

Museu de Arte Moderna
1a. exposição

1a. exposição

neoconcreta

museu de arte moderna do rio de janeiro - março - 1959

instituto de arte contemporânea

MANIFESTO

A expressão *neoconcreto* é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação raciolista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas "compreende" satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvência impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dada e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão

da mecânica, os verdadeiros artistas — como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner — construíam sua obra e, no corpo a corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido, ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importam que equações

matemáticas estão na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só a experiência direta da percepção a obra entrega a "significação" de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da "pura sensibilidade na arte", salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro a coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à obstrução mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendera bem o verdadeiro sentido da nova plástica... Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura "geométrica" uma insatisfação, uma von-

tade de transcendência do racional e do sensorial que hoje se manifesta de maneira irremediável.

O *neoconcreto*, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura — que na linguagem das artes estão ligadas a uma significação existencial, emotiva, afetiva — são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) — e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano — os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como "máquina" nem como "objeto", mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá

plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extra-terrena: 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. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo — mas o transcende ao fundar nele uma significação nova — que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua "realidade". A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas inlustram

noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a êle; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

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, côr, estão de tal modo integradas — pelo fato mesmo de que não pre-existiam, como noções, à obra — que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte *neoconcreta*, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário "geométrico" que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Taueber-Arp, etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenôme-

no que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo — como *especialização da obra*. Entenda-se por *especialização da obra* o fato de que *ela está sempre se fazendo presente*, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que *ela era já a origem*. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira — plena — do real, é que a arte *neoconcreta* não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte *neoconcreta* funda um novo "espaço" expressivo.

Essa posição é igualmente válida para a poesia *neoconcreta* que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para êle o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia *neoconcreta* rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia *neoconcreta* é a *especialização do tempo verbal*: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em suces-

são, na poesia *neoconcreta* a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia *neoconcreta* devolve-a à sua condição de "verbo", isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia *neoconcreta* a linguagem não escorre: dura.

Por sua vez, a prosa *neoconcreta*, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia.

É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte *neoconcreta* reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.).

Os participantes desta I Exposição *Neoconcreta* não constituem um "grupo". Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e êles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

amílcar de castro

ferreira gullar

franz weissmann

lygia clark

lygia pape

reynaldo jardim

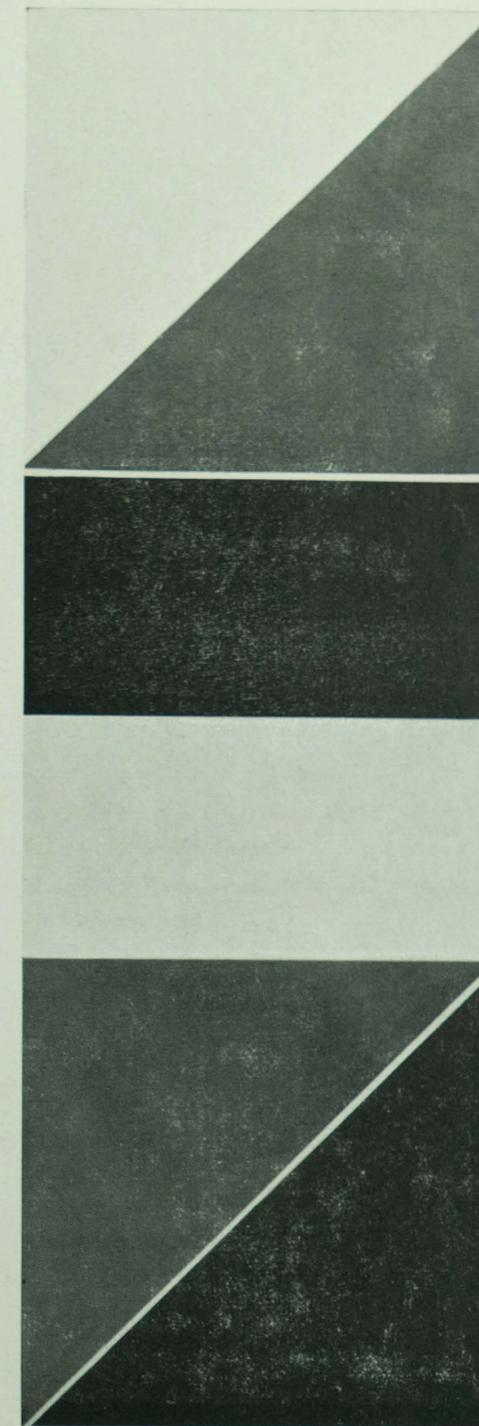
theon spanúdis

pintura

LYGIA CLARK

Nasceu em Belo Horizonte, Minas. Realizou exposições individuais em Paris (1952), Rio de Janeiro (1952), Belo Horizonte (1956) e S. Paulo (1958). Participou da II, III, IV Bienais de S. Paulo. Escolhida para a Exposição Internacional Guggenheim. Mostras coletivas em Lausanne, Veneza, Paris, Tóquio, Lima, Buenos Aires e Chile. Quadros em coleções particulares e nos MAM do Rio, S. Paulo e New York. Prêmio "Diário de Notícias" na IV Bienal de S. Paulo.

1. Planos em superfície modulada n.º 1 (3.ª versão)
2. Planos em superfície modulada n.º 6 (2.ª versão)
3. Planos em superfície modulada n.º 7
4. Planos em superfície modulada n.º 8
5. Planos em superfície modulada Série B n.º 1 (2.ª versão)
6. Planos em superfície modulada Série B n.º 4 (2.ª versão)
7. Planos em superfície modulada Série B n.º 5 (2.ª versão)
8. Planos em superfície modulada Série B n.º 6 (2.ª versão)
9. Espaço modulado n.º 1
10. " " n.º 2
11. " " n.º 3
12. " " n.º 4
13. " " n.º 5
14. " " n.º 6
15. " " n.º 7
16. " " n.º 8
17. " " n.º 9
18. " " n.º 10
19. " " n.º 11
20. Unidade n.º 1 (2.ª versão)
21. " n.º 2 (2.ª versão)
22. " n.º 3 (2.ª versão)
23. " n.º 4 (2.ª versão)
24. " n.º 5 (2.ª versão)
25. " n.º 6 (2.ª versão)
26. " n.º 7 (2.ª versão)

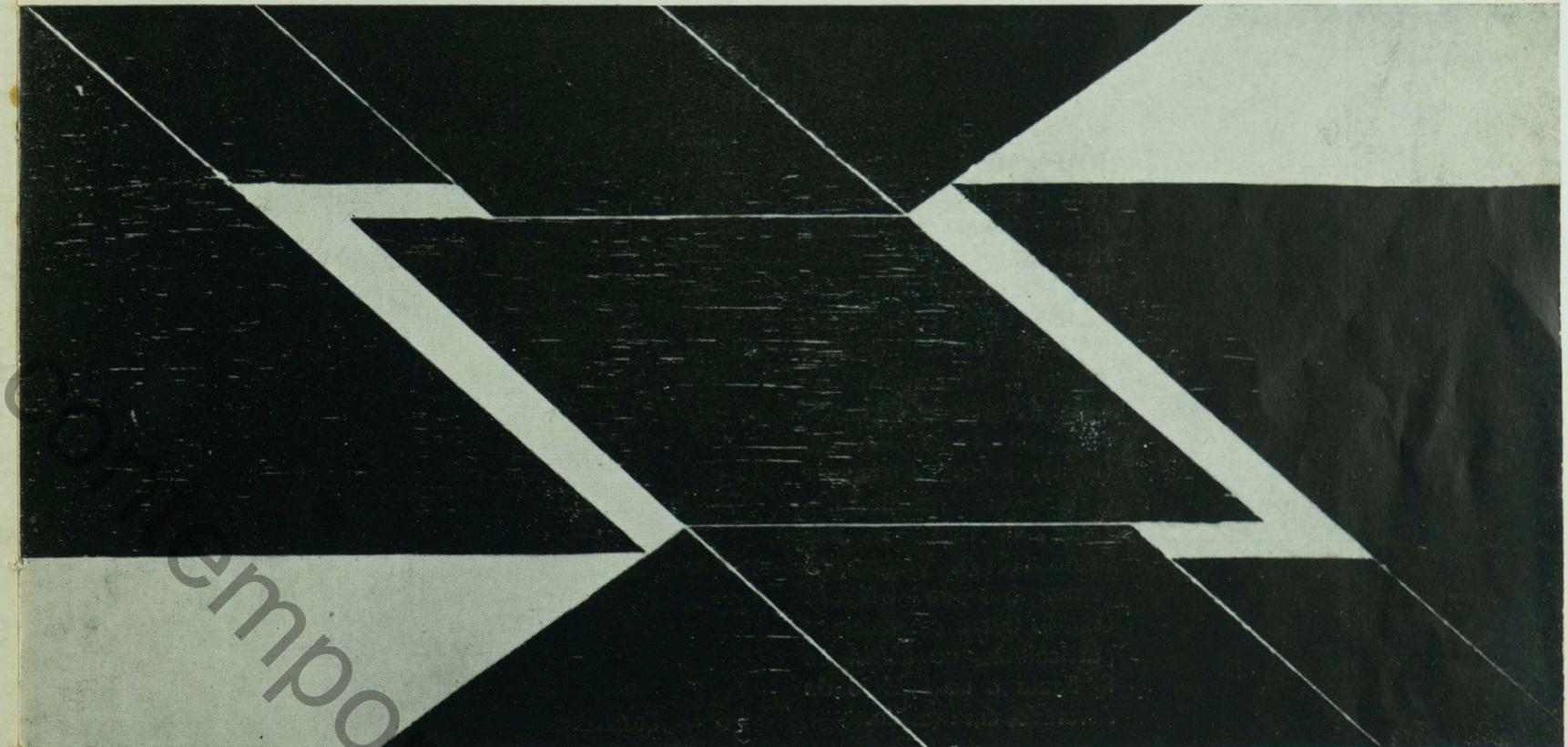


gravura

LYGIA PAPE

Nasceu em Friburgo. Participou das seguintes exposições coletivas: Exposição de Arte Abstrata, de Petrópolis (1952), Salão Nacional de Arte Moderna (1952, 1953, 1955, 1956, 1957, 1958), Salão de Arte Moderna de S. Paulo (1955), Exposição do Grupo Frente, no MAM do Rio (1955), Exposição de Arte Concreta (1956-1957, S. Paulo e Rio), III e IV Bienais de S. Paulo, Exposições coletivas internacionais: Canadá, França, Suíça, China, Chile, Argentina, Uruguai, USA. Realizou, com Reynaldo Jardim, o I Ballet Concreto, corografado por Gilberto Mota em 1958. Prêmios: Sul América (1952), Isenção de Júri do SNAM (1955), Medalha de Bronze do SPAM (1955), Prêmio Leirner de gravura (1956).

27.	Xilogravura
28.	"
29.	"
30.	"
31.	"
32.	"
33.	"
34.	"
35.	"
36.	"
37.	"
38.	"
39.	"
40.	"
41.	"
42.	"
43.	"
44.	"
45.	"
46.	"



escultura

FRANZ WEISSMANN

Nasceu na Áustria, naturalizou-se brasileiro. Participou das exposições coletivas: III Salão Paulista, Salões Nacionais de Arte Moderna, Bienais de S. Paulo, Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-57). Prêmios: 1.º prêmio de escultura do Salão Paulista (1955), prêmio Leirner (1956), Melhor escultor nacional, IV Bienal de São Paulo (1957), Viagem ao estrangeiro, do SNAM (1958). Obras em coleções particulares, no MAM de S. Paulo e no Palácio da Alvorada, em Brasília.

47 — Torre de ferro

48 — Coluna

49 — No tempo (versão 1)

50 — No tempo (versão 2)

51 — " " (versão 3)

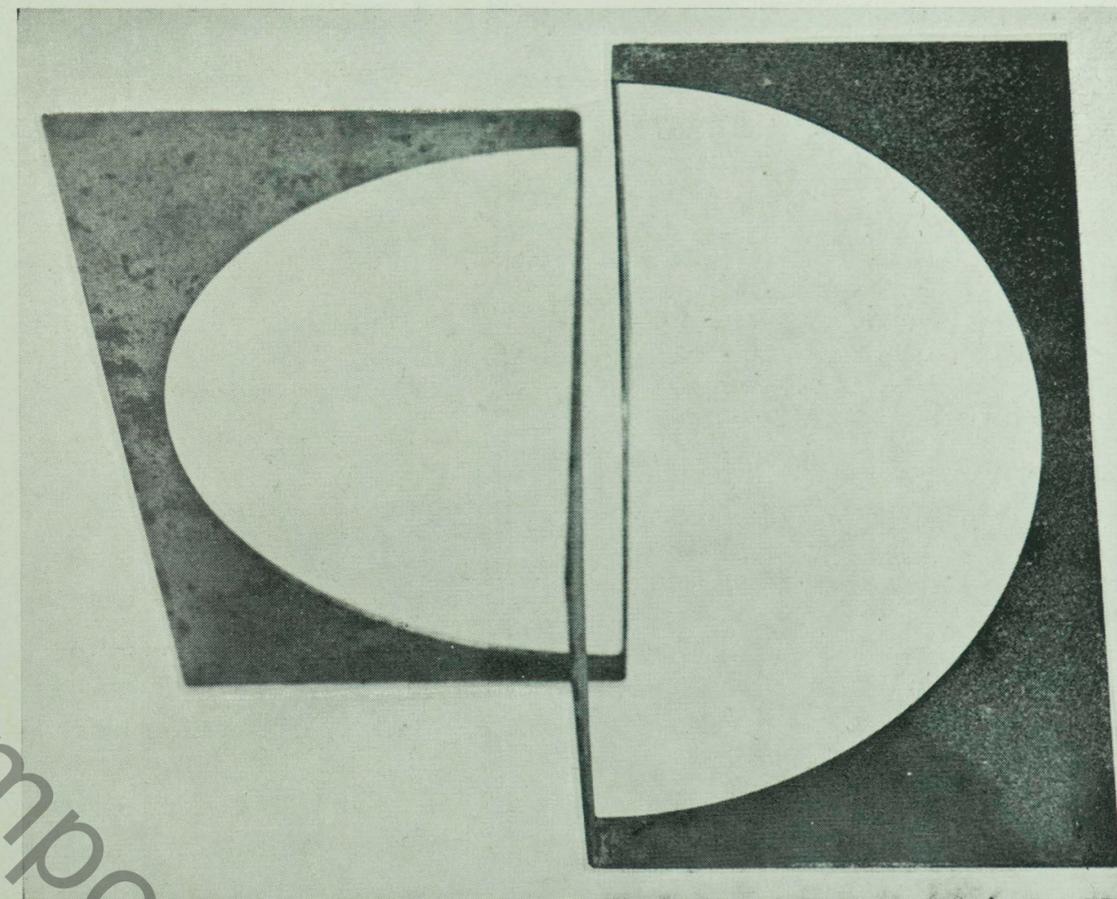
52 — " " (versão 4)

53 — " " (versão 5)

54 — Estudo para um monumento

55 — Coluna

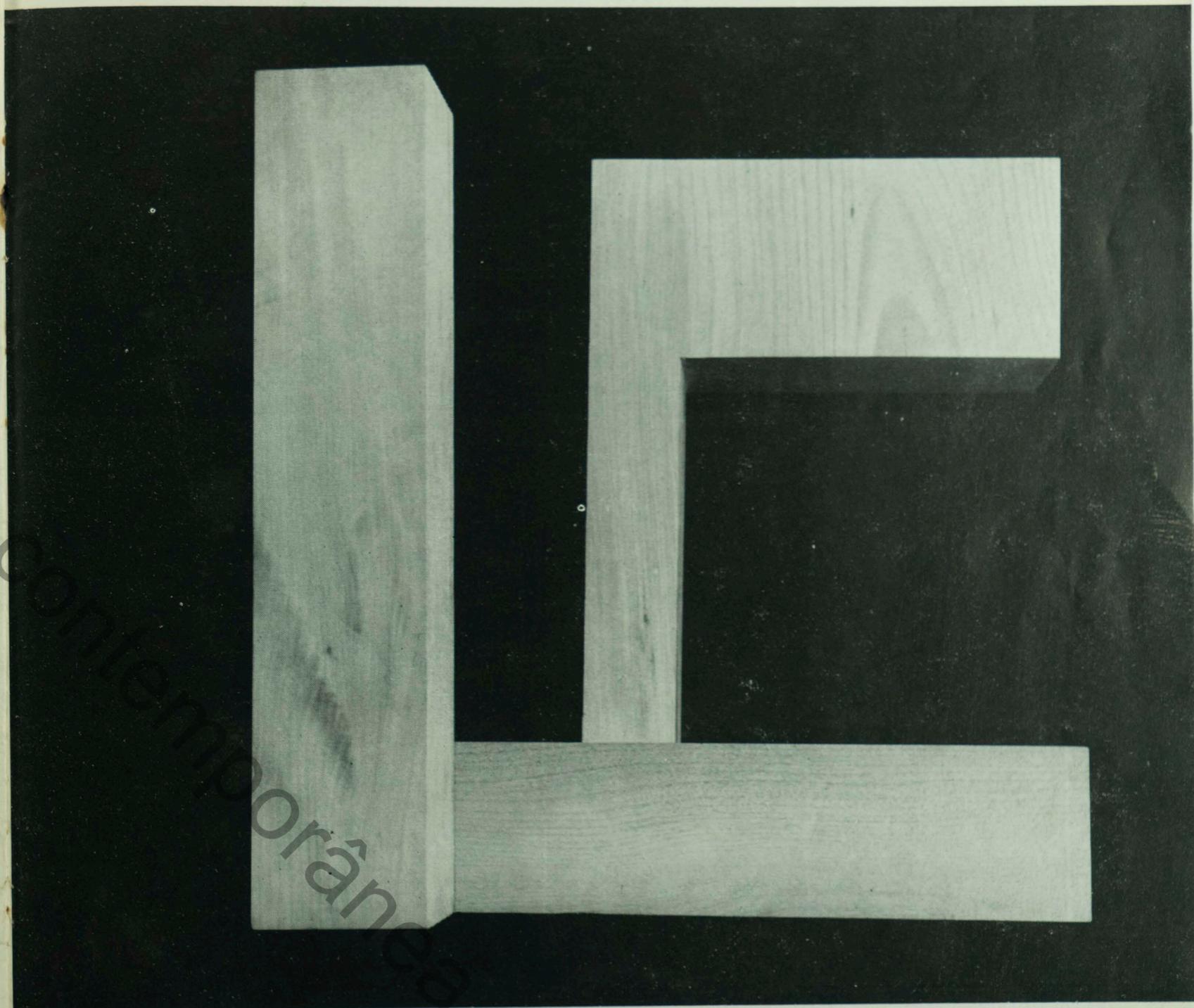
56 — Escultura



instituto de arte contemporânea

escultura

AMÍLCAR DE CASTRO	57 — Escultura
	58 — "
	59 — "
	60 — "
Nasceu em Minas Gerais.	61 — "
Participou da II Bienal de	62 — "
S. Paulo.	63 — "

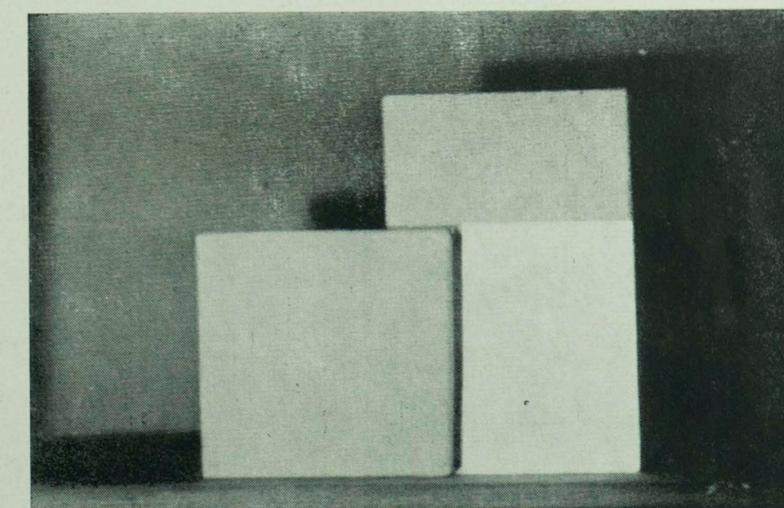
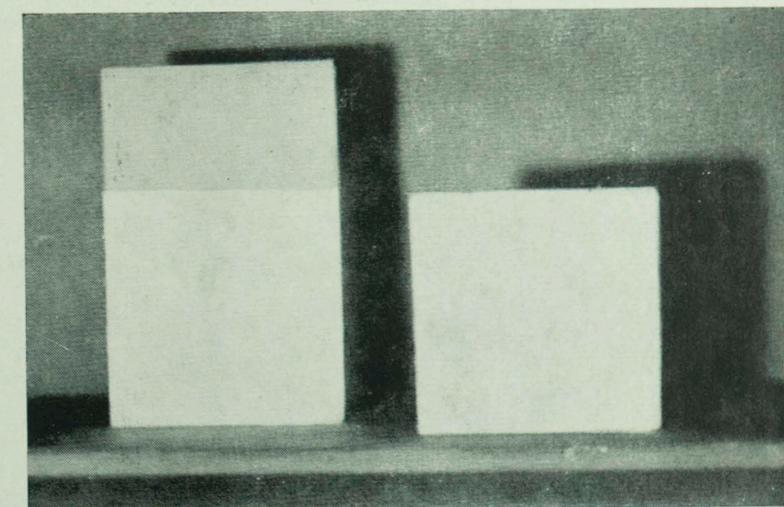
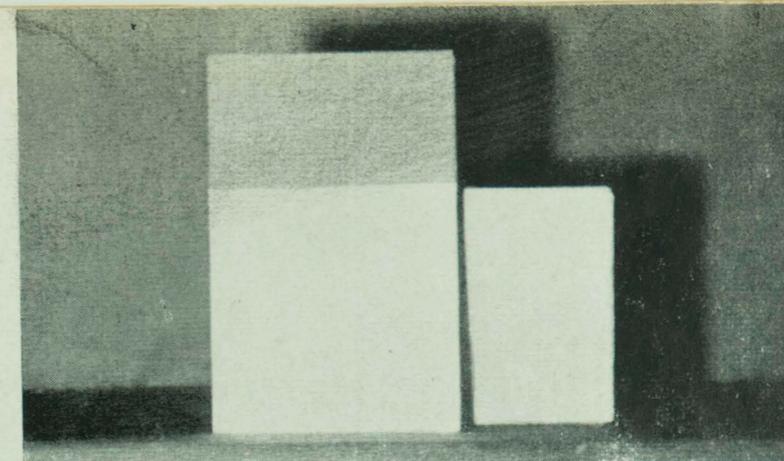


ballet

REYNALDO JARDIM
e
LYGIA PAPE

Do tempo que o espaço do palco delimita, duas formas, proporcionais entre si e proporcionais ao tempo e espaço do palco, são concretizadas e passam a procurar integração no elemento do qual foram extraídas. Tem início essa procura de integração pelo conhecimento (espiral negativa) e a seguir pelo conhecimento (espiral positiva) do campo. Do silêncio do tempo-palco-espaço nascem dois sons (Organização temporal de dois sons — Gabriel Artusi) que auxiliados por duas luzes-côr estruturam (procuram estruturar) a área da qual surgiram. A seguir, provada a impossibilidade de integração no plano em que o ballet se desenvolve as duas formas, dois sons, duas luzes-côr, tentam se incorporar no plano imediatamente superior, ganhando êsses elementos uma nova dimensão: a vertical.

É ao superar sua condição concreto-mecânica que o ballet realmente se realiza, mas só pode se realizar plenamente quando dá por finda sua expressão, ou seja, quando o escuro e o silêncio retornam.



literatura

THEON SPANÚDIS

1 — Poema

2 — “

3 — “

4 — “

5 — “

Nasceu em Smyrna, Turquia, estudou na Áustria, transferiu para o Brasil 1950. Livro: “Poemas”, 1959, Coleção espaço.

franja

franja

brisa

franja

brisa

franja

instituto de arte contemporânea

literatura

REYNALDO JARDIM

6 — Poema

7 — Prosa

Nasceu em S. Paulo. Realizou com Lygia Pape, em 1958, o I Ballet Concreto. Livros editados: "Particípio presente", 1954, e "Joaquim e outros meninos", 1955.

poeira

manhã

vermelha

abelha

instituto de arte contemporânea

literatura

FERREIRA GULLAR

Nasceu em S. Luís do Maranhão. Participou da Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-1957, São Paulo e Rio). Livros editados: "A luta corporal", 1954. "Poemas", 1958, Coleção espaço. "Uma experiência radical" (sobre a pintura de Lygia Clark), 1958.

8 — Livro-poema

9 — "

10 — "

11 — "

pano

verde

campo

instituto de arte contemporânea vivo



de arte contem