

Lombada = 1,8 cm

c. 14

## Arte concreta no Brasil

c. 10

atenção ao  
espaçamento  
entre as letras  
e palavras

Por volta de 1951, surgiram no Brasil as primeiras manifestações de arte concreta, e essas manifestações não brotavam como resultado natural da evolução da moderna pintura brasileira e sim como reação a ela. Aquela altura, o ambiente artístico do País nesse setor era dominado ainda pela figura de Cândido Portinari, posto pela crítica acima de qualquer discussão. Di Cavalcanti, Segall e Pancetti constituíam o segundo anel do prestígio e a arte brasileira parecia destinada a seguir o rumo que a obra desses artistas — e particularmente a de Portinari — lhe traçara. O nome de Alfredo Volpi era então praticamente ignorado e Milton Dacosta vencia pacientemente as etapas que o conduziram anos depois à abstração. Os artistas jovens, que se negavam a adotar o estilo e os temas portinarescos, experimentavam vacilantes sem saber que rumo imprimir à sua pintura. Foi então que Mário Pedrosa, depois de ter criticado duramente uma das últimas obras murais de Portinari (*O Tiradentes*), começou a chamar a atenção da crítica e dos artistas para a arte abstrata e, posteriormente, para a arte concreta. O meio era hostil a essas idéias mas, de início, dois jovens pintores de talento evidente decidiram-se a romper com a linguagem figurativa para experimentar no campo novo: Ivan Serpa e Almir Mavignier. A esses juntou-se, logo, Abraão Palatnik que inventou e construiu, ainda em 1951, o seu primeiro aparelho cinecromático.

A I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurada em outubro de 1951, viria dar um impulso decisivo ao movimento nascente, proporcionando aos artistas e críticos brasileiros o conhecimento das obras abstratas ou concretas de Sofia Taeuber-Arp, Max Bill, Richard P. Lohse, Walter Bodmer, Oskar Dalvit, Leo Leuppi e outros, que integravam a representação da Suíça. O Grande Prêmio de Escultura do certame, concedido pelo Júri Internacional à *Unidade tripartida*, de Bill, assinalava a primeira grande vitória internacional da arte concreta numa exposição dessa natureza e chamava a atenção para este artista, cuja obra e cujas idéias iriam, a partir de então, influir profundamente no



curso da arte brasileira. Por outro lado, esse mesmo júri que premiou Bill, concedeu o prêmio destinado à jovem pintura nacional ao pintor Ivan Serpa. O aparelho cinecromático de Palatnik, ali exposto por concessão especial, despertara entusiasmo, perplexidade e reações hostis. Mas, de qualquer maneira, as sementes estavam lançadas e o movimento iria se desenvolver amplamente nos anos seguintes.

Em torno de Ivan Serpa agruparam-se vários artistas que, em 1953, apresentar-se-iam numa exposição coletiva, no Instituto Brasil-Estados Unidos, sob o nome de Grupo Frente. Esse grupo que se formara inicialmente de ex-alunos de Serpa, ampliar-se-ia ainda mais com a adesão de Franz Weissmann e Lygia Clark que, derivando de experiências abstratas, penetraram o âmbito da linguagem geométrica. Da segunda exposição do Grupo Frente, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1955, participaram os seguintes artistas: pintores — Eric Baruch, Aloísio Carvão, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Hélio Oiticica, Abraão Palatnik, Ivan Serpa e Décio Vieira; gravadora — Lygia Pape; e escultor — Franz Weissmann.<sup>1</sup> Prefaciando o catálogo da exposição, Mário Pedrosa acentuava: “Os artistas do Grupo Frente procuram a disciplina ética e a disciplina criadora: do contrário não poderiam experimentar livremente como o fazem”. Esclarecia que, se a característica do grupo era o horror ao ecletismo, e que nada tinha que ver com o princípio parnasiano da arte pela arte, pois: “A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou de Estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções”.

Pelo que ficou dito acima, percebe-se que o Grupo Frente, embora constituído em sua maioria de artistas de tendência concreta, não obedecia a nenhum código estético rígido. Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada mas sim um campo aberto à experiência e à indagação. Esse adogmatismo dos concretistas cariocas — que teria importantes conseqüências para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil — separava-os, desde o início, do grupo concreto de

1) O Grupo Frente não compreendia exclusivamente artistas concretos. Dele faziam parte também a pintora *naïve* Elisa Martins da Silveira e Carlos Val, surpreendente revelação do curso de arte infantil de Ivan Serpa. A presença desses dois artistas não contrariava a posição teórica do grupo, sempre interessado nas manifestações estéticas puras como a pintura primitiva, a arte dos loucos e das crianças.



São Paulo que, por volta de 1951, formara-se em torno de Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros. Além desses nomes, integravam o grupo de São Paulo os pintores Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima e Judith Lauand; o desenhista Lothar Charoux e o escultor Casemiro Fejer, alguns dos quais advindos, como Cordeiro e Barros, do grupo Ruptura, cujo manifesto foi lançado em 1951. O teórico dos artistas concretos de São Paulo é o pintor Waldemar Cordeiro para quem, em 1956, a arte concreta que praticavam definia-se como “o barroco da bidimensionalidade”, dado o interesse com que exploravam àquela época a vibração ótica como uma espécie de aspiração ao movimento. Num texto intitulado “O objeto” (revista *AD*, n.º 20), Cordeiro definiu esse interesse seu e de seus companheiros de grupo: “A pintura espacial bidimensional alcança o seu apogeu em Malevitch e Mondrian. Agora surge uma nova dimensão: o tempo. Tempo como movimento. A representação transcende o plano, mas não é perceptiva, é movimento”.

Em dezembro de 1956 e fevereiro de 1957, respectivamente no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Ministério da Educação e Cultura, no Rio, realizou-se a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*<sup>2</sup> reunindo os concretos do Rio e de São Paulo. Essa exposição — que punha pela primeira vez em confronto as duas tendências do concretismo brasileiro, teve ampla repercussão e marcou o início de uma etapa nova das experiências concretas, obrigando os artistas cariocas a tomar uma posição mais definida em face das idéias veiculadas pelo grupo paulista.

Aquela exposição revelava, de modo flagrante, as divergências entre os dois grupos: os cariocas, de modo geral, mostravam uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não havia nos paulistas, mais preocupados com a dinâmica visual, com a exploração dos efeitos da construção seriada. Podia-se ver que, àquela altura, a arte concreta brasileira padecia de dois exageros contraditórios: da parte dos cariocas — um Serpa, um Carvão — certo desinteresse pela indagação de alguns problemas básicos da estética concretista; da parte dos paulistas, a exacerbada intenção de tudo formular e de trabalhar segundo essa formulação prévia. Já aí, dois artistas, pelo menos, mantinham-se a salvo desses

2) A *I Exposição Nacional de Arte Concreta* deveu sua grande repercussão à presença nela das experiências iniciais da poesia concreta que eram assim trazidas a público pela primeira vez. Os poetas concretos que participaram dessa exposição são os seguintes: Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Wladimir Dias Pino, Ronaldo Azeredo e Ferreira Gullar.

exageros: Lygia Clark e Franz Weissmann. A primeira apresentava algumas de suas *Superfícies moduladas*, onde já afirmava sua posição nova, revolucionária, em face dos problemas colocados pela estética billiana. Weissmann, menos impetuoso, impunha a suas obras uma coerência e uma economia de estrutura que não partiam de um *a priori* estético mas de um sentido profundo da forma espacial. A posição desses dois artistas — e principalmente a experiência radical e continuada de Lygia Clark — já definiam o caminho que iria tomar a arte concreta no Brasil com a formação, em 1959, do Grupo Neoconcreto.

Cumprе referir aqui a alguns artistas brasileiros que embora seguindo a tendência concreta, não se ligaram a nenhum dos grupos, como é o caso de Almir Mavignier, Mary Vieira, Amílcar de Castro, Willys de Castro e Antonio Maluf. Os dois primeiros — Almir e Mary — seguiram muito cedo para a Europa (1951-52), tendo o primeiro se radicado em Ulm e a segunda em Zurique. Um e outro seguiram de perto as experiências de Max Bill, tendo até aqui realizado obras em que é evidente a influência billiana. Não obstante, sobretudo Mary Vieira, dentro desse vocabulário que adotaram, dão provas de força inventiva e de apurado senso formal. Amílcar de Castro vem trabalhando isoladamente há muitos anos, tendo integrado em 1959 a *I Exposição Neoconcreta*. Sua escultura exprime uma implacável vontade de despojamento, como se ele buscasse os ritmos mais simples, mais diretos, para revelar uma complexa vivência da forma.



idéias centrais, mas criticando-as e atualizando-as. Ao fundar a Escola Superior da Forma, em Ulm, preferiu um método de ensino menos experimentalista e ao mesmo tempo mais preocupado com a formação individual. Procurou desvencilhar o *industrial design* da noção restritiva de forma como produto da função mecânica e incluiu a *beleza* no conceito de função.

Ao adotar a denominação de arte concreta, Max Bill procurava delimitar o seu campo de experiências em contradição com as manifestações ecléticas de arte abstrata às quais faltava, no seu entender, não apenas a necessária objetividade crítica — reclamada por Mondrian e pela Bauhaus — como uma orientação e um objetivo. Na Bauhaus aprendera a despojar as formas de toda e qualquer aderência subjetiva, e descobri-la diretamente nas qualidades imediatas dos materiais. Aprendera a lidar com as cores como *fatos* da percepção, focos de energia que agem no campo visual, dinamizando as áreas, criando ações e reações entre si. Era esse vocabulário puro, recentemente descoberto, que deveria servir de base para uma nova linguagem estética.

Mas a redução das formas e das cores a simples veículos da dinâmica visual não era suficiente para a estruturação de uma nova linguagem artística, expressiva. O outro elemento de que Bill se valeu foi a matemática e, quero crer, menos como meio de elaboração de suas obras do que como uma espécie de *mito temático*. A matemática passou a desempenhar, na arte concreta, um papel equivalente, ao de “verdadeira realidade”. Era, no fundo, a motivação e a justificação daquelas formas que surgiam sem qualquer referência a realidade natural. E a decadência da arte concreta se manifesta exatamente quando, invertendo-se os termos da questão, passou-se a buscar uma aproximação maior entre os dois campos — o da arte e da ciência — o que fatalmente resultaria, como resultou, no predomínio dos princípios desta sobre os daquela.

Essa submissão se manifesta de modo mais evidente na pintura concreta do que na escultura. O tratamento objetivo dos elementos visuais — e a sua redução a fatos perceptivos sem transcendência — conduziu a uma atitude analítica que deveria ser levada às últimas consequências sob pena de se deter a experiência na mera utilização de efeitos óticos. Já desde a Bauhaus esse perigo se anunciava mas, ali, tais experiências não se apresentavam como um fim em si mesmas: eram a preparação para um trabalho prático — o desenho industrial, a arquitetura —



dentro do qual o artista já encontraria alguns determinantes formais e expressivos. Ora, no campo da expressão individual, como é o caso da pintura, as formas (e as cores) têm que trazer consigo uma significação que transcenda do nível perceptivo. A simples “produção de campos de energia, com a ajuda da cor” — que para Bill constituía uma das características básicas da pintura concreta — limita excessivamente o campo de expressão do artista e torna as várias obras apenas variações de um mesmo problema, de um mesmo fenômeno físico.

Mas não seria justo admitir que os artistas concretos ignorassem essa verdade elementar da arte. Na realidade, partiam de um conceito de forma — avalizado pelos psicólogos da Gestalt — que identifica as leis da percepção com as leis do mundo físico e que procura explicar a percepção segundo aquelas leis. A *Gestalttheorie* não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende. Maurice Merleau-Ponty (*La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953), ao fazer a crítica daquela teoria, mostra claramente qual a distinção que existe entre a forma física e a estrutura orgânica, entre o comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção. “A forma física — diz ele — é um equilíbrio obtido com relação a certas condições exteriores dadas, quer se trate, como na divisão das cargas elétricas num condutor, de condições topográficas, ou, como no caso de uma gota de óleo no meio de uma massa de água, de condições já por si dinâmicas. Sem dúvida, certos sistemas modificam por sua evolução anterior as condições de que eles dependem, como o mostra a polarização dos eletrodos no caso da corrente elétrica, e pode-se imaginar que sejam capazes de deslocar suas partes móveis de modo a restabelecer um estado privilegiado. Mas a ação exercida de fora tem sempre por efeito produzir um estado de tensão, orientar o sistema para o repouso. Não se dirá o mesmo das estruturas orgânicas, onde o equilíbrio é obtido não com relação a condições presentes e reais, mas a condições apenas virtuais que o próprio sistema torna existentes.” Não caberia aqui expor por inteiro a crítica de Merleau-Ponty à *Gestalttheorie*, embora isso pudesse tornar mais claro o nosso pensamento. Basta dizer que ele demonstra como os psicólogos da forma invertem os termos do problema da percepção e, embora não o pretendam, reafirmam a contradição homem-natureza. No que se refere à forma privilegiada, dizem os gestaltistas que ela o é



por ser mais simples. Merleau-Ponty demonstra que, pelo contrário, a forma é mais simples por ser privilegiada, isto é, nós a julgamos mais simples pelo fato mesmo de que ela se adequa harmonicamente à nossa percepção.

O conceito gestaltiano da forma, aplicado à consideração dos problemas estéticos tende a um dogmatismo, porque, se as formas se reduzem à sua condição física, se são as mesmas leis que regem a forma física e a forma na percepção, então é possível estabelecer o privilégio de certas formas sobre outras. Do ponto de vista científico, pode-se dizer, por exemplo, que a gota de água, por realizar o princípio do *máximo de matéria no mínimo de espaço*, é uma forma perfeita. Mas, no campo da estética, a forma é perfeita em relação ao que ela exprime e, como o que o artista exprime não pré-existe à sua expressão, a perfeição da forma é encontrada ao mesmo tempo que a forma: é a expressão mesma. Encarando a forma apenas como fenômeno físico — que ela também o é, sem dúvida — a *Gestalttheorie* relega para segundo plano o problema da significação. Mas a forma significativa é a matéria mesma das artes visuais.

Não se pretende com isso negar totalmente a *Gestalttheorie* — cujas descobertas sobre as leis da percepção são definitivas — mas, sim, adotando o ponto de vista de Merleau-Ponty, negar a interpretação teórica dos princípios descobertos. A importância dessa crítica, para a arte, está em que ela reabre o problema da percepção ao invés de dá-lo como esgotado e decifrado. Se os teóricos da *Gestalt* estivessem com a razão, não restaria para a arte outro caminho senão aquele adotado pelos pintores concretos: se o fenômeno da percepção está decifrado, se já sabemos como se percebe, não nos resta mais que ilustrar esse conhecimento. E não é outra coisa que faz Max Bill, por exemplo, no seu quadro *Quadrado branco*, no qual um quadrado branco, colocado assimetricamente numa estrutura de quadrados de uma só cor, quebra a unidade estática e lógica e lhe empresta dinamismo. O que nos diz esse quadro? Diz-nos que a mudança de um simples elemento numa estrutura modifica a estrutura inteira. Mas como essa não é sequer uma verdade nova, a obra se restringe à ilustração de um problema perceptivo.

A redução dos elementos pictóricos e plásticos ao nível dos fatos perceptivos imediatos foi uma necessidade real no processo crítico da pintura moderna, e está ligado, como o problema da representação da natureza, à evolução dessa arte para uma linguagem nova, independente, sem alusão à aparência do mundo. Se com o impressionismo começa

a demolição da linguagem tradicional que explode definitivamente no cubismo, é com Mondrian que o problema é posto em toda a sua evidência: a representação do mundo é reduzida a linhas e planos de cores puras. São esses elementos que se fragmentarão mais tarde nas experiências bauhausianas e na pintura concreta. Mas, enquanto em Mondrian e Malevitch aquelas formas geométricas eram, na verdade, símbolos — referência a uma realidade abstrata — na arte concreta elas se reduzem a fatos físicos, a matéria: matéria sem mito e sem história. No entanto, o problema da representação, aí, não só permaneceu, como se agravou. Essas formas, em que pese ao seu caráter não-alusivo, estão sobre um fundo de representação — e, assim, continuam a desempenhar o papel de *figura*. Coloca-se, de maneira crua e imediata, o dilema figura-fundo. Mas, no nível da pura percepção esse problema é insolúvel, porque tudo o que se percebe está sobre um fundo: a contradição figura-fundo só é vencida quando não é colocada, quero dizer, quando o artista deixa de defrontar-se com fenômenos perceptivos imediatos para lidar com significações. A limitação da arte está em que, ao atingir esse ponto, ela se deteve, esquecendo-se da natureza crítica de sua problemática. O caminho a seguir era levar adiante a crítica da linguagem visual: resolver a contradição figura-fundo pela desintegração e eliminação da *figura*, da *forma-objeto* e reencontrar, noutro plano, o vazio malevitchiano. Do vazio nasce a significação, ou não nasce nada. Mas o homem não suporta o vazio e, por isso, ao defrontar-se com ele, gera de si um mito novo.

No Brasil, sobretudo, o conceito puramente visual da forma assumiu entre os artistas concretos (particularmente, os paulistas) um caráter radical. Por isso mesmo, talvez, também aqui surgiu a reação a esse conceito e um movimento de revisão da teoria concretista. Essa reação se exprime nas idéias e nas obras do grupo Neoconcreto, que serão objeto de nossos próximos artigos.



Instituto de arte contemporânea

Arte neoconcreta

38 Branco

40 Branco



A arte neoconcreta ainda não tem história, pois está praticamente nascendo. Além de um punhado de obras realizadas, ela é, sobretudo, uma experiência estética que se vai desenvolvendo dialeticamente à força de indagações e respostas. Vindos de experiências pessoais, até certo ponto isoladas, mas trabalhando as mesmas proposições gerais da arte concreta, os artistas que integram esse movimento, encontraram-se, em certo ponto, pela afinidade das soluções que iam descobrindo. Essas soluções permitiram-lhes uma reformulação de alguns problemas básicos da arte contemporânea. Em março de 1959, realizaram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a *I Exposição Neoconcreta* e lançaram um manifesto em que definiam a sua posição.

Sete artistas participaram da *I Exposição Neoconcreta*, que reuniu trabalhos de pintura, escultura, gravura, poesia e prosa. Estes artistas são: Amílcar de Castro (escultor), Ferreira Gullar (poeta), Franz Weissmann (escultor), Lygia Clark (pintora), Lígia Pape (gravadora), Reynaldo Jardim (poeta) e Theon Spanúdis (poeta).

Mais tarde, integraram-se ao movimento Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Osmar Dillon, Roberto Pontual, Carlos Fernando Fortes de Almeida e Cláudio Melo e Souza.

O "Manifesto Neoconcreto" — inserto no catálogo da Exposição e publicado pelo *SDJB* em 21-3-59 — afirmava que a expressão *neoconcreto* definia uma tomada de posição em face da arte não-figurativa *geométrica* (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, arte concreta) e, particularmente, em face da direção tomada no Brasil pela arte concretista. Passa, então, o documento a examinar o desenvolvimento da arte construtiva (dita *geométrica*), com o objetivo de explicar historicamente a exacerbação racionalista a que essa tendência foi levada e que terminou por sobrepor os conceitos objetivos da ciência aos problemas estéticos propriamente ditos. Sendo na sua origem uma reação à linguagem impressionista, a cuja dissolução opunha um novo sentido construtivo, a arte dita *geométrica* deixar-se-ia influenciar pelas novas

Helio Oiticica /



Instituto de

concepções da Física e da Mecânica, tendendo naturalmente para uma racionalização cada vez maior dos propósitos estéticos. A influência da ciência sobre a arte, na primeira metade deste século — diz o “Manifesto Neoconcreto” — não se fez apenas sobre a realização das obras mas, sobretudo, sobre as teorias e a crítica de arte que, à falta de uma terminologia nova e precisa, adotou a linguagem e o ponto de vista científicos colocando-se muitas vezes numa posição que traía a complexidade do trabalho criador. Daí resultou uma orientação limitada da experiência, em alguns casos, e noutros a simplificação dos problemas colocados por alguns grandes artistas e a incompreensão das idéias e propósitos contidos em suas obras. Assim, os neoconcretos propunham uma revisão das idéias expendidas a respeito de Mondrian, de Malevitch, de Pevsner e outros, partindo da convicção básica de que a obra de arte não pode ser mera ilustração de conceitos apriorísticos. A essa convicção tinham eles chegado por sua própria experiência e — o que é mais importante — depois de trabalharem dentro da área concretista. Foi o próprio trabalho (e o pensamento sobre esse trabalho), que os levou a um ponto em que as idéias formuladas da arte concreta já não eram suficientes para a compreensão do que faziam nem se harmonizavam mais com seus propósitos. Essa situação levou-os a uma crítica das idéias concretistas e, naturalmente, à necessidade de um reexame do processo que conduziu a arte construtiva do cubismo ao grupo da Escola de Ulm. Esta série de artigos, que estamos escrevendo, se insere no movimento neoconcreto como a efetivação daquela necessidade.

Como vimos no artigo anterior desta série, a arte concreta chegara a uma concepção teórica da forma que terminou por limitá-la a determinados esquemas perceptivos. Com isso, a experiência do artista também teve de restringir-se à colocação de problemas objetivos de composição, de reações cromáticas, de desenvolvimento de ritmos seriados, de linhas ou superfícies. Da impessoalidade pregada por Mondrian — o que pretendia na verdade era eliminar da obra as confissões individualistas, os efêmeros equívocos individuais — chegou-se à eliminação da própria objetividade do artista que foi substituída por uma objetividade exterior a ele, ditada pela fatalidade das leis físicas. O exame da problemática da arte construtiva nos ensina que esse fenômeno é consequência de um trabalho crítico que constitui o cerne mesmo dessa arte, mas ensina também que essa crítica se liga igualmente ao aspecto significativo das formas e que só o esquecimento desse outro lado do problema deteria a



Instituto de Arte Contemporânea

arte concreta no ponto em que se encontra hoje. Chegado a esse estágio de simplificação formal, o artista concreto deveria levar avante o processo crítico de que se fez herdeiro, ao invés de conformar-se com a coincidência entre suas experiências e os princípios teóricos da percepção descobertos pela *Gestalttheorie*. Não só esses princípios não esgotam o problema da percepção, como a sua pura e simples existência já torna desnecessário aos artistas provarem o que está formulado. A arte neoconcreta pretende ter reaberto a questão fundamental colocada pela arte contemporânea: a questão de uma linguagem visual autônoma não-representativa.

Por isso mesmo, os neoconcretos rejeitam qualquer formulação que considere a obra de arte como *máquina* ou como *objeto*, para aproximá-la antes de uma noção orgânica. Se é certo que se pode decompor a obra de arte, em partes, pela análise, não é menos certo que esse tipo de abordagem tem muito pouco a ver com a sua verdadeira realidade, que só se rende ao espectador pelo contato direto, pela apreensão fenomenológica. “Acreditamos — diz o Manifesto — que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, e não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a *Gestalt* objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez.” Trata-se, portanto, de um problema de *significação* e não meramente de percepção. Ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos decifrados — que partem de um suposto conhecimento do que seja a forma, a cor e até mesmo as leis que a regem —, os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambigüidade do mundo para descobrir, nele, pela experiência direta, novas significações. “É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor, estão de tal modo integradas — pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra — que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis.”

Tais afirmações poderiam levar a crer que os artistas neoconcretos pretendem fugir a toda e qualquer objetividade para se lançarem no caos subjetivo. Mas, na verdade, refutando a objetividade exterior ao indivíduo, afirmam uma objetividade mais profunda resultante da íntima integração das faculdades mentais e sensoriais do homem. Apenas rejeitam o primado da razão sobre a sensibilidade, para colocar a percepção estética (percepção da forma) como uma faculdade capaz de apreender e



formular, sinteticamente, as complexas experiências humanas. E se assim pensam é por terem do *corpo* a noção de *totalidade simbólica e simbolizadora*, que a tudo apreende como significação e a toda significação reage e transfere. Assim, a experiência visual não se limita nem ao órgão de que se utiliza nem às conotações limitadas a esse tipo de contato com o mundo. Na verdade, como diz Merleau-Ponty, “os sentidos se simbolizam”, à percepção de qualquer de nossos órgãos sensoriais respondem experiências de todos os demais — táteis, auditivas, visuais, gustativas, etc. — e todas essas experiências repousam em nós como significações na simbologia tácita do corpo que, por sua vez, não se limita a ser um mecanismo de relações espaciais. E aqui tocamos um outro equívoco da arte concreta que supôs chegar, pela depuração dos elementos visuais de tudo aquilo que não fosse estritamente ótico, às matrizes mesmas da visão. Mas, como a visão se constitui exatamente da soma das experiências do corpo todo, o que certa arte concreta fez não foi mais que criar artifícios óticos, desligados da simbólica geral perceptiva e, por isso mesmo, destituídos de significação. Evidentemente, nem todas as obras concretas podem ser acusadas dessa espécie de alienação. Devemos acrescentar ainda que, se esses objetos óticos especiais conseguem certo choque significativo em quem os vê, por quebrarem a norma perceptiva, logo são eles assimilados, decifrados pelo corpo, passando a ocupar ali uma função significativa restrita.

Não é preciso dizer que, na origem desse despojamento, está uma busca de significações. Em Mondrian, em Malevitch essa intenção está sempre presente. O problema significativo é deslocado quando, em 1930, Doesburg estabelece um paralelismo entre as formas pictóricas e as formas naturais, atribuindo àquelas uma concretude idêntica à destas. Enquanto para Malevitch o quadrado *Preto sobre fundo branco* era “a sensibilidade da ausência do objeto”, para Doesburg o quadrado é um objeto tão real quanto uma pedra. Essa condição de realidade está implícita em qualquer signo e, mais importante que ela, é a significação que ele carrega. A posição adotada por Doesburg — que influenciou a arte concreta em sua origem — conduziu a uma relação de objetividade entre o artista e a forma equivalente à do cientista em face da natureza. Desligada do contexto significativo geral, a forma foi submetida ao exame de laboratório, analisada e desintegrada como uma partícula física. Despojada de todas as aderências não-visuais, por um olho que quer atingir a especialização de um aparelho mecânico, a forma reduziu-se a



um ato puro de percepção, sem historicidade. E aqui se revela o fundo idealista da arte concreta que se pretende suspensa acima do devir, fora da História e da contingência.

A percepção se faz no tempo. O que percebo é apreendido, selecionado e decifrado oportunamente, segundo o que percebi antes. O mundo fluiria docilmente através de meu corpo se, por baixo desse surdo murmúrio, eu não percebesse uma *estranheza* que me leva a pensar o mundo, a me situar nele individualmente. A sua espontaneidade me nega e a minha interrogação me isola, porque eu me furto ao mundo para pensá-lo. Mas não me furto o suficiente para não lhe ouvir o nostálgico murmúrio. É preciso pensar *espontaneamente* o mundo, integrar o pensamento no fluir, *pensar com o corpo*.

A arte concreta, para se livrar da espontaneidade natural que nega o homem, extirpou das formas a casca alusiva que as tornava fáceis de apreender. Criou dificuldades à percepção, como toda arte o faz. Mas, desligando as formas da simbólica geral do corpo, chegou a um extremo em que o homem é negado também. A arte neoconcreta reconhece a necessidade de uma reintegração dessas formas num contexto de significações. Volta a impregná-las das conotações mais imediatas que se realizam num nível anterior às associações explícitas. A arte neoconcreta rompe com a visão especializada, estanque, devolvendo às formas a sua multivocidade perceptiva. Essas idéias se tornarão mais claras quando examinarmos, nos artigos seguintes, as obras dos artistas neoconcretos.

## Do quadro ao não-objeto

A arte neoconcreta não é o resultado da pura e simples rejeição dos postulados concretistas, não é uma reação exterior a eles, é um aprofundamento da experiência implícita neles. Se termina por contradizê-los é porque busca, por detrás dos postulados, uma intenção fundamental, anterior à própria arte concreta, e que através do desenvolvimento da arte contemporânea, orientou o trabalho de artistas como Mondrian, Tàtlin, Malevitch, Sofia Taueber, Arp, Calder, Pevsner e outros. A rigorosa disciplina concretista originou a reação tachista que pretende afirmar, no outro extremo, a ausência total de ordem e disciplina. Os artistas neoconcretos, porém, sem negar a experiência passada, abrem-na a novas possibilidades.

Os problemas se recolocam. Os neoconcretos, retomando a questão da *forma significativa*, que os concretistas abandonaram voltados para puros problemas de estrutura e tensões cromáticas, rompem com o conceito tradicional de *quadro* e *escultura* e propõem uma linguagem efetivamente não-figurativa, isto é, cuja expressão dispensa um espaço metafórico para se realizar. A obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço, sem os apoios *semânticos* convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para escultura).

O passo decisivo para a colocação explícita desses problemas foi dado por Lygia Clark, desde os trabalhos que realizou por volta de 1954, quando rompendo com a temática concretista, enfocou o quadro como um todo orgânico, significativo, no qual a moldura tinha também uma significação. Se era certo que, para a artista, as relações entre *quadro* e *moldura*, entre esta e o espaço interior e exterior, não eram claras, isso não impediu que, intuitivamente, levasse a experiência adiante, até o ponto em que tais relações já se manifestavam e lhe abriu novas perspectivas de trabalho.<sup>1</sup>

1) Esse desenvolvimento da obra de Lygia Clark foi estudado por nós na monografia *Lygia Clark: uma experiência radical*, editada pelo DIN, em 1958.



Instituto

A importância da série de obras realizadas por LC, entre 1954 e 1958, reside no fato de ter ela, através dessas obras, libertado o quadro de suas conotações tradicionais, rompendo com o *espaço de representação* que se mantinha ao longo da evolução pictórica não-figurativa, de Mondrian aos concretistas. Teve ela a intuição de que, livre de todo intuito figurativo, era o quadro mesmo — a pintura — que se punha em questão. A eliminação da figura e dos recursos expressivos da pintura tradicional — ainda presentes mesmo no cubismo — não significava apenas uma evolução, um elo a mais de uma cadeia, mas a ruptura da cadeia. Uma composição de formas geométricas em cores puras era ainda *pintura*? Se essas obras se desligavam totalmente do tipo de significação que definia a pintura, caberia ainda votá-las à mesma função da outra pintura? Essas perguntas LC possivelmente não as terá formulado àquele tempo, mas a direção que, a partir de então, imprime a seu trabalho, revela a presença desses problemas: preocupa-se com a integração da pintura na arquitetura e realiza uma série de maquetas de salas, quartos, *halls*, utilizando as linhas de junção entre parede e porta como elemento diretor da decoração.

Já vimos, ao tratarmos do neoplasticismo, que a preocupação dos pintores desse movimento estava também voltada para a integração da pintura na arquitetura. Acredito que essa preocupação, tanto em Mondrian como em Lygia Clark, nasce do fato de que o quadro, desligado de sua significação tradicional, perde seu lugar no mundo, donde pensar o artista em dissolvê-lo na arquitetura. Sucede, entretanto, que, se na época de Mondrian, quando a arquitetura moderna começava a se formular, tal utopia ainda era possível, hoje, a realidade a proíbe. A arquitetura evoluiu para uma autonomia que repele a superposição de expressões. A policromia arquitetônica tem sido realizada, mas pelo próprio arquiteto, quando julga ele necessário o uso da cor para completar a plasticidade da construção. Colocada a questão nestes termos, e verificada a impossibilidade da integração, teríamos de concluir pela morte da obra de expressão individual. Esta seria, porém, uma conclusão teórica, porque, de fato, LC levou a experiência adiante e encontrou uma resposta, que, se destrói o quadro, reafirma a possibilidade da expressão individual sem ele.

Lygia Clark enfrentou o quadro não mais como um apoio para a representação, mas como um objeto-símbolo. Inverteu-lhe as relações — estendeu a cor até a moldura, pôs a *moldura* dentro dele — mudou-lhe a



natureza e o sentido. Limpou-o das conotações antigas e o trouxe de volta à percepção impregnado de outra dinâmica, de outros propósitos. Já o quadro (se ainda era quadro) não preexistia ao trabalho do pintor. Noutras palavras, o trabalho do pintor não estava mais desligado da preparação do suporte onde deveria depositar a expressão: o trabalho incluía — e não artesanalmente apenas — a própria criação do *quadro* como realidade material existente: quadro e expressão se confundiam, ambos nasciam de um mesmo movimento formulador. LC eliminou a contradição entre o fundo representativo e a forma-signo: o *quadro* inteiro tornou-se a forma-signo cujo fundo é o espaço real mesmo — o mundo.

Com isso, LC abriu um caminho para sua expressão. Das *Superfícies moduladas* (1956 a 1958), constituídas de placas pretas e brancas que parecem vir de fora para se articularem no *quadro* e o construir, passou ela aos *contra-relevos*, em que essas placas já se superpõem, mantendo, entretanto, sensível a sua independência individual, o que lhes empresta uma espécie de transparência virtual. Um novo problema de tempo perceptivo se esboça nessas obras, dando-se, também, um enriquecimento da percepção visual contaminada de conotações táteis peculiares.

Mas esses *contra-relevos*, muito embora sejam expressões completas e autônomas, eram ainda uma etapa nesse caminho de LC para a construção no espaço. Continham eles, em germe, as possibilidades que ela iria desenvolver plenamente nos seus não-objetos móveis, a que deu o nome metafórico de “bichos”. Aqui, LC abandona a madeira e passa a utilizar o metal, em chapas que se articulam com dobradiças — as quais funcionam como a espinha-dorsal da estrutura. Os elementos primeiros da construção são, em geral, duas placas sobrepostas, subdivididas e articuladas por dobradiças, sendo que a placa de cima e a de baixo, prendem-se uma à outra num ponto qualquer. O movimento que se faz com qualquer das partes de uma das placas promove o desdobrar progressivo das outras, de modo que a estrutura toda se levanta e vai se transformando à medida que continuamos a movimentá-la. Esses movimentos implicam o deslizar das placas umas nas outras, no aparecer e desaparecer de formas, planos e vazios, como se se desse o nascimento e a elaboração sucessiva do espaço e da forma. Detida em determinada posição, a estrutura nos comunica aquela mesma sensação de transparência e de tempo acumulado que sentimos nos *contra-relevos*. Aqui,



entretanto, as conotações táteis se somam à solicitação motora e, se atendermos a essa solicitação, se movermos a estrutura e a transformarmos, já uma segunda contemplação se nos oferecerá mais rica de conotações: a nossa própria experiência motora aderiu à estrutura e é como se nos tivéssemos vertido nela: contemplamo-la agora, não mais como uma coisa exterior a nós, mas como um produto também de nosso esforço, de nossa ação: a obra torna-se, até certo ponto, também obra nossa.

E nisso reside outro aspecto novo e importante desses não-objetos de Lygia Clark. É que, com eles, a relação entre o espectador e a obra se modifica. O espectador — que já então não é apenas o espectador imóvel — é chamado a participar ativamente da obra, que não se esgota, que não se entrega totalmente, no mero ato contemplativo: a obra precisa dele para se revelar em toda a sua extensão. Mas aquela estrutura móvel possui uma ordem interna, exigências, e por isso não bastará o simples movimento mecânico da mão para revelá-la. Ela exige do espectador uma participação integral, uma vontade de conhecimento e apreensão.

A I *Exposição Neoconcreta*, de março de 1959, recolocando os problemas da arte geométrica, teve efeitos benéficos sobre alguns artistas ligados a essa tendência. A crítica da forma seriada, tão comum nas obras concretistas, vinha libertar a pintura construtiva desse tipo de concepção e reabria perspectivas para uma arte de expressão em que a forma significante retomava o lugar dos jogos óticos que haviam conduzido a arte concreta a um impasse.

Em lugar das composições vibráteis, da exploração ótica de elementos cromáticos e formais, os neoconcretos propunham uma compreensão da forma como duração, o que implicava a interiorização dos ritmos visuais, a busca de uma significação mais profunda, mais complexa. Libertos dos princípios apriorísticos que tinham desligado a forma visual de toda *contaminação*, os neoconcretos, por assim dizer, fizeram-na baixar de novo à terra para torná-la veículo de sua vivência pessoal. Não se tratava de uma ruptura com toda a experiência da arte construtiva, iniciada no cubismo e, mais radicalmente, por Mondrian. Tratava-se, antes, de uma retomada dessa experiência exatamente no que ela possuía de mais revolucionário. Na sua origem, a pintura geométrica não tinha o sentido cientificista que se lhe atribuiu depois: era a busca intuitiva de uma nova linguagem simbólica, de significação direta, que vinha substituir a linguagem icônica da pintura tradicional. Aquela pintura tinha, como intuito fundamental, a eliminação da representação, e essa eliminação se foi fazendo, passo a passo, através desse meio século de arte dita abstrata.

Das formas semifigurativas chegava-se às formas geométricas puras, mas essas formas se desenhavam, ainda, sobre um espaço preexistente que continuava a afirmar seu caráter de figura, de representação. Foi esse espaço que a arte neoconcreta destruiu.

Já vimos de que maneira Lygia Clark enfrentou esse problema e as conseqüências que teve, para sua evolução pessoal, a solução que en-



controu. Outros artistas se acercaram dele e também procuraram, por sua vez, resolvê-lo. É o caso de Aloísio Carvão e Hélio Oiticica.

Carvão pertenceu ao grupo de pintores que constituíram o Grupo Frente, tendo sempre se caracterizado pelo esmero no acabamento e a harmonia sutil dos elementos lineares e cromáticos. O contato com as obras e idéias dos concretos paulistas, na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (1956-57), levou-o a um despojamento maior da forma, à rejeição das combinações tonais, donde evoluiria para um tipo de construção rítmica em que forma e fundo se entrosam num só movimento. O melhor exemplo dessa fase de sua pintura é o quadro *Ritmo centrípeto-centrifugal*, exposto no Salão Moderno de 1958. Já nesse quadro, Carvão se livra da composição segundo elementos seriados e busca a duração da forma em lugar de sua dinâmica exterior.

A exposição neoconcreta de março de 1959, viria ampliar nele essa divergência com a concepção concretista, o que lhe permitiu voltar, já dentro de outra visão espacial, à exploração da cor, que o rigor concretista o fizera abandonar. Mas não se trata, aqui, de mera volta, e sim de redescoberta, uma vez que a cor ressurgiu livre de qualquer função figurativa ou demarcativa, para se tornar o elemento fundamental significante da obra. Tampouco pode-se dizer que se trata de cor *subjetiva*, no sentido de que esteja ela presa às tonalidades próprias à cor atmosférica de fundo figurativo e sentimental. A cor das últimas obras de Carvão (1959-1960) é a um tempo clara e densa, nem se expõe totalmente à percepção nem se refugia em dissimulações e truques. Ela dura diante de nós. A vista penetra, mas nunca até à decifração total, como se se alojasse no cerne da cor, na polpa da cor, lá onde a percepção já não encontra a resistência do objeto e onde tudo é apenas *tempo de perceber*.

Nesses quadros de Carvão, já não se encontra uma composição sobre um fundo mas, apenas, faixas de cor que parecem vir de fora da tela e que ali se justapõem. Essa nova concepção espacial — nova no sentido de que é, agora, explorada conscientemente, dentro de uma problemática expressiva — nos revela um sentido inusitado da superfície que não se submete à função de *fundo* e um novo sentido da forma que já não é figura (mesmo geométrica). A forma aqui é, por assim dizer, a espacialização de um tempo cromático, resultado de um movimento interior único que ali se exterioriza diretamente.

Hélio Oiticica, o mais jovem dos artistas neoconcretos, partindo também dessa visão orgânica da forma-cor, realiza uma experiência



Instituto de

muito pessoal audaciosa, que o levou a romper com a superfície bidimensional e com o suporte ortogonal. Primeiramente reduziu seu interesse cromático ao branco, variando-o, apenas, na textura e na intensidade. Seus quadros dessa fase continham apenas duas ou três faixas de branco que nos convidavam a uma contemplação silenciosa e ascética. Mas, se em Carvão o motor principal é a cor, em Oiticica é a forma, ou pelo menos um sentido espacial da cor que não se satisfaz na bidimensionalidade.

Já vimos como o problema da ruptura com a bidimensionalidade estava presente na obra de Malevitch, de Tatlin e Rodchenko. A pintura do passado, anterior ao impressionismo, era dotada de uma tridimensionalidade virtual, isto é, dada pelo aprofundamento em perspectiva dos planos e dos valores cromáticos. Era uma tridimensionalidade representada e que se projetava para *dentro* da tela. É natural que uma pintura que rejeite a representação — que se queira uma realidade em si mesma — tenda ao espaço tridimensional uma vez que esse é o espaço orgânico por excelência.<sup>1</sup> Compreende-se, portanto, a solução pretendida por El Lissitzky, quando, tentando conciliar o quadro e a necessidade de espacialização da pintura, criava um espaço virtual tridimensional *para fora*, numa inversão da perspectiva tradicional. Mas se tratava, ainda, de um espaço representado, insatisfatório, portanto, já que o problema estava em romper com a representação, mesmo abstrata. Por isso, Tatlin e Rodchenko construíram contra-relevos (expressão intermediária entre a pintura e a escultura) e Malevitch suas *arquiteturas suprematistas*.

Esse é o caminho retomado, por coincidência e necessidade, por Lygia Clark e Hélio Oiticica — cada um a seu modo — quando rompem com o quadro e constroem diretamente no espaço. Depois dessas superfícies pintadas com tênues faixas de branco, Oiticica pintou um conjunto de *quadros* de dupla superfície que se dispõem no espaço segundo uma organização determinada. O espectador deve caminhar em torno das placas e entre elas, a fim de apreender a cor, já não como uma pele esticada em determinado ponto do espaço, mas como relação dinâmica espacial — de apreendê-la como espaço, um novo espaço criado pela luminosidade da cor.

1) “Mais diretamente que outras dimensões do espaço, a profundidade nos obriga a rechaçar o preconceito do mundo e a dar com a experiência primordial de que brota; a profundidade é, por assim dizer, de todas as dimensões, a mais existencial” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia de la Percepción*, Fondo de Cultura Económica, 1957).



V. qual ano? /  
verificando o data  
do Suplemento. JB

Penetra-se, assim, numa visão arquitetônica da cor.

O passo seguinte de Oiticica foi romper com a forma retangular do suporte buscando uma unidade maior entre forma e cor e entre a forma-cor e espaço: o suporte tomaria a forma exigida por uma visão dinâmica da cor no espaço. É o caso do *Branco 16*, exposto no Salão Moderno deste ano. Não obstante, sentiu o artista a necessidade de uma integração maior entre as duas superfícies que constituíam os seus não-objetos. Ao invés de duas visões frontais mutiladas, era preciso oferecer ao espectador uma visão contínua da estrutura-cor, donde viria, também, maior entrosamento dessa estrutura no espaço. Daí passou aos não-objetos mais recentes onde, inclusive, já se verifica um interesse mais acentuado pela exploração das múltiplas direções do espaço: a estrutura, não apenas resulta da acumulação de placas de cor que se abrem em labirintos, em cavidades ambíguas onde a cor parece ressoar em contraponto à superfície deflagrada na luz.

Aonde irão dar tais experiências? É impossível dizer. Mas se essas obras são *experiências* no sentido de que convocam novos problemas, novas preocupações, novas relações dentro de nosso vocabulário visual, são também *obras*, expressão realizada, cuja decifração plena só se dará com o tempo. Por ora elas falam, talvez, apenas, a um grupo restrito, inconformado, e são, também, a expressão desse inconformismo. Admito que a maioria das obras neoconcretas se situe num limite extremo de nossa *cultura* visual, quase que desligada da síntese geral que enlaça, explicita e absorve as obras de arte contemporâneas. Mas, por isso mesmo, têm essas *experiências* o direito de reclamar para si a qualidade de proposições para a linguagem de uma nova sensibilidade. Tanto mais quando a situação da arte contemporânea não deixa dúvida quanto à dissolução das formas de expressão vigentes no campo das artes visuais.

Contemporânea

## Do que se chama escultura

O problema da escultura na arte neoconcreta colocou-se de modo semelhante ao da pintura, muito embora guardando características próprias. Também neste campo, a forma significativa substituiu a forma ótica e, conseqüentemente, passou-se do ritmo seriado a uma concepção mais complexa da estrutura.

Os dois escultores que participam do movimento neoconcreto — Franz Weissmann e Amílcar de Castro — vieram ambos da experiência concretista, mas sempre mantiveram certa distância com respeito aos princípios ortodoxos da arte concreta. Ambos sofreram uma influência inicial de Max Bill e dela partiram para a descoberta de sua expressão pessoal dentro do vocabulário construtivo.

A arte concreta encontrou, no campo da escultura — ou da construção no espaço real — terreno mais propício para seu desenvolvimento do que na pintura — espaço bidimensional —, onde se limitou, na maioria dos casos, à ilustração de problemas perceptivos. O interesse dos artistas concretos pela exploração de novas relações espaço-temporais — o problema das superfícies sem fim, das múltiplas direções do espaço, etc. — não poderia, na pintura, ir além da representação, enquanto na escultura, lidando com elementos *reais*, era mais livre a invenção e maiores as possibilidades intuitivas. A superioridade das esculturas de Bill sobre suas pinturas não indica simplesmente que Bill é melhor escultor que pintor mas, sobretudo, que as idéias concretistas nasceram de preocupações ligadas à construção no espaço real.

Weissmann era ainda um escultor figurativo quando, em fins de 1951, conheceu a *Unidade tripartida*, de Bill, exposta na I Bienal de São Paulo. Àquela época, esculpia figuras onde os elementos naturalistas se reduzem a uma combinação de retas e curvas: encontrava-se, portanto, a um passo da abstração mas vacilava em dar esse passo. Bill revelou-lhe um novo caminho, que Weissmann procurou seguir sem se desligar inteiramente das experiências anteriores. Passou a trabalhar com metal —



chapas e cilindros — ora pintando-o, ora conservando-o à mostra, já sem qualquer alusão aos objetos naturais.

Por volta de 1953, Weissmann começa a se libertar da influência vocabular e temática de Bill. Abandona o problema das superfícies contínuas e não-orientáveis, para se interessar sobretudo pelo vazio, isto é, pelo espaço. São dessa época os primeiros trabalhos que realiza com delgadas barras de alumínio que se desenvolvem no espaço explorando-lhe a ambigüidade e acentuando-lhe a indeterminação. A forma aí se reduz a um desenho no interior do espaço, como mero sinal, indicação ou sugestão que serve apenas para revelar o espaço em sua plenitude, em sua fecunda delimitação. Durante os anos subseqüentes, Weissmann aprofunda essa expressão, encontrando ritmos cada vez mais econômicos e mais diretos para mostrar o vazio. Chega enfim a estruturas de grande leveza, ricas em perspectivas que se impunham ao espectador como um milagre de captação dessa coisa impalpável e fugidia que é o espaço.

Chegado a esse limite Weissmann passa a enriquecer de novo suas construções já agora visando mais a uma orquestração desses ritmos de linhas e vazios, de que são exemplo a *Torre* e a *Ponte*, expostas no VII Salão Nacional de Arte Moderna. Mas essas obras, em que pese ao toque pessoal inventivo que Weissmann conseguiu incurtir-lhes, ainda eram um prolongamento do vocabulário concretista. Foi por volta de 1958 que sua escultura ganhou um sentido mais orgânico, de ritmos descontínuos e repousados, e o espaço, por eles captado, assumiu uma expressão mais interior, de repercussões mais amplas.

A qualidade e o caráter pessoal da obra de Weissmann advém sobretudo de ser ele um artista predominantemente intuitivo, que busca na experiência direta da forma e do espaço a estrutura de suas obras. Suas idéias nascem diretamente do trabalho, como problemas imediatos aos quais dá ele solução: a teoria não encontra campo para se formular. Não obstante, afirmou Weissmann, certa vez, “a escultura deve nascer do chão como uma árvore”, afirmação que, além de acentuar-lhe a natureza orgânica do pensamento escultórico, torna evidente sua preocupação em eliminar da escultura o propósito representativo ou ilustrativo. Reside nesse caráter orgânico de sua obra a afinidade que o liga ao movimento neoconcreto.

Amílcar de Castro, depois das primeiras obras que realizou dentro da área concretista em 1952, entregou-se a uma dura e solitária indaga-

(1958)/



ção, de que emergiu finalmente amadurecido e já dono de uma linguagem própria, despojada e intensa. Amílcar é um artista de muitas e complexas indagações de modo que sua obra evolui, pausada e densamente, como o produto de uma experiência mais geral de que a obra busca a expressão exata e definitiva. Sua passagem para a linguagem não-alusiva fez-se sem vacilações e, uma vez situado nesse novo campo, começou a trabalhar e a indagar na procura de sua significação profunda, de algo que tornasse essas formas puras veículos de significados que transcendessem à mera percepção física. É possível que tais problemas não se colocassem, então, para Amílcar, com essa clareza, mas as obras que realizou nessa época (como o trabalho que expôs na II Bienal de São Paulo) não deixam dúvida quanto à sua vontade de alijar de sua linguagem qualquer resíduo de gratuidade.

Na *I Exposição Neoconcreta*, em 1959, Amílcar voltou a expor depois de sete anos de aparente silêncio, e as obras que mostrou então, eram já uma linguagem poderosamente significativa. O ponto comum de todas elas estava na expressão de uma força incontida pelos ritmos implacáveis e decisivos da estrutura. Havia, entre elas, uma em chapa de ferro que se abria em dois planos inclinados, para cima e para baixo.

Tratava-se, na verdade, de uma só chapa cortada ao meio e submetida a uma torção precisa e expressiva — que, por assim dizer, deflagrava um dinamismo novo no espaço, transfigurando a forma e a matéria. Essa obra seria a fonte de uma série de outras que Amílcar realizou de lá para cá, três das quais foram expostas no IX Salão Moderno, este ano/

Nessas últimas obras, Amílcar amplia o alcance obtido na primeira e apenas pela orientação dos cortes e dobras a que submete a placa retangular de que partiu.

Os ritmos conseguidos pelo levantamento de algumas partes da placa, pela torção de outras, pelas diferenças de planos, pela tensão e distensão da superfície, emprestam-lhe uma vitalidade explosiva, um dinamismo virtual de gesto detido na iminência da atualização.

Por isso mesmo, esse movimento, que jamais se atualiza, jamais se perde e, detido, converge para o interior de si mesmo e nos leva consigo para a intimidade da obra.

É a sua obra uma linguagem essencial, realmente não-alusiva e na qual não se descobrem sequer as referências a problemas geométricos ou matemáticos. Que suas obras possam implicar uma organização ma-



temática qualquer — ou sejam redutíveis a ela — é questão que não diz respeito à sua natureza significativa de obra de arte. E a importância do trabalho de Amílcar — como em geral dos artistas neoconcretos — reside precisamente na tentativa de formular o mundo pela primeira vez, de captá-lo numa síntese intuitiva. Trata-se de uma experiência dramática em que à liberdade total se opõe uma vontade de ordem, mas uma ordem que brote da liberdade mesma. Daí a necessidade de um rigor, de uma disciplina interna que nenhum princípio *a priori* pode suprir. O artista está entregue a si mesmo e à sua linguagem potencial que, antes da obra nascer, é apenas um número indeterminado de possibilidades formais. E a própria *ordem* não é então mais que uma possibilidade — e estaríamos no caos não fosse a *vontade de significação* que é a origem e o termo do trabalho criador. Mas essa *significação*, por sua vez, não é passível de formulação — de existência — senão aí, de modo que ela e a obra se fundam mútua e simultaneamente. A obra é o *lugar* da obra. Por isso mesmo, as obras de Amílcar de Castro são não-objetos, não tem base, suporte, nem precisam ter, uma vez que na sua origem mesma está esse *desamparo* essencial que é a condição da experiência estética. Para o artista e para o espectador.

Instituto de arte contemporânea

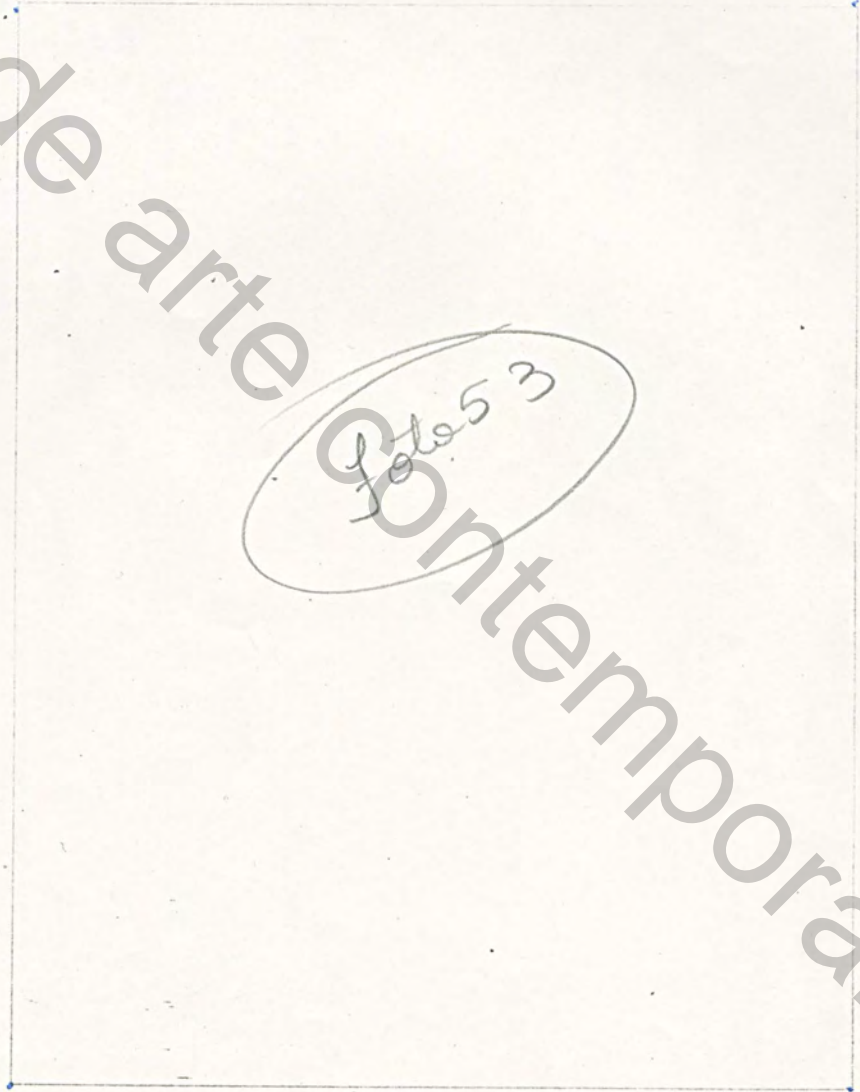
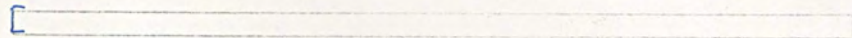
Foto 52



26



Instituto de arte contemporânea

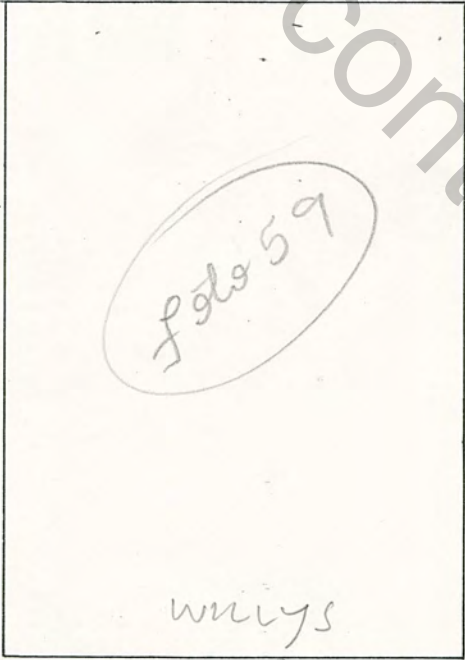
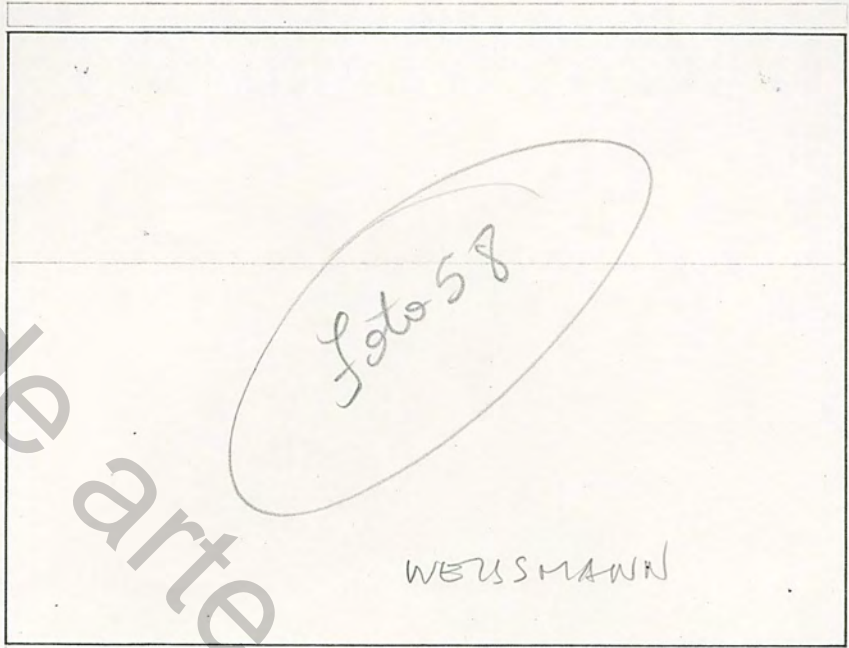


fol. 53



10/11/2023

Instituto de arte contemporânea



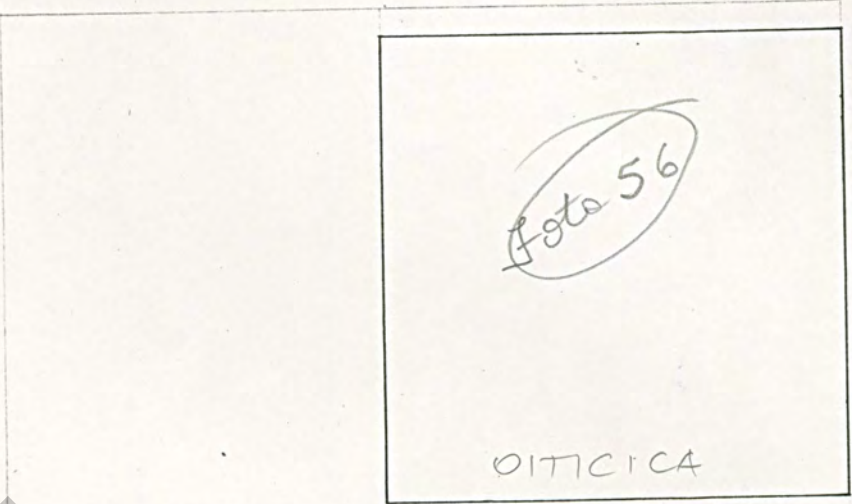


Instituto de arte contemporânea

Loto 54  
CARVÃO

Loto 50  
CLARK

Instituto de arte





Instituto de arte contemporânea

Foto 52



Instituto de arte contemporânea

lots 53





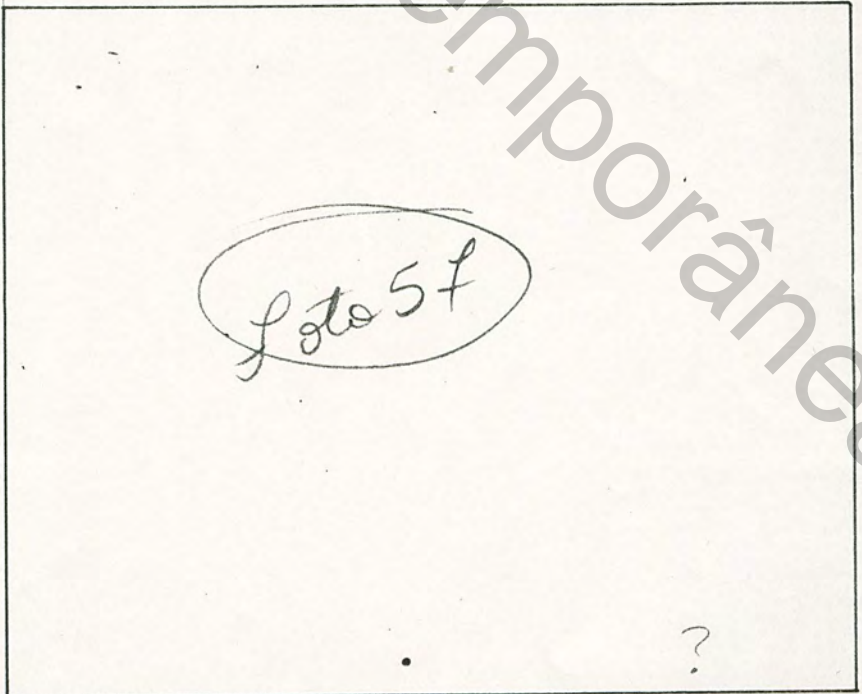
Instituto de arte contemporânea

Lote 54  
CARVÃO

Lote 55  
CLARK

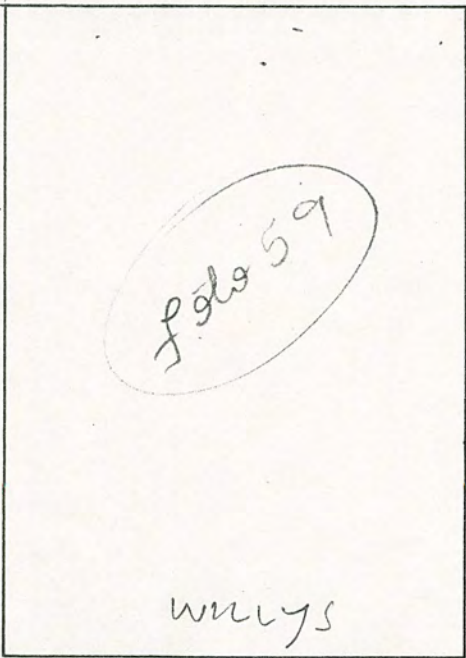
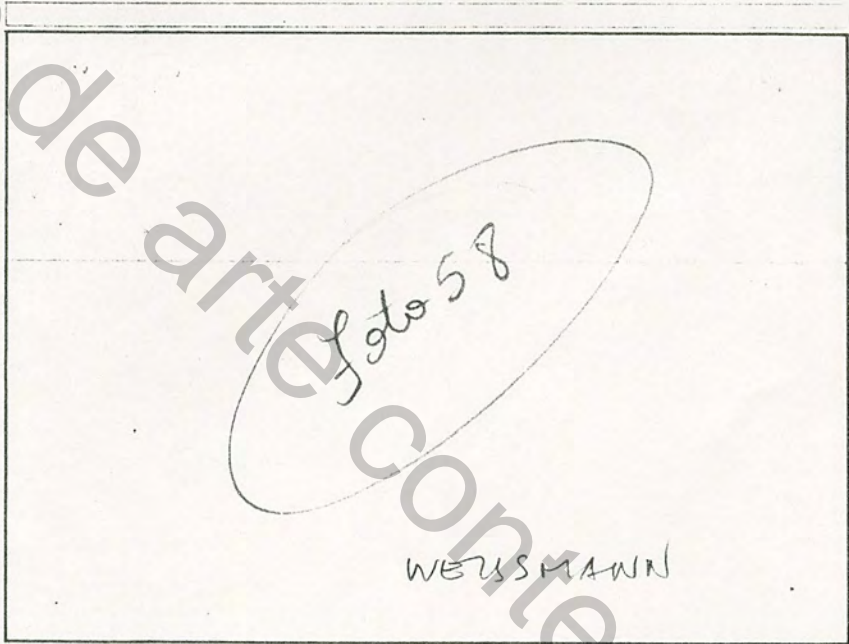


Instituto de arte contemporânea





Instituto de arte contemporânea





V. qual ano?  
verificando a data  
do Suplemento JB

Penetra-se, assim, numa visão arquitetônica da cor.

O passo seguinte de Oiticica foi romper com a forma retangular do suporte buscando uma unidade maior entre forma e cor e entre a forma e espaço: o suporte tomaria a forma exigida por uma visão dinâmica da cor no espaço. É o caso do *Branco 16*, exposto no Salão Moderno deste ano. Não obstante, sentiu o artista a necessidade de uma integração maior entre as duas superfícies que constituíam os seus não-objetos. Ao invés de duas visões frontais mutiladas, era preciso oferecer ao espectador uma visão contínua da estrutura-cor, donde viria, também, maior entrosamento dessa estrutura no espaço. Daí passou aos não-objetos mais recentes onde, inclusive, já se verifica um interesse mais acentuado pela exploração das múltiplas direções do espaço: a estrutura, não apenas resulta da acumulação de placas de cor que se abrem em labirintos, em cavidades ambíguas onde a cor parece ressoar em contraponto à superfície deflagrada na luz.

Aonde irão dar tais experiências? É impossível dizer. Mas se essas obras são *experiências* no sentido de que convocam novos problemas, novas preocupações, novas relações dentro de nosso vocabulário visual, são também *obras*, expressão realizada, cuja decifração plena só se dará com o tempo. Por ora elas falam, talvez, apenas, a um grupo restrito, inconformado, e são, também, a expressão desse inconformismo. Admito que a maioria das obras neoconcretas se situe num limite extremo de nossa *cultura* visual, quase que desligada da síntese geral que enlaça, explícita e absorve as obras de arte contemporâneas. Mas, por isso mesmo, têm essas *experiências* o direito de reclamar para si a qualidade de proposições para a linguagem de uma nova sensibilidade. Tanto mais quando a situação da arte contemporânea não deixa dúvida quanto à dissolução das formas de expressão vigentes no campo das artes visuais.



chapas e cilindros — ora pintando-o, ora conservando-o à mostra, já sem qualquer alusão aos objetos naturais.

Por volta de 1953, Weissmann começa a se libertar da influência vocabular e temática de Bill. Abandona o problema das superfícies contínuas e não-orientáveis, para se interessar sobretudo pelo vazio, isto é, pelo espaço. São dessa época os primeiros trabalhos que realiza com delgadas barras de alumínio que se desenvolvem no espaço explorando-lhe a ambigüidade e acentuando-lhe a indeterminação. A forma aí se reduz a um desenho no interior do espaço, como mero sinal, indicação ou sugestão que serve apenas para revelar o espaço em sua plenitude, em sua fecunda delimitação. Durante os anos subseqüentes, Weissmann aprofunda essa expressão, encontrando ritmos cada vez mais econômicos e mais diretos para mostrar o vazio. Chega enfim a estruturas de grande leveza, ricas em perspectivas que se impunham ao espectador como um milagre de captação dessa coisa impalpável e fugidia que é o espaço.

Chegado a esse limite Weissmann passa a enriquecer de novo suas construções já agora visando mais a uma orquestração desses ritmos de linhas e vazios, de que são exemplo a *Torre* e a *Ponte*, expostas no VII Salão Nacional de Arte Moderna. Mas essas obras, em que pese ao toque pessoal inventivo que Weissmann conseguiu incutir-lhes, ainda eram um prolongamento do vocabulário concretista. Foi por volta de 1958 que sua escultura ganhou um sentido mais orgânico, de ritmos descontínuos e repousados, e o espaço, por eles captado, assumiu uma expressão mais interior, de repercussões mais amplas.

A qualidade e o caráter pessoal da obra de Weissmann advém sobretudo de ser ele um artista predominantemente intuitivo, que busca na experiência direta da forma e do espaço a estrutura de suas obras. Suas idéias nascem diretamente do trabalho, como problemas imediatos aos quais dá ele solução: a teoria não encontra campo para se formular. Não obstante, afirmou Weissmann, certa vez, “a escultura deve nascer do chão como uma árvore”, afirmação que, além de acentuar-lhe a natureza orgânica do pensamento escultórico, torna evidente sua preocupação em eliminar da escultura o propósito representativo ou ilustrativo. Reside nesse caráter orgânico de sua obra a afinidade que o liga ao movimento neoconcreto.

Amílcar de Castro, depois das primeiras obras que realizou dentro da área concretista em 1952, entregou-se a uma dura e solitária indaga-

(1958)./



ção, de que emergiu finalmente amadurecido e já dono de uma linguagem própria, despojada e intensa. Amílcar é um artista de muitas e complexas indagações de modo que sua obra evolui, pausada e densamente, como o produto de uma experiência mais geral de que a obra busca a expressão exata e definitiva. Sua passagem para a linguagem não-alusiva fez-se sem vacilações e, uma vez situado nesse novo campo, começou a trabalhar e a indagar na procura de sua significação profunda, de algo que tornasse essas formas puras veículos de significados que transcendessem à mera percepção física. É possível que tais problemas não se colocassem, então, para Amílcar, com essa clareza, mas as obras que realizou nessa época (como o trabalho que expôs na II Bienal de São Paulo) não deixam dúvida quanto à sua vontade de alijar de sua linguagem qualquer resíduo de gratuidade.

Na *I Exposição Neoconcreta*, em 1959, Amílcar voltou a expor depois de sete anos de aparente silêncio, e as obras que mostrou então, eram já uma linguagem poderosamente significativa. O ponto comum de todas elas estava na expressão de uma força incontida pelos ritmos implacáveis e decisivos da estrutura. Havia, entre elas, uma em chapa de ferro que se abria em dois planos inclinados, para cima e para baixo.

Tratava-se, na verdade, de uma só chapa cortada ao meio e submetida a uma torção precisa e expressiva — que, por assim dizer, deflagrava um dinamismo novo no espaço, transfigurando a forma e a matéria. Essa obra seria a fonte de uma série de outras que Amílcar realizou de lá para cá, três das quais foram expostas no IX Salão Moderno, este ano/

(1960)./ Nessas últimas obras, Amílcar amplia o alcance obtido na primeira e apenas pela orientação dos cortes e dobras a que submete a placa retangular de que partiu.

Os ritmos conseguidos pelo levantamento de algumas partes da placa, pela torção de outras, pelas diferenças de planos, pela tensão e distensão da superfície, emprestam-lhe uma vitalidade explosiva, um dinamismo virtual de gesto detido na iminência da atualização.

Por isso mesmo, esse movimento, que jamais se atualiza, jamais se perde e, detido, converge para o interior de si mesmo e nos leva consigo para a intimidade da obra.

É a sua obra uma linguagem essencial, realmente não-alusiva e na qual não se descobrem sequer as referências a problemas geométricos ou matemáticos. Que suas obras possam implicar uma organização ma-