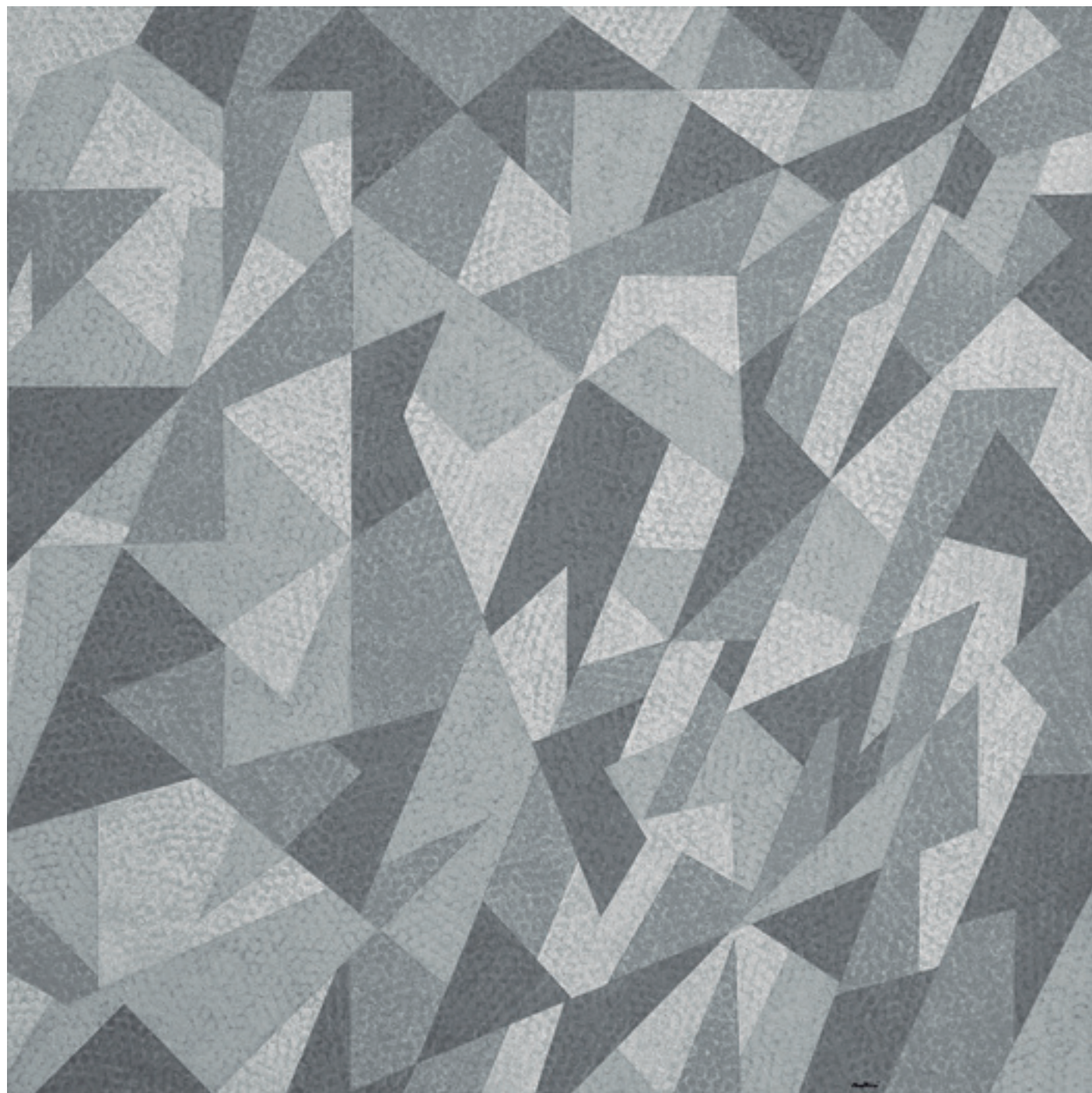
Território, 2010.
Acrílica sobre tela
colada em madeira.
140 × 186 cm

Instalação, 2007.
173 × 140 × 95 cm

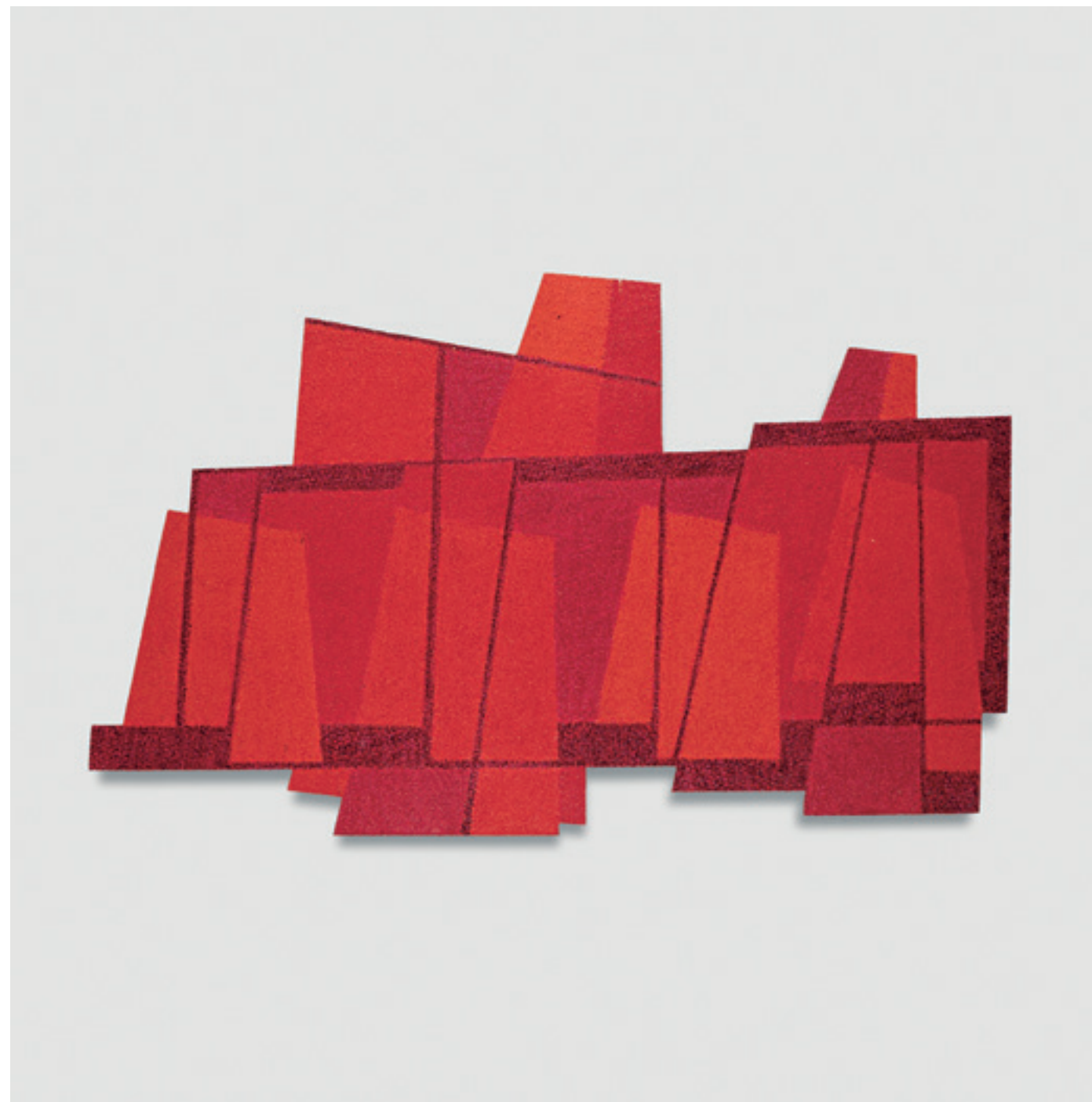




Território, 2011.
Acrílica sobre tela
colada em madeira.
71 × 201 cm



Chuva, 2003.
Acrílica sobre tela.
80 × 80 cm



Sem título, 1985.
Tinta acrílica sobre tela.
90 × 150 cm



Sem título, 1986.
Tinta acrílica sobre tela.
57 × 57 cm



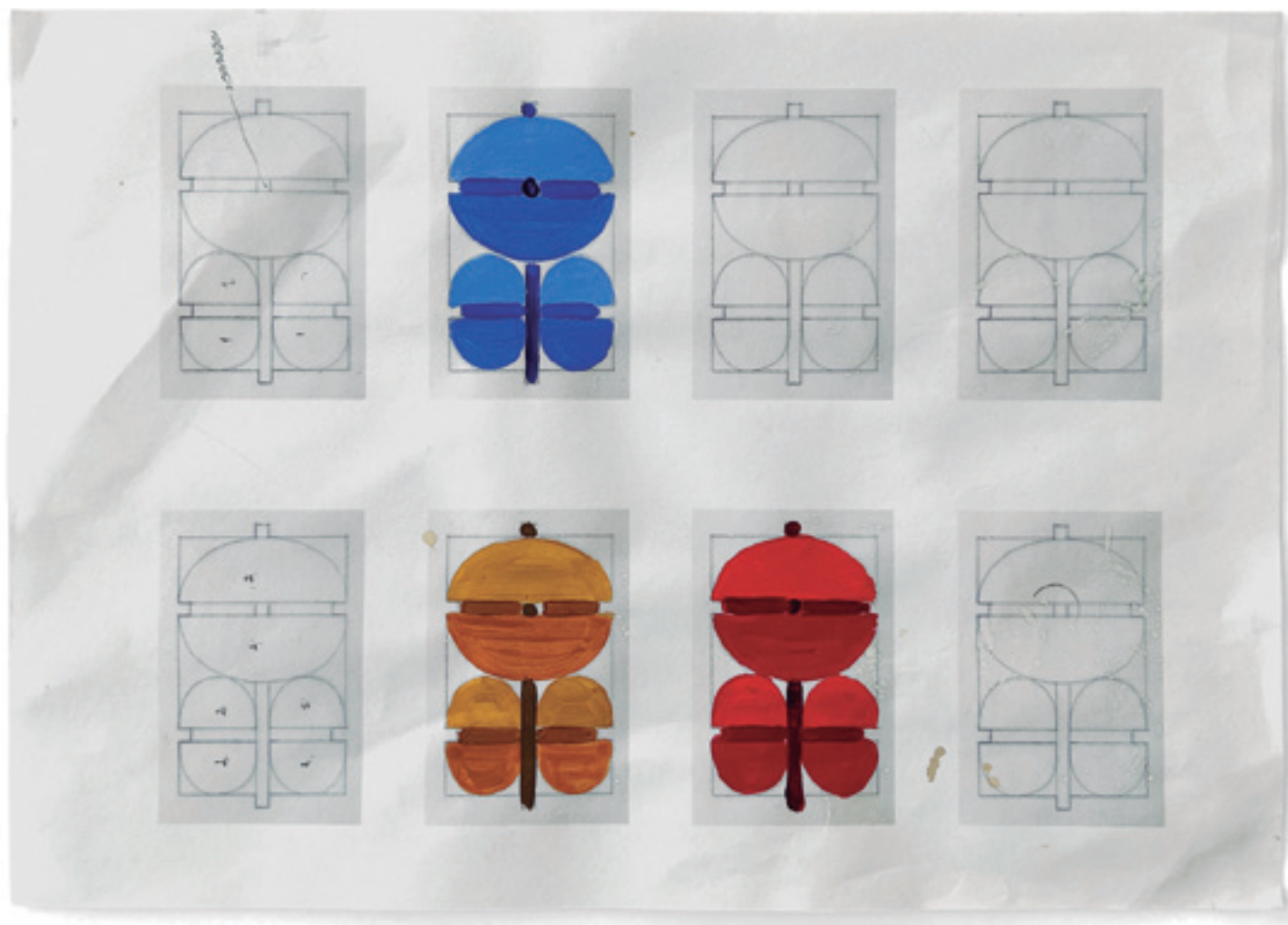
Sem título, 1986.
Tinta acrílica sobre tela.
57 × 57 cm



Sem título, 1986.
Tinta acrílica sobre tela.
57 × 57 cm

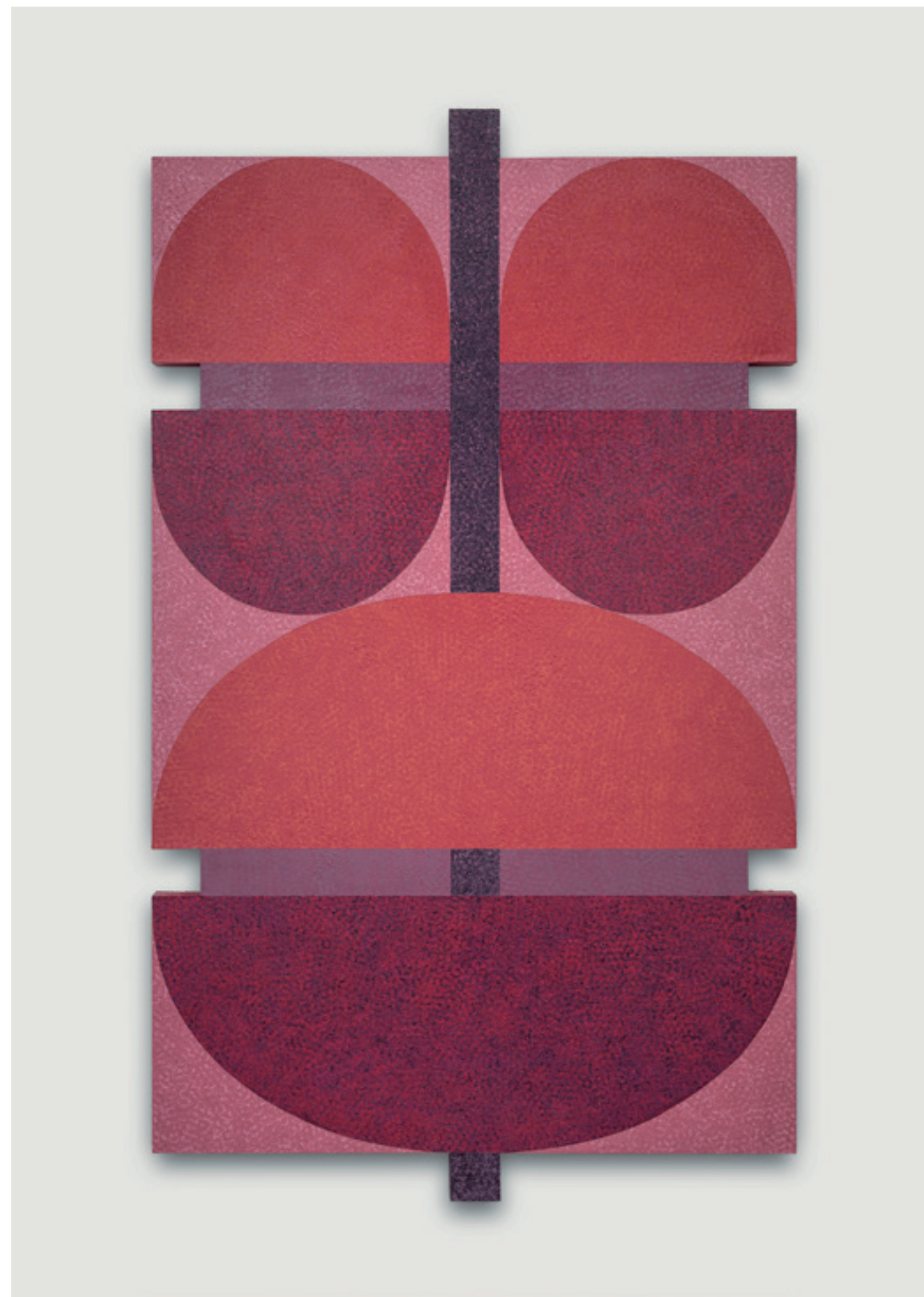


Sem título, 1986.
Tinta acrílica sobre tela.
57 × 57 cm



Projetos para pintura.

Sem título, 2024.
Acrílica sobre tela
colada em madeira.
135 × 80 × 4 cm





Interações, 2023.
Tinta acrílica sobre tecido,
polietileno, silicone e madeira.
66 × 43 × 14 cm



Interações, 2023.
Tinta acrílica sobre
tecido, polietileno,
poliuretano e madeira.
66 × 44 × 15,5 cm



Painel Edifício Sophistic, 2008.
Mosaico de vidro sobre alvenaria.
200 × 2600 cm

Edifício Exclusive, 2003.
Mosaico vidroso
(fotomontagem digital).
600 m²



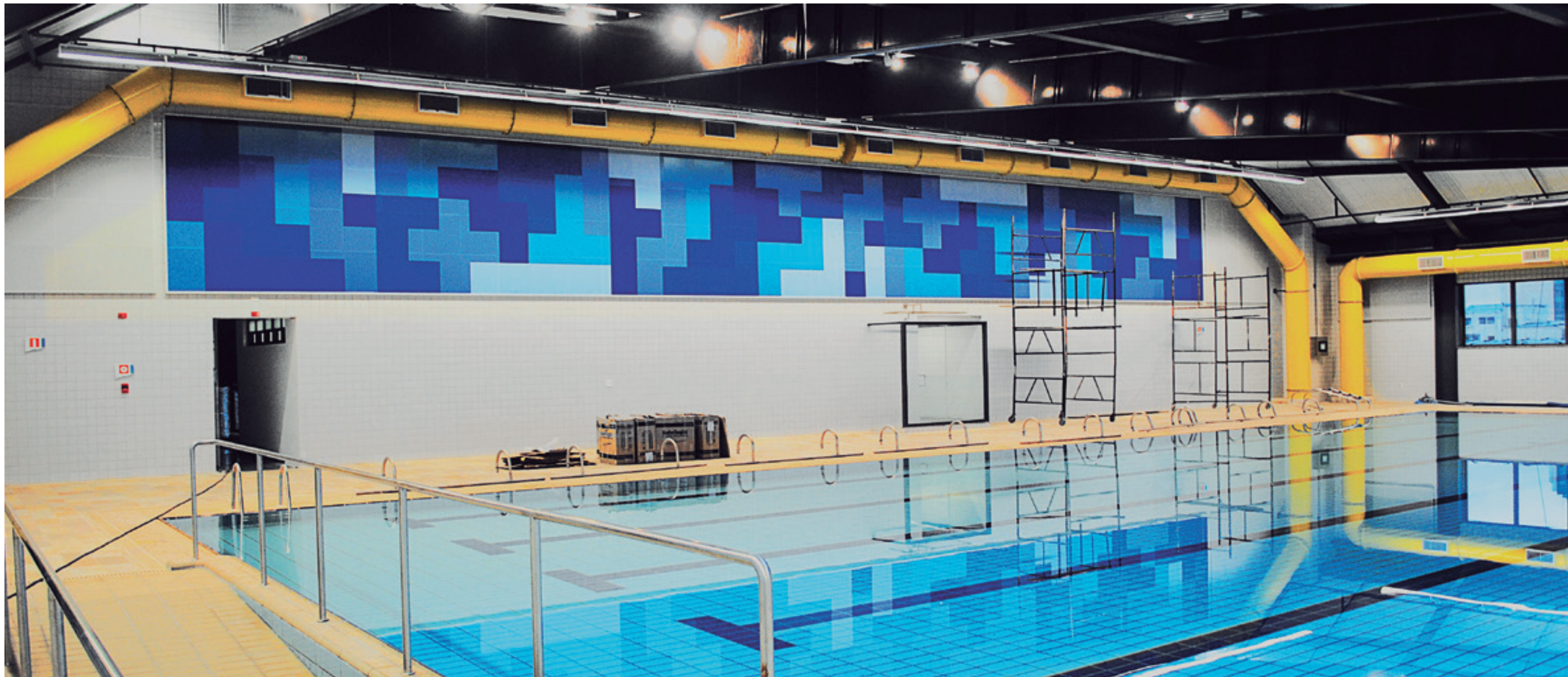




Págs. 132-133
Colcha de Retalhos, 1979.
 Metrô Sé.
 Mosaico vidroso sobre concreto.
 300 × 1050 cm

Projeto de Arte Urbana, 2004.
 Painel Viaduto Tutóia —
 Avenida 23 de Maio.
 Tinta Lukscolor sobre alvenaria.





Págs. 136–137
Painel Campus USP Leste, 2012.
Mosaico de vidro sobre alvenaria.
1496 × 954 cm

Painel SESC Bom Retiro, 2011.
Tinta esmalte poliuretano
bicomponente com catalizador
alifático sobre alumínio.
Execução.
250 × 2312,50 cm



Zebra, 1972.
Execução.

Zebra, 1972.
Poliuretano sobre zinco.
800 × 800 cm



Sobre o artista: uma síntese biográfica



Claudio Tozzi nasceu em São Paulo, no dia 7 de outubro de 1944. De uma família de imigrantes italianos — algo que para ele é deveras enraizado —, estudou no Colégio de Aplicação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1956 a 1962) e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1964 a 1969), onde trabalhou como professor e pesquisador por 43 anos, de 1971 a 2014. Nesse universo acadêmico, finalizou o mestrado com a dissertação *Obra de arte e sua multiplicação: estudo do processo de reprodução por serigrafia* (1980), sob orientação de Aracy Amaral, e a tese de doutorado *O processo de construção da imagem e sua aplicação, relação com o espaço urbano: arte no lugar da arquitetura no fazer de um artista plástico/arquiteto* (2001), por sua vez, sob orientação de Issao Minami.

Iniciou seu percurso de artista no começo da década de 1960, através da apropriação de objetos, imagens de jornais, história em quadrinhos e fotografias associadas a conotações simbólicas de conteúdo social. Desde seus primeiros trabalhos e experiências visuais com a “nova figuração” (muitas vezes associados à *Pop Art*), Claudio Tozzi teve sua obra reconhecida tanto no meio cultural, quanto junto ao grande público. Trabalhou com imagens e ocorrências do mundo urbano e utilizou em sua pintura ícones imediatamente reconhecíveis (Guevara, multidões, astronautas, Bandido da Luz Vermelha, entre outros). Esse período foi caracterizado por uma grande repressão à cultura e às artes plásticas, sendo por ele vivenciada de forma intensa.

Já na década de 70, criou em sua pintura uma sintaxe através da construção de uma trama de retículas e granulações cromáticas, que resultaram em estruturas e espaços de intensos significados simbólico-conceituais, sem, entretanto, abandonar seu interesse pela política da arte. Foi um processo mais cerebral e perceptivo do que emocional e expressivo, do qual a essência é o conceito, a estrutura e a construção do espaço da pintura. A partir da década de 80, intensificou sua preocupação formal e passou a trabalhar com elementos estruturais básicos: linhas, planos, cores, formas orgânicas e geométricas, materiais, entre outros. Todos são pontas de lança para criar analogias formais com imagens preexistentes e ampliam seu caráter construtivo.

Até hoje, em seu processo metódico e objetivo, Claudio Tozzi utiliza também ícones visuais — parafusos, escadas, fragmentos de objetos, símbolos tropicais, espaços urbanos, entre outros — e os desconstrói, captando seus aspectos essenciais, revelando-se, desta forma, artista de elevado rigor formal, cuja obra transita por vertentes construtivas e conceituais. Aliás, seus trabalhos mais recentes simulam uma identificação com o espaço construído ou a construir. Refletem, através de cortes e elevações, a síntese de formas que se superpõem em superfícies cromáticas e remetem ao ato de projetar. As superposições simulam e sugerem uma nova situação espacial que transcende e dá continuidade ao quadro. Alguns trabalhos são o simulacro do próprio espaço.



Em amplitude de escala e intervenção, o artista realizou painéis e esculturas em espaços públicos, como a *Zebra*, na Praça da República; painéis nas estações Sé e Barra Funda do Metrô; obras também no Edifício 2222, na avenida Dr. Arnaldo; no Edifício Exclusive, na avenida Angélica; no TRT Barra Funda; na Faculdade de Direito da USP-Ribeirão Preto; no campus USP-Zona Leste; nos Sesc Consolação e Bom Retiro; no Hospital Albert Einstein; em uma grande área das avenidas 23 de Maio, Bandeirantes e Imigrantes, na cidade de São Paulo; e no Museu Geminiani Momesso, em Ibiporã, entre outros.

Seu mais amplo trabalho de interferência no espaço urbano (*site-specific*) foi o realizado nas avenidas 23 de Maio e Bandeirantes, em São Paulo. Tratava-se de interferir numa determinada área da cidade, de caracterizá-la por elementos visuais específicos que definem sua identidade. Uma série de painéis, com variações de tratamento cromático que se estende ao contorno urbano e a todo o conjunto do equipamento urbano.

Participou de várias exposições coletivas: *Jovem Arte Contemporânea*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; *Panorama da Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo; *Brasil 500 anos — Arte Contemporânea*, na Bienal de São Paulo; *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, na ESDI/Rio; *Primeira Cultural de Belém*, realizada em espaço público; *Tradição e Ruptura*, no MAC-USP; *Nave dos Insensatos*, no MAC-USP; *Arte e Memória: Anos Rebeldes*, no MUFRGS/Porto Alegre; *Marginália 70*:



Claudio Tozzi e um dos Astronautas, 1969; em seu ateliê da Rua Minas Gerais, início dos anos 1970; e lecionando na FAU-USP, em 2006.

O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro, no Centro Cultural Itaú; *Trinta Anos de 68 e Brasil Brasileiro*, no CCBB; *Entreatos 1964/68*, no MAC-USP; *Arte Agora*, no MAM/Rio; *O Preço da Sedução, Arte e Sociedade e Subversão dos Meios*, no Centro Cultural Itaú; *The World Goes Pop*, na Tate Modern, em Londres; *International Pop*, no Walker Art Center, no Dallas Museum of Art e no Philadelphia Museum of Art; *Pop Brasil: Vanguarda e Nova Figuração, 1960-70*, na Pinacoteca de São Paulo e no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires — MALBA, nas Bienais de São Paulo, Veneza (Itália), Paris (França), Medellin (Colômbia), Havana (Cuba), Makurazaki (Japão) e do Mercosul; entre tantas outras.

Realizou exposições individuais no Museu da Casa Brasileira, em São Paulo; Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro; Museu Andrade Muricy, em Curitiba; Museu de Arte Moderna de Cascavel; Museu de Arte Moderna de Londrina; *Territórios*, na Universidade de Campinas — UNICAMP; *Emblemas da Cultura Brasileira: Retrospectiva da Obra Gráfica de Claudio Tozzi*, na Caixa Cultural São Paulo e em diversas galerias no Brasil e no exterior, como Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce e Cecilia Brunson Projects. Fez também sua exposição-tese de doutorado (FAU USP) no Museu Brasileiro da Escultura e da Ecologia. Recebeu vários prêmios, dentre os quais *Prêmio de Viagem ao Exterior*, no Salão Nacional; *Press Prize Awards 2016 — Artes Plásticas*, Miami, Fort Lauderdale; *Prêmio Trajetória 2016*, pela Associação Brasileira de Críticos de Arte.



English version

Claudio Tozzi:
At the threshold of the image,
from the reticule to the
public arena

Standing tall again, how about that?
Pick up the pieces, take up the fight
Keep the course and the rhythm
Dispel ignorance, how about that?
Dismantle brute force
So how about kicking off a samba?
Kicking off a cool samba
*Kicking off a smashing samba*¹
— Chico Buarque

Prelude

Beyond an artist’s critical legacy or a *rai-sonné* catalog, producing a new publication on Claudio Tozzi (São Paulo, 1944) today is to construct a guiding thread that highlights and partially reintroduces his working process, from invention to the formal solutions that emerge thereafter. A central aim of this endeavor was to emphasize the active principle of his creation: the image’s reticule as the trigger for his drawings, pictorial objects, prints, and paintings. This choice to delve into the core of the image as represented by the artist allows us to illustrate in book form an unprecedented plastic reading of his work, in a graphic play that moves from the deconstruction of the image to its subsequent reconstruction in another language or medium.

This choice does not negate the historical perspective of his artistic practice, but allows a deeper dive into some of the structuring paths of his work over more than six decades. With the artist as the central figure in this story, his trajectory runs through his early university years, followed by his politically engaged practice, the technical and graphic development alongside his academic work², his presence in teaching, his radical contributions to graphic and visual language; moreover, his conceptual and practical maturation.

Over more than six decades, Tozzi’s work was deeply shaped by his life, always open to what unfolded around him, imbuing it with ethical and political engagement, and a desire for communion with others. Over the years, the artist found himself shaped by the course of our country’s history, while also being an active part of a prominent generation in Brazilian culture. For this reason, there is no better approach than to rediscover and view his work positively, with

the prelude of the song *Que Tal um Samba?* (How About a Samba), written in 2022 by his university colleague and friend Chico Buarque. From the corridors of FAU-USP to the country’s cultural life, both witnessed the world move through the second half of the twentieth century, consolidating their work within the broader context of Brazilian art, despite so many headwinds.

For an ethical and political, visual and formal path

Capital must not exceed poetry. This is the title of one of his recent series, the one with the strongest graphic, visual, and textual impact, produced in 2023³. It is also a kind of “summary statement” that seems to form a guiding line throughout the artist’s trajectory. It is as if it carried a sense of recurrence for each poetic cycle within the scope of his work. This is a backbone that echoes Buarque’s own verse: “De novo com a coluna ereta, que tal?” (Standing tall again, how about that?).

Following the tormented pandemic years — experienced intensely between 2020 and 2022 — the artist seems to recall and assert with some conviction the true role of art in the vast and complex universe of the so-called post-capitalism. As a kind of symptom of the times, he engages in a possible alignment with current critical thought, which warns us of a condition of suffocation. To resist and breathe, only conditioning and poetic practice, in their multiple languages, seem capable of fighting.

I am referring specifically to the thinking of Franco “Bifo” Berardi, an Italian intellectual of Tozzi’s generation. According to Berardi, art and its poetic contingency serve as the means to forge alternative routes against the dismantling of the public sphere and the persistent political crisis — both rendered precarious by the dominance and regulation of the financial system, which influences all facets of life⁴.

According to Bifo, “as the physical world literally burns” in a setting “without breath, without con-spiration, without inspiration,” poetry turns into “the condition for reassembling a cosmos beyond present chaos.” I will expand on this parallel ahead. The timing that the artist subtly dictates in the reading of his poetic phrase prompts the very moment for a gasp of breath, or respiration.

Thus, approaching the work and trajectory of this São Paulo-born artist is not only to open a bifurcated, poetic labyrinth historically traversed across more than six

decades of invention, but also to continually restore the public vocation of his work. Even prior to his poetic act, he engages in a thorough exploration of reproduced or reproducible images, examining production techniques, uses, and their applicability across various media. And, naturally, without overlooking his extensions into architecture and urban spaces.

His work enables the weaving of conceptual threads across long spatial and temporal spans: from the micro level, beginning with the most minute elements of graphic-visual records, to the macro level, on a scale that transcends the body and permeates public space.

The work achieves its true existence when it engages an audience ready to be confronted. In Tozzi's own words, there is always an interest in building a "living and more poetic city": the acts of walking, creating, and doing are always directed towards the collective.

It is here, then, that his ethical and political becoming resides. With profound class consciousness, Tozzi was and remains influenced by historical materialist ideas, which he has carried with him since his formative years in a public and academic setting, especially at public universities. He stands in opposition to the romanticized, supposedly autonomous artist, one who, in delirious omnipotence, places individual consciousness above everyday and collective life.

Art is always a product of its historical time, echoing it through the creation of disruptions and deviations from apparent normality. It is hardly coincidental that the phrase mentioned at the beginning (which is the work itself and vice versa) seems to have been taken from Karl Marx's compendium *Capital*, partially edited by Friedrich Engels and published in the mid-19th century. His concepts of work and the artist's role are shaped by this intellectual framework. Moreover, it was in the intensification of inequality within the capitalist system and in its inherent growth and infinite accumulation that the artist perceived a possibility of infiltrating. His work emerges precisely from the deconstruction of commodities mass-produced by the graphic and material industries. As Marx wrote at the opening of his Chapter II, "Cooperation":

Capitalist production only then really begins when each individual capital employs simultaneously a comparatively large number of

laborers; when consequently the labor-process is carried on on an extensive scale and yields, relatively, large quantities of products. A greater number of laborers working together, at the same time, in one place (or, if you will, in the same field of labor), in order to produce the same sort of commodity under the mastership of one capitalist, constitutes, both historically and logically, the starting-point of capitalist production⁵.

Tozzi's art starts precisely by subverting this larger scale, reversing the productive process of an image, an object, a sign that, beyond being transformed into commodities, were reproduced through industrial and mass production methods. It is as if the artist took possession of some element in the production chain, whether that be a screw or a media figure. Present in this place of intervention is the need to overcome alienation of art's own role as commodity, thus creating other determinants of value, even for the very notion of labor itself.

Taking this position as reference, it is worthwhile to make a historical temporal move and return to works produced by the artist in the late 1960s, still heavily imbued with an imagetic universe and procedures from international pop. We are referring, more specifically, to a work titled *Trabalho* (1968), in both painting and print, in which the symbolic gesture of physical effort mirrors or appears to embody the very sign "labor," depicting manual labor itself.

In what seems to be a fragment from a previous image, there is a hand gripping and straining a rope, a very direct and explicit demonstration of physical labor; something that could perfectly illustrate the condition of the working class, of workers who make the means of production function. Could it be a construction worker or a port worker? It doesn't matter what the work itself is, but rather the symbol reverberated there. Red, the color of flesh and blood, illustrates the worker's arm or clothing, while blue or yellow compose a sliver of the environment. This also prompts us to reflect on the very notion of labor that reverberates within the spheres of production and circulation of art.

Not without irony, it is the very manufacturing of art creating a reflection of what we define as labor. With a degree

of humor and using a pop art graphic resource — there is a clear resemblance to the formal elements employed by US artist Roy Lichtenstein (1923-1997) — Tozzi reaffirms the importance of overcoming the alienation of the condition of labor. We might, for instance, refer to what Walter Benjamin argued in the 1930s: the need for artists to understand themselves as producers. Despite the absence of function in art, its alleged lack of use value, creating an artwork is a productive practice, embedded within the logic of capital — at times just as perverse as the exploitative conditions we associate with the act of "working."

And so, in contrast to what foreign pop artists envisioned, Tozzi and his peers saw the artist as a character, a laborer, engaged in operative action. As Benjamin wrote, the artist's mission "is not to report, but to struggle, not to be a spectator, but an active participant."⁶ Thus, a process of artistic practice that overcomes alienation is forged, a practice always tied to the social context from which it emerges. In this sense, it is even better to speak of works of art rather than artworks.

Moreover, as an architect and urban planner educated at the São Paulo School of Architecture and Urbanism, the artist consolidated his theoretical and historical foundation in his early college years, particularly under the guidance of his professors Sérgio Ferro (1938), Flávio Império (1935-1985), and Flávio Motta (1923-2016). Ferro and Império went on to become long-standing intellectual partners in his artistic career. Interdisciplinary learning in art and design at this school, anchored in historical materialism, necessarily involved the thought and practice of these three professionals⁷.

Refocusing on the work we mentioned at the start, through the variation of five colors — white, black, gray, red, and yellow — in the series' lettering and geometries, Tozzi draws our attention to the position of contemporary art today, its circuit and its market, which are, at once, enticing and perilous. In my view, it is also an "aphoristic work"

Ultimately, maintaining proper contextual distance, it is possible to draw connections between closely related poetic practices, far beyond his generation, which absorbed pop language and then moved toward a dialog with its audience. I immediately see a poetic and visual affinity with the works of US artist Jenny Holzer (1950), whose installations have permeated public spaces for decades. Her work demonstrates mastery in shifting scales,

further amplifying the boundaries of her conceptual production. As form and plastic substance, words assume the same significance when we compare these two artistic paths: a Brazilian who started his activities amid the political unrest of a peripheral nation, and an artist who subverted the objectivity of her conceptual predecessors from the late 1970s onward.

This analogy becomes clearer to me when we look at the *Truisms* (1977 -) series, in which Holzer punctuates objective reflections with a certain irony, blurring notions between socio-economic critique, poetry, clichés, and common perceptions in capitalist society. She penned sentences such as: "*Any surplus is immoral*", "*Money creates taste*", "*Technology will make or break us*", among many others.

Statements that seem to share a similar perspective on observing the world can bring the two closer together. Both start with words and reach their respective audiences through the media they employ, engaging what we might call the collective body — the community that takes possession of the public sphere. Taking these analogies further, we might also reference US conceptual artist Lawrence Weiner (1942-2021), a contemporary of the Brazilian.

The engagement with the collective body is indeed a key aspect in Tozzi's universe. Hence, we must revisit one of his first series, which depicted and continue to depict multiple crowds, expressions of force stemming from the presence of a sizable group, never in a state of passivity. They depict protests, marches, uprisings, and various publics, among others. By altering the contrast of the original images, creating new framings and emphasizing the opposition between black and white, the artist highlights the "collective" sign. Within the crowd, there is a very objective and clear representation of the idea of shared strength, the same that unites workers, a specific social class, or a particular audience.

At the threshold of the image: a gestural, formal, and material center

Sunrise or sunset are two images in movement that define the temporal rhythm of daily life. Recently, the artist presented this everyday image, in which he divides the horizon between the body of water (or the cloud itself) and the sky (with its orange sun). Making use of the same graphic resource of dotted painting and its densification in various color tones, a wall

object-painting is formatted in which volume is expressed through material: a kind of padding used, for example, in pool equipment and outdoor furniture, representing water, and wood cut in a crescent shape, representing the sun. This presentification of daily life, frozen in the instant of the image recreated by Claudio Tozzi, is not an exclusive resource of his current production. In fact, it runs through an extensive timeline of his trajectory, establishing a sense of coherence. These are certain situations that seem eternalized in the artistic gesture, embedding in them a second layer of authorship.

This may have been a procedure parallel to what US and English pop art first presented with mastery. However, he and his generational peers shared a deep desire to implicate themselves and become contaminated, indirectly fostering in their work the expression of a strong contextual and social awareness. By the way, the idea of contamination would then be a vital part of the existence of artistic praxis.

For this generation of Brazilian art — which came to reverberate in our own critical circle — it was of utmost importance to reiterate the idea that this was not properly pop art, but a *New Figuration*, or even what Hélio Oiticica (1937-1980) called a *New Objectivity*. There was a profound sense of rootedness in their practices. As stated before, the works directly addressed the most urgent social problems, exposing a present to be laid bare. As the artist explained in an interview with Tate Modern⁸ (ironically on the occasion of the 2015 exhibition *The World Goes Pop*), the connection with this international trend lay, in terms of image reading, mainly in the perspective of image consumption. It was, therefore, a visual proximity, within the realm of pictorial surface. The resemblance ended there.

Cosmonauts, rockets, spaceships, pilots, airplanes, Che Guevara, Caetano and Bethânia, Bob Dylan, the Red Light Bandit, film or comic characters, political leaders, popular objects, soccer, players, animals, parrots, plants, mouths, and much more. All these themes form the raw material of Claudio Tozzi's visual universe. And all the figures that represent them did not remain only in the past: over the years, they have been woven or reworked by him, without nostalgia, but as entities of a contemporary social and visual history. To illustrate this point, we suggest looking closely at three particular works: *Astronauta* (1969), *Astronauta* (1969/2018), and *Módulo lunar* (1970). Rendered in black and white

bichrome and its gray variations, the artist demonstrates a possible dotted origin, which can be reproduced in different printings or even in painting executed with his special roller.

On the other hand, at certain moments, the work may experiment with other media, responding to the contingencies of its historical, social, and cultural context. This need for media change also occurs due to a desire to build a different public reach for the initial intention. While we have the record of the artist alongside his reproduction of Che Guevara's figure in a white cube setting, we also have the iconic image by photographer Marisa Alvarez Lima (1936-2022) that records Oiticica suspended from a tree, holding the *Guevara* banner (1968), created by Tozzi, upside down. This immortalized scene took place during *Evento das Bandeiras*, where the emblematic banner *Seja marginal, seja herói* was displayed for the first time.

This public display took place in the *Happening das Bandeiras*, conceived and organized by Hélio Oiticica himself, at Praça General Osório, in Rio de Janeiro's south zone, in February 1968. Both banners mentioned, along with those by his peers — Nelson Leirner, Flávio Motta, Carlos Scliar, Marcello Nitsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino, Pietrina Checcacci, and others — were displayed on clotheslines and trees, in an organic and ephemeral intervention that included moments of performance and activation of these objects. It was clearly an act of distancing from institutional spaces and a collective embrace of freedom in life, between celebration and protest.

Truth be told, in the daily studio routine, over six decades, this was the artist's work: through a continuous process of elaboration and graphic construction, the original images were explored, subverted and reworked to their maximum potential. Each of them constituted, or still constitutes, a particular visual situation. It is as if the search for a boundary, a kind of threshold of the image, could be achieved through various procedures.

It thus becomes inevitable to highlight two themes that were central to his production throughout the 1970s: *Parafusos (screws)* and *Interferências (Interferences)*. This speaks precisely to his graphic and visual trajectory, which shifts from more exposed figuration with strong contrasts to the intricate universe of more enigmatic compositions in his reticular work. Thus, we find it fitting to present

a perspective on the artist’s production through the central theme of the reticule, a resource that extends into drawings, prints, and paintings. Over time, more ambiguous sets of images were created; various “visual situations” in which a continuous fading of the image’s superficial literalness was gradually identified.

Contrary to what some critics have conventionally labeled pointillism, what Claudio Tozzi does is to penetrate the very core of the image, far beyond its representative function, in order to grasp its original formation in mechanical reproduction. Victor Knoll, philosopher and professor, and a friend of the artist, explained this with precision:

It is not about a cluster of dots that, depending on their size and the use of different colors—when viewed from a certain distance—will produce the image and a certain intensity of light. It’s not about that. Therefore, it is not pointillism. The surface of the image’s constitutive segments is evenly covered with a layer of ink, not only in primary or complementary colors but also mixed, through the application of a reticulated roller or a brush, imprinting their texture onto the canvas. This texture is a granulation. Or better: expanded grains⁹.

Armed with this scrutiny, he takes an inverse path, adopting for himself the use of this kind of reticular fabric, the surface upon which the work is woven. From the industrial mechanics that provide us with the notion of reproduction, the artist extracts a technique that is his own, unique, one that expands from the 1960s onward, leading to works of a more abstract, constructive, and architectural nature. According to professor Luiz Munari, “it is as if there were an irrec- oncilable clash between rule and invention: the rule dictating orders for production, and invention subverting norms to uncover the structure.”¹⁰ Thus, in our view, it is at the threshold of the image that the generative principle of everything resides.

From the reticule to public life and vice versa

In the past five years as well, Claudio Tozzi has further expanded his compositional games of abstraction, employing a wide variety of techniques, especially in his two-dimensional works, ranging from rectangular structures suited to the scale

of the viewer’s gaze to proportions that extend into the public sphere, the space of shared experience.

Without precisely naming these new works, the artist continues to create from the principle of the reticule, even when its application stems from the appropriation of prefabricated materials—industrial devices that already embody a reticular visual struc- ture in their form. These elements become part of the pictorial compositions of his new wall objects. Though not designed to be han- dled, these objects project outward from the wall, with their painted and geometric edges. Looking closely at these objects, we can see in the background of the square piece the chosen material: plastic meshes used in laboratories to hold test tubes, rubber flooring, among other materials, set the tone for the central structure of these works.

Indeed, there is a certain ambiguity linking them to the series *Territórios*, which the artist has been continuously producing since the 2000s. As we shall see in greater detail in the last section of this book, this set of works employs border and volume struc- tures that outline and delimit the geometric spaces of his compositions, showing certain affinities with the new works described. We could also leap further back into the past, to the 1980s, when his technical and formal reflections turned toward an architectural design repertoire, expanding his geometric field of drawing.

Let us recall here what philosopher and professor Olgária Matos wrote in the 1990s: “Geometry here is not that of space, for Tozzi works primarily with time. Or rather: in the tension between space and time, sky and earth, everything wavers on a threshold. A moment of hesitation, the paintings do not suggest that we inhabit them, but remain a permanent step in suspension, undecided as to outcomes. Claudio reflects on time, taking the cities as his starting point.”¹¹

Such a reading leads us to think of a certain expansive inevitability in the artist’s work, something that does not seem to us to have reached its limit. The *Tramas Urbanas* (1980s) series, though physically limited to its canvases, suggests a possibility of infin- itude, almost like a dream image, stripped of the objective functionality of architecture. Two of the selected examples illustrate this condition well. The same reasoning may also be applied when we look at the multiple panels created for public and private buildings. His lines of work are never closed. The idea of openness to each poetic path he establishes is inevitable. Thus, it is important to understand that his artistic career was

not shaped by such a linear experimental exercise. Many of his works acquire new layers of meaning with the passage of time.

For instance, the entire imagery of Brazil and the world of the 1960s seems to cry out to those who recognize the political and social upheaval experienced in these years of climate crisis, authoritarian threats, and the complete dissolution of the public sphere. Ironically, such a condition seems to resurface in today’s extreme times.

In light of this, nothing could be more timely than to revisit the connection we made with Berardi’s reflections: “At the start of the second decade of this new century, as predatory capitalism eroded the future of the planet and of social life, poetry entered into a new game: the game of reactivating the social body.”¹² This idea of reactivation becomes present in each new productive cycle of the artist.

In early 2024, upon being invited to participate in the exhibition *Uma Vertigem Visionária – Brasil: Nunca Mais*¹³, he was asked to contribute a piece that would help give shape to a visual landscape of those dark years of the civil-military dictatorship, when repression through torture had become an institutional project. For that curatorial program, the inclusion of the work *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional* (1967/2024) was sug- gested, envisioned in black and white. That work had been destroyed in the late 1960s, when the studio was raided by the regime’s police force, leaving only a black-and-white photograph of the piece.

In the meantime, however, a memo- randum was found in which the complete technical description of the work had been preserved in the FAU-USP library. Created in 1967 by Flavio Gordon, a former student and contemporary of Tozzi, this rare graphic record allowed the work to be reconstructed, disclosing the original materials and accurate colors. Over a six-month period, the artist undertook the challenge of recreating this work, in which a military politician seems to stand trial before the viewer, who could interact with the piece, including by voting guilty or not guilty. The figure is Humberto Castelo Branco, the first president of Brazil’s dictatorial regime, who left office in 1967, the same year the artwork was first presented to the public. Thus, it seems especially fitting in a context where, for the first time, Brazil has placed members of the military in the defendant’s seat, following a second coup attempt backed by the armed forces that unfolded in the country between late 2022 and early 2023.

And it was not just in this piece that the brutality of a police state and its repressive agents was depicted. A glance at some of his paintings from the same time, at the turn into the 1970s, reveals the striking presence of the repressive agent or the policeman, poised for confrontation and coercion. By way of example, let us look closely at this figure which, through high contrast, precisely depicts two soldiers in combat stance. In addition, the use of yellow as a contrasting color recalls a shade commonly tied to the violent apparatus of the State. This, in our view, stands in diametrical opposition to the condition of a crowd, a united collective body; works and series we have already discussed earlier.

While not abandoning the convulsive aspect of his work, in which the political may emerge as urgent, the artist also found in his origins and formation the possibility of forging new poetic paths. It is as if, by internalizing his reflection in this space of reconnection with something at its core, something at the threshold, the artist found a possibility of materializing pieces open to spatial infinitude, a kind of predisposition to sustain that tension between space and time. At the same time, without ever allowing memory or trauma to slip into oblivion, the artist ensures that his critical and poetic per- spective of the 1960s still resonates today.

Consequently, it seems appropriate to recall the precise observation of critic Frederico Moraes, written in the 1980s: “In pursuing this constructive thread, Tozzi, perhaps, reconnects with his Italian roots and, like his Futurist compatriots, repudiates the straight angle — monotonous and dispassionate —, multiplies diagonals, oblique planes, dynamic arabesques, creating polyphonic and polyrhythmic images.”¹⁴ It was in that decade that this graphic polyphony began to overflow into the constructive fabric of the cities, most evident in the work *Trama reticular urbana* (1984), one example from the series mentioned earlier. As Claudio Tozzi himself wrote, in diagnosing the urban crisis at the start of the twentieth century, the role of the designer or the artist is not detached from public life. For him, artistic practice plays a vital role in “organizing urban spaces,” “shaping its poetics,” and transforming the city as a “living organism.” Motivated by this, a large part of his production finds its way into the public arena.

It is within and for this living organism, of which the artist is also a part, that his artistic production endures, always keeping a keen eye on the collective body: from

street crowds to spatial abstractions; from the smell and freshness of newspapers and magazines to constantly recomposed serigraphs; from domestic objects to the conceptual and constructive realm of intimate or public architecture. All this with the understanding that “capital must (never) exceed poetry (art).”

1 Verses from the song *Que Tal um Samba?* (How About a Samba?) by Chico Buarque, released in 2022.

2 Tozzi taught at FAU-USP from 1970 to 2018. He began his studies at the institution in 1964.

3 We used this statement as the title of his exhibition at the Marcelo Guarnieri Gallery, held from March to June 2025.

4 This discussion is grounded in Franco Berardi’s essay book *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*, released in Brazil by Ubu Editora in 2020. This excerpt is found in the introduction, exploring the activation of the collective body, with poetry as the vital rhythm of respiration.

5 MARX, Karl. *O capital: Crítica da economia política, Livro 1 – O processo de produção do capital*. Friedrich Engels edition. São Paulo: Ubu Editora, 2025. p. 319.

6 Moreover, the theorist and critic states that the artist/writer, in making use of their creations — artwork, novel, or book — must place them “within living social contexts.” Both quotations are taken from the essay *O autor como produtor*, from 1934. For reference, see: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. pp. 122-123.

7 And this closeness was not limited to the institutional sphere; it extended into the studio environment, political activism, and the bars of São Paulo. Roberto Schwarz, Ruy Fausto, José Arthur Gianotti and many others were regular visitors to his studio, along with artists of his generation.

8 See “Artist Interview: Claudio Tozzi”, published in September 2015, on the Tate website: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-interview/claudio-tozzi>

9 Excerpt from the text “Passagens em doze observações,” by Victor Knoll, published in: Giovanetti, Bruno; Kiyomura, Leila; Tozzi, Claudio (eds.).

Artistas brasileiros: Claudio Tozzi. São Paulo: Edusp, 2005. p. 122.

10 Passage from the text “Invenção e Mechanica”, by Luiz Munari, in: Giovanetti, Bruno; Kiyomura, Leila; Tozzi, Claudio (eds.). *Artistas brasileiros: Claudio Tozzi*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 47.

11 Passage from “Geometrias do tempo”, by professor Olgária Matos, first published in the catalog for the exhibition of the same name, Galeria São Paulo, May 1998. The essay is available in: Giovanetti, Bruno; Kiyomura, Leila; Tozzi, Claudio (eds.). *Artistas brasileiros: Claudio Tozzi*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 103.

12 BERARDI, Franco. *Asfixia: Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 55.

13 Curated by Diego Matos, this exhibition is on display at Memorial da Resistência de São Paulo, part of APAC – Associação Pinacoteca Arte e Cultura, from September 7, 2024, to March 29, 2026. Together with Estação Pinacoteca itself, the galleries occupy the building that once housed the former headquarters of Deops/ SP – the State Department of Political and Social Order.

14 Passage from the exhibition catalog of Claudio Tozzi at Galeria Montesanti, April 1986.

Historical perspective

Capturing a career that spans over six decades within the selection of works for a monograph is no simple task. Yet it is possible to shape a historical and visual perspective that reveals the many poetic, formal, and political paths the artist has forged over time, continuously redefining his role within the avant-garde. All without giving up linguistic experimentation, alternating mediums and themes. His student years and early artistic ventures unfolded alongside the country’s modernization, a process violently disrupted by the civil-military dictatorship of the mid-1960s. Drawing on a thematic and technical repertoire rooted in mass culture, popular life, and the pop universe — from art to cultural and political expressions — Tozzi created a vast body of work that spearheaded Brazilian new figuration and the emergence of a local neo-avant-garde. He also carried his practice into the streets

and into spaces beyond the sanctification of the museum, moving in the 1970s toward a more conceptual production, always in dialog with architecture and the city.

Screws, a central sign

At the dawn of the 1970s — amid the darkest years of our recent history — Claudio Tozzi radicalized his work, placing the “screw” as the central sign-object of his poetic inquiry. He embraces a more cryptic visual rhetoric, drawing on graphic elements typical of technical drawings, altering the scale and function of this device, among other strategies. What emerges most strongly in these compositions is not the image itself, but the construction of a conceptual platform that breaks away from the immediacy of his earlier popular and political works. The work grows quieter, which doesn’t imply an absence of noise, or of an introjected violence, stemming not only from the presence of the screw but also from other signs that impose a sense of contrast. The most emblematic example is the screw that penetrates the very brain matter of our heads. While it is striking that we link the screw to the memory of torture and trauma, it also evokes the herculean precision of industry, where the element functions as a device of union, fastening, and construction. As the object is removed from its functional context, its presence will take on new connotations, varying absurdly in scale and in the stretching of its linguistic sign. Employing the screw is a subversive gesture — at once aesthetic and political.

From Sergio Ferro To Claudio Tozzi

Sérgio Ferro (born in Curitiba, Paraná, 1938) is a Brazilian architect, artist, and professor, a leading figure in the historical and theoretical fields of architecture and the arts in Brazil. Close to modernist architect João Batista Vilanova Artigas, soon after graduating, Ferro joined the faculty of the School of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (FAU-USP) — where he taught until his exile in 1970. Because of his political stance and activism, he was persecuted by the Brazilian civil-military dictatorship. Since then, living in France,

he has maintained regular contact and exchanges with his former student and friend, Claudio Tozzi. This letter, published in full, sharply underscores the importance of the screw as a central symbol in the artist’s work. The transcription has been kept as close to the original as possible, without any editing.

Grenoble, September ’78

Good morning, Claudinho.

As we agreed, I’m writing about your work. I almost regret it — I don’t like writing about what I like. I like to slip in silently, without ceremony, and make myself at home. Words impoverish, create distance, and reduce things to schemes. But since I’m far away, I’m writing. Like a substitute for a hug.

And I even find a certain pleasure in it. Because if painting frightens — God, princes, and, on the other side, we know it — the bourgeois defense is skilled in sabotage. And the image of the painter as either speechless or overly talkative is part of that. The core of painting is trembling, a shaking of what it wishes to keep still. That’s what threatens it — and makes one want to speak more about it — a little bit. Let’s see.

An example: in the brain, the screw passing through... and capturing. If we follow only the allegory, the work from ’71 is an outburst against imposed silence, oppression, the noose. That’s already enough.

But I think there’s more. I repeat, the screw captures. First, in itself. Its importance is recent. A certain Mr. Whitworth changed nineteenth-century technology (1841, if I’m not mistaken) by achieving an exact threading — constant and identical. By standardizing production, he established interchangeability: all equal to all, the same always — even if different. It’s about extending utility by ensuring replaceability: that which isn’t needed serves most efficiently. But soon the trend caught on, and the servant absorbed the served in most of production. Increasingly, design will seek similar units and faster assembly. Standardization and adaptability — both of which greatly favored economic miracles and wage reductions.

But this work also records that act of capture in another field. In the allegory, at first, the screw’s curves seem opposed to those of the brain. The precise helices are like the reverse of the brain’s soft convolutions, just as their nearly technical design clashes with the convulsive matter. But if we unite screw and brain into a single figure,

as the common black and white suggests, the opposition shifts to their relation with the red background — of the kind that exists between form and formless. From this arises a kind of hesitation, a suspicion: if the background recalls the screw in its regularity, it contradicts the brain (and the screw) through its lack of differentiation — yet it stands against both. Thus, the brain, apparently, would be a center of differentiated irregularity (quite a compliment by today’s standards), yet with a bizarre kinship to the screw. However, one must note that the play of contrasts, opposites and likenesses is conducted at the extremes. That is, there are no deviations or excesses: the relationships are exhaustive, as in the mortal Christian marriage. Nothing escapes the clash between regularity and what we perceive as irregularity. A hard opposition, perfectly complementary. No way out, then. Such is the consequence of an opposition where the opposites are spent within it: the cessation of difference, motion, trickery — everything that could escape the axis of isotopies. Opposition becomes the application of plus and minus signs: more or less regularity. In this way, the brain’s differentiation amounts to mere weakness — and the sole perspective becomes that of regularity. More than irregularity, the brain is a focus of reduced, negative regularity. And thus it has the same meaning as the screw: the same, even if different. For what guides this, as in all good painting, is the unconscious — and there, the negative does not exist. Brain and screw are comparable units in both the plastic and social construction.

The result is the intrigue and openness of this work and others of its kind: seeming to depart, it comes and goes, slips sideways, circles back and surprises us, in the uncompromising questioning of meaning.

But I should have started with the support — which, as is known, is the beginning. It is never forgotten, even when its emphasis is barely perceptible. The attention to it is evident in *Panela de pobre* or *Chopp*, from ’68 — but it is no less present in the squares of ’77/’78. But it extends from the allusions to movie posters to the trimming of photographic prints, from the figure that turns into contour to the contour indifferent to the figure itself. Thus we understand that these signs refer to other signs, that the references are not in some virgin “reality,” but in a world already woven by symbolization. Therefore, the ’71 brain is not the crack in flesh, nor the crucible in which we seek anguish and the possibility of freedom — but the illustration in the anatomy book, the exchangeable piece.

Typically, the edge of the support is the crease separating “our” space from the plastic, a boundary between the here and the utopia (the placeless). There ends our enforced apathy, the annoyance of being what we are, and doubt, transformation, and revolt may begin. Indeed, in these works, in ’68 as in ’78, it emerges with all its disjunctive force — but at the same time, it breaks the Albertian fiction. The space of plastic symbolization is not an elsewhere, despite what bourgeois deceit would have us think. When we realize the paradox of this rupture within a continuity where only the exploitation of labor has introduced incompatibility, we are compelled to acknowledge the place where “language” now awaits us: in the world. Because one of the consequences of the psychosis in which we survive, disinherited from the choice of our own history, is that the symbolic seems to come to us from there. It is then that it assumes the form of a no-escape opposition.

If, as I believe, art is the name given to the product of work hypothetically non-alienated (since the artist is the supposed master of the entire production process), it was only separated because the rest of human labor was alienated. It stands against other products as a memory-construction of non-rupture. And for this reason, it contains seeds of rebellion: it points to things that cannot coexist with our systems.

For those who carry out another’s command, the symbolic that structures it comes from outside. Alien and external, it eludes any limited attempt at modification or transgression. It commands as if it were a consequence of the nature of things, not of the relations of production. Changes to its weave, the sole legitimate manifestation of the subject, must necessarily occur via autonomous doing, by rearranging the referents it has assigned — that is, by what is prohibited among us, even to those who hold power.

Compressed within the bitter division of its field — for it is work — art slips toward its own abolition. If it seeks to fully correspond to its concept (non-alienated work), it alienates and betrays itself. Pretending to be free amidst repression, it falls into falsity: symbolic restructuring is the task of the entire social group — or of no one. All that remains is its rotation around itself: rhetoric. To shout “language” in the faint hope that its display reveals how it depends on what we do, how its transparency is fictitious, how it is mutable.

Hence the importance of unfolding the signs. Reclaiming constants from mass communication, from technical drawing

as if it were the “real,” points us toward the reality of the plastic arts: the immersion of meaning into matter and the exclusion of remnants. Another example: the model may be Seurat, but only what fits within the square of the photographic copy remains from *Grande Jatte*. Plastic arts cubed: a painting of a photograph of a painting. The effect is similar to that of a play within a play: the latter acquires a sense of “reality,” a closeness shaped by the typically marked theatricality of the former. But expanding the game blends these effects — as though the following one were re-theatricalized via a third element, superimposing theatricality on what had already gained “reality.” This is also true of the paintings of power plant photos, rendered in shades of red (as fitting), with a texture both pointillist and typographic, or the ambulances, similarly textured, yet in white. Redundancy is employed masterfully: it triggers a twist that reveals the weight of what seems light, uncovering representation in the “natural.”

Intrusive regularity and the suffocating reification of the symbolic — almost always the starting points. Coherently, as the law creates the symbolic. Here starts a deft maneuver: rhetoric is a deviation from the norm, a premonition that puts fear in the reaction.

For if art today hangs suspended over its own impossibility, pressed between its concept and the trap this concept sets, what remains is a sharp line, less than a flash that must fade out while it appears, the shadow of what ought to be art’s unreserved prize — the pleasure of tinkering with “language.” The pleasure of labor when it transcends the necessary, surpassing what is dictated by productivity and profit, when it can unfold into the arbitrary. The vertigo of art, its greatest threat: pure overflow, a journey beyond what is grasped by meaning, an encounter with what still eludes us — cloud or furnace, *Guevara* or the *Red Light Bandit*, colored paste or the cylinder of anamorphosis.

That is why, for the painter, the making matters more than the made. Deep down, the themes that have any kind of secondary elaboration barely matter. If, through art, the “primitive” reaffirms the law it established and seals its contradictions, we seek to transcend the ones that oppress us in it. But since overcoming implies more than itself, we wait in the first phase, that of demolition and of availability, seeking the forms still in gestation or blending the distinct ones. The fleeting pleasure of dispersion, of loosening the tie, of inversion,

of undifferentiation, of laughter, of opium. There, no one cares whether “it’s illegal, immoral, or makes you fat.”

What seems cold is actually a mark of exaltation — so intense it almost paralyzes — and of wisdom — for pleasure, when faced directly, eludes us. Yet those who look closely can see the subterranean vibration in the path of the brush or roller, in the play with the weave, in this new way of letting air into the figure through texture, in the color tone. Ecstatic — not static — pleasure in having the act placed at the hand’s disposal.

A pleasure our present time threatens and preemptively shrouds in guilt. If art is granted entry, it is at the cost of a bargain: the artist’s silence — rendered speechless or talkative, as though unaware of what he does — and the masking of what he offers, an example found in the unmasking of the law. It is there that those who surrender are set apart from those who resist — like you, Claudinho.

Hugs to you and Décio, from Ediane and me.

Interferences and the like

Long before it became part of the Brazilian public debate, environmental and ecological concerns had already taken on a central role in Tozzi’s poetic practice. Half a century on, it is only fitting to place this initiative at the core of a critical interpretation of his oeuvre. The “interferences,” broadly speaking, embody a radical shift in the artist’s gaze outward, beyond the institutional space. It is the noisy city — its interstices, its pollution, constructions, ruins, conurbations, its resilient natural spaces and infrastructures — that takes center stage in his more conceptual representations. There is a constant sense of displacement, of something corrupted by the notion of capital’s endless progress and by humanity’s predatory, extractive drive. The aesthetic element is depicted according to what we categorize as ordinary, waste, or residue. Beyond what has conventionally been termed “interferences,” one discerns an environmental poetics that cultivates this outward-looking perspective. Thus, the artist compels us to view the much-abused nature (or what architects once termed natural space) with fresh eyes. From the cow in the pasture to the railway track, from the lunar surface to the soot of pollution: everything serves as raw material in these tangled webs of representation.

Beyond the two-dimensional, the public space

Throughout the years, Tozzi broadened and multiplied the many forms through which his art could be reproduced. Across the wide range of themes, his production has always swung in a pendular rhythm, stemming above all from the subversion of the image — so often regarded as a mirror of reality. While he explored the reticule in depth as a generative element of his figurations, he also forged visual affinities between printmaking and painting. Naturally, this pendular play between painting and printmaking relies on a formal rigor in the shaping of forms and the saturation of color. In painting, for instance, a preliminary study of the image ensures that the reproduction of colors yields the intended effects of hue, shadow, and volume. In graphic printmaking — an expanded form of mechanical engraving — there is a prior negotiation in arranging the same factors explored in painting. Few artists have managed, as Tozzi has, to create a graphic signature that permeates his production, a distinctive mark that operates in an “in-between” space, giving his work a unifying coherence. Although a “pop figuration” from the 1960s, a “screw” engraving from the 1970s, a “passage” from the 1980s and 1990s, and a “territory” from the 2000s may at first seem unrelated, they are bound by a sensitive technique that has become the hallmark of Tozzi’s artistic practice. From the scale of serigraphic printmaking to the two-dimensional panel that breaks with two-dimensionality, the artist’s work is present — reaching even into the urban environment.

About the artist: a biographical summary

Claudio Tozzi was born in São Paulo on October 7, 1944. From a family of Italian immigrants — something that is deeply rooted for him — he studied at the Colégio de Aplicação of the School of Philosophy, Letters, and Human Sciences at the University of São Paulo (1956 to 1962) and at the School of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (1964 to 1969), where he worked as a professor and researcher for 43 years, from 1971 to 2014. In the academic sphere, he concluded his master’s with the thesis *Artwork and its*

Multiplication: A Study of the Serigraphic Reproduction Process (1980), supervised by Aracy Amaral, and his PhD with the thesis *The Process of Image Construction and its Application, Relation to Urban Space: Art in the Place of Architecture in the Work of a Visual Artist/Architect* (2001), supervised by Issao Minami.

Tozzi’s artistic journey began in the early 1960s, drawing on objects, newspaper clippings, comic strips, and photographs imbued with socially symbolic meaning. From his early works and visual experiments with “new figuration” (frequently linked to Pop Art), Tozzi gained recognition not only within the art world but also among the broader public. Drawing on urban imagery and happenings, he incorporated instantly recognizable icons into his paintings (Che Guevara, crowds, astronauts, the Red Light Bandit, among others). During this period, culture and the visual arts faced harsh repression, a reality that Tozzi felt profoundly.

During the 1970s, he crafted a visual syntax in his painting through a grid of reticules and chromatic granulations, producing structures and spaces charged with symbolic-conceptual significance, while maintaining his engagement with the politics of art. This was a process driven more by intellect and perception than by emotion or expression, with its essence residing in the concept, structure, and construction of the painting space. Starting in the 1980s, Tozzi deepened his formal exploration, focusing on fundamental structural elements — lines, planes, colors, organic and geometric forms, materials, among others. These elements all serve as starting points for establishing formal analogies with preexisting images and amplifying the work’s constructive dimension.

To this day, in his methodical and objective process, Tozzi incorporates visual icons — screws, ladders, fragments of objects, tropical symbols, urban spaces, among others — deconstructing them to reveal their essential qualities, affirming his status as an artist of high formal rigor whose oeuvre spans constructive and conceptual approaches. Indeed, his most recent works simulate an identification with space, whether already built or yet to be constructed. Through cuts and elevations, they reflect a synthesis of forms that overlap on chromatic surfaces, alluding to the act of designing. The overlays simulate and suggest a new spatial situation that transcends and gives continuity to the painting. Certain pieces act as a representation of the space itself.

On a large scale and through urban interventions, the artist created panels and sculptures in public spaces, such as *Zebra*, at Praça da República; panels at the Sé and Barra Funda subway stations; pieces at the 2222 building, on Dr. Arnaldo Avenue; at the Exclusive building, on Angélica Avenue; at TRT Barra Funda; at the USP Law School in Ribeirão Preto; at the USP-East Zone campus; at Sesc Consolação and Bom Retiro; at Hospital Albert Einstein; across a large area of 23 de Maio, Bandeirantes, and Imigrantes avenues, in São Paulo; and at the Geminiani Momesso Museum in Ibirorã, among others.

The largest of his site-specific urban interventions was the one executed on 23 de Maio and Bandeirantes avenues, in São Paulo. The project sought to transform a specific area of the city, marking it with distinctive visual elements that shape its identity. The intervention unfolded as a series of panels with chromatic variations that extended into the urban contours and the entire ensemble.

He participated in numerous group exhibitions, including: *Jovem Arte Contemporânea*, at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo; *Panorama da Arte Brasileira*, at the Museum of Modern Art of São Paulo; *Brasil 500 anos — Arte Contemporânea*, at the São Paulo Biennial; *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, at ESDI/Rio; *Primeira Cultural de Belém*, held in a public space; *Tradição e Ruptura*, at MAC-USP; *Nave dos Insensatos*, ar MAC-USP; *Arte e Memória: Anos Rebeldes*, at MUFRGS/Porto Alegre; *Marginália 70: O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro*, at Centro Cultural Itaú; *Trinta Anos de 68 e Brasil Brasileiro*, at CCBB; *Entreatos 1964/68*, at MAC-USP; *Arte Agora*, at MAM/Rio; *O Preço da Sedução, Arte e Sociedade e Subversão dos Meios*, at Centro Cultural Itaú; *The World Goes Pop*, at Tate Modern, in London; *International Pop*, at the Walker Art Center, the Dallas Museum of Art and the Philadelphia Museum of Art; *Pop Brasil: Vanguarda e Nova Figuração, 1960-70*, at Pinacoteca de São Paulo and the Latin American Art Museum of Buenos Aires — MALBA, at the Biennials of São Paulo, Venice (Italy), Paris (France), Medellin (Colombia), Havana (Cuba), Makurazaki (Japan) and Mercosul; among many others.

He held solo exhibitions at the Museu da Casa Brasileira, in São Paulo; Museum of Modern Art, in Rio de Janeiro; Andrade Muricy Museum, in Curitiba;

Museum of Modern Art of Cascavel; Museum of Modern Art of Londrina; *Territórios*, at the University of Campinas — UNICAMP; *Emblemas da Cultura Brasileira: Retrospectiva da Obra Gráfica de Claudio Tozzi*, at Caixa Cultural São Paulo and at various galleries in Brazil and abroad, such as the Museo d’Arte Contemporanea Villa Croce and Cecilia Brunson Projects. He also held his doctoral thesis exhibition (FAU-USP) at the Brazilian Museum of Sculpture and Ecology. His awards include the *Prêmio de Viagem ao Exterior* (Salão Nacional), the *2016 Press Prize Awards for Visual Arts* (Miami/Fort Lauderdale), and the *2016 Trajetória* Award from the Brazilian Association of Art Critics.

Institutional letter

When looking at this editorial project, and faced with the magnitude of Claudio Tozzi’s body of work, our author and editor, Diego Matos, organized the publication around a few sections that guide his graphic, imagetic, conceptual, and historical choices. Throughout this visual narrative, one can move through these groupings that place the artist’s work — his production methods and poetic choices — into sharp focus. It is at the very threshold, at the ground zero of his choices, that we attempt to capture and translate into the book.

Accordingly, we developed four sections, or visual essays, that offer a broad critical perspective on the artist’s production: a historical perspective, starting from his early ventures in figuration; an exploration of the screw(s) as sign-object; a graphic sequence — which we call interferences and the like — in which themes of landscape and environment illustrate his radically more conceptual choices of the 1970s; and, lastly, a more constructive, formal, and projective approach to his work, culminating in public space. We titled this final section Beyond the Two-Dimensional: Public Space. Each of these parts is interconnected, yet they are not organized chronologically, nor do they need to be viewed in sequence. It is up to the reader to choose the path to follow.

Aligned with Claudio Tozzi’s work, the Olga Kos Institute developed visual arts workshops that stimulated creation and broadened the expressive repertoire of OLGA participants in partner institutions. Inspired by the concept Paths Toward a

Disobedient Gaze, Surfaces that Breathe, the project fostered an inclusive experience that invited participants to explore pictorial experimentation grounded in the artist’s aesthetic and political legacy. Using as a starting point the artist’s exhibition Capital Must Not Exceed Poetry, the project sought to build a space for collective creation where city, body, and difference interweave in sensitive processes. The workshop proposals encouraged the creation of original works that echoed recurring elements in Tozzi’s trajectory — vibrant colors, geometric forms, symbolic compositions, and graphic structures that reflect the tensions of urban life. As in Território (2010) and Migração (2017), we also explored the poetic potential of simple materials and everyday actions.

São Paulo, with its striking contrasts, walls, and absences, served both as a backdrop and as inspiration for the visual investigations carried out throughout the project. For participants, the space acted as a place of attentive listening and creative freedom, where it was possible to shape inner “crowds,” urban emotions, and unique ways of engaging with the common. The studio became not only a production environment but also a territory for meetings and coexistence, a space in which art, as Tozzi maintains, never retires, and where poetry resists, alive, even before the forces of capital.

The Olga Kos Institute takes pride in being a partner throughout much of Claudio Tozzi’s 60-year career, always having as the driving force of our actions the dissemination of the existence of marked contrasts, seeking to demonstrate that these contrasts are not obstacles, but what makes us human. The artistic and sports projects developed for children and adults with disabilities or in situations of social vulnerability serve as spaces of attentive listening, meetings, and coexistence, reinforcing the full development of children and adults, as well as contributing to a more inclusive society.

Having impacted thousands of lives through sports and culture, the Olga Kos Institute believes that true inclusion happens when everyone has the chance to be where they want to be and to pursue their dreams without limits imposed by others’ perceptions. This is also a principle that the artist in general, and Claudio Tozzi in particular, pursues in each of his works throughout his 80 years of life.

Olga e Wolf Kos



Olga Kos,
por Bob Wolfenson.

Carta Institucional

Ao olhar para este projeto editorial, diante da magnitude da obra de Claudio Tozzi, nosso autor e organizador Diego Matos concentrou a estruturação da publicação em algumas seções que balizam as escolhas gráficas e imagéticas, conceituais e históricas. Ao longo dessa narrativa visual, é possível percorrer esses agrupamentos que trazem a obra do artista — seu modo de produção e suas escolhas poéticas — ao centro do olhar. É no limiar, no grau zero de suas escolhas que tentamos alcançar e traduzir em livro.

Para tanto, foram construídas quatro seções ou ensaios visuais que abrem uma generosa perspectiva crítica da obra do artista: uma *perspectiva histórica*, desde suas primeiras iniciativas na figuração; um caminhar pelo signo-objeto *parafuso(s)*; uma sequência gráfica, que chamamos de *interferências e afins*, em que os temas da paisagem e do meio ambiente ilustram sua escolha radicalmente mais conceitual nos anos 1970; e, por fim, uma percepção mais construtiva, formal e projetiva de sua produção, que desemboca no espaço público. Demos a essa última seção o nome de *Para além do bidimensional, o espaço público*. Cada uma dessas partes é interdependente, mas elas não seguem uma ordem cronológica, muito menos precisam ser vistas de maneira sequencial. O caminho a ser seguido é escolha do leitor.

Alinhado à obra de Claudio Tozzi, o Instituto Olga Kos desenvolveu oficinas de

artes visuais que estimularam a criação e ampliaram o repertório expressivo dos participantes do OLGA dentro das instituições parceiras. Inspirado no conceito *Caminhos para um Olhar Desobediente, Superfícies que Respiram*, o projeto promoveu uma experiência inclusiva que convidava à experimentação pictórica a partir do legado estético e político do artista. Tomando como ponto de partida a exposição do artista *É Necessário que o Capital Não Exceda a Poesia*, buscou-se construir um ambiente de criação coletiva, no qual cidade, corpo e diferença se entrelaçam em processos sensíveis. As propostas das oficinas favoreceram a produção de obras autorais que dialogaram com elementos recorrentes na trajetória de Tozzi: cores intensas, formas geométricas, composições simbólicas e gráficos que tensionam a vida urbana. Assim como em *Território* (2010) e *Migração* (2017), também exploramos a potência poética de materiais simples e ações cotidianas.

São Paulo, com seus contrastes marcantes, muros e ausências, serviu como cenário e impulso para as investigações visuais desenvolvidas ao longo do percurso. Para quem participou, o espaço funcionou como um lugar de escuta atenta e liberdade criativa, onde foi possível dar forma a “multidões” interiores, afetos urbanos e modos singulares de ocupar o comum. O ateliê se transformou não apenas em ambiente de

produção, mas em território de encontros e convivência, um espaço em que a arte, como sustenta Tozzi, jamais se aposenta, e onde a poesia resiste, viva, mesmo diante das forças do capital.

O Instituto Olga Kos se orgulha de ser parceiro em muitos dos 60 anos de carreira de Claudio Tozzi, sempre tendo como combustível de nossas ações justamente a divulgação da existência de contrastes marcantes, procurando demonstrar que esses contrastes não são obstáculos, mas o que nos torna humanos. Os projetos artísticos e esportivos desenvolvidos para crianças e adultos com deficiência ou em situação de vulnerabilidade social servem como lugares de escuta atenta, encontros e convivências, fortalecendo o desenvolvimento integral de crianças e adultos, além de contribuir para uma sociedade mais inclusiva.

Tendo impactado milhares de vidas por meio do esporte e da cultura, o Instituto Olga Kos acredita que a verdadeira inclusão acontece quando todos têm a chance de estar onde desejam estar e de realizar seus sonhos sem limitações impostas pelo olhar do outro. Este também é um princípio que o artista, de maneira geral, e Claudio Tozzi, de maneira específica, persegue em cada uma de suas obras ao longo de seus 80 anos de vida.

Olga e Wolf Kos

Prêmios recebidos pelo Instituto Olga Kos

Prêmio Cultura e Saúde

Ministério da Cultura, pelo Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania — Cultura Viva em 2008 e 2010. O Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural foi o único a ganhar “Nota 100” na região Sudeste.

Ordem do Mérito Cultural

Reconhecimento do Governo Federal a personalidades, grupos artísticos, iniciativas e instituições que se destacaram por suas contribuições à Cultura brasileira em 2009.

Prêmio Tuxáua Cultura Viva 2010

O Ministério da Cultura contemplou o Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural como Pontão de Cultura através do programa Cultura Viva.

Prêmio Brasil Esporte e Lazer de Inclusão Social

1º lugar em nossa região no 2º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social do Ministério do Esporte.

Pela Arte se Inclui

A Secretaria de Estado da Cultura, por meio de sua Assessoria de Cultura para Gêneros e Etnias, lançou em 2001 a campanha “Pela Arte se Inclui”. O Instituto Olga Kos está entre os escolhidos, fazendo parte do livro que reúne exemplos de que a arte também pode ser um meio para a inclusão social deste segmento da população.

Prêmio LIF 2013

O Prêmio LIF foi concebido em 2002 pela Câmara de Comércio França-Brasil com o objetivo de estimular, por meio do destaque e visibilidade dados aos projetos inscritos, sobretudo aos vencedores, a criação e/ou multiplicação de iniciativas que promovessem uma transformação em prol de melhores condições para as pessoas e a sociedade. O Instituto Olga Kos conquistou o 3º lugar da categoria “Apoio às Comunidades Locais” do XII Prêmio LIF.

Prêmio Areté

Apoio a eventos culturais em rede, Ministério da Cultura — Secretaria de Cidadania Cultural, em 2010.

Salva de Prata

No ano de 2014, a Câmara Municipal de São Paulo outorgou Salva de Prata ao Instituto Olga Kos. A homenagem deve-se à realização de relevantes serviços prestados à sociedade paulistana, ao desenvolver projetos artísticos e esportivos, os quais visam facilitar o processo de inclusão social e cultural, além de contribuir para a melhoria da qualidade de vida de pessoas com deficiência intelectual, principalmente Síndrome de Down.

Voto de Júbilo

Em 2015, a Câmara Municipal de São Paulo homenageou o Instituto Olga Kos com o Voto de Júbilo e Congratulações pelos

relevantes serviços prestados às pessoas com deficiência intelectual, particularmente Síndrome de Down.

Medalha Anchieta

A Medalha Anchieta é a maior honraria da cidade de São Paulo. O prêmio, sempre acompanhado do Diploma de Gratidão da Cidade de São Paulo, é concedido a personalidades e a instituições que, por meio de suas trajetórias, conquistaram a admiração e o respeito do povo paulistano.

Prêmio ABCA 2015

Reconhecendo a contribuição, para a cultura nacional, de críticos, artistas, pesquisadores, instituições e personalidades atuantes na área das artes visuais, a Associação Brasileira dos Críticos de Arte instituiu, em 1978, com o patrocínio da FUNARTE, um Prêmio Anual, em formato de um troféu. Desde então, vem sendo distribuído a personalidades do meio artístico. Todas as categorias de premiação possuem o nome de um crítico de reconhecida contribuição para a cultura e as artes plásticas brasileiras.

II Encontro Cultural

Laços de Amizade Espaço K

O Projeto Laços de Amizade Espaço K em parceria com o Ministério da Cultura e o Banco Safra homenageou o Instituto Olga Kos como uma das 10 entidades ajudadas pelo projeto.

Prêmio Chico Xavier

O prêmio foi instituído em março de 2013, homenageando pessoas e entidades que se destacam por atos e obras de amor ao próximo e de estímulo à elevação do espírito humano. A premiação visa ações que propiciem o engrandecimento e a harmonia nas relações entre os indivíduos na sociedade.

Prêmio Selo de Qualidade

O “Prêmio Selo de Qualidade” oferecido pela Secretaria de Esporte, Lazer e Juventude do Estado de São Paulo (SELJ) destaca os projetos pelo nível de excelência demonstrado na apresentação, execução e prestação de contas, atingindo alto grau de confiabilidade em conformidade com os critérios técnicos definidos no programa de incentivo ao esporte.

Prêmio Melhores ONGs ÉPOCA Doar

O IOK foi selecionado como uma das 100 melhores ONGs do Brasil em 2017 de acordo com os padrões de gestão e transparência. É uma ONG para se DOAR, e alcançou a admiração e o apoio das pessoas.

Prêmio Destaque do Ano 2017

O objetivo do Prêmio é estimular a implementação de práticas inclusivas e aprimorar a gestão de políticas públicas, em especial na atuação com os municípios paulistas com ações voltadas ao segmento das pessoas com deficiência.

O IOK, além de ser um dos finalistas de ações inclusivas 2017, ganhou na categoria Destaque do Ano pela pluralidade cultural e esportiva para pessoas com deficiência.

Prêmio Movimento Você e a Paz

4ª edição do Movimento Você e a Paz — Criado e idealizado pelo médium e orador espírita Divaldo Franco, a iniciativa existe desde 1998 e é uma atividade sem conotação religiosa ou política, que tem como propósito central desenvolver a cultura de paz por meio da conscientização quanto à necessidade de se contribuir para a conquista de um mundo com mais harmonia, tolerância, respeito e amor.

Colar de Honra ao Mérito Legislativo

É a mais alta comenda do Poder Legislativo Paulista conferido a pessoas naturais ou jurídicas que contribuem para o desenvolvimento sociocultural e econômico do Estado de São Paulo.

Prêmio Empresário Amigo do Esporte

6ª edição do Prêmio Empresário Amigo do Esporte, realizada na sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo — FIESP, premiou o Presidente do Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural (IOK), Wolf Kos, na categoria Maiores Amigos do Esporte — Pessoa Física.

Prêmio Brasil Mais Inclusão 2018/2019/2022

O Prêmio é uma homenagem concedida anualmente pela Câmara dos Deputados, a empresas, entes federados (União, Estados e Municípios), entidades (ONGs, OSCIPS) ou personalidades que tenham realizado ações em prol da inclusão de pessoas com deficiência ou sejam, elas próprias, exemplos de vida e superação.

Prêmio Brasileiro

de Excelência Gráfica IPSIS

O Instituto Olga Kos foi agraciado no 28º Prêmio Excelência Gráfica IPSIS “Fernando Pini” 2018, na categoria livros culturais e de artes, no produto, Livro Caretas Maragojipe — Fotografia João Farkas.

Selo Municipal de Direitos Humanos e Diversidade 2020/2021/2022/2023

Fomos reconhecidos pelas boas práticas de gestão e direitos humanos de empresas, organizações sociais e órgãos públicos no desenvolvimento de políticas de inclusão de vários segmentos da população na cidade

Prêmio Funarte Respirarte

O vídeo “Alma Inclusiva”, produzido em 2020, rendeu ao Instituto Olga Kos o prêmio Funarte Respirarte na categoria Artes Integradas. A láurea anual abarca manifestações artísticas inéditas em diferentes segmentos e tem como intuito a promoção da arte e de vertentes culturais em todas as regiões do país.

Prêmio Empreendedores e Inovadores - 2020

O grupo FJR homenageou o empresário Wolf Kos, presidente do Instituto Olga Kos, com o título “Empreendedores Inovadores” de 2020. A condecoração é uma resposta à dedicação, empenho e advocacy que o empreendedor social realiza na instituição desde sua fundação, em 2007.

Selo de Acessibilidade Arquitetônica

Atribuído a edificações, espaços, transportes coletivos, mobiliários e equipamentos urbanos, indicando que são adequados e acessíveis para pessoas com deficiência. É concedido pela Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência (SMPED).

Diploma de Homenagem ao

Dia Internacional da Síndrome de Down

Homenageado na Câmara Municipal de São Paulo em solenidade que lembrou o Dia Internacional da Síndrome de Down (21.03) e a importância de associações que atuam em prol da inclusão.

Selo da Lei de Incentivo ao Esporte

Certificado que premia o nosso evento Inclusão a Toda Prova — Corrida e Caminhada em Comemoração ao Dia Internacional da Pessoa com Deficiência (03/12). No reconhecimento, fomos contemplados com a categoria prata da Lei de incentivo ao Esporte.

Certificado Operação Acolhida 2022

O Instituto Olga Kos foi contemplado com o Certificado Operação Acolhida, pela doação realizada aos vulneráveis migrantes e refugiados venezuelanos com deficiência, contribuindo assim com a imagem do Brasil como uma nação acolhedora.

Programa Selo Igualdade Racial

O Selo tem como objetivo incentivar a adoção de políticas afirmativas por meio de cotas no âmbito do trabalho, a promoção da igualdade étnico-racial e reparação histórica à população negra, a mitigação e eliminação gradual de atos discriminatórios e a igualdade material de oportunidades.

Ordem do Mérito Princesa Isabel

Criada através do Decreto nº 11.277, de 8 de dezembro de 2022, tem como objetivo reconhecer e celebrar o Dia Internacional dos Direitos Humanos instituído pela ONU (Organização das Nações Unidas) em 1950. Como parte da celebração, algumas instituições brasileiras são selecionadas e reconhecidas através da concessão da Ordem.

O Selo LIE (Lei de Incentivo ao Esporte)

Reconhecer proponentes, projetos e patrocinadores que desenvolvem projetos esportivos para a área social. Neste caso específico, o projeto do Olga Kos que obteve o reconhecimento por meio do “Selo Proponente — Categoria Prata” foi o “Inclusão a toda prova — Corrida e

caminhada em comemoração ao dia internacional da Pessoa com Deficiência”.

Conselho de desenvolvimento econômico social sustentável (CDESS)

da Presidência da República

Conhecido como Conselhão, recriado pelo atual presidenteda república, Luiz Inácio Lula da Silva, o Conselho de Desenvolvimento Econômico Social Sustentável (CDESS), visa o auxílio ao chefe de estado nas tomadas de decisão, ou seja, na formulação de políticas públicas para o desenvolvimento econômico, social e sustentável, além de analisar e articular propostas junto aos diversos setores da sociedade.

Prêmio APF Inspiradores - PPK

O Prêmio APF Inspiradores – PPK, foi instituído em 2010 pela Associação Paulista de Fundações — APF, para reconhecer o mérito de pessoas físicas e jurídicas, cujas iniciativas e ações ímpares e meritórias nas áreas da educação, saúde, assistência social, cultura, ciência e tecnologia e meio ambiente, se identifiquem especialmente com as causas da promoção da dignidade humana, da defesa do saber, da ética e do bem comum. O Olga foi premiado na categoria pessoa jurídica.

Prêmio Cultura viva Sérgio Mamberti

Prêmio Pontos de Cultura Viva: reconhece e incentiva atividades culturais desenvolvidas por Pontos de Cultura e por grupos, coletivos e instituições privadas sem fins lucrativos que querem ser reconhecidas e certificadas com o Selo Cultura Viva em todos os estados brasileiros, para fazerem parte da Rede Cultura Viva e darem destaque às suas atividades culturais e às comunidades onde atuam.

Selo Municipal de Direitos

Humanos e Diversidade 2024

O Instituto Olga Kos recebeu o Prêmio de Direitos Humanos e Diversidade na categoria Transversalidades pelos projetos Protagonizando Danças Populares, Aprendiz — Artes Marciais e Inclusão e Maculelê — Capoeira Inclusiva. Essas iniciativas promovem a inclusão social e o desenvolvimento pessoal de pessoas com e sem deficiência, por meio de manifestações culturais, práticas esportivas e atividades de integração, atendendo diretamente 644 pessoas. Os projetos fortalecem a autonomia, combatem o capacitismo e oferecem acesso a experiências culturais e esportivas inclusivas, valorizando a diversidade e a equidade social.

Prêmio Associação Reencontro 30 anos

No dia 31 de março de 2025, o Instituto Olga Kos foi homenageado pela Associação Reencontro, em comemoração aos 30 anos da entidade. O reconhecimento foi entregue ao Sr. Wolf Kos, destacando a atuação do Instituto na promoção da inclusão, da solidariedade e do fortalecimento emocional, por meio de suas ações sociais que contribuíram com essa trajetória de três décadas dedicadas ao desenvolvimento espiritual e à caridade.



APRESENTADO POR



APOIO

REALIZAÇÃO



Organização, pesquisa e textos
Diego Matos

Pesquisa e coordenação editorial
Ewely Branco Sandrin

Design gráfico
Celso Longo + Daniel Trench
Bárbara Catta e Daniel Banin (assistentes)

Fotografias (autoria e cortesia)
Arquivo do artista; Acervo do Memorial da Resistência de São Paulo; Arnaldo Pappalardo; Beatriz Albuquerque; Bob Wolfenson; Claudio Wakahara; Cristiano Mascaro; Diego Matos; Ewely Branco Sandrin; Gabriel Teixeira; Isabella Matheus; Julio Abe Wakahara; Leandro Fonseca Loris Machado; Marisa Alvarez Lima; Pablo Di Giulio; Pedro Sgarbi; Rômulo Fialdini e Sérgio Guerini.

Revisão e Tradução
Vértice Translate

Tratamento de imagens e impressão
Ipsis Editora e Gráfica

Realização
Arte Promoções e Publicidade Ltda e Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. Agradecemos qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e nos comprometemos a incluí-los nas futuras reimpressões.
[All efforts have been made to recognize moral rights, copyrights and image rights in this book. We welcome any information as to authorship, titularity and/or other relevant facts that may be incomplete in this edition and we commit to including them in future printings.]

Agradecimentos
A todos os colaboradores, parceiros e apoiadores do Instituto Olga Kos.

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

Tozzi, Claudio
Claudio Tozzi: no limiar da imagem: da retícula à arena pública / Claudio Tozzi, Diego Matos.
1. ed. — São Paulo : De Arte, 2025.

ISBN: 978-65-983069-1-5

1. Artes visuais I. Matos, Diego. II. Título.

25-309630.1 CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700
Henrique Ribeiro Soares —
Bibliotecário — CRB-8/9314

Página 1
Fotolito original para gravura da obra
Lua, 1973.

Página 2
Fotolito original para gravura da obra
Goleiro, 1973.

Página 5
Fotolito original para gravura da obra
Goleiro, 1973.

Página 6
Detalhe de retícula do fotolito da obra
Retrato, 1972/1973.

Página 144
Fotolito original para gravura da obra
Interferência, 1974.

Papel capa
Masterblank 270 g/m²
Papel miolo
Offset Alta Alvura 120 g/m²
Fonte
Control
Impressão
Ipsis

Novembro
2025



Papel capa
Masterblank 270 g/m²
Papel miolo
Offset Alta Alvura 120 g/m²
Fonte
Control
Impressão
Ipsis

Novembro
2025





Este livro possui
audiodescrição.
Acesse pelo QR
Code ao lado.



APRESENTADO POR



Lei Rouanet
Incentivo a
Projetos Culturais



bradesco seguros

APOIO



PROMOVENDO INCLUSÃO

REALIZAÇÃO



PROMOÇÕES
E PUBLICIDADE LTDA

MINISTÉRIO DA
CULTURA



DO LADO DO POVO BRASILEIRO