

CARLITO CONTINI

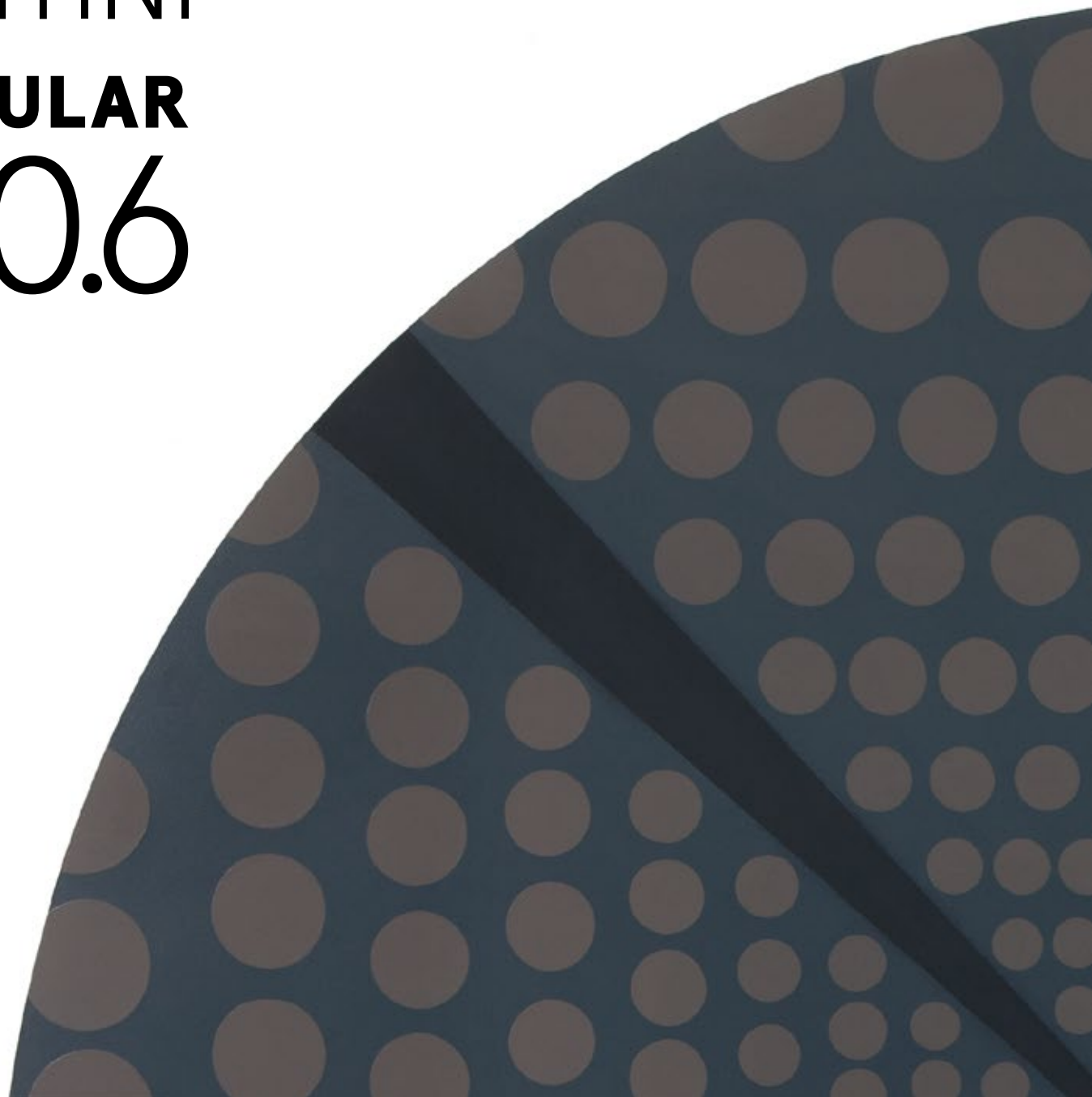
O PACIENTE CIRCULAR

TEXTO TÁLISSON MELO

0.6

VERMELHO

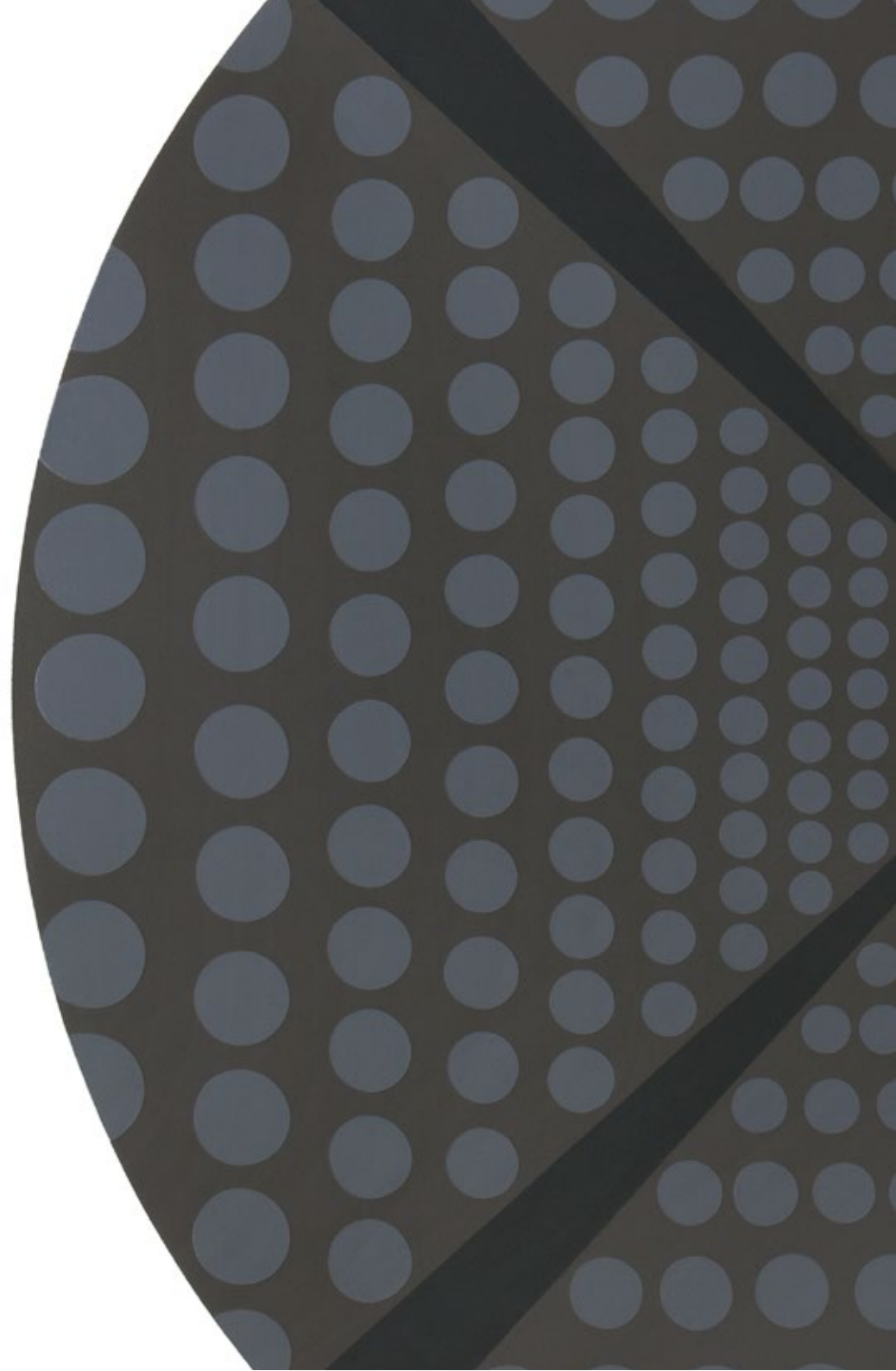
18.06 – 25.07.2026

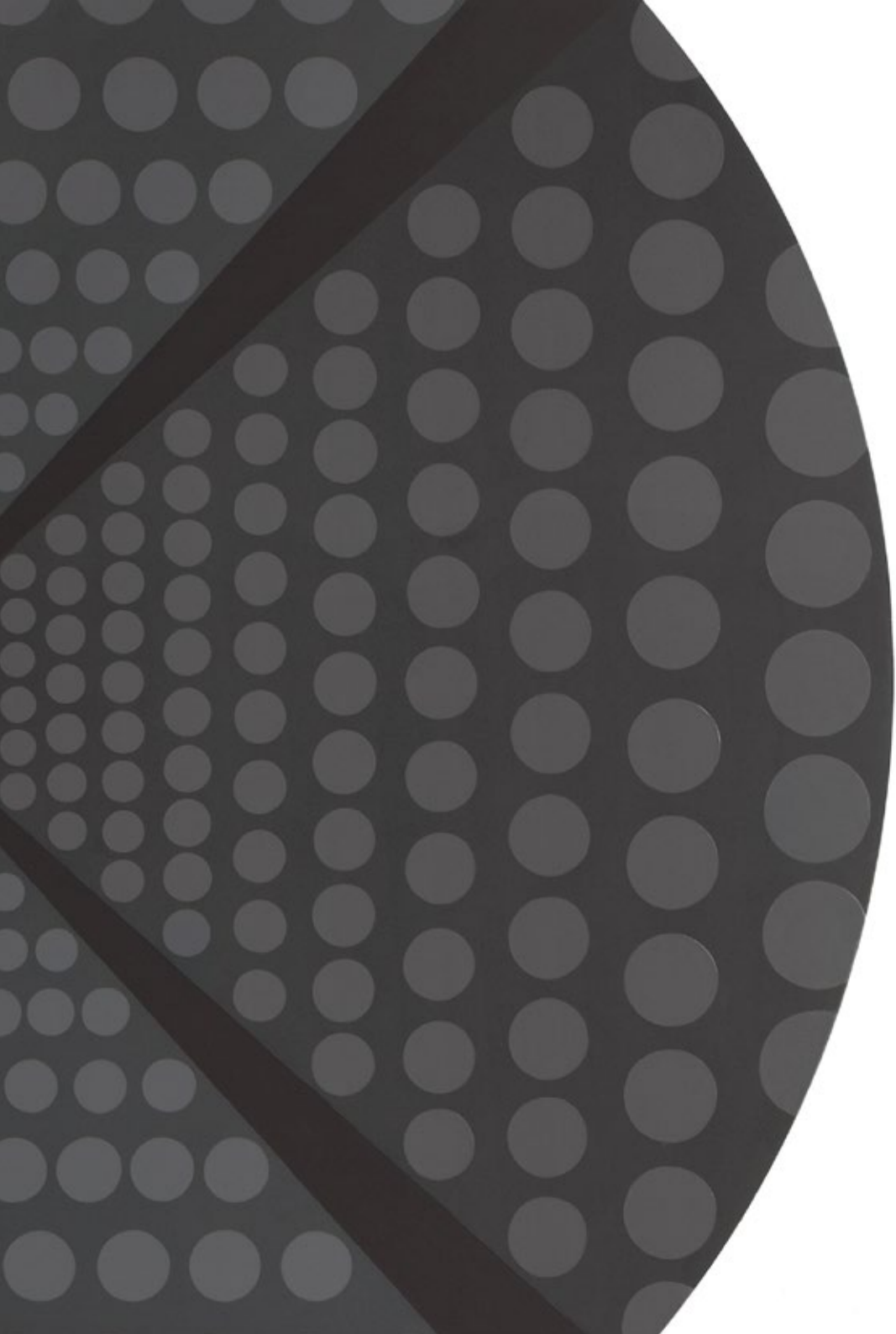


Carlito Contini apresenta pela primeira vez, em sua totalidade, as obras que compõem a série *O Paciente Circular*. Desenvolvido entre 2007 e 2018, o projeto reúne três vídeos e 66 pinturas. Juntos, os trabalhos exploram processos de repetição, construindo imagens a partir de um repertório restrito de formas.

Em texto que acompanha a exposição, o curador e pesquisador **Tálisson Melo** observa que *O Paciente Circular* “propõe um mergulho por estruturas calculáveis para incitar pequenas infiltrações de instabilidade”.

Desde o final dos anos 1980, **Carlito Contini** desenvolve uma trajetória marcada por investigações em torno da pintura, da geometria, da serialidade e das relações entre imagem e espaço. Seu trabalho foi apresentado em instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Pinacoteca de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da USP.





Carlito Contini presents, for the first time in its entirety, the works that comprise the series *O Paciente Circular* [*The Circular Patient*]. Developed between 2007 and 2018, the project brings together three videos and 66 paintings. Together, the works explore processes of repetition, constructing images from a restricted repertoire of forms.

In a text accompanying the exhibition, curator and researcher **Tálisson Melo** observes that *O Paciente Circular* “proposes a plunge into calculable structures in order to provoke small infiltrations of instability.”

Since the late 1980s, **Carlito Contini** has developed a practice marked by investigations into painting, geometry, seriality, and the relationships between image and space. His work has been presented at institutions including the Museu de Arte Moderna de São Paulo, the Pinacoteca de São Paulo, and the Museu de Arte Contemporânea da USP.

CARLITO CONTINI
O PACIENTE CIRCULAR
0.6
TEXTO TÁLISSON MELO



O PACIENTE CIRCULAR

2008-2015

57 x 72 cm
[22 7/16 × 28 3/8 in]

Impressão digital sobre
papel de algodão

[Digital print on cotton
paper]

1003 0020

Ed. 5 + 1 AP





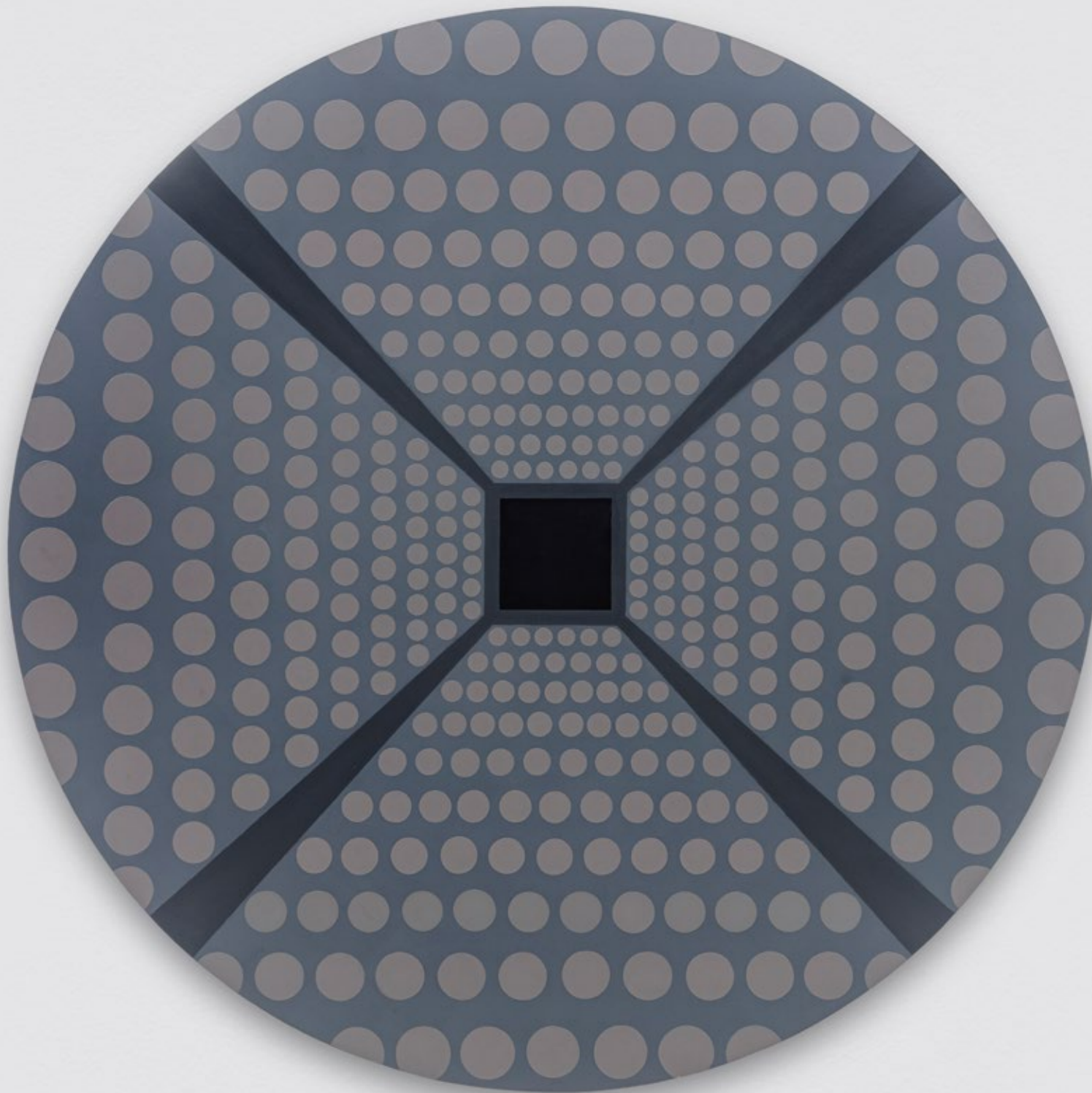
0,6

2008-2015

180 cm
[70 7/8 in]

Acrílica sobre MDF

[Acrylic on MDF]



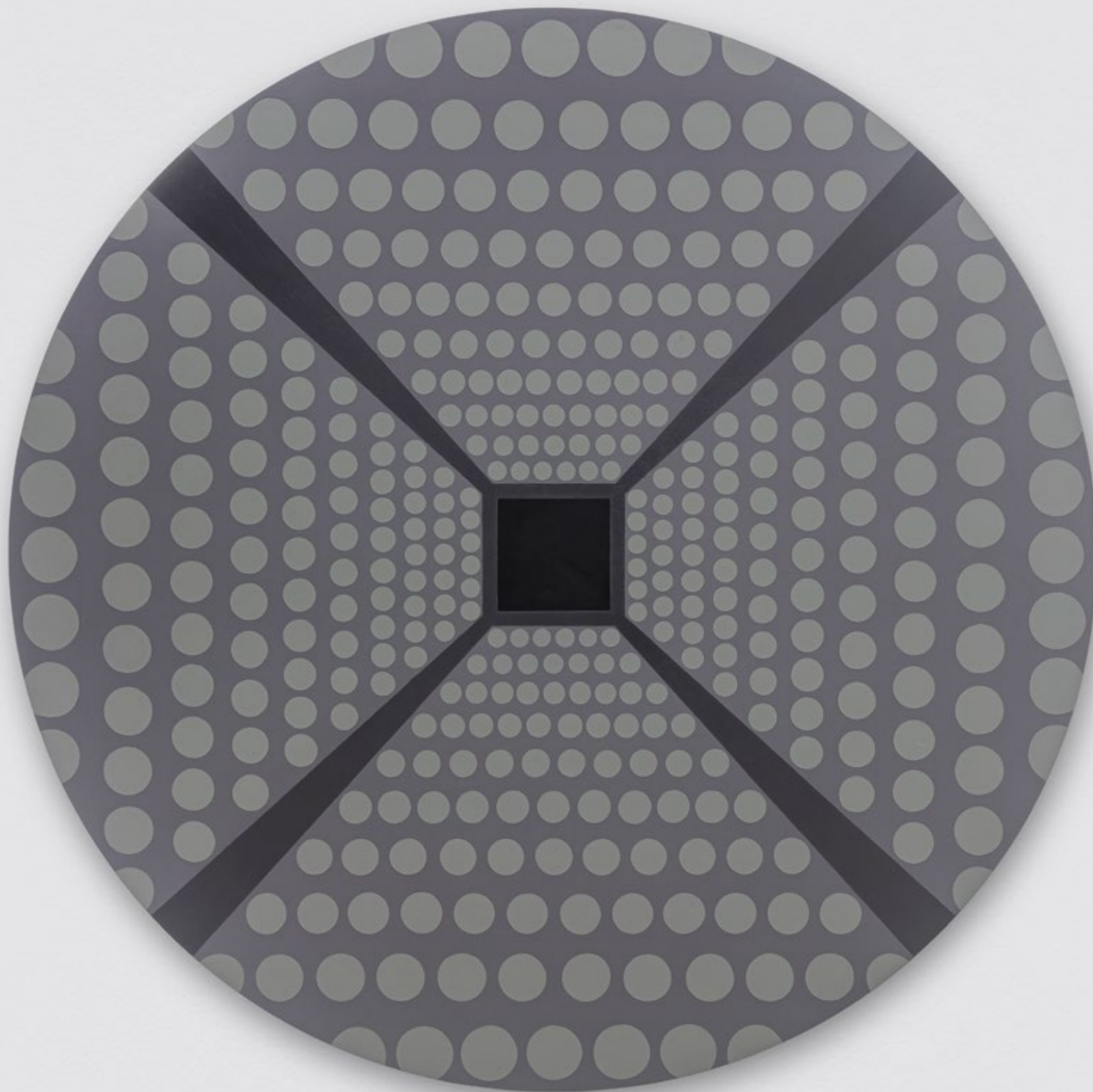
0,6

2008-2015

180 cm
[70 7/8 in]

Acrílica sobre MDF

[Acrylic on MDF]



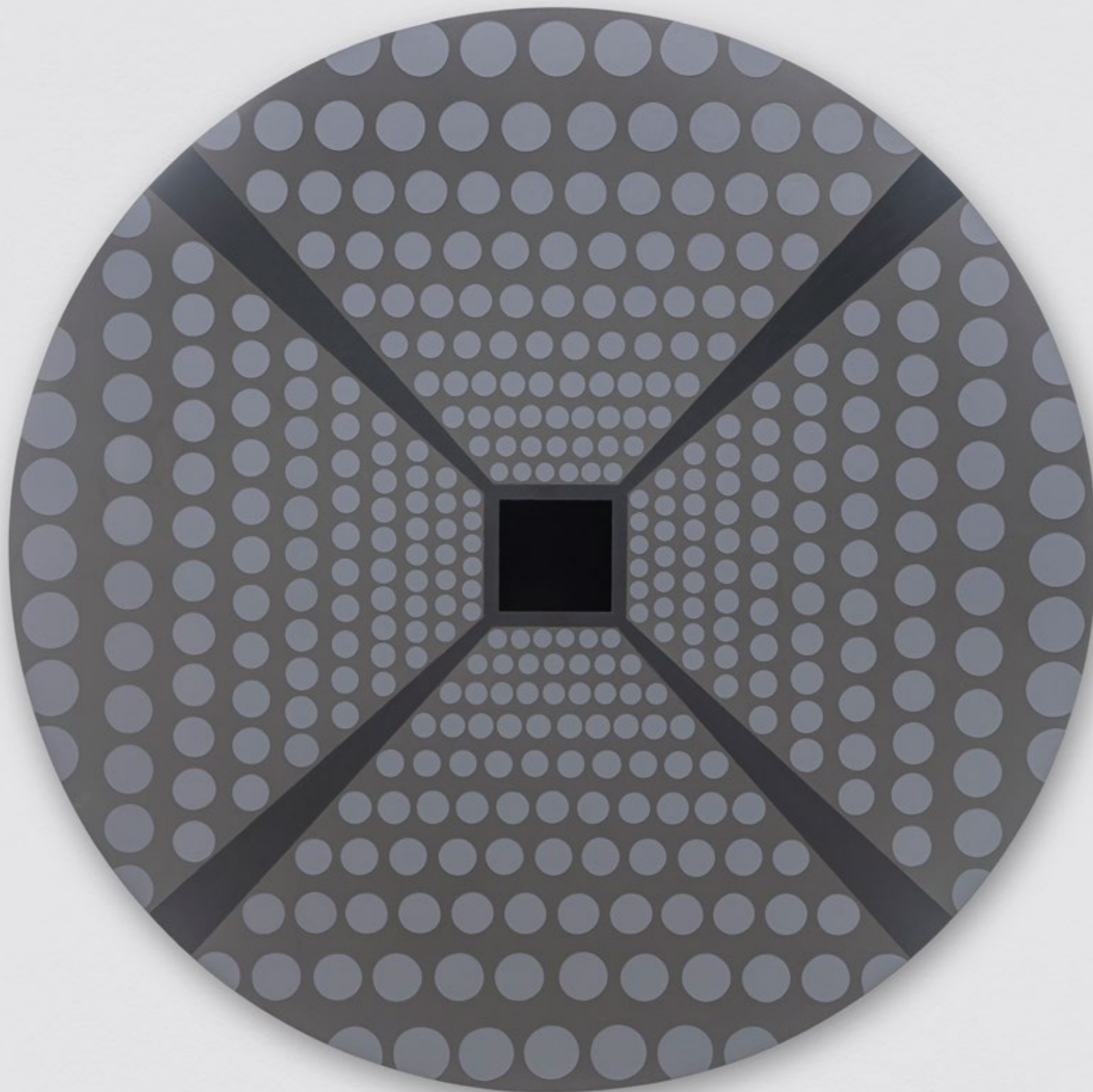
0,6

2008-2015

180 cm
[70 7/8 in]

Acrílica sobre MDF

[Acrylic on MDF]



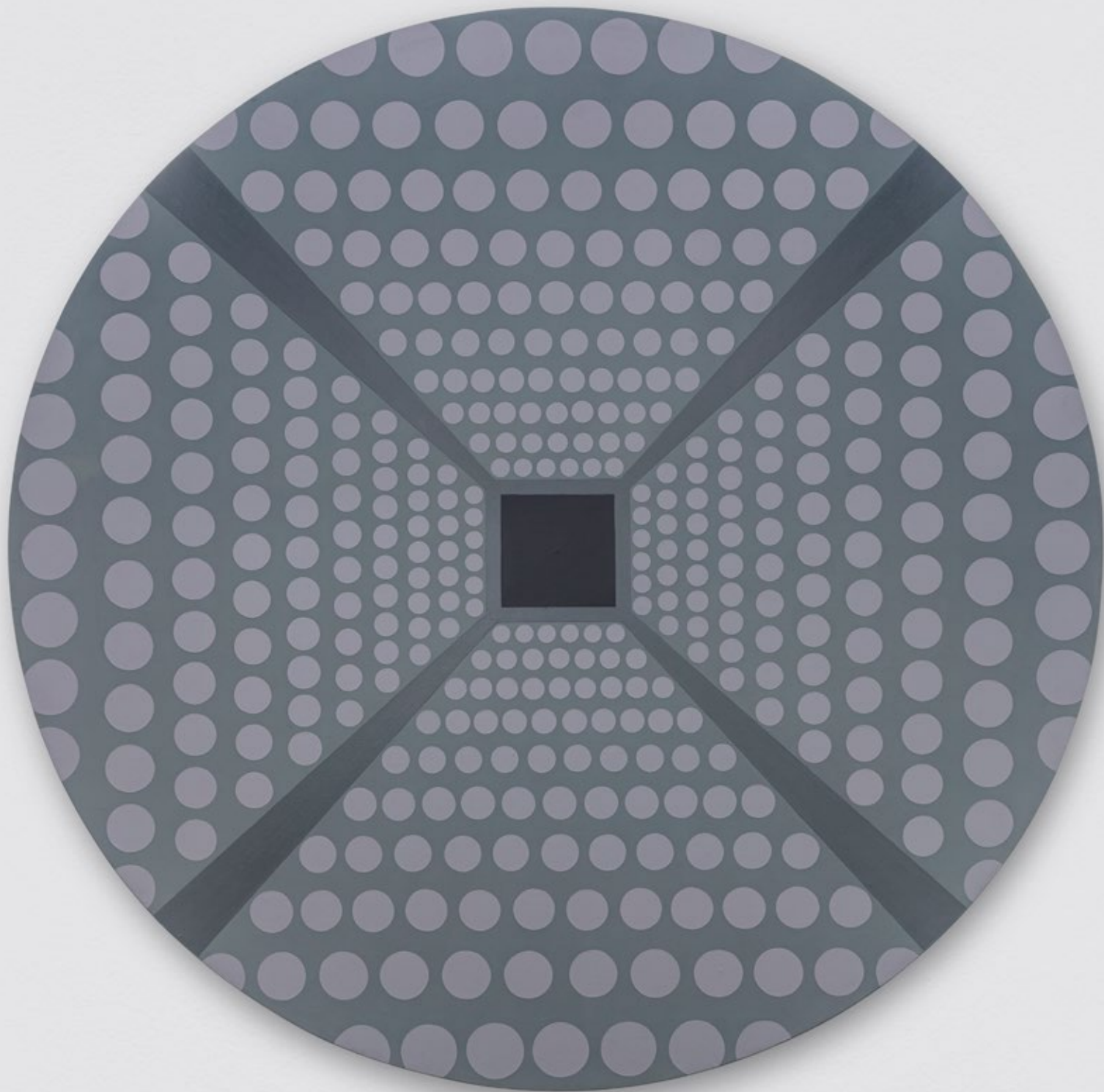
0,6

2008-2015

180 cm
[70 7/8 in]

Acrílica sobre MDF

[Acrylic on MDF]



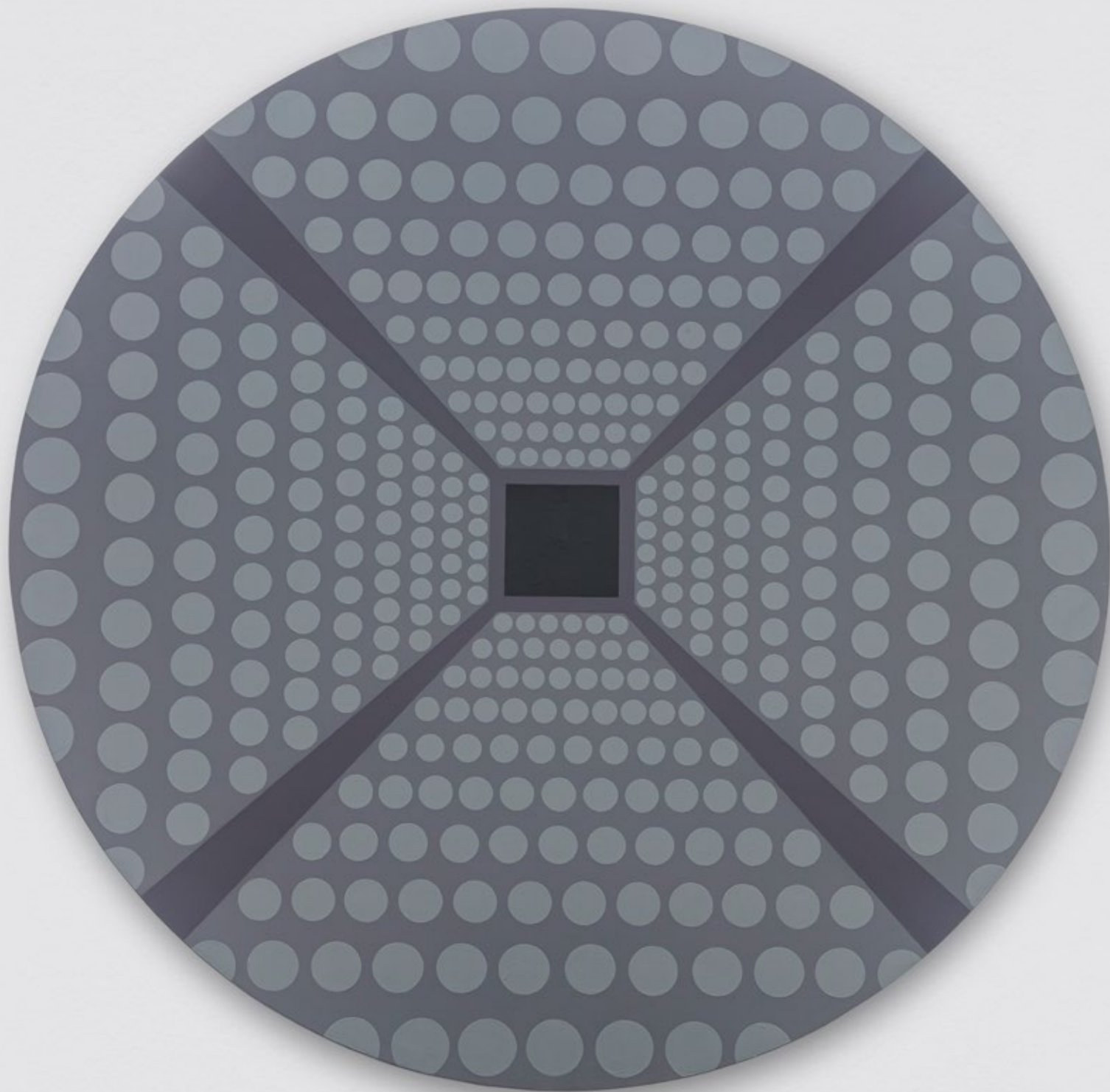
0,6

2008-2015

180 cm
[70 7/8 in]

Acrílica sobre MDF

[Acrylic on MDF]



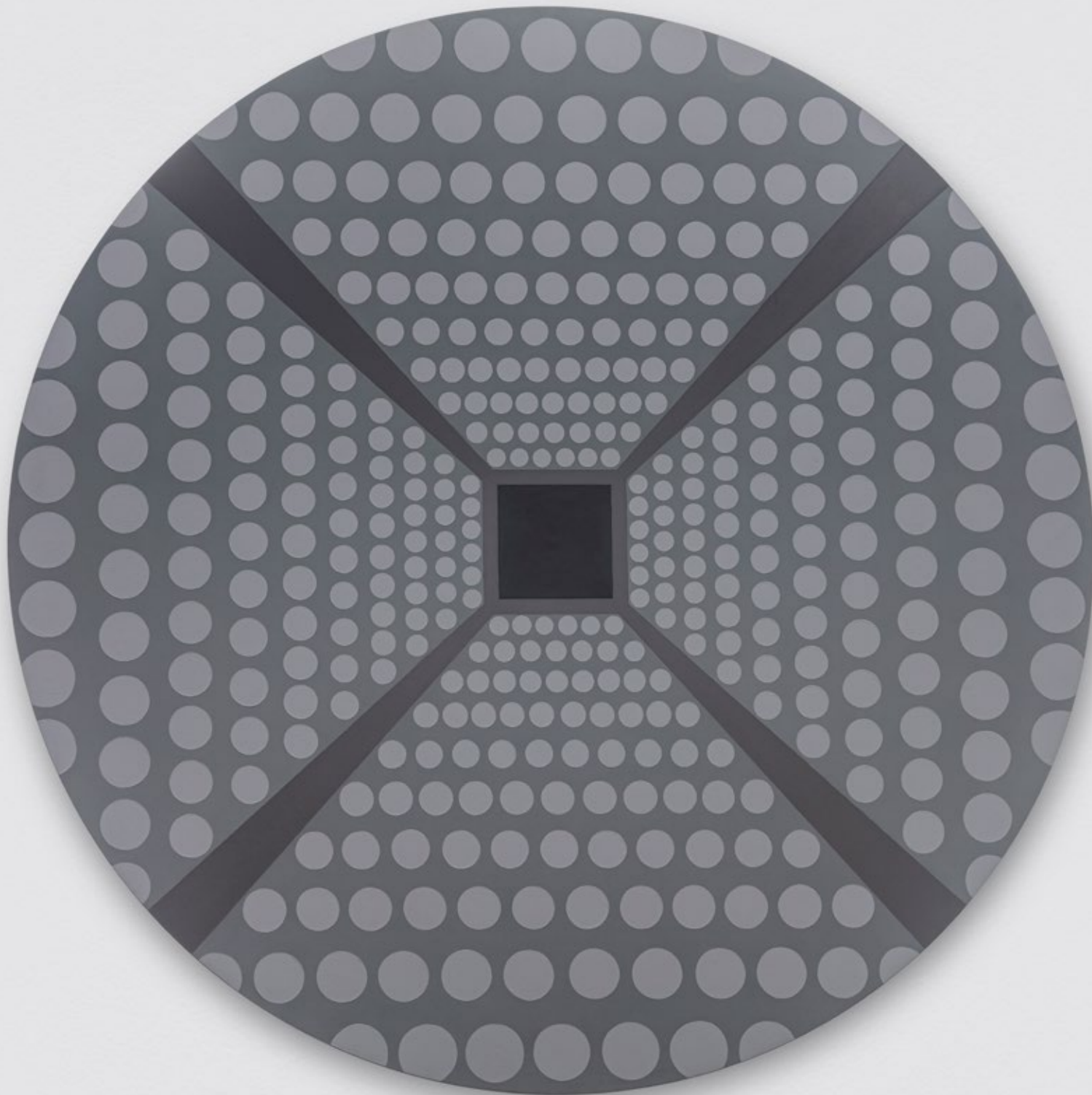
0,6

2008-2015

180 cm
[70 7/8 in]

Acrílica sobre MDF

[Acrylic on MDF]







ÍBIS

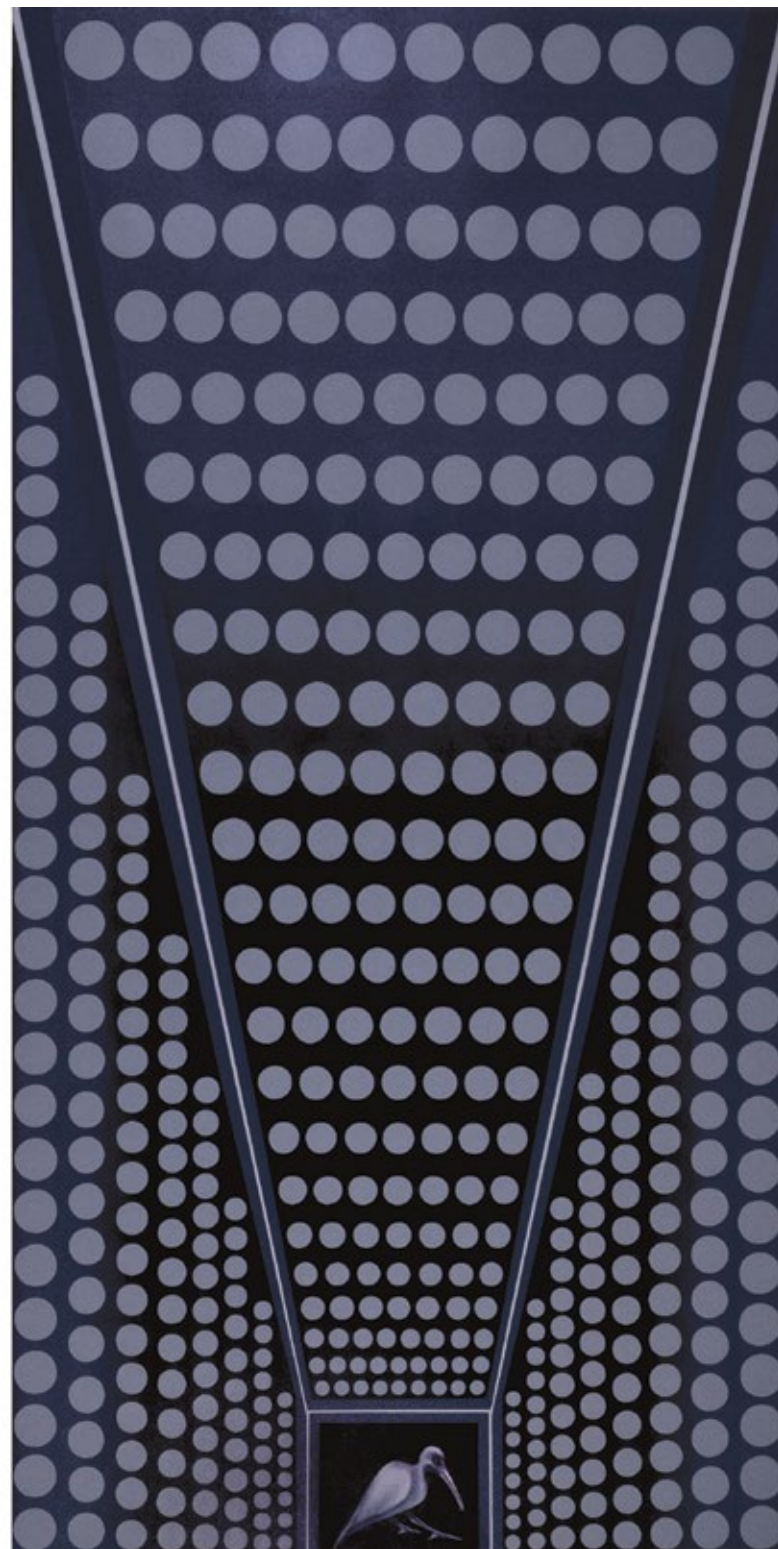
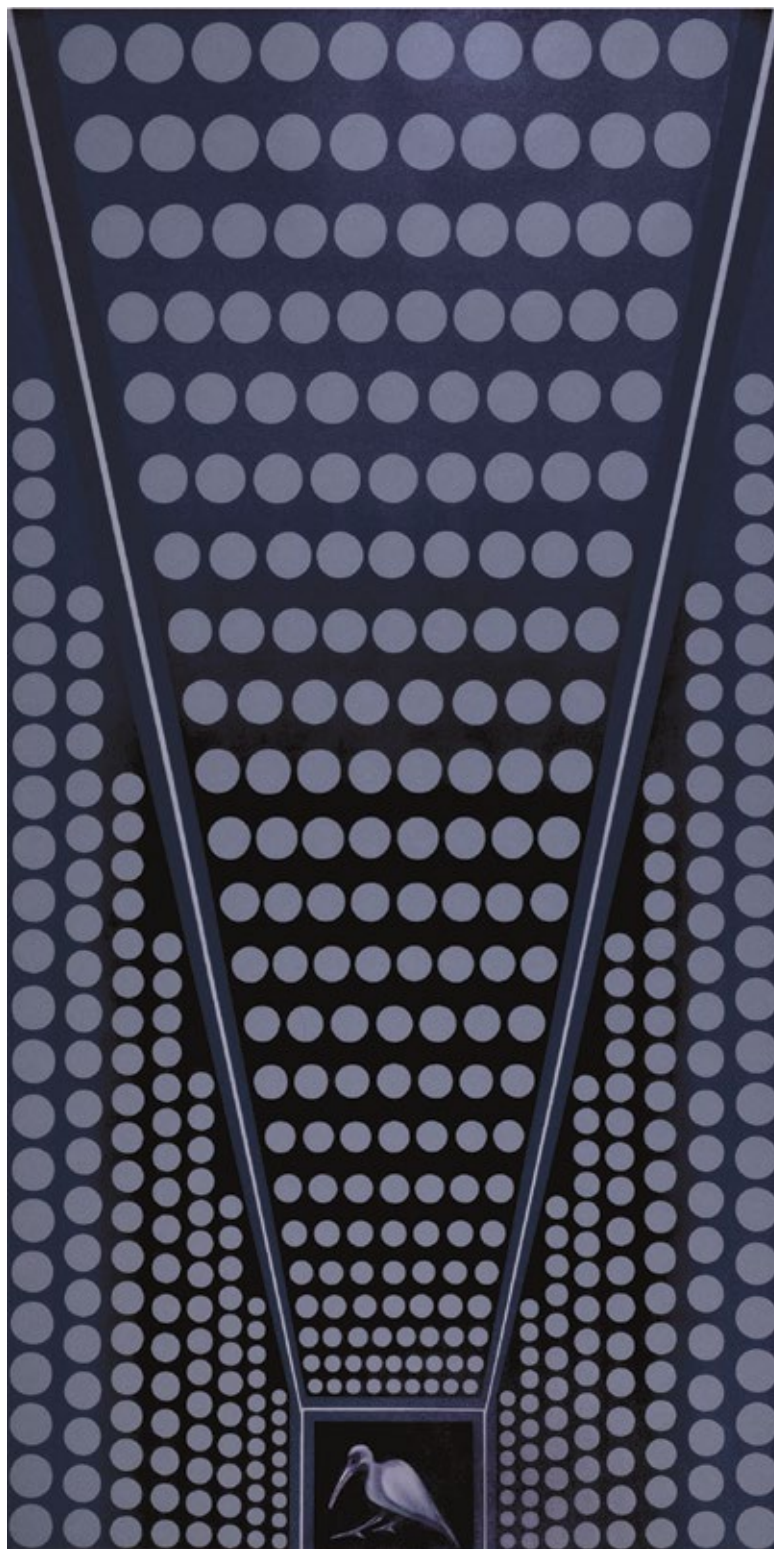
2006

290 x 145 cm (cada)
114 1/8 x 57 1/8 in (each)

Acrílica sobre MDF

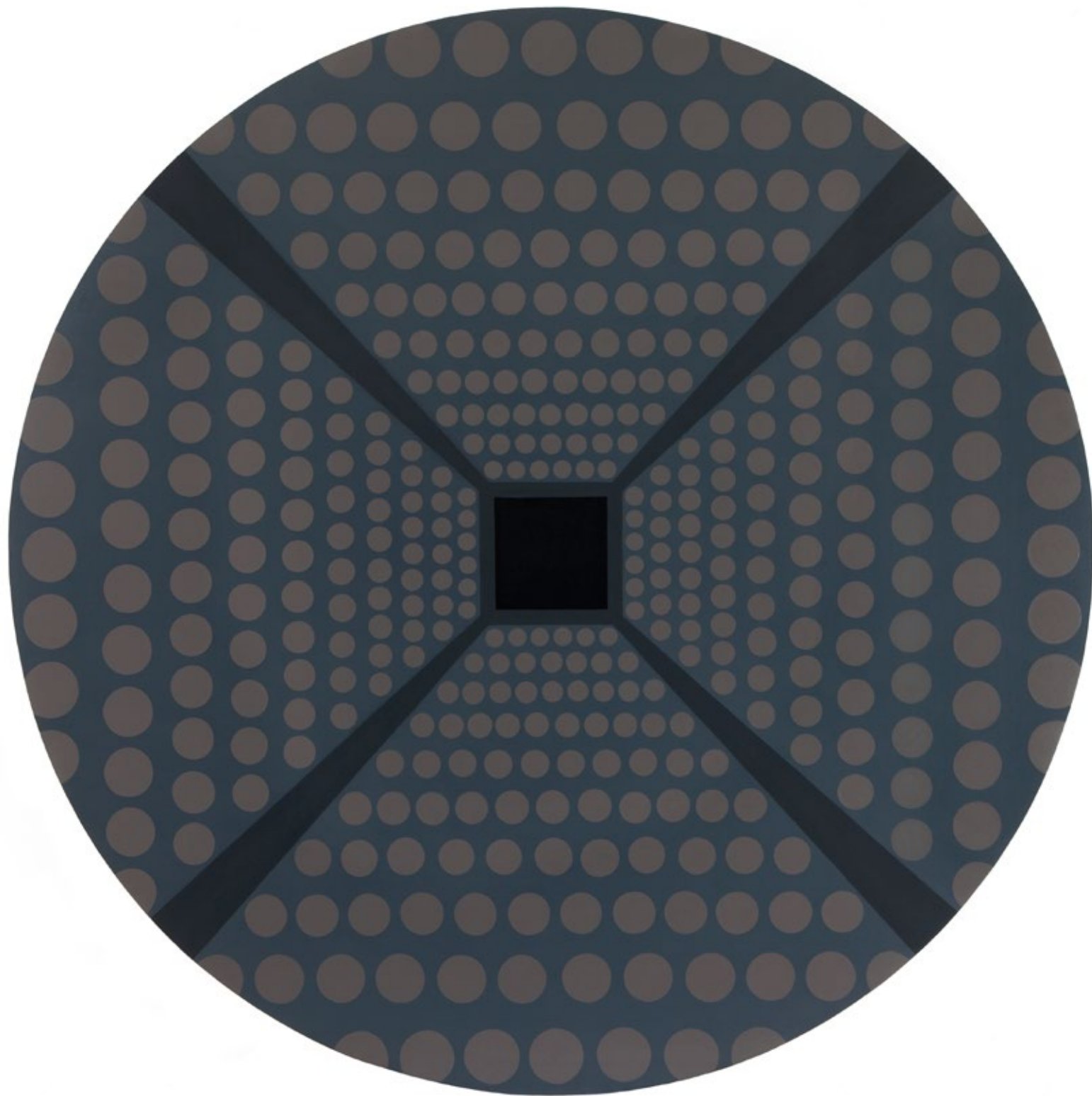
[Acrylic on MDF]

1003 0014









0,6

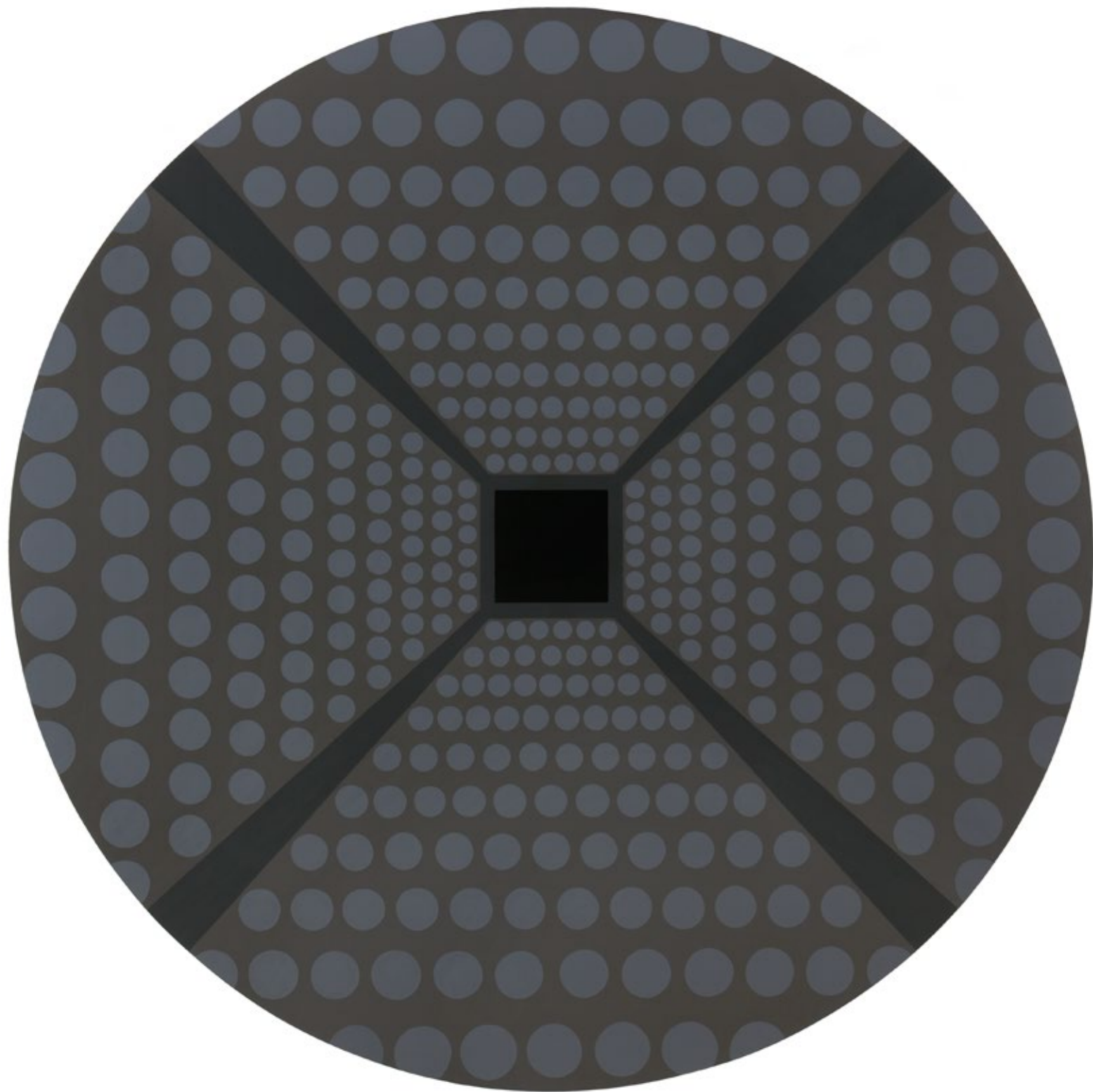
2015–2018

60 cm
[23 5/8 in]

Acrílica e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

Ed. 10



0,6

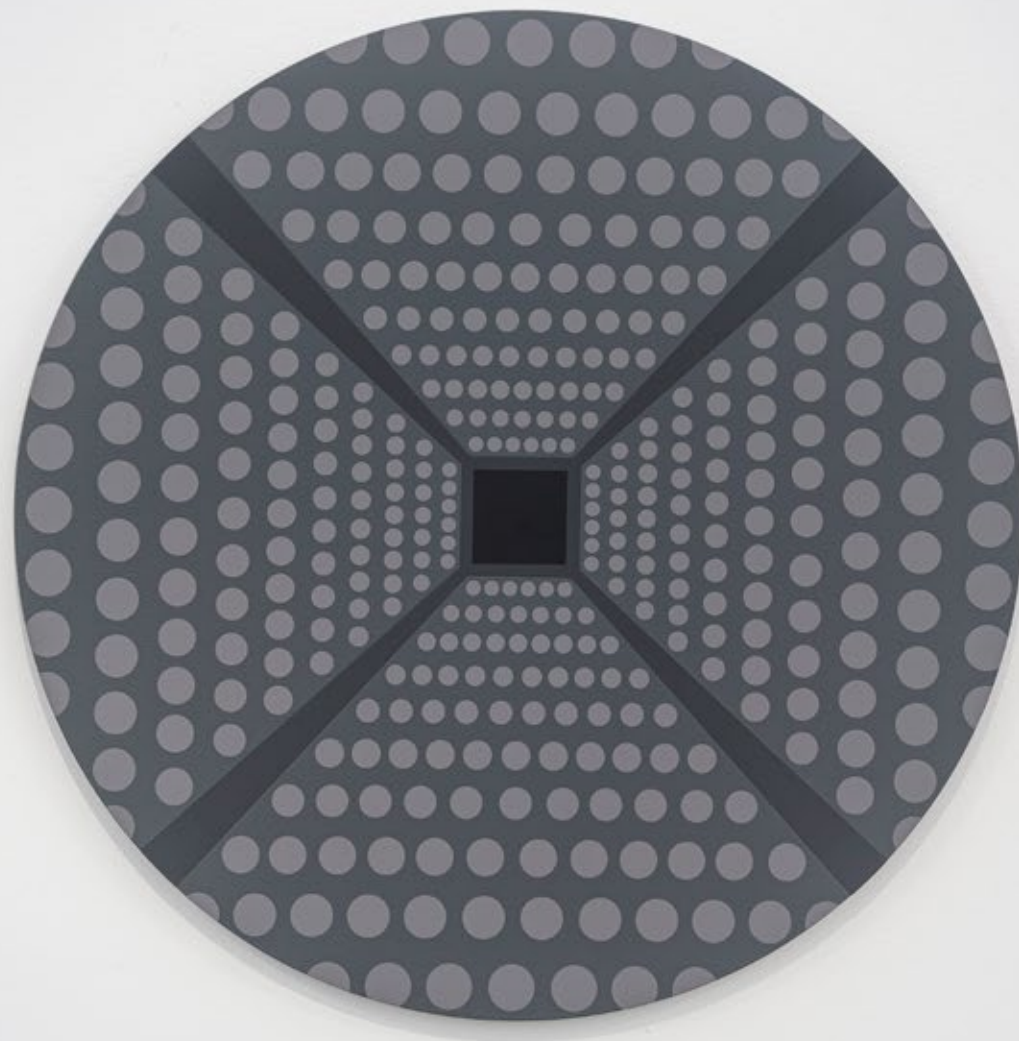
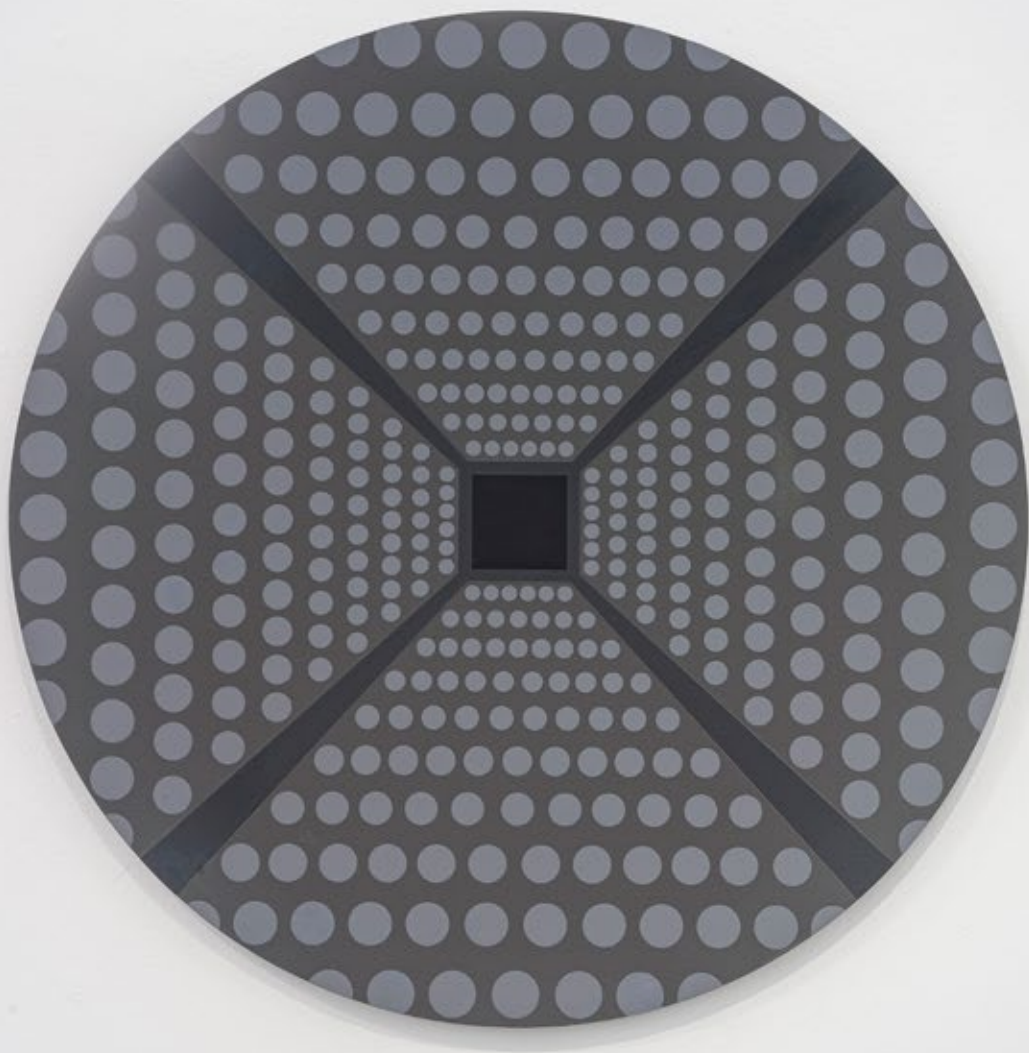
2015–2018

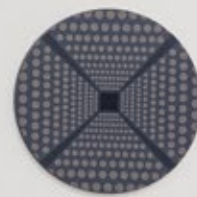
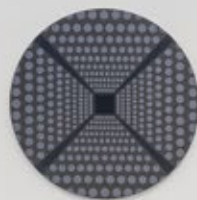
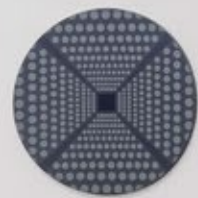
60 cm
[23 5/8 in]

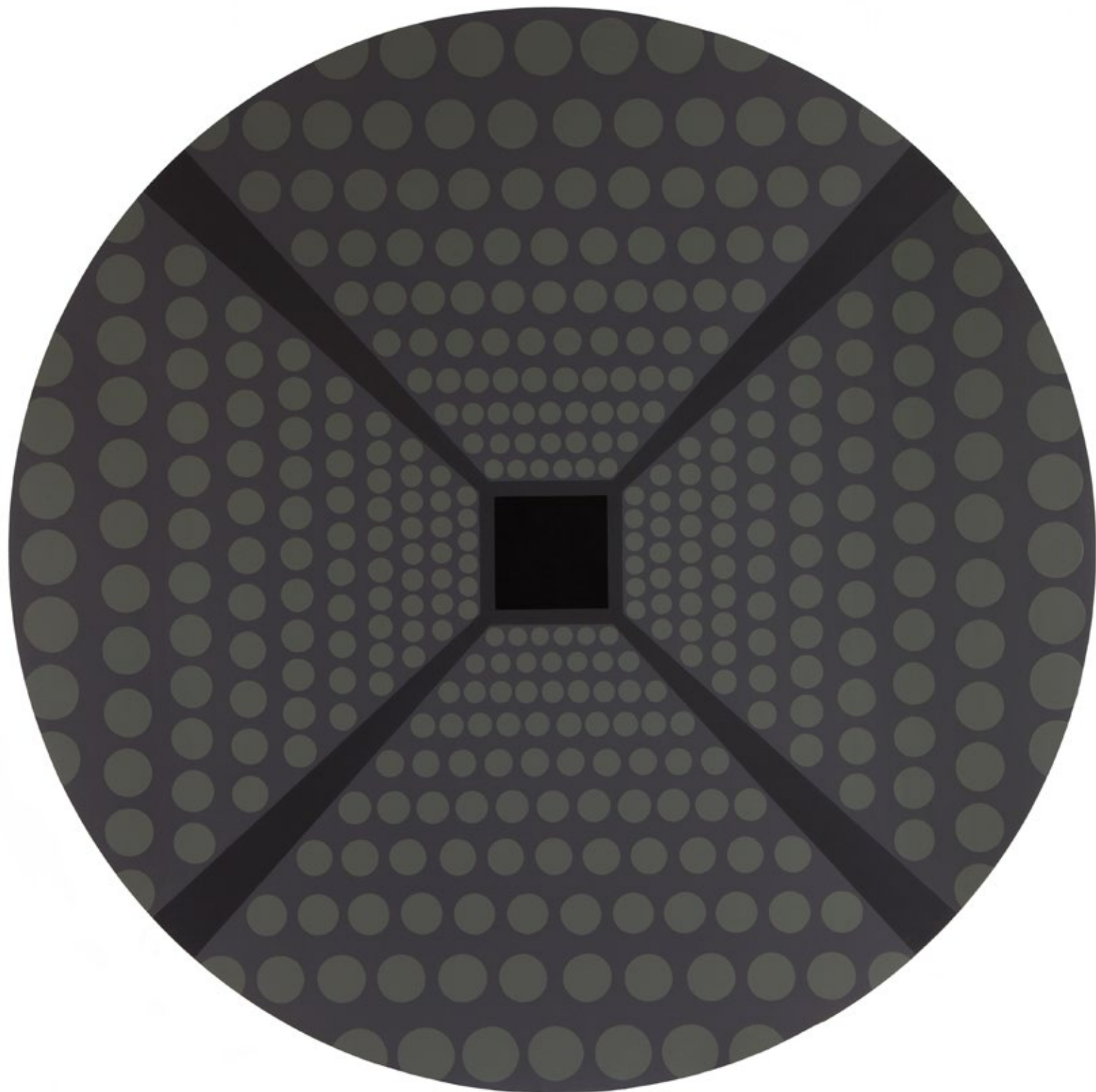
Acrílica e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

Ed. 10







0,6

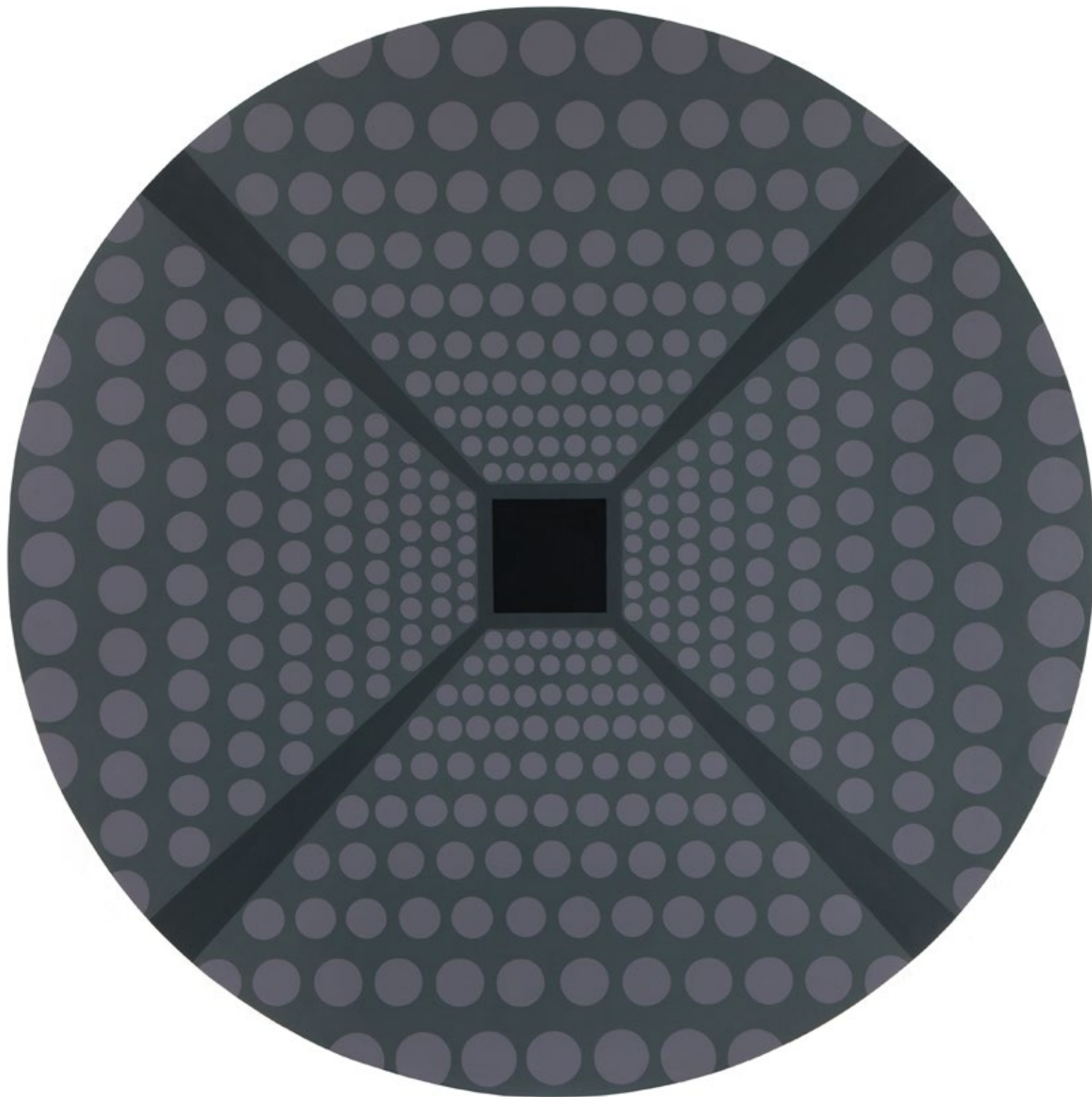
2015–2018

60 cm
[23 5/8 in]

Acrílico e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

Ed. 10



0,6

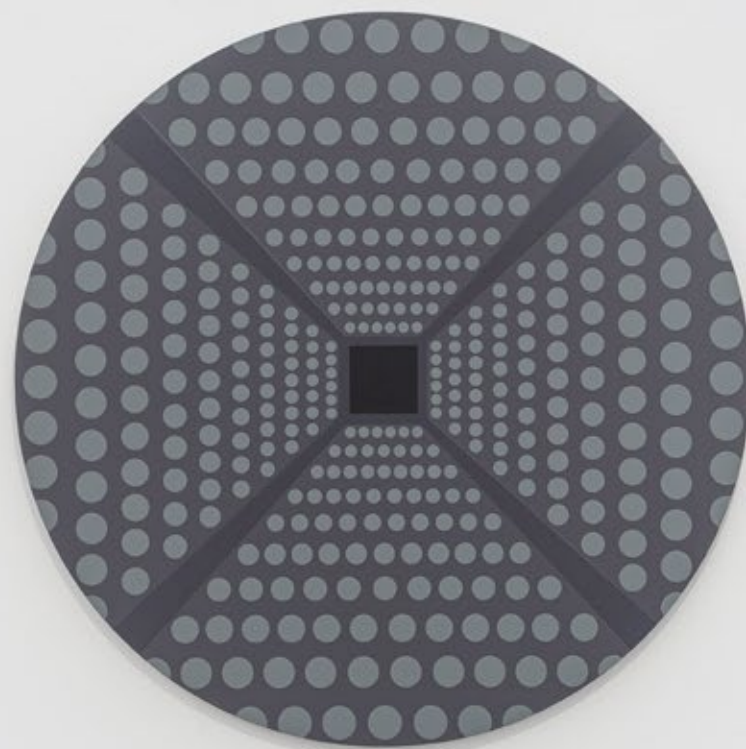
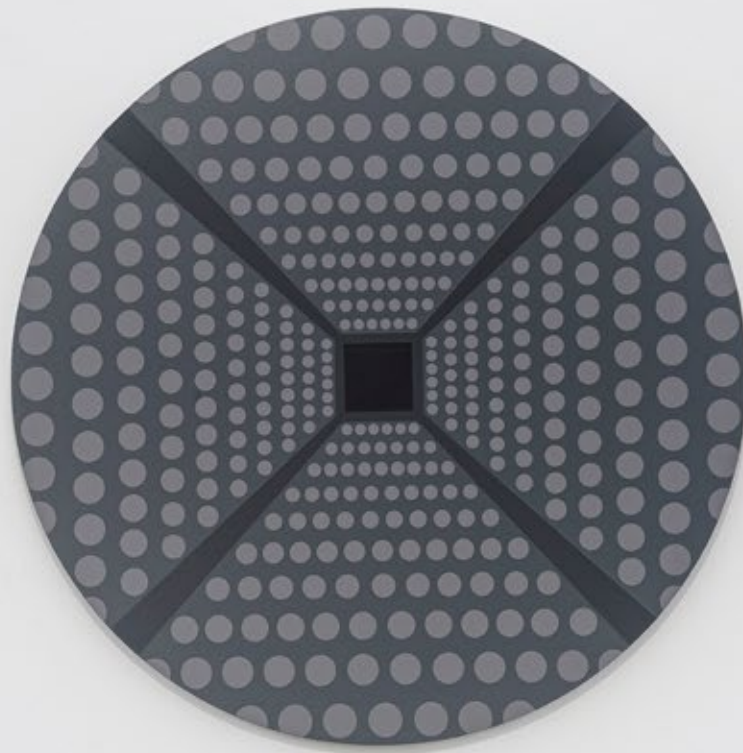
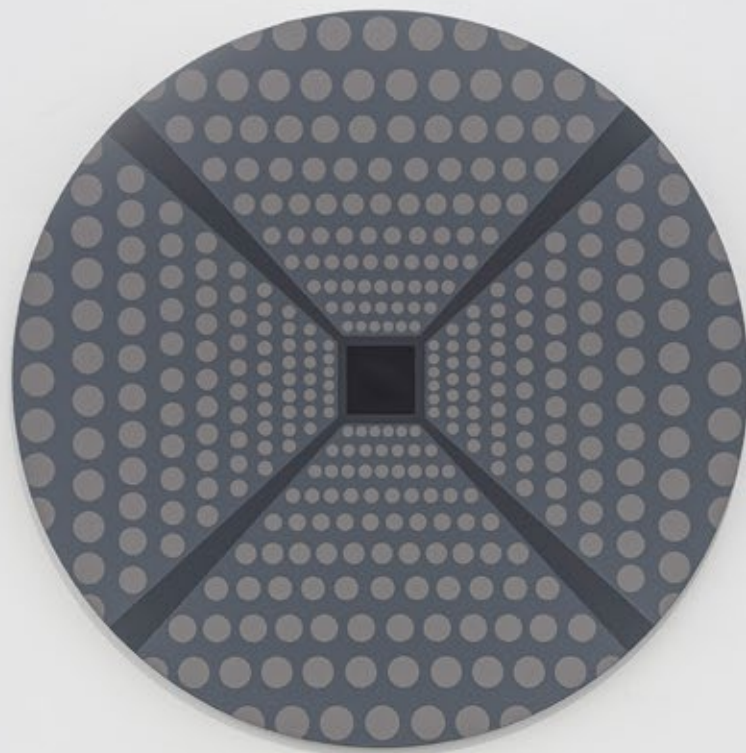
2015–2018

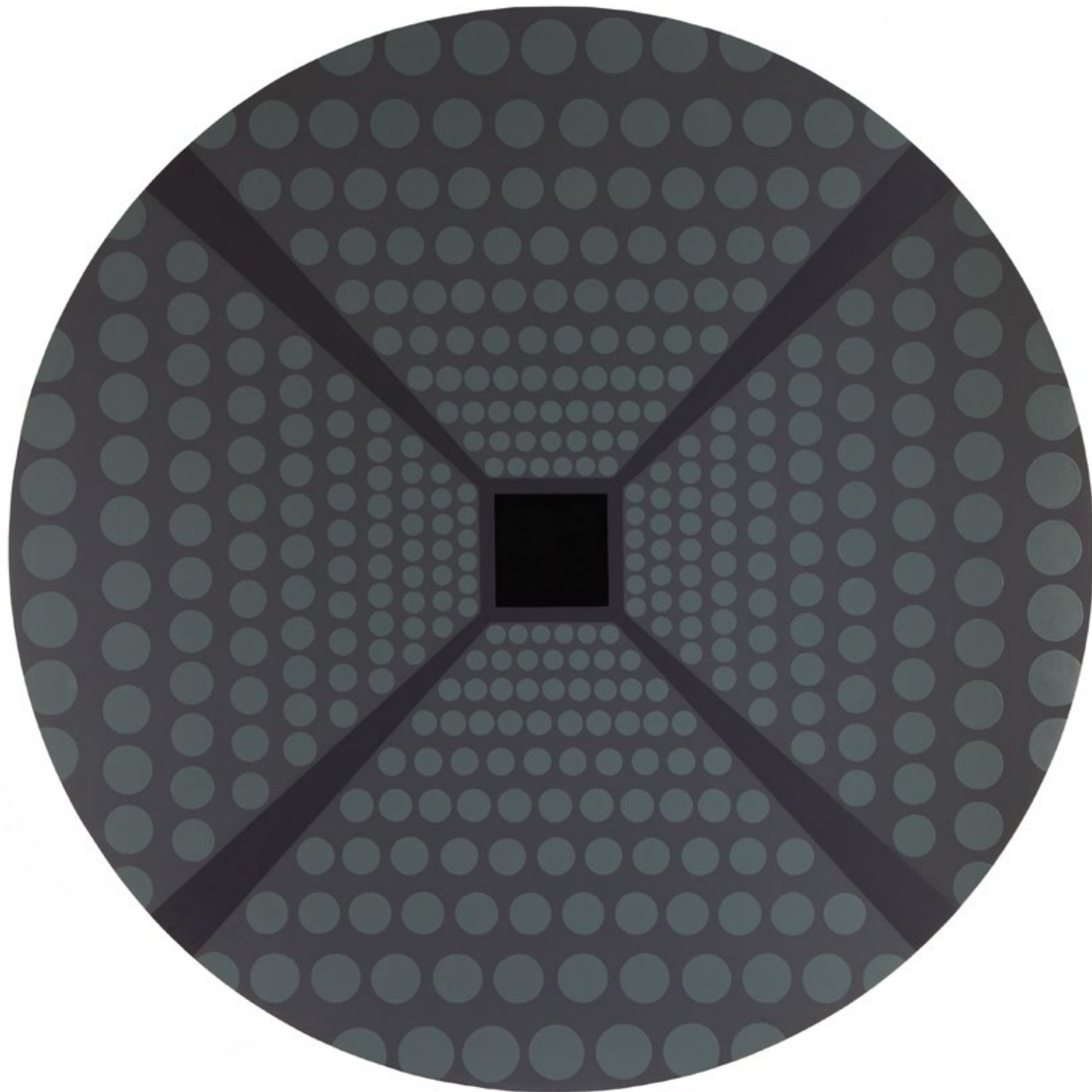
60 cm
[23 5/8 in]

Acrílico e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

Ed. 10





0,6

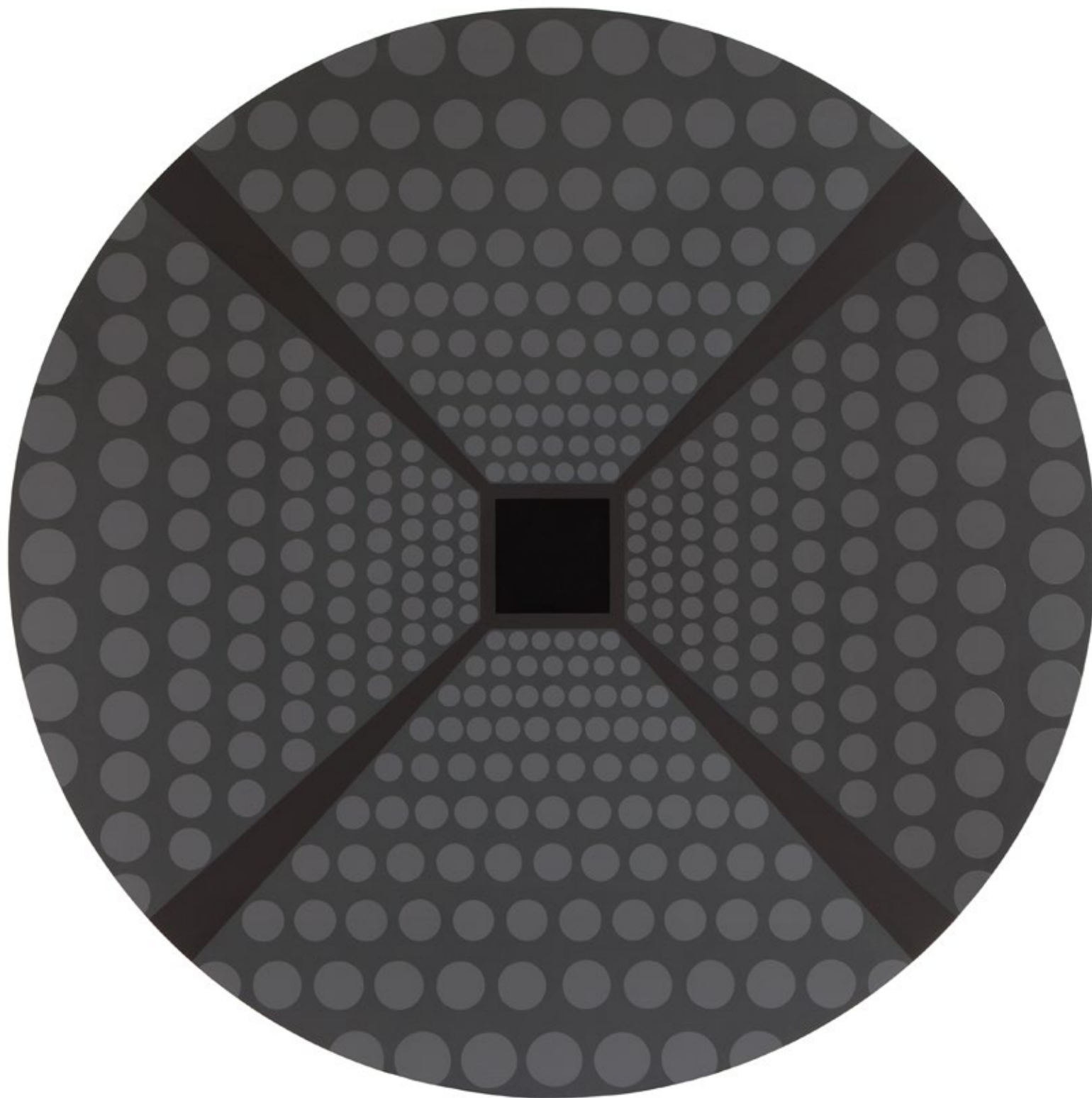
2015–2018

60 cm
[23 5/8 in]

Acrílica e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

Ed. 10



0,6

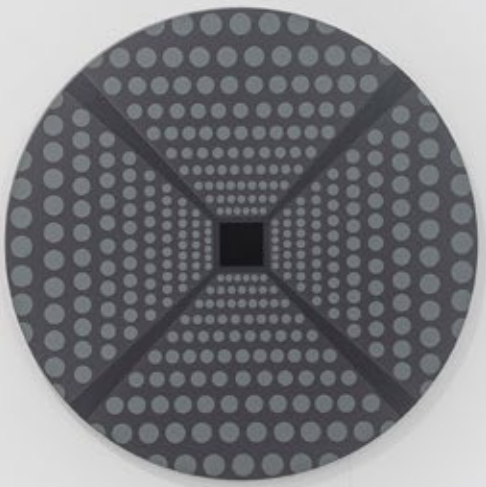
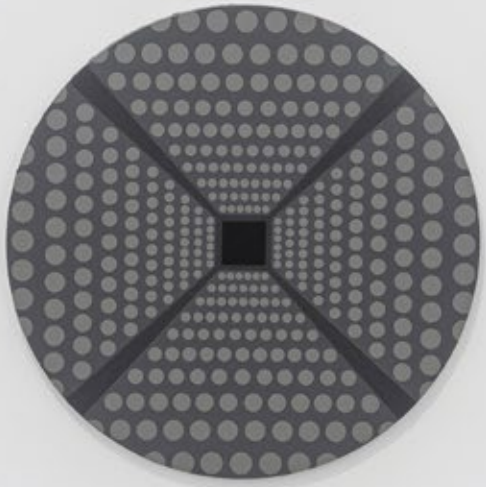
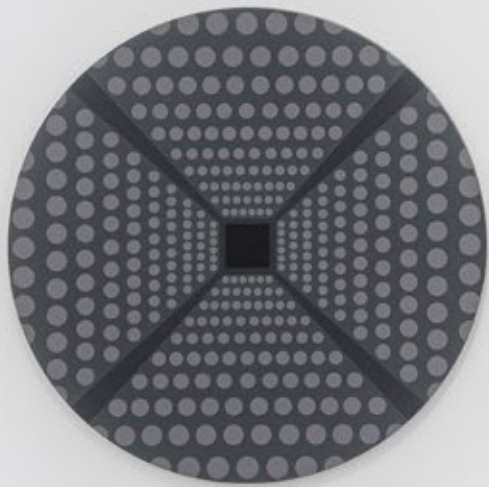
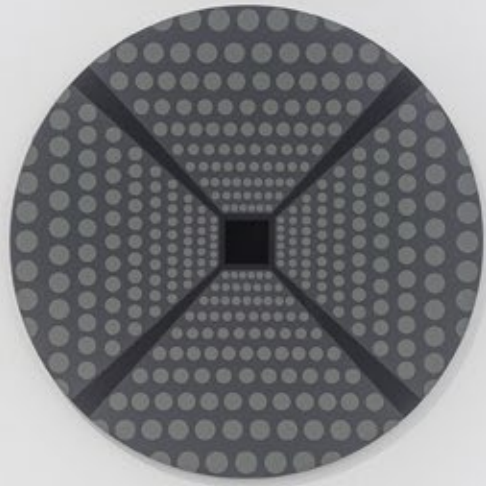
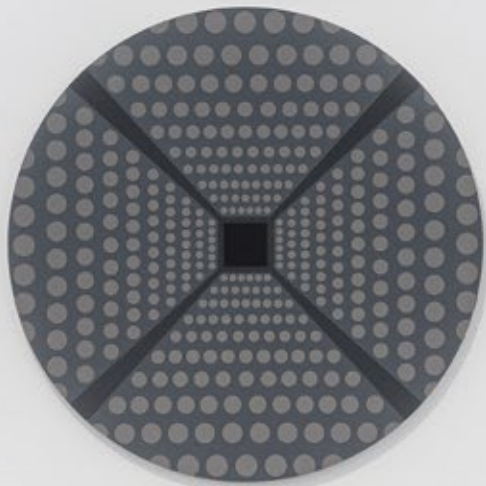
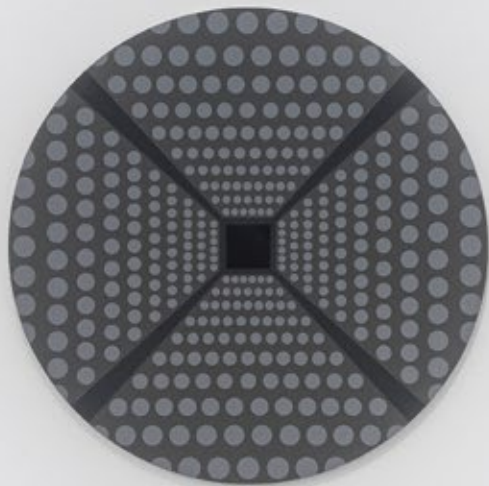
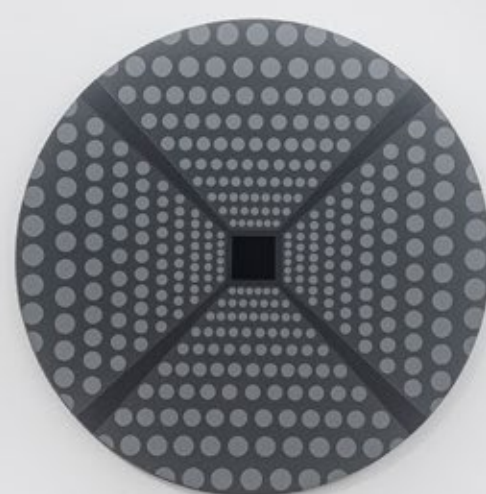
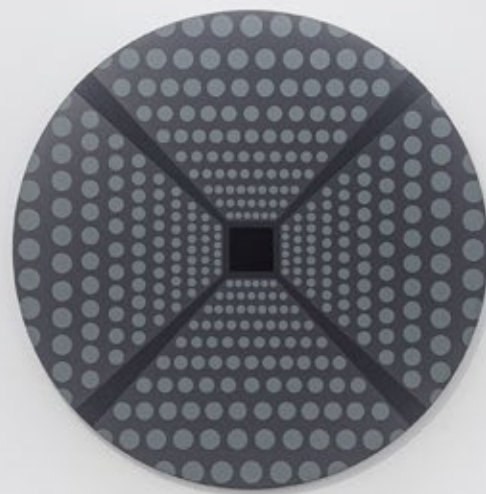
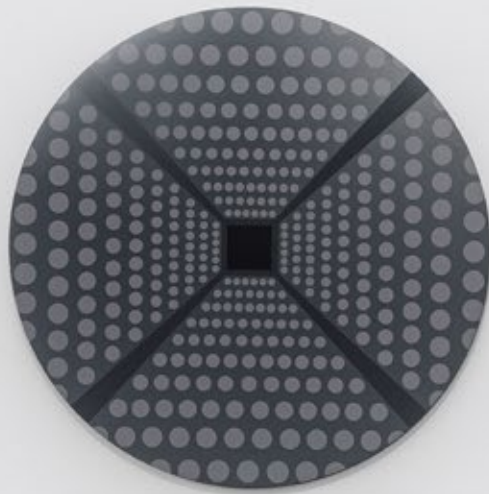
2015–2018

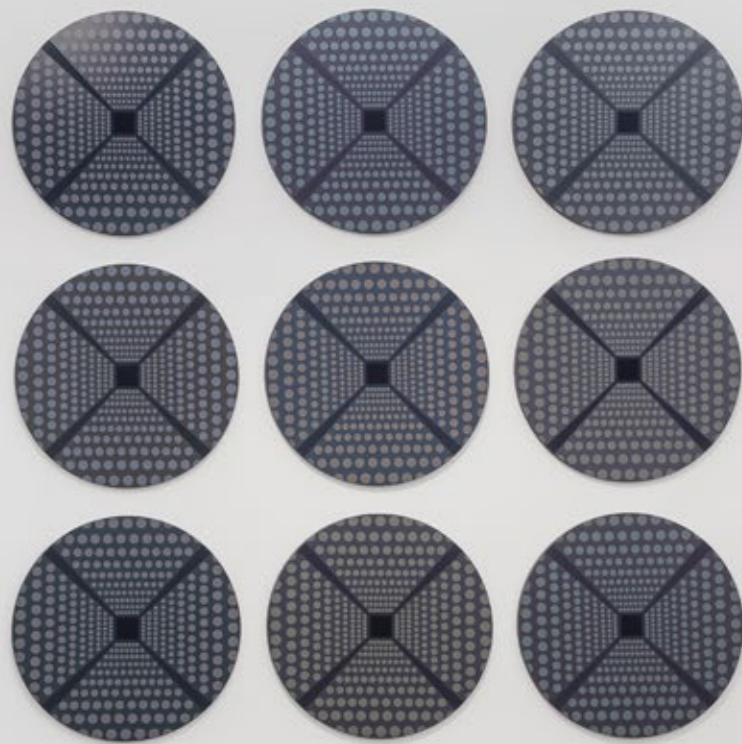
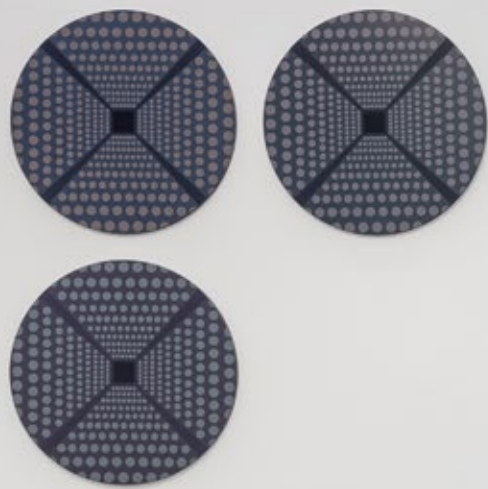
60 cm
[23 5/8 in]

Acrílica e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

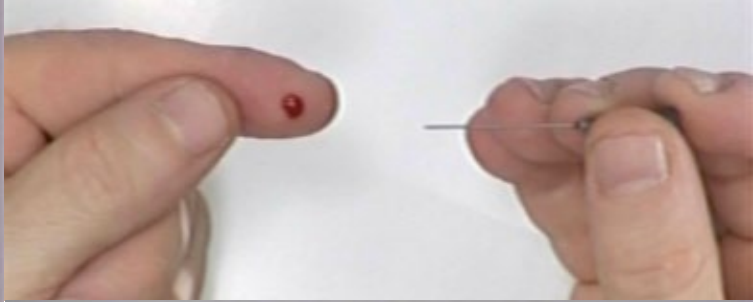
Ed. 10











O PACIENTE CIRCULAR

2007-2009

27'37"

Vídeo. 3 canais. Cor e som

[Video. 3 channels. Color and sound]

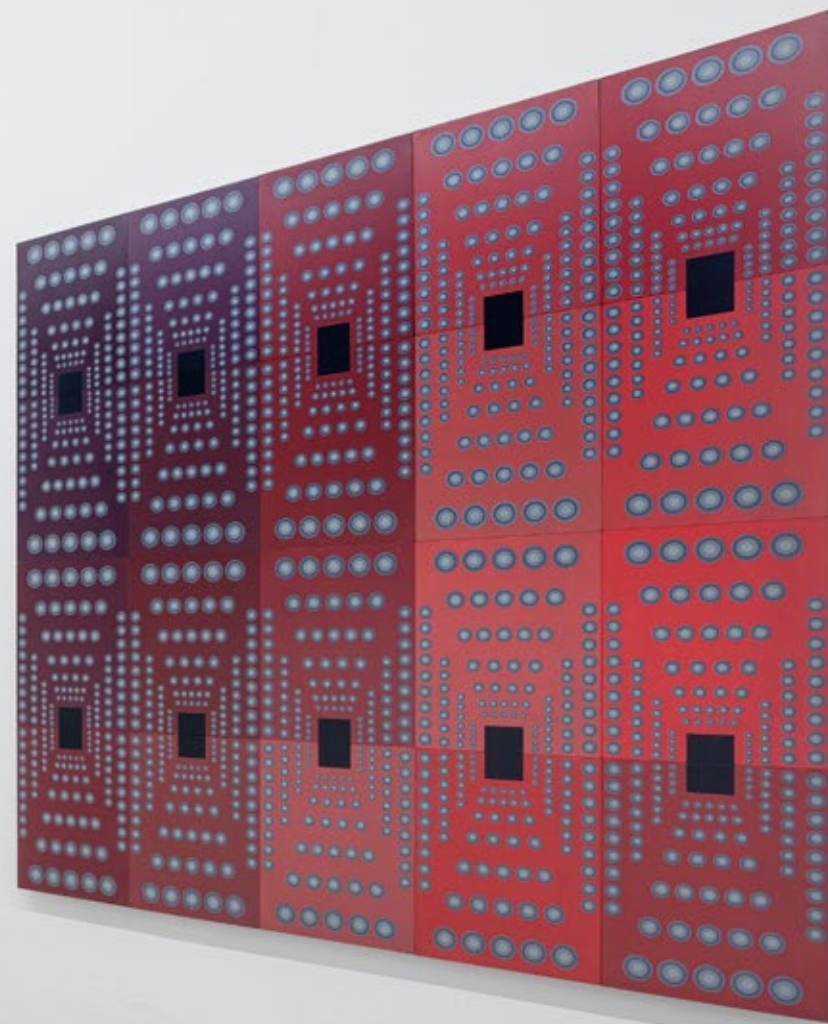
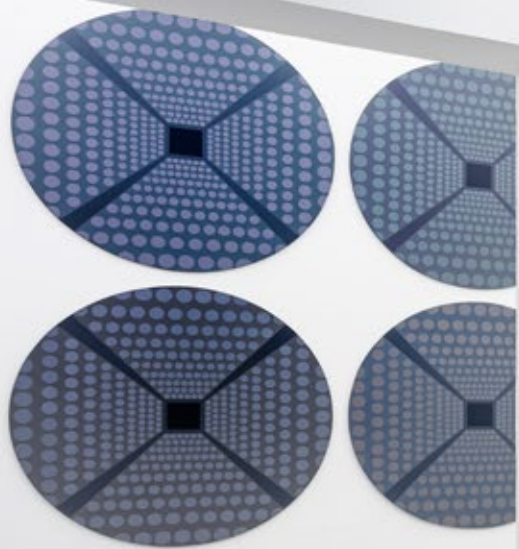
1003 0019

Ed. 5 + 1 AP

[ASSISTA | WATCH](#)







SEM TÍTULO

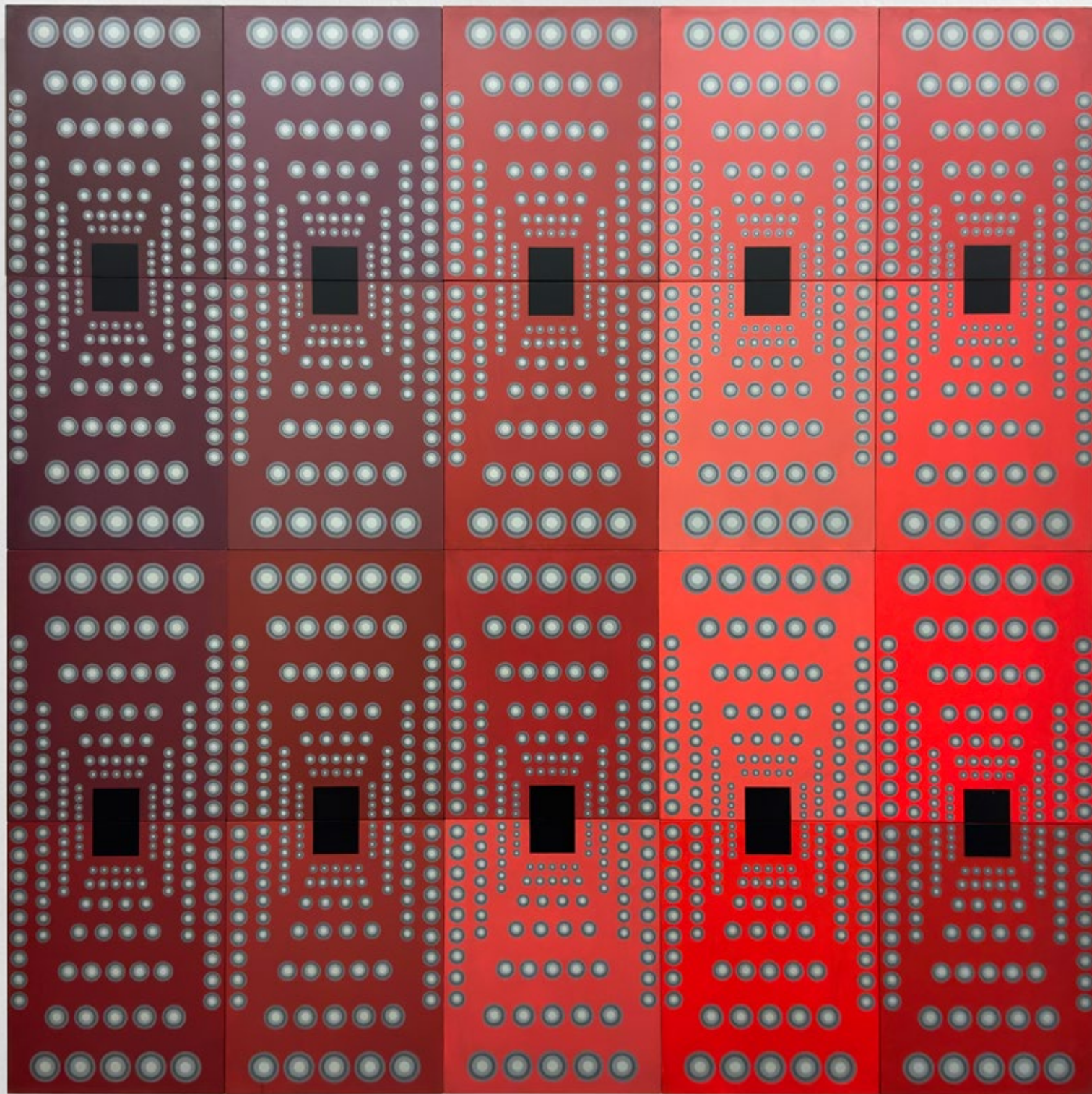
2004

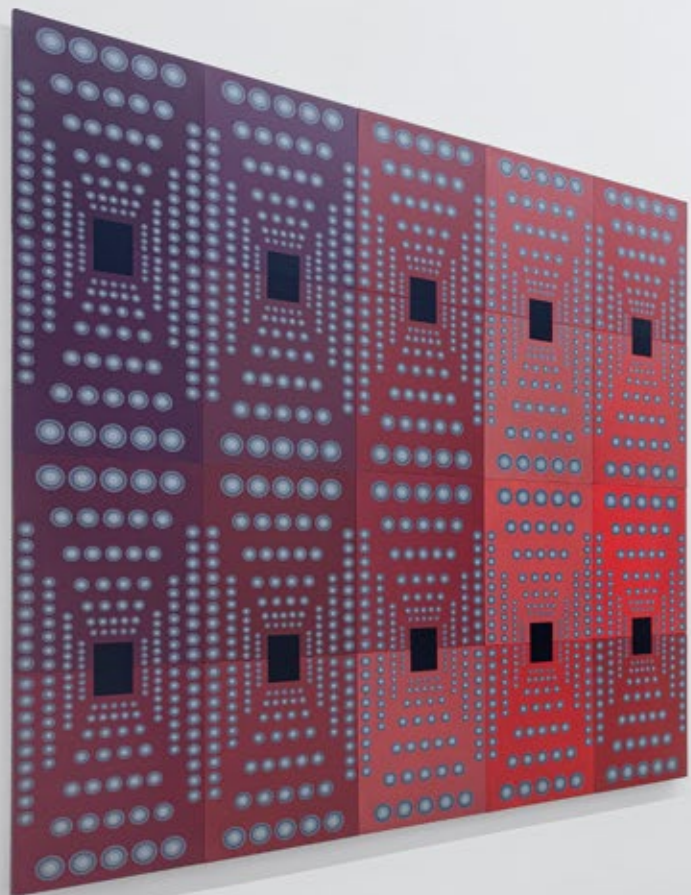
96 x 95 cm
[37 3/4 × 37 3/8 in]

Acrílica e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

1003 0018







CARLITO CONTINI
O PACIENTE CIRCULAR
06



SEM TÍTULO

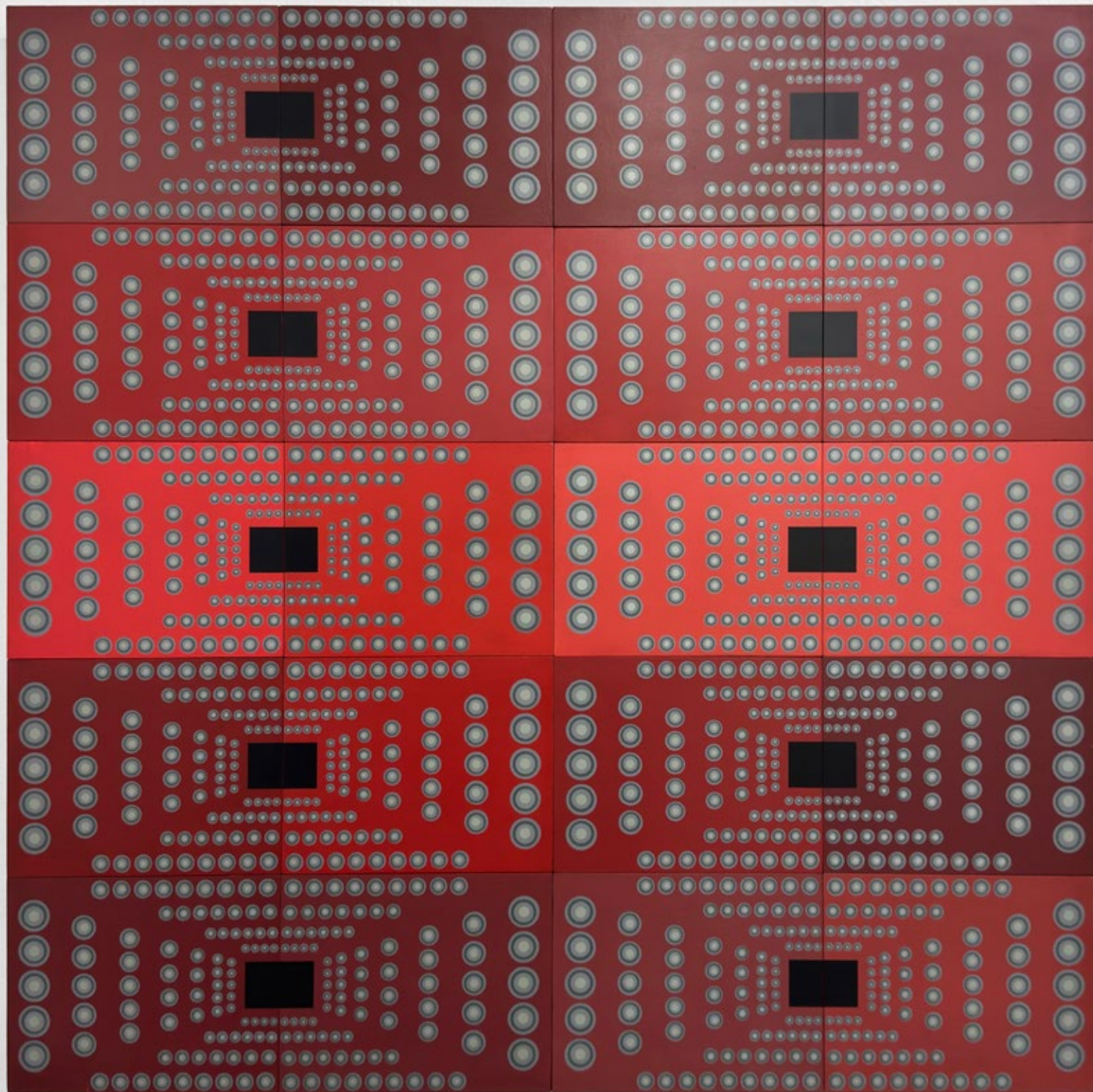
2004

96 x 95 cm
[37 3/4 × 37 3/8 in]

Acrílico e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

1003 0015



SEM TÍTULO

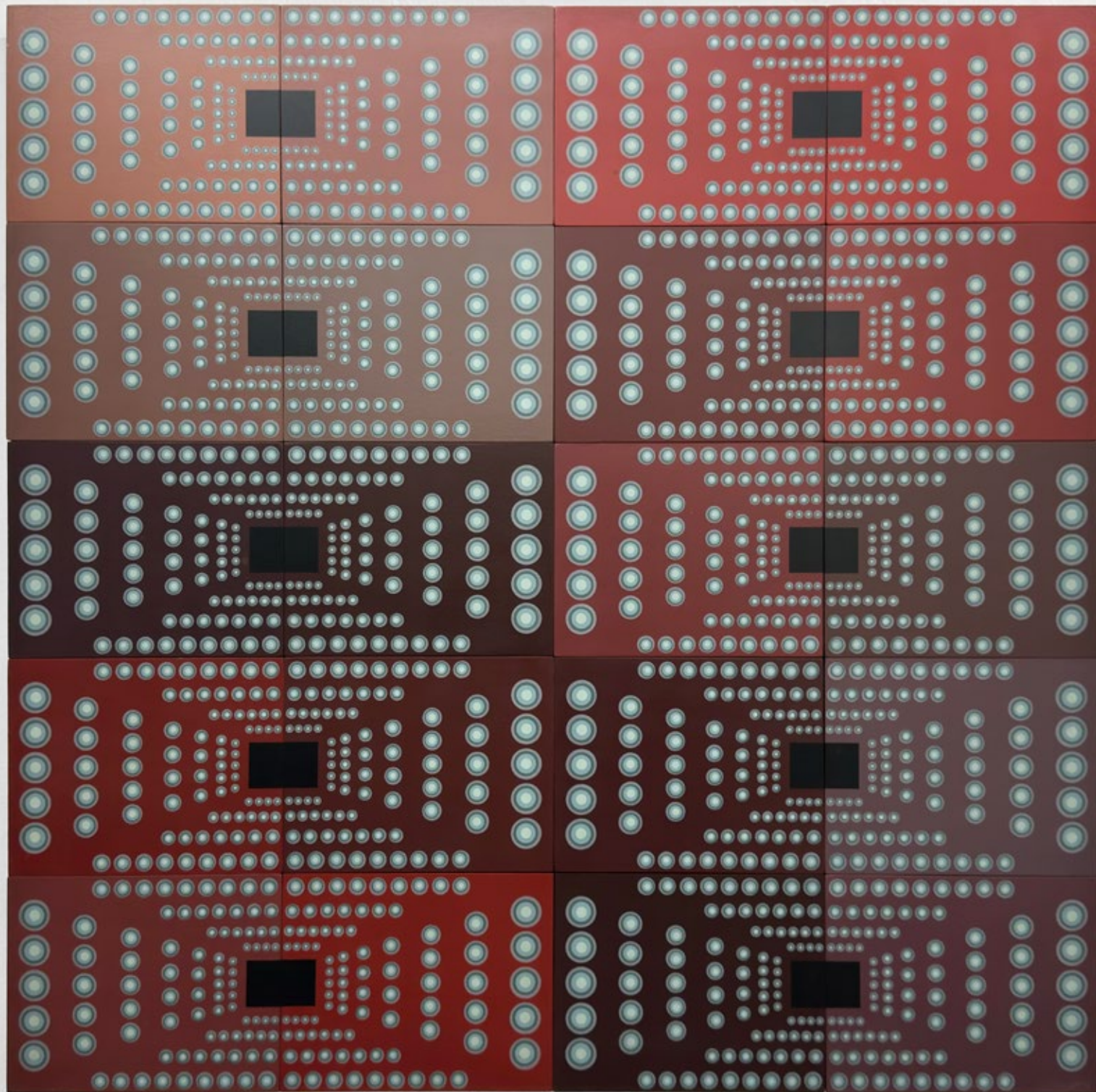
2004

96 x 95 cm
[37 3/4 × 37 3/8 in]

Acrílica e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

1003 0016



SEM TÍTULO

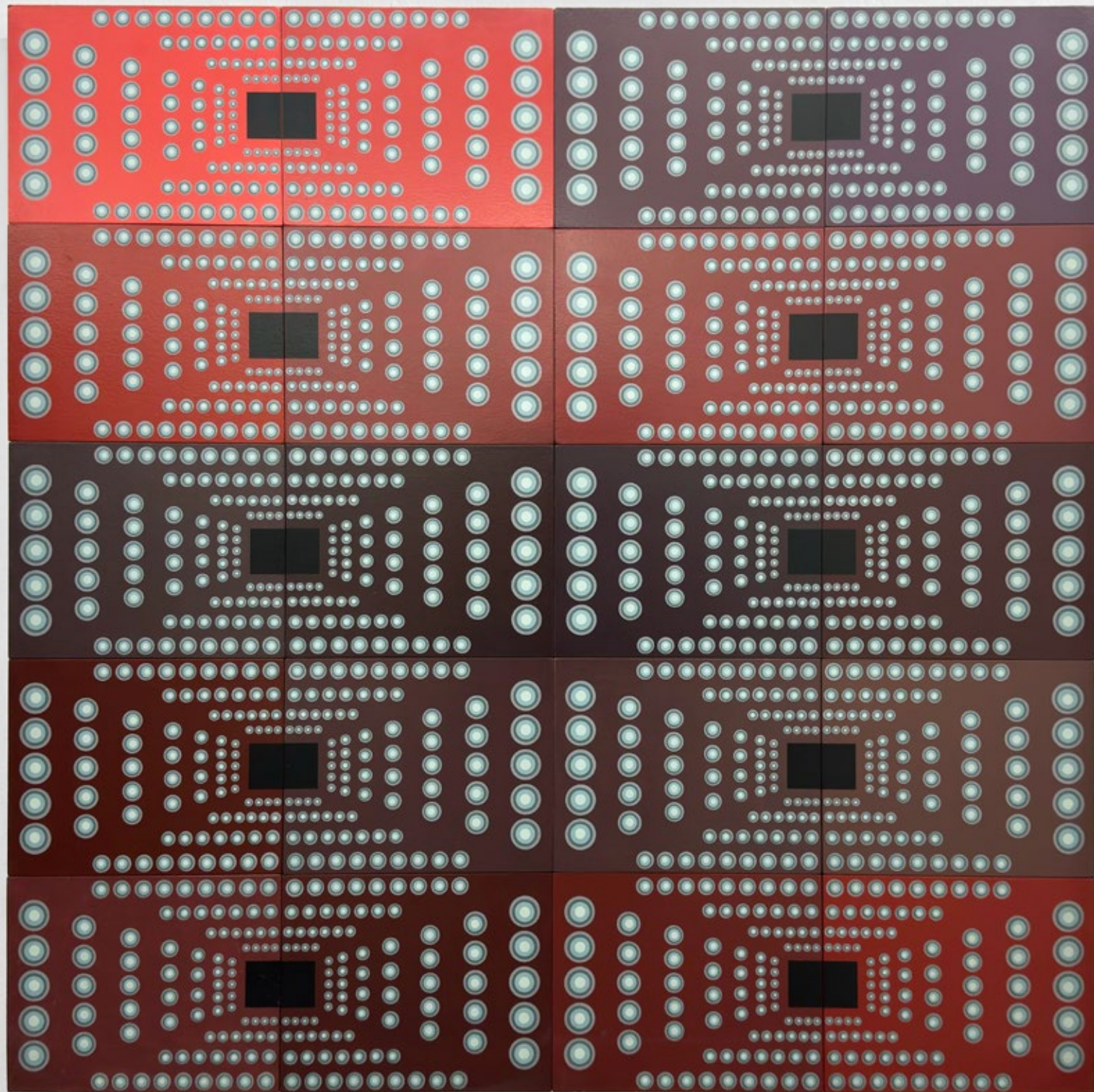
2004

96 x 95 cm
[37 3/4 × 37 3/8 in]

Acrílico e serigrafia sobre MDF

[Acrylic and screenprint on MDF]

1003 0017



SEM TÍTULO

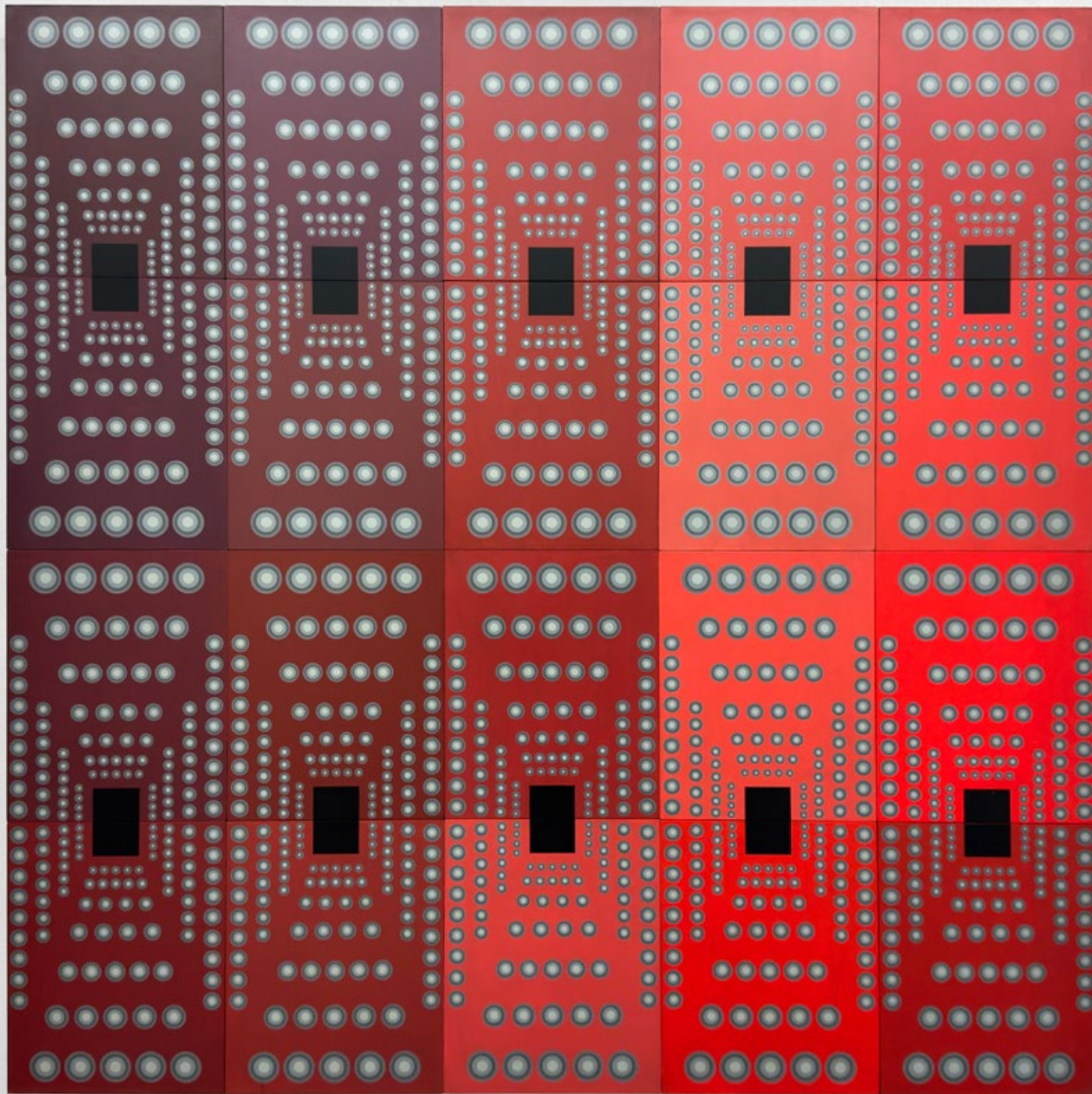
2004

96 x 95 cm
[37 3/4 × 37 3/8 in]

Acrílica e serigrafia sobre MDF

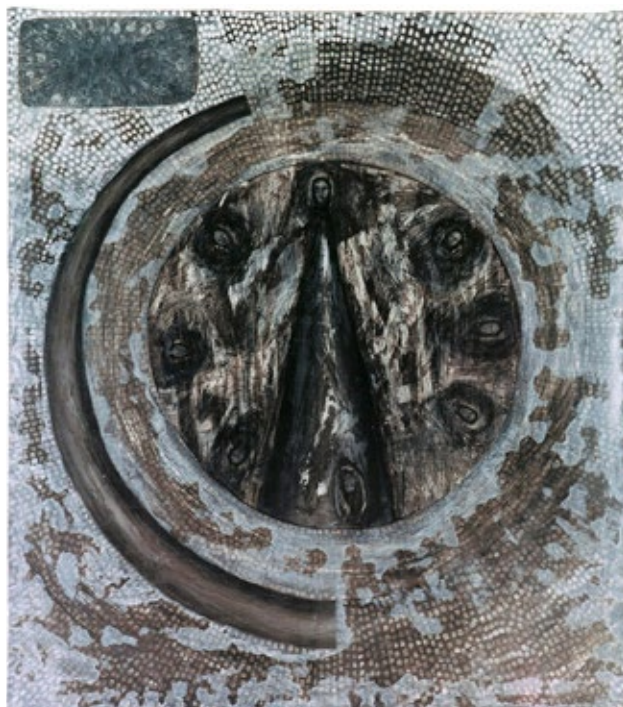
[Acrylic and screenprint on MDF]

1003 0018





Ibis, 1999. cerâmica esmaltada, 38 ø x 4,5 cm



Sem título, 1988–1989. acrílica sobre tela, 240 x 210 cm

O Paciente Circular 0.6

Tálisson Melo

Quando recebi o convite para escrever este texto, tudo o que eu sabia sobre a produção de Carlito Contini estava restrito a suas pinturas da década de 1980. Conversando com o artista em seu ateliê e analisando sua trajetória, pude reconhecer que, há mais de quatro décadas, está imerso em sua pesquisa, trabalhando entre a performance e a pintura de tal maneira que uma não se distingue facilmente da outra. Por isso considero que esta exposição, com pinturas e vídeos que se estruturam em uma lógica serial rigorosa, tem uma carga retrospectiva; apresenta a culminância de um processo ao mesmo tempo intenso e lento que remonta diretamente ao final dos anos 1990, quando pintou um prato com a figura de uma ave rodeada por bolas pretas em fundo amarelo, aplicando na louça um padrão que vinha gestando nas pinturas sobre tela e madeira dos anos anteriores.

Os 1980 enquadram apenas o contexto em que Carlito encontrou um caminho denso de experimentação, quando o que se convencionou categorizar como “abstração”

ou “figuração” passava a conviver e colidir nos museus e na história da arte — então circulando cada vez mais em revistas e livros impressos em cores. As criações artísticas anteriores e emergentes se misturavam (ainda que com várias hierarquias de leitura), configurando um enorme repertório de abordagens das linguagens visuais. Citações desse universo de imagens, gestos e matérias abundaram na produção oitenteira: o clássico, o moderno, o pop, o geométrico, o gótico, o barroco, o punk, o gestual e tudo mais podia se encontrar em uma só tela.

Nessa altura, Carlito sobrepunha símbolos mitológicos em enormes telas já carregadas de manchas, pinceladas, coberturas lavadas, transparências e escorridos — seu repertório literário encontrava traduções plásticas via Anselm Kiefer, Tarsila do Amaral e referências da *art brut*, por exemplo. Nos anos 1990, sua obra experimenta uma inflexão: além do diálogo formal direcionado ao *quattrocento* italiano e ao barroco espanhol, suas pinturas ganhavam suportes de madeira em diferentes formatos para abrigar “altares” de santas e santos. As hagiografias e simbologias constituíam uma preocupação narrativa tão importante quanto as questões pictóricas: efeitos cinéticos via contraste, jogos de perspectiva e composição cenográfica.



Santa Luzia, 1991. acrílica sobre madeira, 270 x 130 cm



São João Batista, 1991. acrílica sobre madeira, 75 cm ø

Confusões matemáticas

Relendo as palavras do jovem Carlito entrevistado pelo crítico Tadeu Chiarelli em 1986, duas ideias aparentemente contraditórias me chamaram atenção para abordar seu trabalho: — **“É matemático. Porque eu vou ouvindo o trabalho, entendeu? Eu tenho primeiro uma ideia, depois ela se submete à realidade do quadro”.** Em seguida: **“Começo com uma confusão. Eu risco, trabalho com sobreposições, faço qualquer coisa. Depois apago tudo aquilo e deixo em branco. Mas já vai começando a aparecer certos fantasmas. Então não tem aquela coisa de eu ficar olhando para a tela branca, pensando o que eu vou pôr. Não tem nada disso no começo, porque o meu branco já não é mais um branco. Já têm o gesto, mil coisas ali”.**

Dessa fase, me interessa destacar a cúpula sobre a imagem de Santa Luzia e a cabeça de São João Batista pintada sobre uma roda de madeira, ambas de 1991. Isso porque (como se faz evidente ao primeiro passo para dentro desta exposição), o círculo se configura como a forma-suporte desse trabalho que levou quase vinte anos para se efetivar. Também pois o efeito côncavo na superfície gerado por meio de padrões geométricos tem relação direta com a cúpula projetada para a tribuna

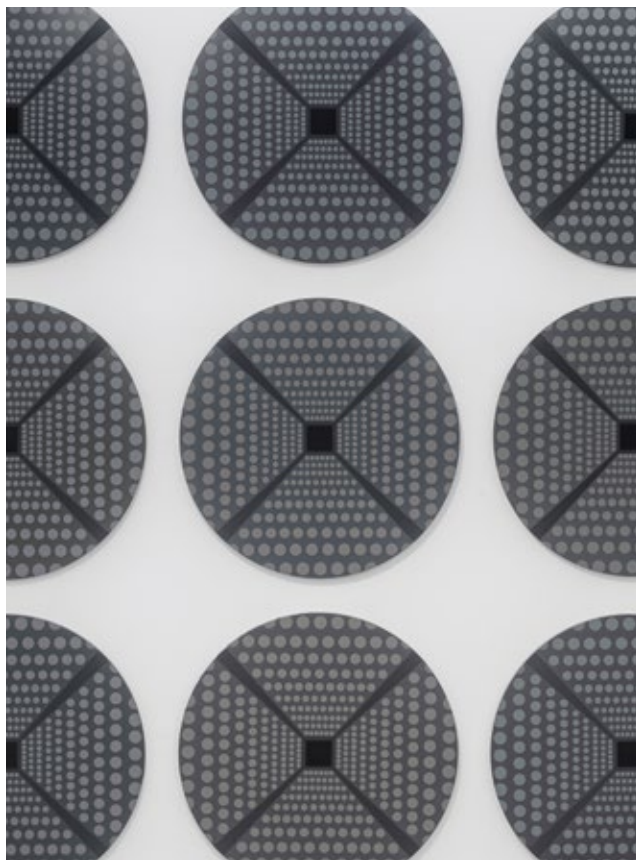
da Galleria degli Uffizi, em Florença, cerca de 1580 — essa arquitetura participa do mesmo o universo intelectual-material que produziu a maneira histórica como o ocidente moderno organiza a relação entre sujeito e mundo. Menções a essa forma se tornaram recorrentes em pinturas de Carlito desde 1993, quando o artista visitou o museu e fotografou seu *duomo*; no entanto, ele trabalhou a reduzindo de cosmos a módulo.

Inicialmente, entre 2008 e 2015, foram seis grandes círculos pintados com a mesma composição geométrica para formar a instalação pictórica 0.6: uma síntese da estrutura octogonal e do padrão de madrepérolas da cúpula florentina (que já aparecera no prato pintado em 1999 com a ave ao centro), em que o grande círculo é dividido em quatro seções delimitadas por faixas se afunilando da margem para o centro do círculo, onde se unem emoldurando um quadrado escuro; em cada parte, círculos perfeitos se alinham sangrando do corte dos discos em diminuição progressiva de seu tamanho rumo ao quadrado central.

Mais tarde, Carlito reduziu a composição de 1,8 metro de diâmetro para 60 centímetros e a replicou repetida e precisamente, multiplicando cada uma das seis peças iniciais



Cúpula da Tribuna, Galleria degli Uffizi (Florença, Itália). Foto: Carlito Contini, 1995.



por dez. Desdobrou o trabalho em outra pintura instalativa com 60 peças pintadas a partir do mesmo padrão de composição, regras que se formaram no processo subjetivo dessa pintura-performance que se lança ao espaço e encena uma espécie de ordenação de diferenças sutis que nascem da interação entre as partes — um templo para suas confusões matemáticas.

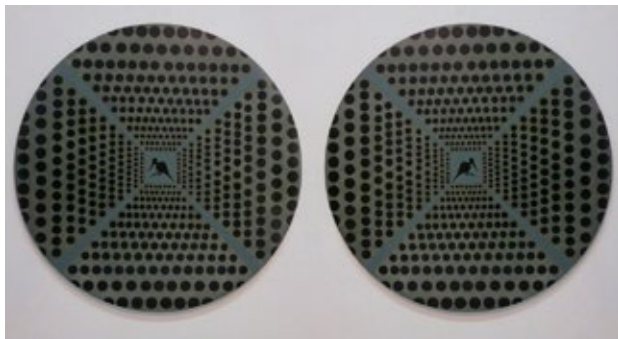
Um cinza não é um cinza

Para cada um dos seis discos grandes, Carlito definiu combinações específicas dos matizes de sua paleta cuidadosamente dessaturada. Quando tudo parece tender ao apagamento cromático em uma atmosfera densa e cinzenta, diferenças começam a brotar — ora mais suaves e quentes, em ondas, ora mais agressivas e frias, como pulsações —, em desvios azulados, rosados, esverdeados, amarelados, arroxeados... Há uma vibração entre formas e fundos, partes e todos, que nos impele a deter a percepção, a neutralidade do cinza desaparece do horizonte, se revela como ficção.

Desse encontro entre rigor geométrico e zonas de instabilidade como vibrações afetivas, me lembra das lições de Josef Albers transmitidas por Almir Mavignier e Mário

Pedrosa no ambiente que alimentava o neoconcretismo: *“um vermelho não é um vermelho, é um vermelho com relação ao fundo”*, ou seja, nenhuma cor possui identidade fixa. A cor existe apenas em relação. Incorporando suas leituras sobre física quântica, em suas pinturas, Carlito parece atualizar essa proposição por meio da serialidade monumental, levando um procedimento quase-industrial a resultar em uma experiência espacial mais visceral, ritual e temporal na forma de uma instalação que se recompõe de acordo com especificidades do espaço onde o trabalho performa.

Não sabemos exatamente se estamos diante de uma abóbada ou de um observatório. A perspectiva continua operando, mas, longe de produzir certeza, as rotações em sentidos distintos vão se impondo, nos situando dentro de um maquinário com engrenagens movediças, com rumos irregulares. Vejo aqui as conversas de Carlito com a arte cinética, óptica, concreta, *minimal* e conceitual, ao mesmo tempo que permanece a dimensão ritual de sua experiência literária e performática, marcada pela presença de santos, divindades e seres mitológicos — embora agora sublimada nas próprias estruturas perceptivas da obra.



Íbis, 2004. acrílica sobre MDF – 75cm ø (cada)



Um círculo para Thot

Essa mesma contaminação aparece de maneira decisiva na vídeo-instalação em três canais *O Paciente Circular*. Enquanto as pinturas projetam o olhar para o interior de uma abóbada imaginária, o vídeo inverte essa orientação e observa o corpo de cima: o artista vestido de cinza, em um ambiente igualmente cinzento e cercado por formas geométricas, realiza ações lentas e econômicas. Tudo parece obedecer a uma lógica de neutralização em uma atmosfera laboratorial: monocromia, silêncio, repetição e controle. Então, surge o sangue que macula o balão branco e se explode, espalhando o vermelho em partículas por todo o espaço.

É o corpo aquilo que desorganiza tudo ou impõe sua própria ordem? O “paciente” é quem está sendo observado ou um alquimista que repete calmamente suas fórmulas? Seria essa clínica surreal o ateliê de onde provêm os 66 discos pintados que rodam pela exposição?

Se durante boa parte do século XX, sobretudo nas leituras mais ortodoxas do construtivismo e do minimalismo, a geometria foi frequentemente apresentada como linguagem universal, racional e não narrativa,

o trabalho de Carlito aponta para outra tradição. Celebra o deus egípcio Thot, com sua cabeça e bico de íbis — símbolo de uma visão de mundo em que geometria, cosmologia, registro do tempo e conhecimento estão fundidos na linguagem.

Justamente nesse ponto de diálogo *O Paciente Circular 0.6* me parece ter sua principal singularidade: propõe um mergulho por estruturas calculáveis para incitar pequenas infiltrações de instabilidade — corpo, sombras, uma ave, uma flor, as variações sutis de um espectro cromático. Com a ave sagrada que se encontra na origem de todo esse sistema, Carlito evidencia que cada forma, por mais elementar e mínima que pareça, carrega consigo restos de mito, pulsão de vida-e-morte-e-vida...

Tálcisson Melo



O Paciente Circular 0.6

Tálisson Melo

When I was invited to write this text, everything I knew about Carlito Contini's work was limited to his paintings from the 1980s. Through conversations with the artist in his studio and a close look at his trajectory, I came to recognize that, for more than four decades, he has been immersed in a research process that moves between performance and painting in such a way that one cannot easily be distinguished from the other. For this reason, I see this exhibition—with its paintings and videos structured according to a rigorous serial logic—as carrying a retrospective dimension. It presents the culmination of a process at once intense and slow, one that can be traced directly back to the late 1990s, when Contini painted a plate bearing the image of a bird surrounded by black circles on a yellow ground, applying to the ceramic surface a pattern that had been taking shape in his paintings on canvas and wood over the preceding years.

The 1980s merely frame the context in which Carlito found a dense path of experimentation, at a moment when what had come to be

categorized as “abstraction” and “figuration” increasingly coexisted and collided in museums and in art history—then circulating ever more widely through color-printed books and magazines. Earlier and emerging artistic productions became intertwined (albeit through multiple hierarchies of interpretation), forming an immense repertoire of approaches to visual language. References to this universe of images, gestures, and materials abounded in the art of the decade: the classical, the modern, the pop, the geometric, the Gothic, the Baroque, the punk, the gestural—everything could coexist within a single painting.

At that time, Carlito layered mythological symbols onto large canvases already charged with stains, brushstrokes, washes, transparencies, and drips. His literary repertoire found visual translations through Anselm Kiefer, Tarsila do Amaral, and references to *Art Brut*, among others. During the 1990s, his work underwent a significant shift: beyond its formal dialogue with the Italian *Quattrocento* and the Spanish Baroque, his paintings came to inhabit wooden supports of various shapes, designed to house “altars” dedicated to saints. Hagiographies and symbolic systems became a narrative concern as important as the pictorial questions themselves: kinetic effects produced through contrast, games of



perspective, and theatrical composition.

Mathematical Confusions

Rereading the words of the young Carlito in an interview with critic Tadeu Chiarelli in 1986, two seemingly contradictory ideas caught my attention as a way into his work: “It’s mathematical. Because I listen to the work, you know? I begin with an idea, but then it submits itself to the reality of the painting.” And then: “I start with a confusion. I scribble, I work through layers, I do whatever. Then I erase all of that and leave it blank. But certain ghosts have already begun to appear. So there’s never that thing where I stare at a blank canvas wondering what I’m going to put there. None of that exists at the beginning, because my white is no longer white. There are already gestures there, a thousand things.”

From this period, I am particularly interested in the dome above the image of Saint Lucy and the head of Saint John the Baptist painted on a wooden wheel, both from 1991. This is because (as becomes evident upon entering the exhibition) the circle emerges as the support-form of a work that took nearly twenty years to come into being. It is also because the concave effect produced on the surface through geometric patterns is directly related

to the dome designed for the tribune of the Galleria degli Uffizi in Florence around 1580—a structure that belongs to the same intellectual and material universe that shaped the historical way in which the modern West organized the relationship between subject and world. References to this form became recurrent in Carlito’s paintings after 1993, when he visited the museum and photographed its dome; over time, however, he worked it down from cosmos to module.

Initially, between 2008 and 2015, six large circles were painted using the same geometric composition to form the pictorial installation *0.6*: a synthesis of the octagonal structure and mother-of-pearl pattern of the Florentine dome (which had already appeared in the plate painted in 1999 with a bird at its center). Here, the large circle is divided into four sections defined by bands that taper from the edge toward the center, where they converge to frame a dark square; within each section, perfect circles align, bleeding beyond the edge of the discs while progressively diminishing in size as they approach the central square.

Later, Carlito reduced the composition from 1.85 meters in diameter to 60 centimeters and replicated it repeatedly and with preci-



sion, multiplying each of the six original works by ten. The project unfolded into another painterly installation composed of sixty works based on the same compositional pattern—rules that emerged through the subjective process of this painting-performance, which extends itself into space and stages a kind of ordering of subtle differences born from the interaction among its parts: a temple for his mathematical confusions.

A Gray Is Not a Gray

For each of the six large discs, Carlito defined specific combinations of hues within his carefully desaturated palette. Just when everything seems to tend toward chromatic erasure within a dense, gray atmosphere, differences begin to emerge—sometimes softer and warmer, unfolding in waves; sometimes sharper and cooler, like pulses—in bluish, pinkish, greenish, yellowish, and purplish deviations. A vibration emerges between forms and grounds, parts and wholes, compelling us to linger in perception. The neutrality of gray disappears from the horizon, revealing itself as a fiction.

This encounter between geometric rigor and zones of instability— affective vibrations, one might say—recalls for me the lessons of Josef

Albers as transmitted by Almir Mavignier and Mário Pedrosa within the milieu that nourished Neo-Concrete art: *“a red is not a red; it is a red in relation to its ground.”* In other words, no color possesses a fixed identity. Color exists only in relation. Incorporating his readings of quantum physics, Carlito seems to update this proposition through monumental seriality, transforming an almost industrial procedure into a more visceral, ritual, and temporal spatial experience in the form of an installation that recomposes itself according to the particularities of the space in which the work performs.

We do not know exactly whether we are standing before a vault or an observatory. Perspective continues to operate, yet far from producing certainty, rotations moving in different directions gradually impose themselves, situating us within a machinery of shifting gears and irregular trajectories. Here I see Carlito’s conversations with kinetic, optical, Concrete, Minimal, and Conceptual art, even as the ritual dimension of his literary and performative experience remains present, marked by saints, divinities, and mythological beings—now sublimated into the very perceptual structures of the work.

A Circle for Thoth



This same contamination appears decisively in the three-channel video installation *O Paciente Circular* [*The Circular Patient*]. While the paintings project the gaze toward the interior of an imaginary vault, the video reverses that orientation and observes the body from above: the artist, dressed in gray, in an equally gray environment surrounded by geometric forms, performs slow and economical actions. Everything seems to obey a logic of neutralization within a laboratory-like atmosphere: monochromy, silence, repetition, and control. Then blood appears, staining a white balloon, which bursts and scatters red particles throughout the space.

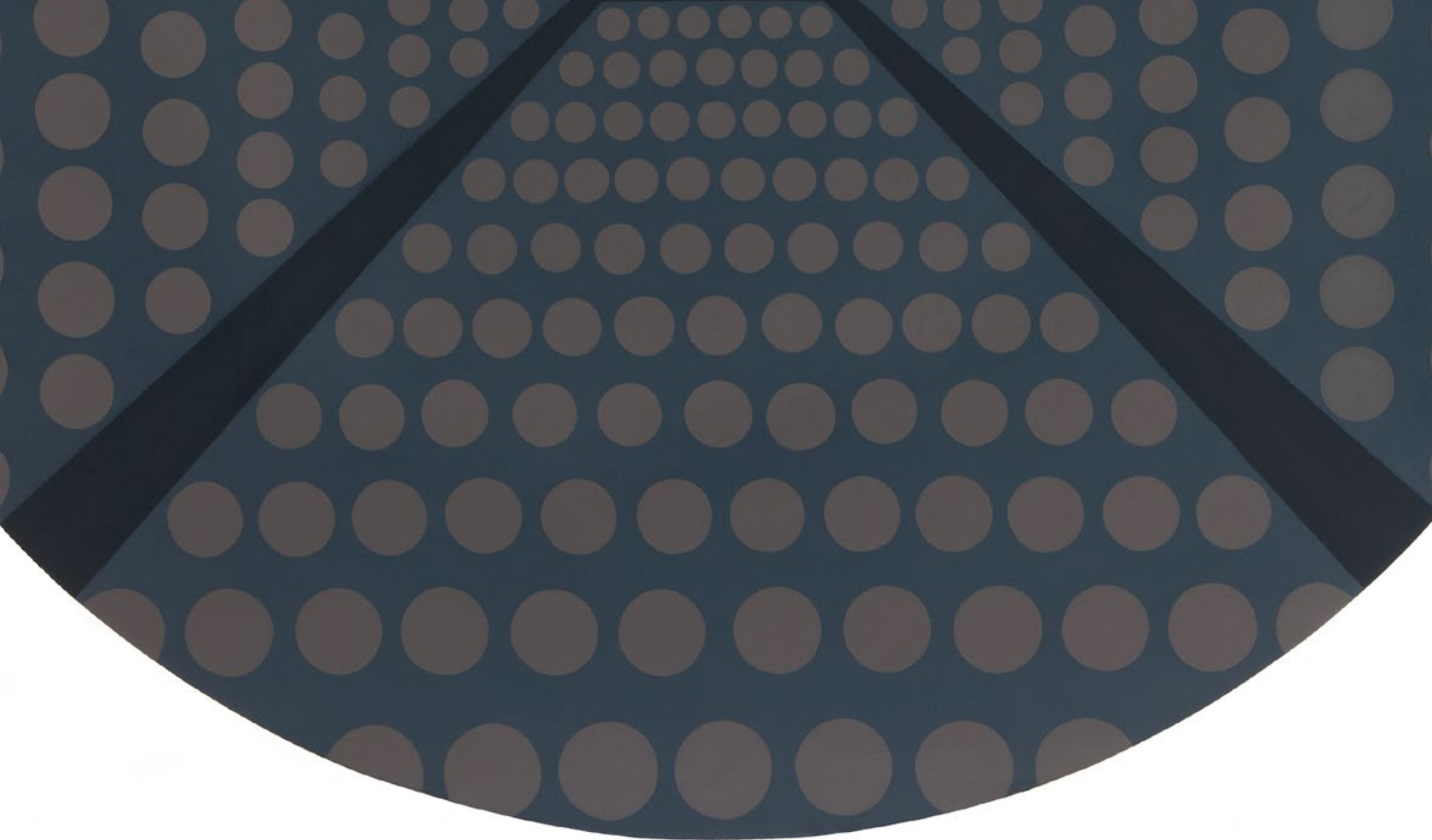
Is it the body that throws everything into disarray, or does it impose its own order? Is the “patient” the one being observed, or an alchemist calmly repeating his formulas? Could this surreal clinic be the studio from which the sixty-six painted discs that circulate throughout the exhibition emerged?

For much of the twentieth century, especially in the more orthodox readings of Constructivism and Minimalism, geometry was often presented as a universal, rational, and non-narrative language. Carlito’s work points instead toward another tradition. It celebrates

the Egyptian god Thoth, with his ibis head and beak—a symbol of a worldview in which geometry, cosmology, timekeeping, and knowledge are fused within language.

It is precisely in this point of dialogue that *O Paciente Circular 0.6* [*The Circular Patient 0.6*] seems to me to find its singularity. It proposes a plunge through calculable structures in order to provoke small infiltrations of instability—body, shadows, a bird, a flower, the subtle variations of a chromatic spectrum. Through the sacred bird that stands at the origin of this entire system, Carlito reveals that every form, however elementary or minimal it may seem, carries within it remnants of myth, a drive of life-and-death-and-life.

Tálisson Melo



VERMELHO

Rua Minas Gerais, 350
01224 010
São Paulo, Brasil

galeriavermelho.com.br
+55 11 3138 1524
info@galeriavermelho.com.br