

luisastrina.com

[@galerialuisastrina](https://www.instagram.com/galerialuisastrina)

Desde [Since] 1974

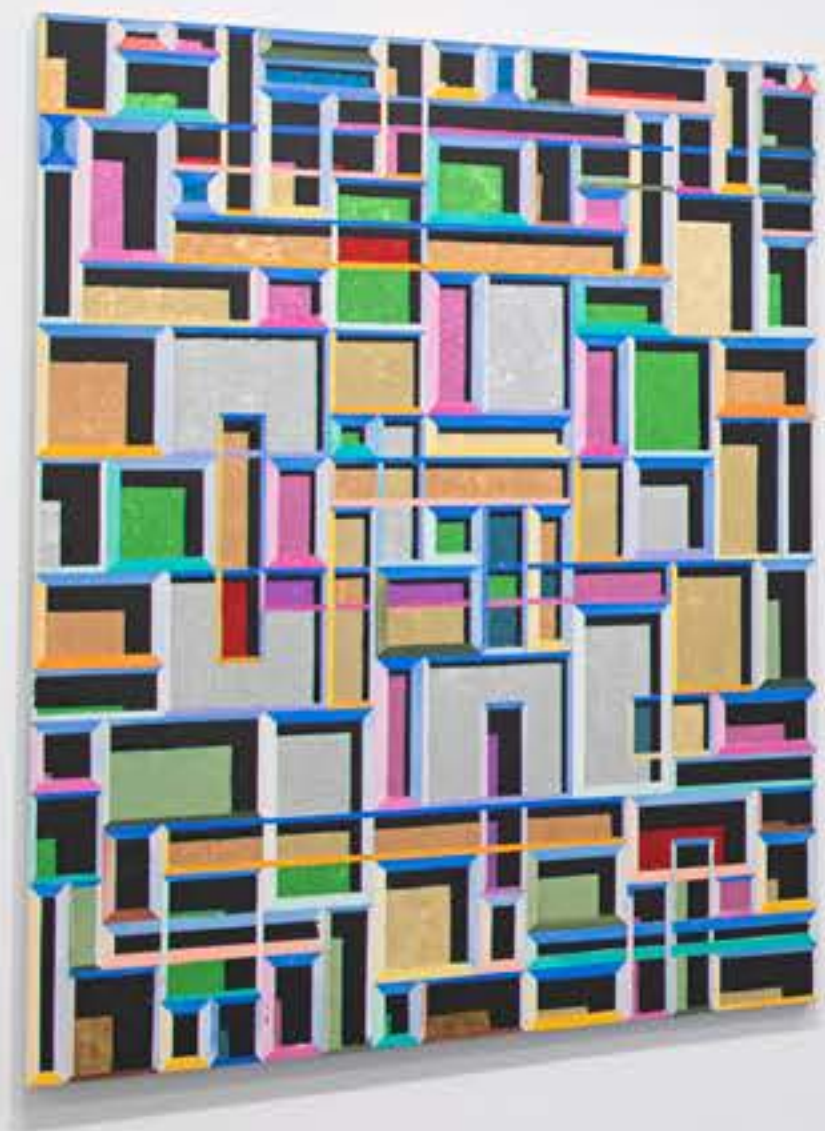
São Paulo,
01 de fevereiro à 15 de março de 2025
[February 1 to March 15, 2025]

CAETANO DE ALMEIDA

LUISA STRINA

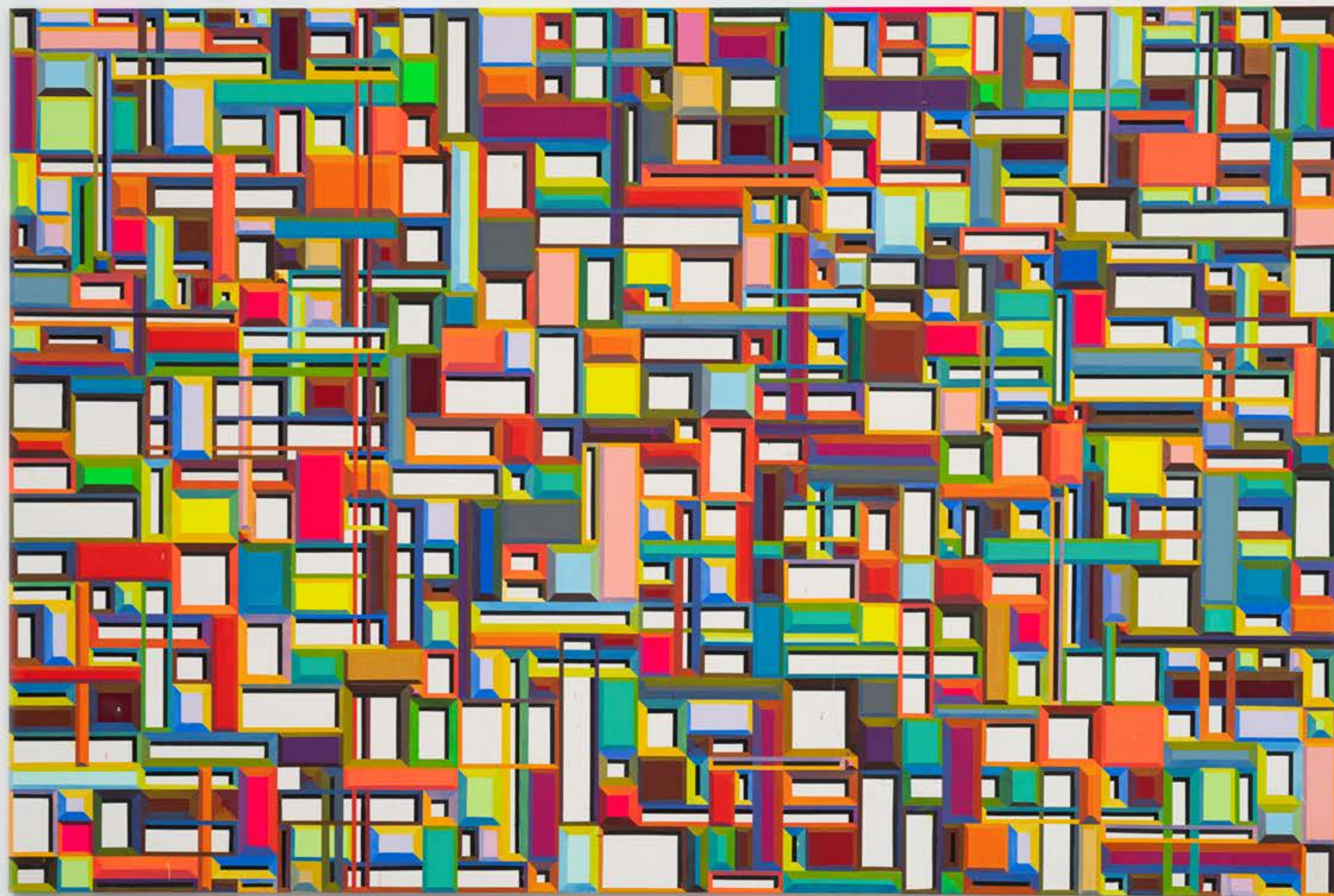








Caetano de Almeida



8 ½,
2024

acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
180 x 270 x 3 cm
70 7/8 x 106 1/4 x 1 1/8 in

Photo Edouard Fraipont

© Luisa Strina



Caetano de Almeida



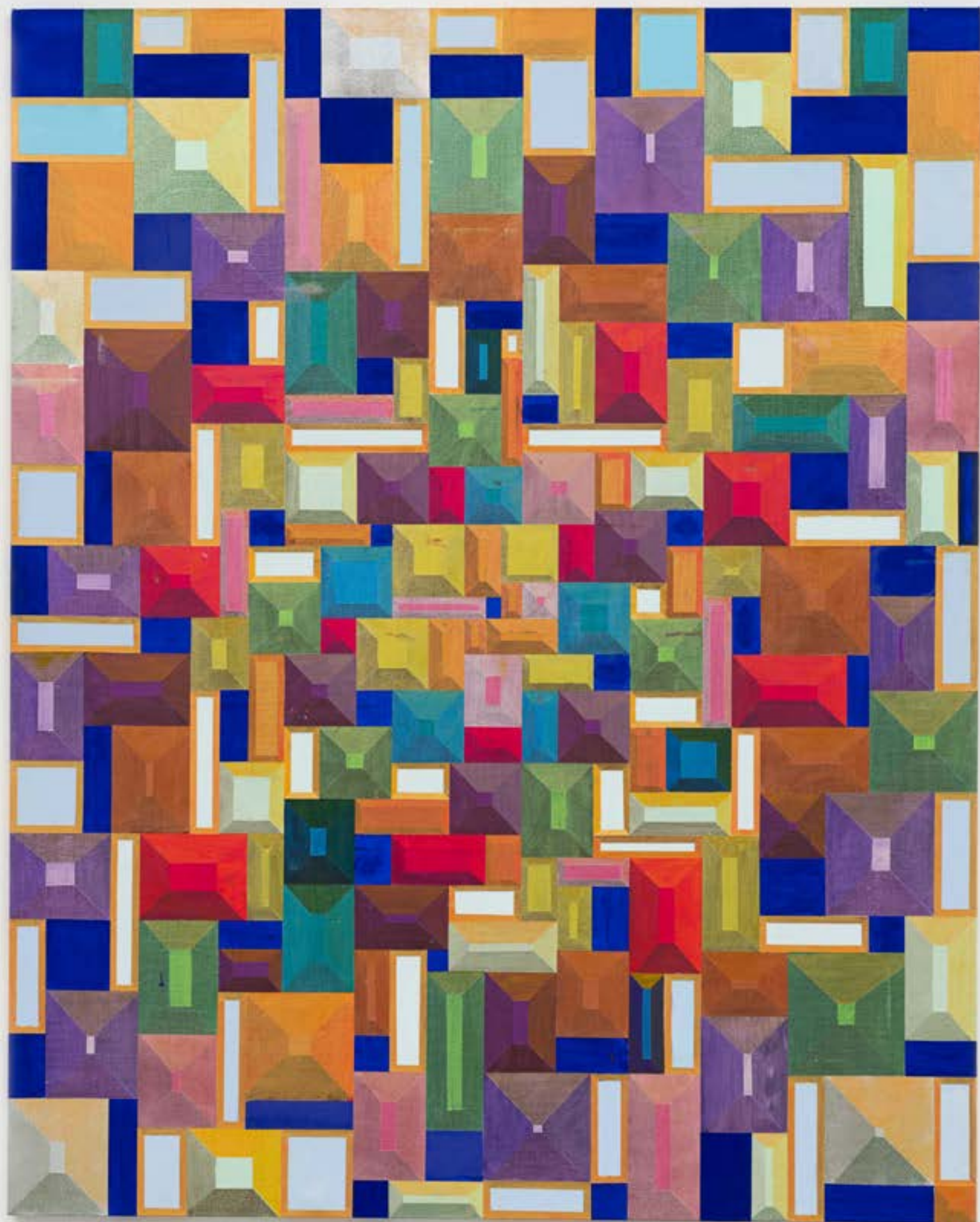
Loggia,
2024

acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
145 x 194 x 5 cm
57 1/8 x 76 3/8 x 2 in

Photo Edouard Fraipont

© Luisa Strina

Caetano de Almeida



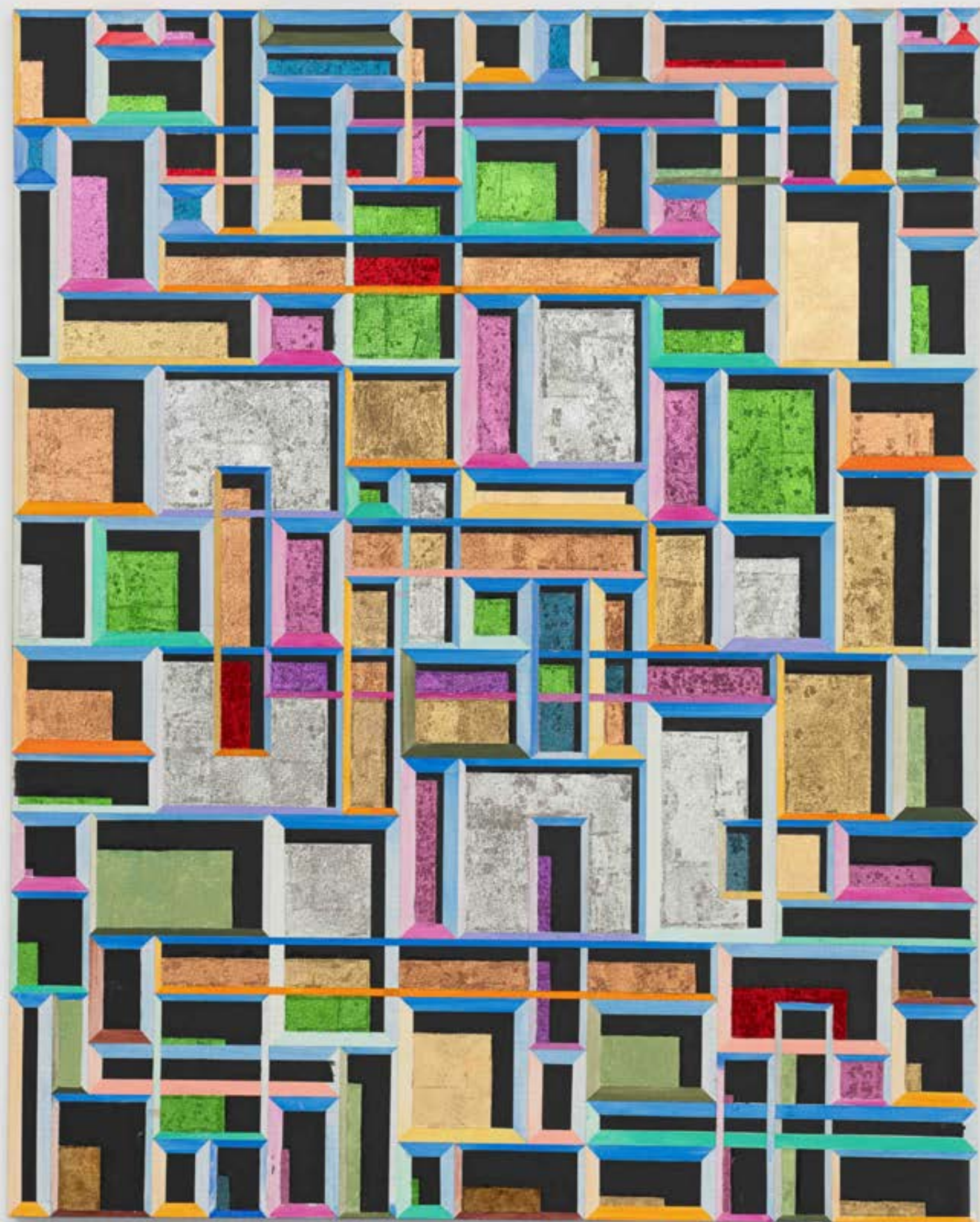
Roma,
2024

acrílica sobre madeira
[acrylic on wood]
150 x 120 x 3 cm
59 x 47 1/4 x 1 1/8 in

Photo Edouard Fraipont

© Luisa Strina

Caetano de Almeida



Pamphilj,
2024

acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
150 x 120 x 3 cm
59 x 47 1/4 x 1 1/8 in

Photo Edouard Fraipont

© Luisa Strina

Caetano de Almeida



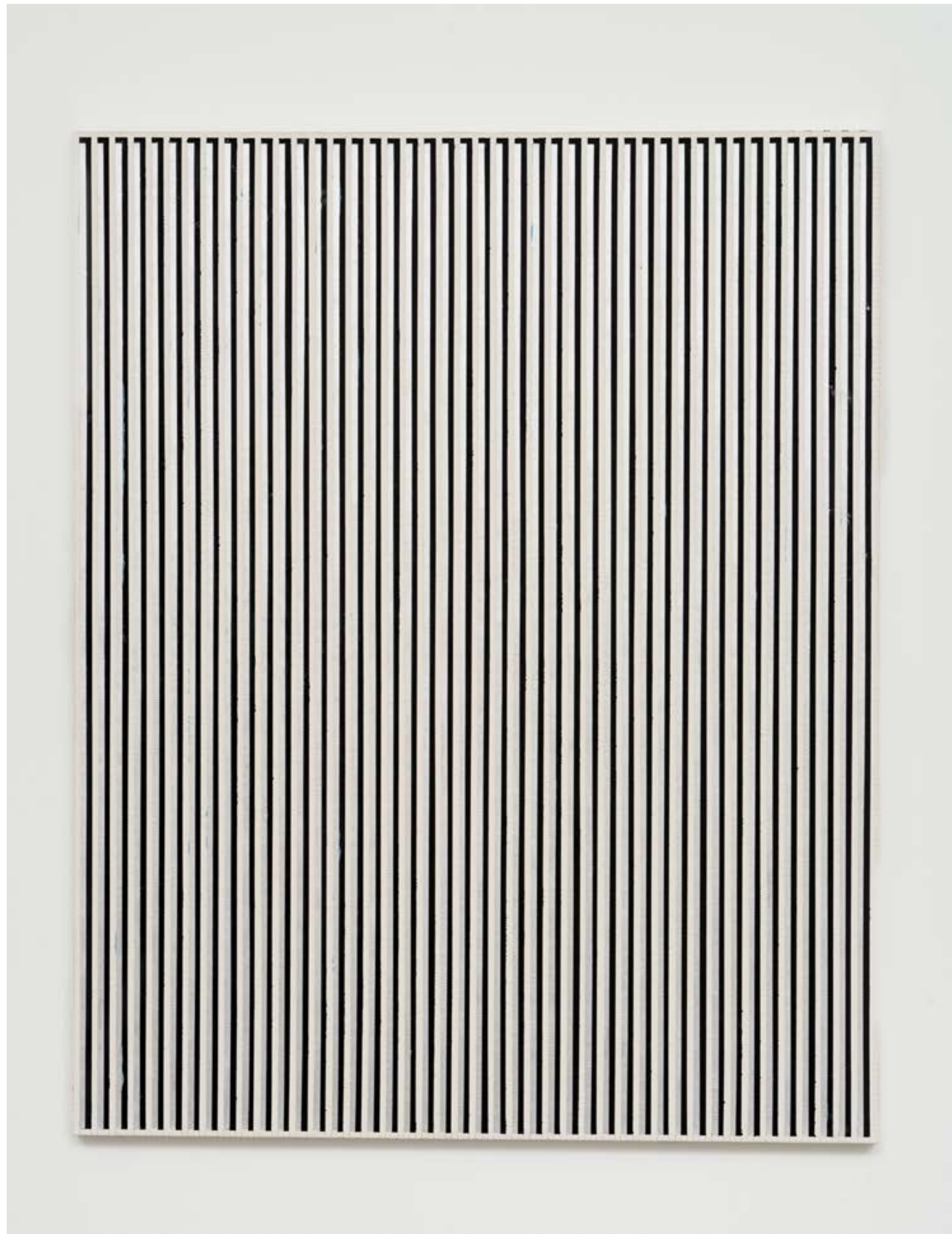
Vendetta,
2025

madeira, asfalto líquido e
penas
[wood, liquid asphalt and
feathers]
60 x 46 x 20 cm
23 5/8 x 18 1/8 x 7 7/8 in

Photo Edouard Fraipont

© Luisa Strina

Caetano de Almeida

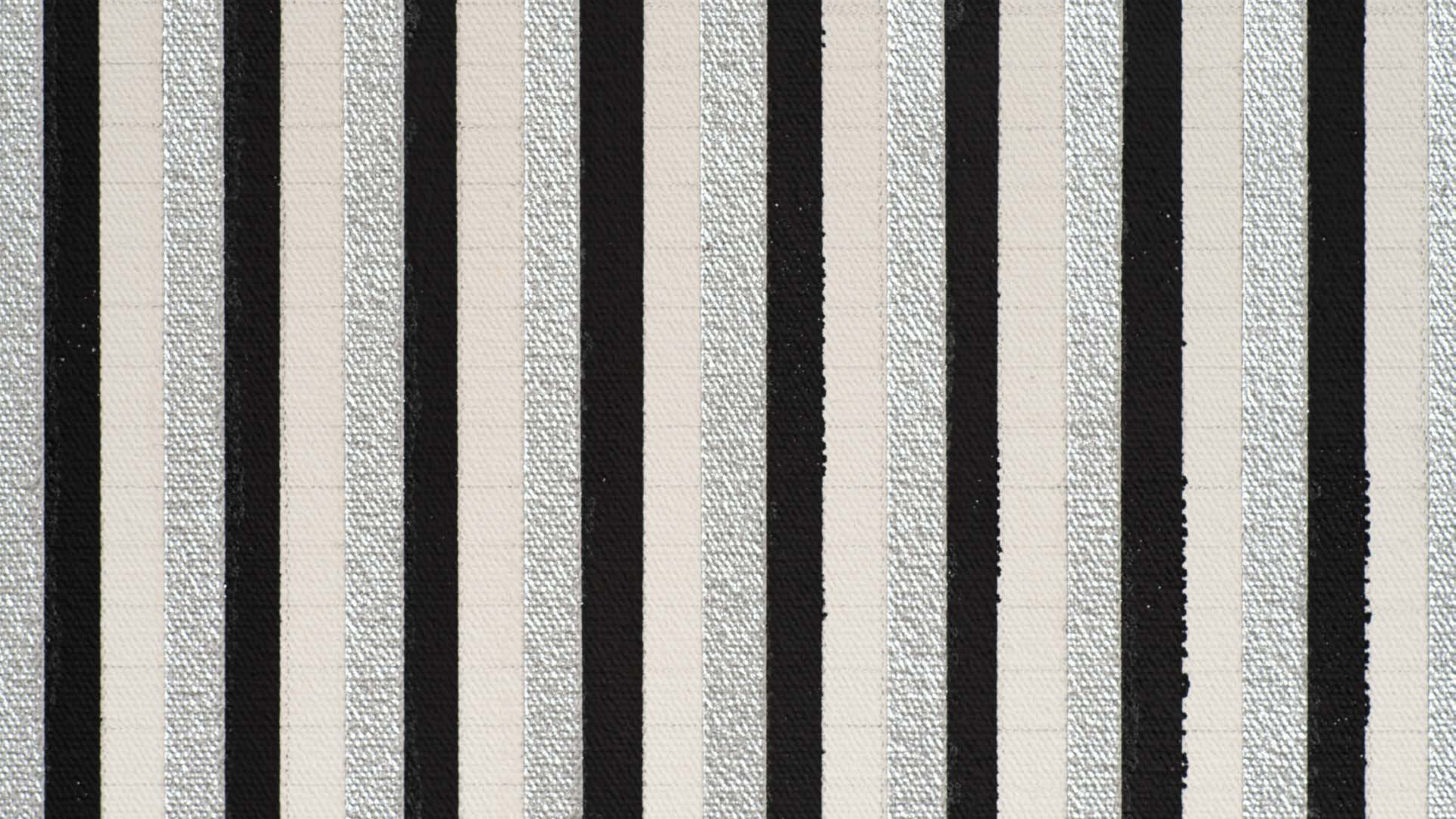


Chimera,
2024

acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
150 x 120 x 3 cm
59 x 47 1/4 x 1 1/8 in

Photo Edouard Fraipont

© Luisa Strina



Caetano de Almeida

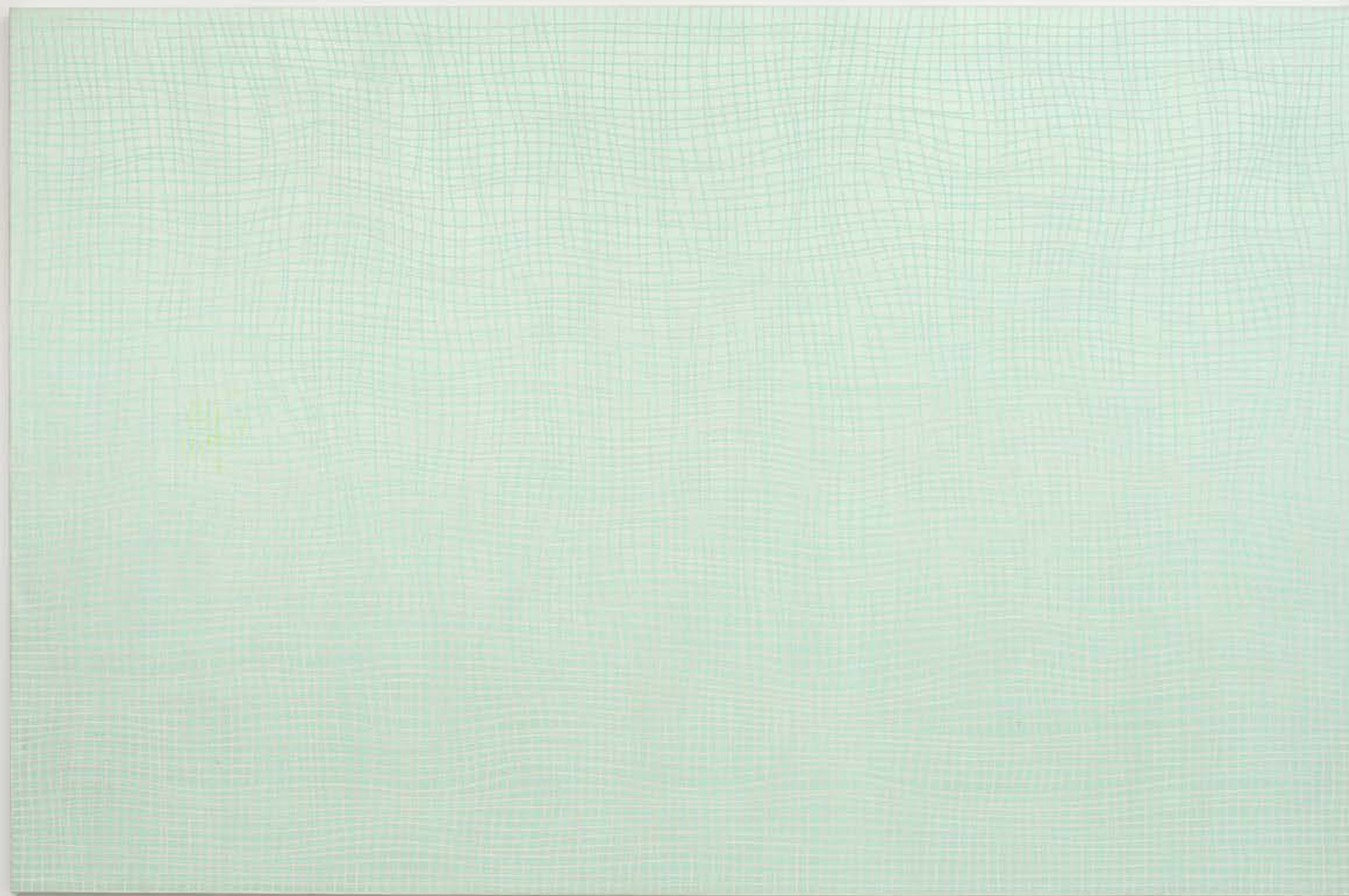


Anônimo,
1998 - 2025

acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
57 x 47 x 8 cm
22 1/2 x 18 1/2 x 3 1/8 in

Photo Edouard Fraipont

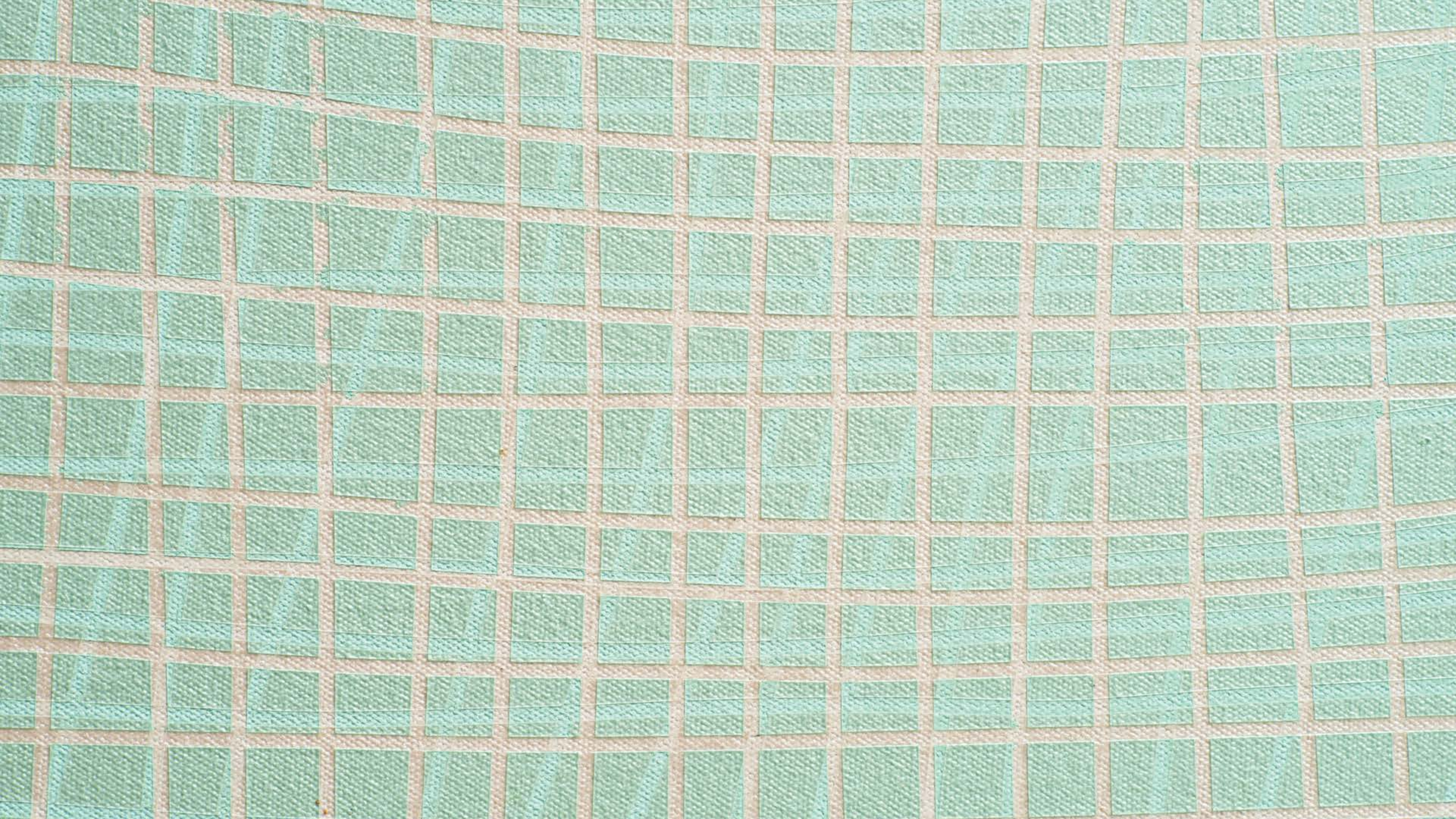
Caetano de Almeida



Algicida,
2023

acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
175 x 265 x 4 cm
68 7/8 x 104 3/8 x 1 5/8 in

Photo Edouard Fraipont



Parla

para Caetano de Almeida

Um catalisador mental comum atravessa a maior parte dos trabalhos na presente exposição de Caetano de Almeida (Campinas, 1964): o impacto de uma recente viagem do artista a Roma e o fascínio específico pela Piazza dell’Orologio, onde se hospedou. Próximo à torre cujo relógio dá nome à praça, dormia sob os fantasmas de Francesco Borromini (1599–1667) e Pietro da Cortona (1596–1669), figuras incontornáveis na tradição arquitetônica e artística do barroco italiano. Convivia também com inúmeros outros fantasmas que construíram a grande Roma e contemplava as pedras, as dobras, os campos e as ruínas que pautaram certa história da civilização ocidental. Os títulos de boa parte das pinturas explicitam essa influência romana, como *Loggia*, *Chimera*, *Pamphilj* – uma referência à Galeria do Palazzo Doria Pamphilj, que abriga uma das mais impressionantes coleções italianas de arte –, *8 ½* – evocando a devassa e inquietante obra-prima cinematográfica de Federico Fellini (1920–1993) acerca da crise criativa – e *Roma* (todos de 2024). As relações com a cultura visual italiana, entretanto, não acontecem pela mimese, mas pela sugestão.

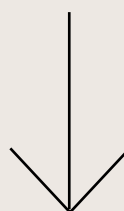
O artista revela um domínio profundo, não apenas da pintura e da geometria, mas também da história dessas disciplinas, subvertendo-as para expor a ineficiência

Parla

to Caetano de Almeida

A common mental catalyst weaves through most of the works in Caetano de Almeida’s (Campinas, Brazil, 1964) current exhibition: the impact of a recent trip to Rome and a specific fascination with the Piazza dell’Orologio, where the artist stayed. Near the tower whose clock gives the square its name, he rested under the shadows of Francesco Borromini (1599–1667) and Pietro da Cortona (1596–1669), inescapable figures in the architectural and artistic traditions of Italian Baroque. He also shared his surroundings with countless other ghosts that shaped the grandeur of Rome, contemplating the stones, folds, fields, and ruins that define a particular history of Western civilization. The titles of many of his paintings explicitly reference this Roman influence, such as *Loggia*, *Chimera*, *Pamphilj*—a nod to the Galleria Doria Pamphilj, which houses one of Italy’s most remarkable art collections—*8½*, evoking Federico Fellini’s (1920–1993) unbridled and unsettling cinematic masterpiece about creative crisis, and *Roma* (all from 2024). However, De Almeida’s relationship with Italian visual culture does not manifest through direct mimicry but rather through suggestion.

The artist demonstrates a profound mastery not only of painting and geometry but also of the history of these disciplines, subverting them to expose the inefficiency of these systems in their pursuit of a uniform organization of



desses sistemas na busca por uma organização uniforme do mundo. Ao ler, em sua produção recente, o abstracionismo geométrico como fetiche – como já o fez nas últimas décadas com naturezas-mortas, padrões têxteis florais e pirografias alegóricas –, Caetano reitera o colapso de um projeto de modernidade totalitário. Isso satiriza, portanto, a sua operação de elementos racionais, ortogonais e cartesianos, enquanto constroi vertiginosos labirintos mentais e visuais: “Assim, é realmente um processo incontrolável de associações, em que tudo é conectado com tudo. [...] [Seria] possível sistematizar a confusão para desacreditar o mundo da realidade”¹.

Em *Loggia* (2024), utilizando caixas de feira de madeira e tinta rosa neon, Caetano apresenta uma sátira renascentista: a *loggia*, tradicional espaço arquitetônico coberto e vazado, que serve como transição entre interior e exterior, com seus marcantes eixos verticais das colunatas, aparece reinterpretada como uma palafita improvisada. Golpes desalinhados talham a madeira bruta, contrastando com o artificialíssimo rosa neon que colore seus versos. A agilidade e a rusticidade das caixas de feira enfrentam o capricho arquitetônico² das arcadas renascentistas, enquanto o chamativo rosa neon ilumina seus corredores sóbrios e modulares. Por estarem

1 Rem Koolhaas, “Dalí, o método crítico-paranoico e Le Corbusier (1976)”, In: Peter Eisenman, *Supercrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas*. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 168.

2 Entrecruzando a obra de Caetano de Almeida, também me refiro ao *capriccio*, um tipo de composição pictórica utilizada principalmente em pinturas, desenhos e gravuras italianas durante os séculos XVI e XVIII. Consiste na construção de uma elaborada cena fantasiosa e fabulativa que amalgama edifícios, ruínas e outros elementos arquitetônicos de diferentes temporalidades e estilos, sem pretensão de uma representação ancorada na realidade observada. Foi utilizado como uma ostentação quanto aos domínios técnicos de desenho e pintura de arquitetura em perspectiva na Itália. Um capricho.

the world. In his recent work, De Almeida reads geometric abstraction as a fetish—much as he has done over the past decades with still lifes, floral textile patterns, and allegorical pyrography—reaffirming the collapse of a totalitarian modernist project. This approach satirizes the operation of rational, orthogonal, and Cartesian elements while constructing dizzying mental and visual labyrinths: “Thus, it is truly an uncontrollable process of associations, where everything is connected to everything. [...] [It would be] possible to systematize the confusion to discredit the world of reality.”¹

In *Loggia* (2024), using wooden market crates and neon pink paint, De Almeida delivers a Renaissance satire. The *loggia*—a traditional architectural space, covered yet open, transitioning between interior and exterior with its distinctive vertical colonnades—is reimaged as an improvised stilted structure. Rough, uneven cuts carve into raw wood, contrasting sharply with the highly artificial neon pink that colors the inner surfaces. The rustic agility of the market crates clashes with the architectural caprice² of Renaissance arcades, while the striking neon pink casts an unexpected light onto their sober, modular corridors. The neon paint, hidden on the

1 Rem Koolhaas, “Dalí, o método crítico-paranoico e Le Corbusier (1976)”, In: Peter Eisenman, *Supercrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas*. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 168, excerpt translated by the author.

2 Crossing through the work of Caetano de Almeida, I also refer to the *capriccio*, a type of pictorial composition used primarily in paintings, drawings, and prints in Italy during the 16th to 18th centuries. It consists of constructing an elaborate, fantastical, and imaginative scene that amalgamates buildings, ruins, and other architectural elements from different temporalities and styles without intending to represent an observed reality. It was employed to display technical mastery in architectural drawing and perspective painting in Italy—a caprice.

no verso das faces frontais, esses corpos cromáticos não são diretamente visíveis, mas atuam como objetos reflexivos, aproximando-se de uma fonte de luz ativa. É esse “quase” que fascina Caetano: o quase modular, o quase volumétrico, o quase ordenado, a quase atividade de um objeto passivo. O apreço pela ambiguidade, aqui sintetizada pelos comportamentos luminosos a partir do reflexo do plano pintado, encontra similar atravessamento histórico nas *Atmosferas cromoplásticas* do argentino Luis Tomasello (1915–2014), expoente da arte cinética latino-americana.

Caetano também se interessa pela esquelha: pelo que não é entregue frontalmente, mas é decifrado pela combinação de experiência crítica, erudição e humor. A armadilha perfeita, portanto, se faz por estar defronte a um perigo latente e ainda não o ver. É por essa via da obliquidade que o artista apresenta *Chimera* (2024): na pintura mais comedida, dócil e ordenada, estaria escondida a mais atroz fera – talvez a geometria euclidiana, as ilusões ópticas ou a perspectiva.

De modo análogo, o acúmulo do tempo e o testemunho do processo se encontram em *Anônimo* (1998–2025), pintura que se aproxima do expressionismo abstrato gestual, mas se satiriza ao glorificar, sendo esticado num chassi, um pedaço de tecido no qual o artista limpou seus pinceis nos últimos quase trinta anos.

Continuando a explorar a ironia dos títulos, o pintor batiza *Algicida* (2023), remetendo-se ao produto químico

reverse side of the crates’ frontal planes, is not directly visible but acts as a reflective element, approximating an active light source. This “almost” quality captivates De Almeida: the almost modular, the almost volumetric, the almost ordered, the almost activity of a passive object. This fondness for ambiguity, epitomized by the luminous behaviors emerging from the painted reflections, echoes a historical dialogue with the *Chromoplastic Atmospheres* of Argentine artist Luis Tomasello (1915–2014), a key figure in Latin American kinetic art.

Caetano de Almeida is drawn to the oblique: to that which is not delivered frontally but instead revealed through a mix of critical experience, erudition, and humor. The perfect trap, then, lies in facing latent danger and not yet perceiving it. It is along this path of obliquity that the artist introduces *Chimera* (2024): in what appears to be his most restrained, docile, and orderly painting, the most ferocious beast might be lurking—perhaps Euclidean geometry, optical illusions, or perspective itself. Similarly, the accumulation of time and the testimony of process take center stage in *Anonymous* (1998–2025), a work that flirts with gestural abstract expressionism but satirizes itself. By stretching it onto a canvas frame, this piece glorifies a piece of fabric on which the artist has been cleaning his brushes for nearly thirty years.

Continuing his exploration of ironic titles, De Almeida names *Algicida* [Algaecide] (2023) after the chemical used to prevent algae growth in pools, presenting a

que impede a proliferação de algas em piscinas para apresentar uma imagem cristalina, como se a ver o fundo ladrilhado distorcido pela refração da água. Essa candidez, entretanto, é infectada por uma discreta zona de amarelo na área esquerda da pintura, como se a reafirmar a impureza inerente a todas as coisas e a rejeição ao absoluto. Na obra, o espaço modular se apresenta deformado e relativo, com linhas sinuosas que remetem a uma membrana de água em leve movimento. O artista novamente inverte as noções de figura e fundo a partir de dois gradientes cromáticos que se invertem: o grande plano de fundo se transforma de um verde azulado claro na parte superior para tons mais escuros conforme desce, enquanto, em contraste, as linhas mais vívidas se desvanecem gradualmente. A vibração ótica e a interpolação de planos são acentuadas pelas listras feitas pelo artista com máscaras de fita adesiva, que, ao serem removidas no final do processo de pintura, revelam frestas da tela crua.

Em *8½, Roma e Pamphilj* (todas de 2024), Caetano enfatiza a possibilidade da coexistência ambígua da aleatoriedade e do rigor na geometria, além da intenção tridimensional de uma malha reticular atravessada por sugestões de corpos cheios e vazios que se articulam em jogos entre os planos. Dessa forma, a cor desempenha um papel central na definição dos campos dinâmicos de profundidade da pintura e na estruturação de sua composição³. Em *Roma*,

³ A intersecção entre a pintura abstrata geométrica, a cor como elemento estruturante e a influência passional por Roma também se encontram na obra do estadunidense Stanley Whitney (Filadélfia, 1946), cf. Cathleen Chaffee, “Roman Road: Stanley Whitney in Italy”, In: Cathleen Chaffee; Vincenzo de Bellis (org.). *Stanley Whitney: The Italian Paintings*. Buffalo, New York: Buffalo AKG Art Museum, 2002, p. 16.

crystalline image reminiscent of viewing tiled pool floors distorted by water refraction. However, this clarity is subtly contaminated by a small yellow zone on the painting’s left side, affirming the inherent impurity of all things and rejecting absolutes. This work’s modular space appears deformed and relative, with sinuous lines evoking a lightly rippling water membrane. Once again, the artist subverts notions of figure and ground through two opposing color gradients: the expansive background transitions from a light aquamarine at the top to deeper shades below, while the more vivid lines gradually fade. Optical vibration and the interplay of planes are heightened by stripes created with masking tape. When the tape is removed at the end of the painting process, it reveals slivers of raw canvas, injecting a tactile immediacy into the otherwise fluid and immersive composition.

In *8½, Roma, and Pamphilj* (all 2024), De Almeida underscores the ambiguous coexistence of randomness and rigor in geometry, as well as the three-dimensional intent of a reticulated mesh intersected by suggestions of solid and void bodies. These elements engage in a dynamic interplay between planes. Color is pivotal in defining the painting’s depth fields and structuring its composition.³ In *Roma*, specifically, the proliferation

³ The intersection between geometric abstract painting, color as a structuring element and the passionate influence of Rome is also found in the work of American painter Stanley Whitney (Philadelphia, 1946), cf. Cathleen Chaffee, “Roman Road: Stanley Whitney in Italy”, In: Cathleen Chaffee; Vincenzo de Bellis (org.). *Stanley Whitney: The Italian Paintings*. Buffalo, New York: Buffalo AKG Art Museum, 2002, p. 16.

especificamente, há uma proliferação de sólidos que remetem à cantaria típica de edifícios da tradição italiana⁴, mas que aqui sugerem uma composição labiríntica e aparentemente aleatória. Esses elementos seguem uma progressão em espiral cuidadosamente planejada pelo artista, partindo do centro da pintura e se expandindo em sentido anti-horário.

Paralelamente, *8½* guarda forte similaridade visual com o famoso mapa de Roma elaborado por Giambattista Nolli (1701–1756) em 1748. Nesse mapa, Nolli utilizava áreas cheias e vazias para distinguir os espaços privados e públicos da cidade, estabelecendo o método cartográfico conhecido como ‘mapa de Nolli’, que evidencia os complexos fluxos espaciais das malhas urbanas⁵. Ressurgem, nessas pinturas, informações autobiográficas do artista: memórias lúdicas de sua infância, construindo volumes com blocos de encaixe coloridos e livros da biblioteca de seus pais, além das centenas de mapas e desenhos técnicos de arquitetura feitos quando aluno da Escola de Desenho Campinas na década de 1980.

Nas obras de Caetano de Almeida, a solidez cede espaço à transitividade, desafiando a fixidez da forma e do tempo. Não são declarações encerradas, mas postulações que reverberam através da história da

⁴ Refiro-me ao *bugnato*, mais especificamente ao entalhe trapezoidal, técnica de acabamento construtivo de fachadas caracterizado pela sobreposição de blocos de pedra esculpidos em fileiras escalonadas, amplamente utilizada na arquitetura palladiana.

⁵ Em 1748, Nolli desenvolveu uma versão reduzida do mapa em colaboração com Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), importante referência para Caetano de Almeida: no ateliê do artista em São Paulo, logo após a entrada, estão colados à parede há mais de dez anos reproduções de dois desenhos de Piranesi.

of solid forms evokes the masonry typical of Italian architectural traditions⁴. However, these elements suggest a labyrinthine and seemingly random composition for De Almeida. Upon closer inspection, these forms follow a meticulously planned spiral progression, originating at the center of the painting and expanding counterclockwise. This deliberate organization highlights De Almeida’s ability to orchestrate perceived chaos into a carefully calibrated visual experience.

In parallel, *8½* strongly resembles Giambattista Nolli’s famous 1748 map of Rome. In this map, Nolli used solid and void areas to distinguish private from public spaces in the city, pioneering the cartographic method known as the “Nolli Map,” highlighting urban grids’ complex spatial flows⁵. These paintings also evoke autobiographical references from De Almeida’s life: playful childhood memories of constructing volumes with colorful building blocks and stacks of books from his parents’ library, as well as the hundreds of architectural maps and technical drawings he produced as a student at the Escola de Desenho Campinas in the 1980s. This interplay of historical, personal, and structural elements underscores

⁴ I am referring to *bugnato*, more specifically to trapezoidal carving, a technique for finishing facade construction characterized by the superposition of stone blocks carved in staggered rows, widely used in Palladian architecture.

⁵ In 1748, Nolli developed a reduced version of the map in collaboration with Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), an important reference for De Almeida. In the artist’s studio in São Paulo, just inside the entrance, reproductions of two Piranesi drawings have been glued to the wall for over ten years.

arte, evocando memórias, citações e diálogos que desconstróem hierarquias e expandem possibilidades irradiadoras. Incitam a habitar um espaço de entremeio, onde a matéria pictórica encontra a narrativa histórica, e a geometria, que então buscava ordenar o mundo, agora se dissolve em labirintos de percepções e ambiguidades. É nesse trânsito — simultaneamente irônico e rigoroso — que Caetano reafirma a potência do incompleto, do deslocamento e da deriva.

Mateus Nunes⁶

⁶ Belém, 1997. Curador, crítico de arte e pesquisador. Doutor em história da arte pela Universidade de Lisboa, é pesquisador de pós-doutorado na Universidade de São Paulo, onde é professor convidado. Concluiu pós-doutorado na Universidad San Francisco de Quito em parceria com a Getty Foundation. Trabalha como curador independente no Brasil e no exterior e escreve periodicamente para revistas como *Artforum*, *ArtReview*, *Contemporary Art Review Los Angeles*, *frieze*, *Flash Art* e *seLect_ceLeste*.

the artist's enduring engagement with the dualities of memory and geometry, rigor and intuition, and abstraction and narrative.

In the works of Caetano de Almeida, solidity gives way to transitivity, challenging the fixity of form and time. These are not definitive declarations but propositions that resonate through art history, evoking memories, citations, and dialogues that dismantle hierarchies and expand radiating possibilities. They invite us to inhabit an intermediary space, where pictorial matter encounters historical narrative, and geometry—once intent on ordering the world—dissolves into labyrinths of perception and ambiguity. It is within this dynamic transit—simultaneously ironic and rigorous—that De Almeida reaffirms the power of the incomplete, the displaced, and the drifting.

Mateus Nunes⁶

⁶ Belém, 1997. Curator, art critic and researcher. He holds a PhD in art history from the University of Lisbon and is a postdoctoral fellow at the University of São Paulo, where he is a guest professor. He completed a postdoctoral fellowship at the Universidad San Francisco de Quito in partnership with the Getty Foundation. Nunes works as an independent curator in Brazil and abroad and writes periodically for magazines such as *Artforum*, *ArtReview*, *Contemporary Art Review Los Angeles*, *frieze*, *Flash Art* and *seLect_ceLeste*.

luisastrina.com

Rua Padre João Manuel, 755
01411-001 São Paulo, Brasil

contato@luisastrina.com.br
+55 11 3088 2471

LUISA STRINA