

REVISTA: Forma nº 4  
DATA: dezembro de 1954  
LOCAL: Rio de Janeiro-GB  
TÍTULO: **Ivan Serpa** Expõe em Washington, E.U.A.  
ASSUNTO: o mesmo do título  
AUTOR: Pedrosa, Mário

*Journal  
F. Confusion  
Expo Washington*

#### IVAN SERPA EXPÕE EM WASHINGTON, E.U.A.

Ivan Serpa distingue-se logo à primeira vista pela paciência, a delicadeza, o bom acabamento de tudo o que faz. Tais qualidades são as de um bom artesão. E é o que ele é acima de tudo. Sua experiência em pintura é longa e múltipla. Iniciou-se, como a maioria dos artistas de hoje, pela pintura dita figurativa, via Escola de Paris. Sempre a fez bem feita e quase sempre com gosto impecável. Teve por isso mesmo, já de início, vários êxitos. Esses êxitos, se de um lado mostravam suas qualidades, de outro não indicavam ainda que o jovem pintor se houvesse empenhado numa orientação rápida. Os pintores autênticos, com efeito, sã se revelam quando a hora das decisões irreversíveis se apresenta, implicando todo o destino do futuro artista. **Ivan Serpa** é hoje um desses, pois ninguém no país é mais compreendido do que ele com as pesquisas modernas de forma, de cor e de espaço, que assinalam o movimento abstracionista em geral. Seus começos nessa nova trilha foram incertos e penosos. Se o bom artesão nele logo se firmou numa série de obras em madeira com tintas industriais como o esmalte, o duco ou o ripolim de execução primorosa, o artista custou a achar-se. Serpa não suporta o clima de imprecisão nem o desleixo técnico disfarçado em impaciência temperamental ou em ímpetos de temperamento romântico, e por isso abandonou a disciplina do figurativo e buscou ansiosamente uma norma que lhe permitisse nortear as suas pesquisas num mundo sem objeto. A escola "concretista" dos construtivistas suíços, que ele veria pela primeira vez, em grupo, na primeira Bienal de São Paulo (outubro-novembro de 1951), logo o seduziu. A arte de uma Sophie Tauber-Arp, de um Richard Lohser,

foi para ele uma revelação. A gloriosa companheira de Arp exerceu sobre o seu espírito afim ao dela toda a influência que possa exercer uma pintura fina, pura, precisa e delicada, feita de jogos sutis de planos e de ritmos lineares no espaço bidimensional. Falta naturalmente ainda ao pintor brasileiro a maturidade ética, a densidade, a transcendência espiritual alcançada pela grande artista suíça. **Serpa** tentou, com linhas e planos, alcançar a coerência, a necessidade rítmica dos concretistas suíços, transplantando muito literalmente demais a superfície do quadro, as variações e alternâncias da sucessão rítmica na pauta musical. Nem sempre a realização, e o que sobrevivia não era o conteúdo plástico dado por seus próprios elementos componentes, mas pelo gosto, o bom gosto, a finura das aproximações óticas de que é abundantemente dotado o artista. Dessa série apresenta-se agora nesta exposição um desenho a guache do melhor das suas realizações na época, isto é, o quadro em madeira e ripolim, de fundo negro, que lhe grangeou um dos prêmios para jovens da segunda Bienal de São Paulo.

Com efeito esse quadro é uma obra de transição para uma pintura mais amadurecida. Nele os problemas dos espaços negativos formulados por um controle já muito menos subjetivo, como o de simples apuramento sensorial ótimo dos quadros precedentes, começam a viver e a dar coerência, consistência interna à estrutura de planos e linhas. Agora já se nota maior rigor na ordem estrutural, como se pode divisar no quadro a óleo de fundo espacial branco, animado por uma relação de segmentos de círculos cromáticos que se desgarram de um eixo comum num movimento centrífugo. Paralelamente as suas pesquisas com técnicas novas da pintura, visando escapar às molezas femininas do óleo, **Serpa** fez uma descoberta sensacional, criando um gênero inédito de colagem. A exposição atual é toda centrada sobre essa experiência.

Desde o expressionismo e o cubismo, os pintores mo

ernos se vem preocupando cada vez mais com o problema fundamental da cor. A cor pigmentaria, a cor química, material, já não satisfaz aos que querem tirar do vocabulário cromático atual, ainda em parte inexplorado, todas as suas magníficas virtualidades. Já em 1912, surgia na Inglaterra e nos Estados Unidos uma escola de pintura que proclamava a morte da velha pintura, a qual deveria ser substituída por uma nova arte exclusivamente de cores. Eram os sincromistas. Um dos fundadores e técnicos da nova escola, W. H. Wright, reclamava em 1923 contra o fato de ainda persistir, mesmo nos praticistas da nova pintura, o que ele chamou de "fixação do material". Entretanto, já desde o cubismo, pesquisas incessantes com novos materiais apareceram um pouco por toda parte. Com efeito, toda uma prodigiosa coleção de coisas serviram de objeto de experiência aos cubistas e dadaístas da época, pedaços de vidro, pedaços de jornais, papelão, papel de parede, estopa, pedaços de pau, de metal, cordões, areia, tudo foi aproveitado. Houve então uma procura verdadeiramente frenética de novos materiais, de novas texturas, de novas fontes de iluminação, etc. Que se queria com tudo isso? Wright diz muito bem: "It evidenced a vital need for a more congenial medium through which to project the discoveries in new art of colour and demonstrated conclusively that the modern artist instinctively realizen the inadequacy of canvas and pigments". E com Moholy-Nagy, Boccioni e tantos outros artistas, o autor das linhas acima via na evolução inevitável da pintura a necessidade de abandonar a prisão da cor pigmentária em busca do que ele clama ser "a cor na sua forma mais pura, mais intensa e com variações determináveis - a luz".

**Ivan Serpa** de algum modo sentiu as insuficiências da cor química que se esfacela, que se mescla e se estende, liquefeita, a pincel, sobre uma tela. Ele sempre se sentiu peiado, intimidado pelos encantos da pintura a óleo, raramente ousando che-

gar ao tom puro de maior vibração. Ele tentou por isso as técnicas do ripolim, do duco e de outras tintas industriais antes de chegar ao processo atual de suas colagens. A curiosidade artesanal levou-o um dia a tentar uma experiência inteiramente fora do âmbito tradicional. Foi assim que do estudo que fez de uma máquina de restaurar papéis velhos, lhe nasceu a idéia de uma nova espécie de colagem. Depois de um paciente experimentar de oito meses, **Serpa** chegou aos resultados que a atual mostra apresenta. Seu processo é simples: ele superpõe formas recortadas de papel de seda colorido, fino, transparente ou opaco (pois até pano, um filo, por exemplo, pode se empregar na confecção da colagem), as permeia com celulose, submetendo depois tudo a compressão. A elaboração da colagem é longa e pede um trabalho paciente e cuidadoso por parte do artista: Uma colagem pode conter até dez folhas de papel de cores e as transparências se sucedem com uma riqueza de textura, de planos e de profundidades incalculáveis. Depois de muito tatear, o artista hoje faz um minucioso trabalho de recorte de formas em toda sorte de papel, nas texturas e nas transparências mais diversas, a base de certas cores primárias que ele seleciona antes de realizar a obra. A superposição de camadas coloridas nas mais variadas formas, conforme for a composição procurada, pede esforço, cálculo e acuidade. Depois de tudo arrumado e a composição terminada ao gosto do artista de acordo com a variação de tons, textura, formas, planos e transparências, que busca, **Serpa** desmancha o trabalho feito antes de, reorganizado pela segunda vez, levá-lo à compressão para que fique amadurecendo no cérebro. Ele acredita que desta maneira, refazendo a combinação primeira de memória, sem modelo, obterá uma simplificação mais inteligente da composição originária feita por aproximações, deixando uma margem para pequenos deslocamentos por vezes de um milímetro. Assim da segunda vez, a arrumação empírica calculada na primeira pode ser retocada,

graças a uma participação mais sensível ou intuitiva de última hora. Na nova colagem a cor toma uma pureza, uma densidade que raramente se atinge na pintura a óleo. Desmaterializada, ela alcança uma luminosidade que permite as transsubstanciações mais sutis de matéria, de textura e de planos espaciais. As cores fundidas realmente, e não mais apenas superpostas ou mescladas, como na pintura a óleo, tem comportamentos imprevistos, e assim ele obtêm de vermelho sobre vermelho uns tons marrons ou de terra de siena muito sugestivos; ou de amarelo sobre azul, para doxalmente, um azul quase de Prússia, com tendência ao cinza. Também, sob a fusão da colagem, o preto e o rosa pode ser levados a um estranho compromisso, com um desvio ao cinza azulado. Esse processo de colagem permite uma precisão que a colagem tradicional não conseguiu, pois as transparências obtidas pela fusão e calor são perfeitamente controladas de antemão pelo artista. No processo cubista, o problema de colar materiais, papéis diferentes superpostos, era delicadíssimo, deixando sempre uma margem de imprevisão e acaso: no processo de **Serpa** o problema é extremamente simplificado porque o que se refere à colagem é reduzido ao mínimo, já que tudo se resume numa fusão de materiais uns nos outros.

**Serpa** já atingiu para a sua invenção não só uma técnica apurada como uma precisão nos detalhes que ainda não havia alcançado em outro material. As cores são realmente libertadas e tomam as variações mais características da aparência espacial; elas passam do tom puro, de ótima saturação, aos degrades mais requintados, ora conservando a qualidade resitente específica de superfície das cores-objetos, ora se apresentando translúcidas, cheias daquelas ressonâncias que se afundam (desligadas de qualquer idéia de superfície plana) das cores filmicas espectrais. Com a sua descoberta, o jovem artista brasileiro nos dá uma percepção bem vasta e concreta da cor puramente física, da cor-luz, e

ao mesmo tempo enriquece a nossa experiência estética com um fenômeno tipicamente novo da nossa época: o das cores em si mesmas, desprendidas do objeto, seu encosto imemorial, tendo apenas por suporte a abstração dos planos geométricos regulares ou irregulares, transparentes ou opacos sem qualquer significação objetiva. Essa visão do comportamento dessas cores num espaço puramente imaginário abre ao espectador uma nova dimensão da realidade, segredo de toda arte autêntica.

---

Nota

Fota de uma colagem de Ivan Serpa.

instituto de arte contemporânea

REVISTA: Forma, nº 4  
DATA: dezembro de 1954  
LOCAL: Rio de Janeiro-GB  
TITULO: Ivan Serpa Expõe em Washington, E.U.A.  
ASSUNTO: o mesmo do título  
AUTOR: Pedrosa, Mário

#### IVAN SERPA EXPÕE EM WASHINGTON, E.U.A.

Ivan Serpa distingue-se logo à primeira vista pela paciência, a delicadeza, o bom acabamento de tudo o que faz. Tais qualidades são as de um bom artesão. E é o que ele é acima de tudo. Sua experiência em pintura é longa e múltipla. Iniciou-se, como a maioria dos artistas de hoje, pela pintura dita figurativa, via Escola de Paris. Sempre a fez bem feita e quase sempre com gosto impecável. Teve por isso mesmo, já de início, vários êxitos. Esses êxitos, se de um lado mostravam suas qualidades, de outro não indicavam ainda que o jovem pintor se houvesse empenhado numa orientação rápida. Os pintores autênticos, com efeito, só se revelam quando a hora das decisões irreversíveis se apresenta, implicando todo o destino do futuro artista. Ivan Serpa é hoje um desses, pois ninguém no país é mais compreendido do que ele com as pesquisas modernas de forma, de cor e de espaço, que assinalam o movimento abstracionista em geral. Seus começos nessa nova trilha foram incertos e penosos. Se o bom artesão nele logo se firmou numa série de obras em madeira com tintas industriais como o esmalte, o duco ou o ripolim de execução primorosa, o artista custou a achar-se. Serpa não suporta o clima de imprecisão nem o desleixo técnico disfarçado em impaciência temperamental ou em ímpetos de temperamento romântico, e por isso abandonou a disciplina do figurativo e buscou ansiosamente uma norma que lhe permitisse nortear as suas pesquisas num mundo sem objeto. A escola "concretista" dos construtivistas suíços, que ele veria pela primeira vez, em grupo, na primeira Bienal de São Paulo (outubro-novembro de 1951), logo o seduziu. A arte de uma Sophie Tauber-Arp, de um Richard Lohser,

foi para ele uma revelação. A gloriosa companheira de Arp exerceu sobre o seu espírito afim ao dela toda a influência que possa exercer uma pintura fina, pura, precisa e delicada, feita de jogos sutis de planos e de ritmos lineares no espaço bidimensional. Falta naturalmente ainda ao pintor brasileiro a maturidade ética, a densidade, a transcendência espiritual alcançada pela grande artista suíça. **Serpa** tentou, com linhas e planos, alcançar a coerência, a necessidade rítmica dos concretistas suíços, transplantando muito literalmente demais a superfície do quadro, as variações e alternâncias da sucessão rítmica na pauta musical. Nem sempre a realização, e o que sobrevivia não era o conteúdo plástico dado por seus próprios elementos componentes, mas pelo gosto, o bom gosto, a finura das aproximações óticas de que é abundantemente dotado o artista. Dessa série apresenta-se agora nesta exposição um desenho a guache do melhor das suas realizações na época, isto é, o quadro em madeira e ripolim, de fundo negro, que lhe grangeou um dos prêmios para jovens da segunda Bienal de São Paulo.

Com efeito esse quadro é uma obra de transição para uma pintura mais amadurecida. Nele os problemas dos espaços negativos formulados por um controle já muito menos subjetivo, como o de simples apuramento sensorial ótimo dos quadros precedentes, começam a viver e a dar coerência, consistência interna à estrutura de planos e linhas. Agora já se nota maior rigor na ordem estrutural, como se pode divisar no quadro a óleo de fundo espacial branco, animado por uma relação de segmentos de círculos cromáticos que se desgarram de um eixo comum num movimento centrífugo. Paralelamente as suas pesquisas com técnicas novas da pintura, visando escapar às molezas femininas do óleo, **Serpa** fez uma descoberta sensacional, criando um gênero inédito de colagem. A exposição atual é toda centrada sobre essa experiência.

Desde o expressionismo e o cubismo, os pintores mo



dernos se vem preocupando cada vez mais com o problema fundamen-  
 tal da cor. A cor pigmentaria, a cor química, material, já não  
 satisfaz aos que querem tirar do vocabulário cromático atual, ain-  
 da em parte inexplorado, todas as suas magníficas virtualidades. Já  
 em 1912, surgia na Inglaterra e nos Estados Unidos uma escola de  
 pintura que proclamava a morte da velha pintura, a qual deveria  
 ser substituída por uma nova arte exclusivamente de cores. Eram  
 os sincromistas. Um dos fundadores e técnicos da nova escola, W.  
 H. Wright, reclamava em 1923 contra o fato de ainda persistir, mes-  
 mo nos praticistas da nova pintura, o que ele chamou de "fixação  
 do material". Entretanto, já desde o cubismo, pesquisas incessan-  
 tes com novos materiais apareceram um pouco por toda parte. Com  
 efeito, toda uma prodigiosa coleção de coisas serviram de objeto  
 de experiência aos cubistas e dadaístas da época, pedaços de vidro,  
 pedaços de jornais, papelão, papel de parede, estopa, pedaços de  
 pau, de metal, cordões, areia, tudo foi aproveitado. Houve então  
 uma procura verdadeiramente frenética de novos materiais, de novas  
 texturas, de novas fontes de iluminação, etc. Que se queria com  
 tudo isso? Wright diz muito bem: "It evidenced a vital need for a  
 more congenial medium through which to project the discoveries in  
 new art of colour and demonstrated conclusively that the modern  
 artist instinctively realizen the inadequacy of canvas and pig-  
 ments". E com Moholy-Nagy, Boccioni e tantos outros artistas, o au-  
 tor das linhas acima via na evolução inevitável da pintura a ne-  
 cessidade de abandonar a prisão da cor pigmentária em busca do  
 que ele clama ser "a cor na sua forma mais pura, mais intensa e com  
 variações determináveis - a luz".

**Ivan Serpa** de algum modo sentiu as insuficiências  
 da cor química que se esfacela, que se mescla e se estende, lique-  
 feita, a pincel, sobre uma tela. Ele sempre se sentiu peiado, in-  
 timidado pelos encantos da pintura a óleo, raramente ousando che-

gar ao tom puro de maior vibração. Ele tentou por isso as técnicas do ripolim, do duco e de outras tintas industriais antes de chegar ao processo atual de suas colagens. A curiosidade artesanal levou-o um dia a tentar uma experiência inteiramente fora do âmbito tradicional. Foi assim que do estudo que fez de uma máquina de restaurar papéis velhos, lhe nasceu a idéia de uma nova espécie de colagem. Depois de um paciente experimentar de oito meses, Serpa chegou aos resultados que a atual mostra apresenta. Seu processo é simples: ele superpõe formas recortadas de papel de seda colorido, fino, transparente ou opaco (pois até pano, um filo, por exemplo, pode se empregar na confecção da colagem), as permeia com celulose, submetendo depois tudo a compressão. A elaboração da colagem é longa e pede um trabalho paciente e cuidadoso por parte do artista. Uma colagem pode conter até dez folhas de papel de cores e as transparências se sucedem com uma riqueza de textura, de planos e de profundidades incalculáveis. Depois de muito tatear, o artista hoje faz um minucioso trabalho de recorte de formas em toda sorte de papel, nas texturas e nas transparências mais diversas, a base de certas cores primárias que ele seleciona antes de realizar a obra. A superposição de camadas coloridas nas mais variadas formas, conforme for a composição procurada, pede esforço, cálculo e acuidade. Depois de tudo arrumado e a composição terminada ao gosto do artista de acordo com a variação de tons, textura, formas, planos e transparências, que busca, Serpa desmancha o trabalho feito antes de, reorganizado pela segunda vez, levá-lo à compressão para que fique amadurecendo no cérebro. Ele acredita que desta maneira, refazendo a combinação primeira de memória, sem modelo, obterá uma simplificação mais inteligente da composição originária feita por aproximações, deixando uma margem para pequenos deslocamentos por vezes de um milímetro. Assim da segunda vez, a arrumação empírica calculada na primeira pode ser retocada,

graças a uma participação mais sensível ou intuitiva de última hora. Na nova colagem a cor toma uma pureza, uma densidade que raramente se atinge na pintura a óleo. Desmaterializada, ela alcança uma luminosidade que permite as transsubstanciações mais sutis de matéria, de textura e de planos espaciais. As cores fundidas realmente, e não mais apenas superpostas ou mescladas, como na pintura a óleo, tem comportamentos imprevisíveis, e assim ele obtém de vermelho sobre vermelho uns tons marrons ou de terra de siena muito sugestivos; ou de amarelo sobre azul, para doxalmente, um azul quase de Prússia, com tendência ao cinza. Também, sob a fusão da colagem, o preto e o rosa pode ser levados a um estranho compromisso, com um desvio ao cinza azulado. Esse processo de colagem permite uma precisão que a colagem tradicional não conseguiu, pois as transparências obtidas pela fusão e calor são perfeitamente controladas de antemão pelo artista. No processo cubista, o problema de colar materiais, papéis diferentes superpostos, era delicadíssimo, deixando sempre uma margem de imprevisão e acaso; no processo de **Serpa** o problema é extremamente simplificado porque o que se refere à colagem é reduzido ao mínimo, já que tudo se resume numa fusão de materiais uns nos outros.

**Serpa** já atingiu para a sua invenção não são uma técnica apurada como uma precisão nos detalhes que ainda não havia alcançado em outro material. As cores são realmente libertadas e tomam as variações mais características da aparência espacial; elas passam do tom puro, de ótima saturação, aos degrades mais requintados, ora conservando a qualidade resitente específica de superfície das cores-objetos, ora se apresentando translúcidas, cheias daquelas ressonâncias que se afundam (desligadas de qualquer idéia de superfície plana) das cores filmicas espectrais. Com a sua descoberta, o jovem artista brasileiro nos dá uma percepção bem vasta e concreta da cor puramente física, da cor-luz, e

ao mesmo tempo enriquece a nossa experiência estética com um fenômeno tipicamente novo da nossa época: o das cores em si mesmas, desprendidas do objeto, seu encosto imemorial, tendo apenas por suporte a abstração dos planos geométricos regulares ou irregulares, transparentes ou opacos sem qualquer significação objetiva. Essa visão do comportamento dessas cores num espaço puramente imaginário abre ao espectador uma nova dimensão da realidade, segredo de toda arte autêntica.

---

Nota

Fota de uma colagem de **Ivan Serpa**.

instituto de arte contemporânea

REVISTA: Forma nº 3  
DATA: dezembro de 1954  
LOCAL: Rio de Janeiro-GB  
TÍTULO: Ivan Serpa Expõe em Washington, E.U.A.  
ASSUNTO: o mesmo do título  
AUTOR: Pedrosa, Mário

#### IVAN SERPA EXPÕE EM WASHINGTON, E.U.A.

Ivan Serpa distingue-se logo à primeira vista pela paciência, a delicadeza, o bom acabamento de tudo o que faz. Tais qualidades são as de um bom artesão. E é o que ele é acima de tudo. Sua experiência em pintura é longa e múltipla. Iniciou-se, como a maioria dos artistas de hoje, pela pintura dita figurativa, via Escola de Paris. Sempre a fez bem feita e quase sempre com gosto impecável. Teve por isso mesmo, já de início, vários êxitos. Esses êxitos, se de um lado mostravam suas qualidades, de outro não indicavam ainda que o jovem pintor se houvesse empenhado numa orientação rápida. Os pintores autênticos, com efeito, só se revelam quando a hora das decisões irreversíveis se apresenta, implicando todo o destino do futuro artista. Ivan Serpa é hoje um desses, pois ninguém no país é mais compreendido do que ele com as pesquisas modernas de forma, de cor e de espaço, que assinalam o movimento abstracionista em geral. Seus começos nessa nova trilha foram incertos e penosos. Se o bom artesão nele logo se firmou numa série de obras em madeira com tintas industriais como o esmalte, o duco ou o ripolim de execução primorosa, o artista custou a achar-se. Serpa não suporta o clima de imprecisão nem o desleixo técnico disfarçado em impaciência temperamental ou em ímpetos de temperamento romântico, e por isso abandonou a disciplina do figurativo e buscou ansiosamente uma norma que lhe permitisse nortejar as suas pesquisas num mundo sem objeto. A escola "concretista" dos construtivistas suíços, que ele veria pela primeira vez, em grupo, na primeira Bienal de São Paulo (outubro-novembro de 1951), logo o seduziu. A arte de uma Sophie Tauber-Arp, de um Richard Lohser,

foi para ele uma revelação. A gloriosa companheira de Arp exerceu sobre o seu espírito afim ao dela toda a influência que possa exercer uma pintura fina, pura, precisa e delicada, feita de jogos sutis de planos e de ritmos lineares no espaço bidimensional. Falta naturalmente ainda ao pintor brasileiro a maturidade ética, a densidade, a transcendência espiritual alcançada pela grande artista suíça. Serpa tentou, com linhas e planos, alcançar a coerência, a necessidade rítmica dos concretistas suíços, transplantando muito literalmente demais a superfície do quadro, as variações e alternâncias da sucessão rítmica na pauta musical. Nem sempre a realização, e o que sobrevivia não era o conteúdo plástico dado por seus próprios elementos componentes, mas pelo gosto, o bom gosto, a finura das aproximações óticas de que é abundantemente dotado o artista. Dessa série apresenta-se agora nesta exposição um desenho a guache do melhor das suas realizações na época, isto é, o quadro em madeira e ripolim, de fundo negro, que lhe grangeou um dos prêmios para jovens da segunda Bienal de São Paulo.

Com efeito esse quadro é uma obra de transição para uma pintura mais amadurecida. Nele os problemas dos espaços negativos formulados por um controle já muito menos subjetivo, como o de simples apuramento sensorial ótimo dos quadros precedentes, começam a viver e a dar coerência, consistência interna à estrutura de planos e linhas. Agora já se nota maior rigor na ordem estrutural, como se pode divisar no quadro a óleo de fundo espacial branco, animado por uma relação de segmentos de círculos cromáticos que se desgarram de um eixo comum num movimento centrífugo. Paralelamente as suas pesquisas com técnicas novas da pintura, visando escapar às molezas femininas do óleo, Serpa fez uma descoberta sensacional, criando um gênero inédito de colagem. A exposição atual é toda centrada sobre essa experiência.

Desde o expressionismo e o cubismo, os pintores mo

ernos se vem preocupando cada vez mais com o problema fundamental da cor. A cor pigmentaria, a cor química, material, já não satisfaz aos que querem tirar do vocabulário cromático atual, ainda em parte inexplorado, todas as suas magníficas virtualidades. Já em 1912, surgia na Inglaterra e nos Estados Unidos uma escola de pintura que proclamava a morte da velha pintura, a qual deveria ser substituída por uma nova arte exclusivamente de cores. Eram os sincromistas. Um dos fundadores e técnicos da nova escola, W. H. Wright, reclamava em 1923 contra o fato de ainda persistir, mesmo nos praticistas da nova pintura, o que ele chamou de "fixação do material". Entretanto, já desde o cubismo, pesquisas incessantes com novos materiais apareceram um pouco por toda parte. Com efeito, toda uma prodigiosa coleção de coisas serviram de objeto de experiência aos cubistas e dadaístas da época, pedaços de vidro, pedaços de jornais, papelão, papel de parede, estopa, pedaços de pau, de metal, cordões, areia, tudo foi aproveitado. Houve então uma procura verdadeiramente frenética de novos materiais, de novas texturas, de novas fontes de iluminação, etc. Que se queria com tudo isso? Wright diz muito bem: "It evidenced a vital need for a more congenial medium through which to project the discoveries in new art of colour and demonstrated conclusively that the modern artist instinctively realizen the inadequacy of canvas and pigments". E com Moholy-Nagy, Boccioni e tantos outros artistas, o autor das linhas acima via na evolução inevitável da pintura a necessidade de abandonar a prisão da cor pigmentária em busca do que ele clama ser "a cor na sua forma mais pura, mais intensa e com variações determináveis - a luz".

Ivan Serpa de algum modo sentiu as insuficiências da cor química que se esfacela, que se mescla e se estende, liquefeita, a pincel, sobre uma tela. Ele sempre se sentiu peiado, intimidado pelos encantos da pintura a óleo, raramente ousando che-

gar ao tom puro de maior vibração. Ele tentou por isso as técnicas do ripolim, do duco e de outras tintas industriais antes de chegar ao processo atual de suas colagens. A curiosidade artesanal levou-o um dia a tentar uma experiência inteiramente fora do âmbito tradicional. Foi assim que do estudo que fez de uma máquina de restaurar papéis velhos, lhe nasceu a idéia de uma nova espécie de colagem. Depois de um paciente experimentar de oito meses, Serpa chegou aos resultados que a atual mostra apresenta. Seu processo é simples: ele superpõe formas recortadas de papel de seda colorido, fino, transparente ou opaco (pois até pano, um filo, por exemplo, pode se empregar na confecção da colagem), as permeia com celulose, submetendo depois tudo a compressão. A elaboração da colagem é longa e pede um trabalho paciente e cuidadoso por parte do artista. Uma colagem pode conter até dez folhas de papel de cores e as transparências se sucedem com uma riqueza de textura, de planos e de profundidades incalculáveis. Depois de muito tatear, o artista hoje faz um minucioso trabalho de recorte de formas em toda sorte de papel, nas texturas e nas transparências mais diversas, a base de certas cores primárias que ele seleciona antes de realizar a obra. A superposição de camadas coloridas nas mais variadas formas, conforme for a composição procurada, pede esforço, cálculo e acuidade. Depois de tudo arrumado e a composição terminada ao gosto do artista de acordo com a variação de tons, texturas, formas, planos e transparências, que busca, Serpa desmancha o trabalho feito antes de, reorganizado pela segunda vez, levá-lo à compressão para que fique amadurecendo no cérebro. Ele acredita que desta maneira, refazendo a combinação primeira de memória, sem modelo, obterá uma simplificação mais inteligente da composição originária feita por aproximações, deixando uma margem para pequenos deslocamentos por vezes de um milímetro. Assim da segunda vez, a arrumação empírica calculada na primeira pode ser retocada,



graças a uma participação mais sensível ou intuitiva de última hora. Na nova colagem a cor toma uma pureza, uma densidade que raramente se atinge na pintura a óleo. Desmaterializada, ela alcança uma luminosidade que permite as transsubstanciações mais sutis de matéria, de textura e de planos espaciais. As cores fundidas realmente, e não mais apenas superpostas ou mescladas, como na pintura a óleo, tem comportamentos imprevistos, e assim ele obtém de verde sobre vermelho uns tons marrons ou de terra de siena muito sugestivos; ou de amarelo sobre azul, para doxalmente, um azul quase de Prússia, com tendência ao cinza. Também, sob a fusão da colagem, o preto e o rosa pode ser levados a um estranho compromisso, com um desvio ao cinza azulado. Esse processo de colagem permite uma precisão que a colagem tradicional não conseguiu, pois as transparências obtidas pela fusão e calor são perfeitamente controladas de antemão pelo artista. No processo cubista, o problema de colar materiais, papéis diferentes superpostos, era delicadíssimo, deixando sempre uma margem de imprevisão e acaso: no processo de Serpa o problema é extremamente simplificado porque o que se refere à colagem é reduzido ao mínimo, já que tudo se resume numa fusão de materiais uns nos outros.

Serpa já atingiu para a sua invenção não, só uma técnica apurada como uma precisão nos detalhes que ainda não havia alcançado em outro material. As cores são realmente libertadas e tomam as variações mais características da aparência espacial; elas passam do tom puro, de ótima saturação, aos degrades mais requintados, ora conservando a qualidade resistente específica de superfície das cores-objetos, ora se apresentando translúcidas, cheias daquelas ressonâncias que se afundam (desligadas de qualquer idéia de superfície plana) das cores filmicas espectrais. Com a sua descoberta, o jovem artista brasileiro nos dá uma percepção bem vasta e concreta da cor puramente física, da cor-luz, e

ao mesmo tempo enriquece a nossa experiência estética com um fenômeno tipicamente novo da nossa época: o das cores em si mesmas, desprendidas do objeto, seu encosto imemorial, tendo apenas por suporte a abstração dos planos geométricos regulares ou irregulares, transparentes ou opacos sem qualquer significação objetiva. Essa visão do comportamento dessas cores num espaço puramente imaginário abre ao espectador uma nova dimensão da realidade, segredo de toda arte autêntica.

---

Nota

Foto de uma colagem de Ivan Serpa.

Instituto de arte contemporânea

## IVAN SERPA EXPOE EM WASHINGTON, E.U.A.

Mário Pedrosa

Ivan Serpa distingue-se logo à primeira vista pela paciência, a delicadeza, o bom acabamento de tudo o que faz. Tais qualidades são as de um bom artesão. E é o que ele é a alma de tudo. Sua experiência em pintura é longa e múltipla. Iniciou-se, como a maioria dos artistas de hoje, pela pintura dita figurativa, via Escola de Paris. Sempre a fez bem feita e quase sempre com gosto impetuoso. Teve, por isso mesmo, já de início, varios êxitos. Esses êxitos, de um lado, nastravam suas qualidades, de outro não indicavam ainda que o jovem pintor se houvesse empenhado numa orientação rápida. Os pintores autênticos, respeitáveis, só se revelam quando a hora das decisões irreversíveis se apresenta, implicando todo o destino do futuro. Ivan Serpa é hoje um desses, pois ninguém no país o mais compreendido do que ele com as pesquisas modernas de forma, de cor e de espaço, que assinalam o movimento abstracionista em geral. Se começa nessa nova irradiação incertos e penosos. Se o bom artesão nele logo se firma numa série de obras em madeira com tintas industriais como o esmalte, o óleo ou o ripolim de execução minuciosa, o artista esqueceu a achar-se. Serpa não suporta o clima de imprecisão nem o desleixo técnico disfarçado em impaciência temperamental ou em ímpetos de temperamento romântico, e por isso abandonou a disciplina do figurativo e buscou eniosamente uma norma que lhe permitisse nortear as suas pesquisas num mundo sem objeto. A escola "concretista" dos construtivistas suícos, que ele viu pela primeira vez, em grupo, na primeira Bienal de São Paulo (outubro-novembro de 1951), logo o seduziu. A arte de uma Sophie Tauber-Arp, de um Richard Lohse, foi para ele uma revelação. A gloriosa companheira de Arp exercceu sobre o seu espírito a fim a dela toda a influência que possa exercer uma pintura fina, pura, precisa e de liçada, feita de jogos sutis de planos e de ritmos lineares no espaço bidimensional. Falta naturalmente ainda ao pintor brasileiro a maturidade ética, a densidade, a transcendência espiritual alcançada pela grande artista suíca. Serpa tentou, com linhas e planos, alcançar a coerência, a necessidade rítmica dos concretistas suícos, transplantando muito literalmente demais a superfície do quadro as variações e alterações da sucessão rítmica na pauta musical. Nem sempre a realização corresponde a intenção, e o que sobrevivia não era o conteúdo plástico dado por seus próprios elementos componentes, mas pelo gosto, o bom gosto, a finura das aproximações outras de que abundantemente dotado o artista. Dessa série apresento-se agora nesta exposição um desenho a guache do melhor das suas realizações na época, isto é, o quadro em madeira e ripolim, de fundo negro, que lhe trouxe um dos prêmios para jovens da segunda Bienal de São Paulo.

Com efeito, esse quadro é uma obra de transição para uma pintura mais amadurecida. Nela os problemas dos espaços negativos formulados por um controle já muito mais subjetivo, como o do simples apartamento sensorial ótimo dos quadros precedentes, começam a viver e a dar coerência, consistência interna à estrutura de planos e linhas. Agora já se nota maior rigor na ordem estrutural, como se pode divisar no quadro, a óleo de fundo espacial branco, animado por uma relação de segmentos de círculos cromáticos que se desgarram de um eixo comum num movimento centrifugo. Paralelamente as suas pesquisas com técnicas novas da pintura, visando escapar às molezas femininas do óleo, Serpa fez uma descoberta sensacional, criando um gênero inédito de colagem. A exposição atual é toda centrada sobre essa experiência.

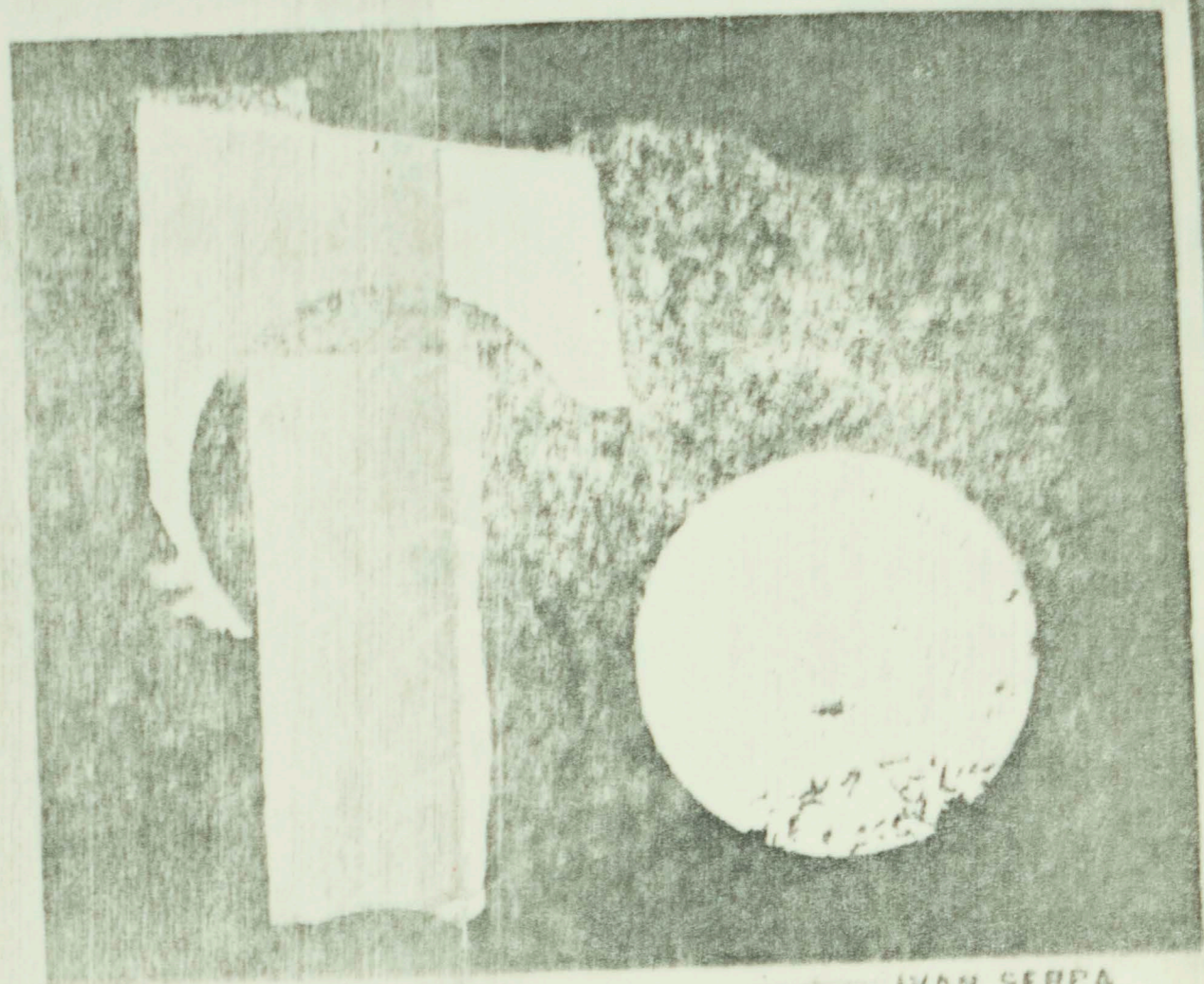
Desde o expressionismo e o cubismo, os pintores modernos se vem preocupando cada vez mais com o problema fundamental da cor. A cor pigmentaria, a cor química, material, já não satisfaz aos que querem tirar do vocabulário cromático atual, ainda em parte inexplorado, todas as suas magnificas virtualidades. Já em 1912, surgia na Inglaterra e nos Estados Unidos uma escola de pintura que proclamava a morte da velha pintura, a qual deveria ser substituída por uma nova arte exclusivamente de cores. Eram os sincronistas. Um dos fundadores e teóricos da nova escola, W. H. Wright, reclamava em 1923 contra o fato de ainda persistir, mesmo nos praticistas da nova pintura, o que ele chamou de "fixação do material". Entretanto, já desde o cubismo, pesquisas incessantes com novos materiais apareceram um pouco por toda parte. Com efeito, toda uma prodigiosa coleção de coisas serviram de objeto de experiência aos cubistas e dadaístas da época: pedaços de vidro, pedaços de jornais, papelão, papel de parede, estopa, pedaços de pau, de metal, cordões, areia, tudo foi aproveitado. Houve então uma procura verdadeiramente frenética de novos materiais, de novas texturas, de novas fontes de iluminação, etc. Que se queria com tudo isso? Wright diz muito bem: "It evidenced a vital need for a more congenial medium through which to project the discoveries in the new art of colour and demonstrated conclusively that the modern artist instinctively realized the inadequacy of canvas and pigments". E com Moholy-Nagy, Boccioni e tantos outros artistas, o autor das linhas acima via na evolução inevitável da pintura a necessidade de abandonar a prisão da cor pigmentaria em busca do que ele chama ser a cor na sua forma mas pura, mas intensa e com variações determináveis.

Ivan Serpa de algum modo sentiu as insuficiências da cor química que se esfacela, que se mescla e se estende, liquefata, a pender sobre uma tela. Ele sempre se sentiu peiado, intimidado pelos encantos da pintura a óleo, raramente ousando chegar ao tom puro de maior vibração. Ele tentou por isso as técnicas do ripolim, do óleo e de outras tintas industriais antes de chegar ao processo atual de suas colagens. A curiosidade artesanal levou-o um dia a tentar uma experiência inteiramente fora do âmbito tradicional. Foi assim que do estudo que fez de uma máquina de restaurar papéis velhos, lhe nasceu a ideia de fazer uma nova espécie de tinta. Depois de um paciente experimentar de oito tipos de Serpa chegou aos resultados que a atual mostra apresenta. Seu processo é simples: ele superpõe formas recortadas de papel de seda colorido, fino, transparente ou opaco (pois até pano, um filo, por exemplo, pode se empregar na confecção da colagem), as permeia com celulose, submetendo depois tudo a compressão. A elaboração da colagem é lenta e pede um trabalho paciente e cuidadoso por parte do artista. Uma colagem pode conter até dez folhas de papel de cores e as transparências se sucedem com uma riqueza de textura, de planos e de profundidades incalculáveis. Depois de muito tatear, o artista hoje faz um minucioso trabalho de recorte de formas em toda sorte de papel, nas texturas e nas transparências mais diversas, à base de certas cores primárias que ele seleciona antes de realizar

a obra. A superposição de camadas coloridas nas mais variadas formas, conforme for a composição procurada, pede esforço, cálculo e acuidade. Depois de tudo arrumado e a composição terminada ao gosto do artista, de acordo com a variação de tons, textura, formas, planos e transparências que busca, Serpa desmancha o trabalho feito antes de, reorganizado pela segunda vez, levá-lo à compressão, para que fique amadurecendo no cérebro. Ele acredita que desta maneira, refazendo a combinação bruta de memória, sem modelo, obterá uma simplificação mais inteligente da composição originária feita por aproximações, deixando uma margem para pequenos deslocamentos por vezes de um milímetro. Assim, da segunda vez a afirmação empírica calculada na primeira pode ser retocada, graças a uma participação mais sensível ou intuitiva de última hora. Na nova colagem a cor toma uma pureza, uma densidade que raramente se atinge na pintura a óleo. Desmaterializada, ela alcança uma luminosidade que permite as transsubstituições espaciais das cores, de textura e de planos superpostos. As cores fundem-se realmente, e não mais apenas empastadas, como na pintura a óleo, têm comportamentos distintos, e assim ele obtém de verdade sobre veladas, tons marrons ou de terra de sílica muito superpostos, ou de amarelo sobre azul, para de repente, um azul que é de Prússia, com tendência ao cinza. Também, sob a técnica da colagem, o preto e o rosa podem ser levados a um compromisso, com um gesto ao cinza azulado. Esse processo de colagem permite uma precisão que a técnica tradicional não conseguia, pois as transparências obtidas pela fusão e calor são perfeitamente controladas de acordo pelo artista. No processo cubista, o problema de colar materiais, papéis diferentes superpostos, era complicadíssimo, deixando sempre uma mancha de impureza e arisco; no processo de Serpa o problema é extremamente simplificado porque o que se refere à colagem é reduzido ao mínimo, já que tudo se resume numa fusão de materiais, uns nos outros.

Serpa já atingiu com esta sua invenção não só uma técnica apurada como uma pesquisa nos detalhes que ainda não havia alcançado em outro material. As cores são realmente libertadas e tomam as variações mais características da aparência espacial; elas passam do tom puro, de ótima saturação, aos *degrês* mais requintados, ora conservando a qualidade resistente específica de superfície das cores-objetos, ora se apresentando translúcidas, cheias daquelas ressonâncias que se afundam (desligadas de qualquer ideia de superfície plana) das cores filmicas espectrais. Com a sua descoberta, o jovem artista brasileiro nos dá uma percepção bem vasta e concreta da cor puramente física, da cor-luz, e ao mesmo tempo enriquece a nossa experiência estética com um fenômeno tipicamente novo da nossa época: o das cores em si mesmas, desprendidas do objeto, seu encosto imemorial, tendo apenas por suporte a abstração dos planos geométricos regulares ou irregulares, transparentes ou opacos, sem qualquer significação objetiva. Essa visão do comportamento dessas cores num espaço puramente imaginário abre ao espectador uma nova dimensão da realidade, segredo de toda arte autêntica.

IVAN SERPA  
Collage and painting  
IVAN SERPA  
IVAN SERPA  
IVAN SERPA



IVAN SERPA  
IVAN SERPA  
August 17 to September 16, 1954  
IVAN SERPA  
IVAN SERPA  
IVAN SERPA  
IVAN SERPA  
IVAN SERPA  
IVAN SERPA  
PAN AMERICAN UNION WASHINGTON D.C.  
IVAN SERPA  
IVAN SERPA

catálogo da exposição de  
Ivan Serpa na capital dos E.U.A.