

Amílcar de Castro

Diversificação da experiência neoconcreta

Ferreira Gullar

A II Exposição Neoconcreta está há duas semanas aberta ao público, que tem afluído com interesse ao salão de exposições do antigo Ministério da Educação. A mim mesmo, intimamente ligado ao movimento, participante dele, essa exposição trouxe surpresas e revelações: pela primeira vez tive uma visão de conjunto das obras dos vários artistas, podendo assim confrontá-las, formular identidades e diferenças. Nesta altura do movimento neoconcreto, quando os artistas individualmente definem o seu rumo, é oportuno deixar-se de lado toda e qualquer conceitualização anterior e tentar uma nova abordagem do fenômeno, partindo das obras mesmas.

Dentro da problemática geral da arte neoconcreta, pode-se distinguir, atualmente, não direi duas tendências, mas dois tipos de expressão diferentes embora afins: um que tende à diluição das formas no movimento e outro que busca apreender o movimento pela forma.

A primeira expressão alimenta-se do devir, da metamorfose, e quer se manter nêle; a segunda quer incorporá-lo à obra, ultrapassando-o — criando uma imobilidade aberta. Os bichos não-objetos de Lygia Clark exemplificam o primeiro caso, enquanto as obras de Amílcar de Castro exemplificam o segundo.

A apreciação das obras desses dois artistas nos revela, de início, uma diferença básica: as de Amílcar, embora susceptíveis de serem colocadas em várias posições, nos dão, em cada uma dessas posições, uma visão instantânea de sua totalidade. É certo que somos obrigados a girar em torno da obra para apreender todos os ângulos de determinada posição, mas nesse girar somos orientados pelo primeiro golpe de vista que já inclui a necessidade dos demais. E depois de girarmos à sua volta já podemos, de qualquer ângulo, apreendê-la integralmente: ela está ali, totalmente ali, explicitamente aberta no espaço. A soma dos ângulos de visão se deposita toda na forma presente.

Outra coisa se passa com as obras de Lygia Clark, pelo menos com a maioria dos seus bichos. A primeira visão é perturbadora, e o nosso movimento em torno da obra não é suficiente para apreendê-la: planos de diferentes formas se interpenetram, mergulham uns nos outros em direções contraditórias, perdem-se e reaparecem noutro ponto, numa aglutinação de pétalas que solicita a nossa intervenção. Intervimos: nosso trabalho é de análise, é de separar para apreender, mas o movimento que fazemos com intuito de desentranhar determinada forma, se de fato a explicita, esconde outras, e daí essa sensação de fuga que José Guilherme Merquior observou nos bichos (1). O movimento do espectador sobre o bicho transforma-o (na medida em que ele quer ser transformado), cria novos aspectos mas destrói outros e, em alguns casos, é tão complexo cada aspecto criado e destruído que só o seguinte completa a apreensão do anterior e lucra dele, de modo que todos os aspectos se diluem uns nos outros incessantemente e a experiência do espectador, por sua vez, não se fecha numa forma explícita mas resulta precisamente essa sucessão de miragens que se prometem e se furtam: as formas se diluem no movimento e o que resta em nós é a experiência da metamorfose. Lionello Venturi, ao ver algumas dessas obras, disse que sentia nelas qualquer coisa de diabólico. Talvez quisesse ele se referir a essa estranha capacidade dos bichos de se darem a um só tempo como realidade e como miragem — o objeto que não é: um modo do não-objeto.

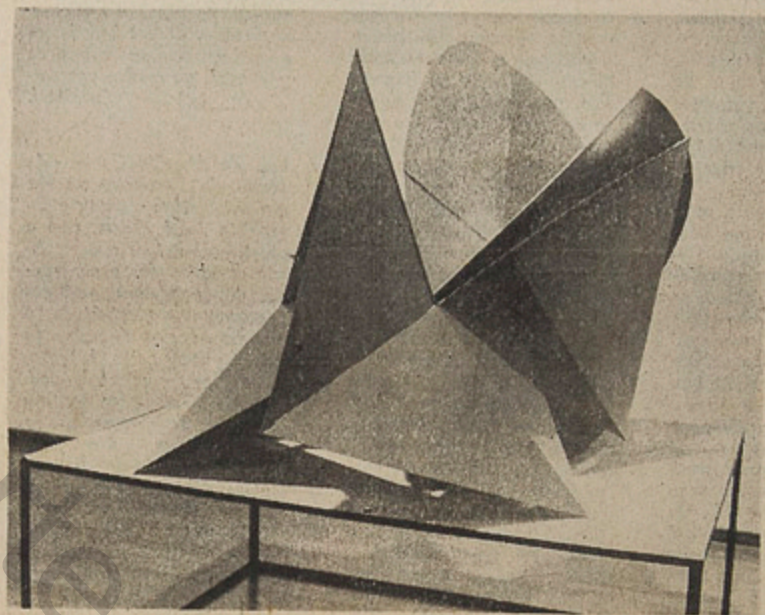
Aproveito essa diferenciação fundamental — constatável por qualquer pessoa que faça a experiência dessas obras — para reforçar minha tese de que esses não-objetos de Lygia Clark não são escultura. Eles nasceram, de fato, da pintura, e se ocupam o espaço tridimensional — que é sua afinidade com a escultura — continuam a participar também da expressão pictórica já que se negam a tomar uma existência espacial definida, de corpo. Por outro lado, limitam o seu parentesco com a pintura quando rejeitam a condição de imagem para serem miragem.

Muito mais perto da escultura estão as obras de Amílcar, que também são não-objetos porque já não possuem alguma das características essenciais da escultura. A compreensão dessa afirmativa se torna mais clara se se admite que a denominação de escultura para as obras de Gabo, Pevsner, Vantongerloo e Bill já não tinha mais que uma função de comodidade. Essas obras são, de fato, anti-esculturas, porque na sua criação está o propósito de libertar-se das qualidades essenciais da escultura: a figuração, a massa, o volume, o peso.

Enfim, de libertar-se também da condição espacial, para integrar em si o tempo. Não mais o tempo exterior, nascido do movimento do espectador à volta da obra, mas o tempo como elemento interior à obra, constitutivo dela. Em Amílcar de Castro, a diferença com a escultura tradicional se amplia: ele não apenas elimina a posição privilegiada (suas obras podem ficar em qualquer posição), como parte do plano para a criação do espaço profundo, o que é inverter totalmente o procedimento escultórico. Além do mais, essa inversão não se limita ao procedimento do escultor porque ela está na expressão mesma da obra, que reside exatamente na tensão entre superfície original e a própria superfície que quer se reintegrar no plano. Esse conflito — que é tempo — entre a superfície e a profundidade espacial — a perspectiva, a verticalização do espaço cézanniano, a afirmação do plano no plano de Mondrian etc. — é um velho problema da pintura. Assim temos aqui, inversamente, num escultor, a mesma convergência de problemas pictóricos e escultóricos que encontramos em Lygia Clark.

O fato de tais obras não se enquadrarem nem no conceito de pintura nem no de escultura não significa que elas sejam meras experiências ou expressões híbridas, a menos que se pretenda admitir que pintura e escultura são categorias eternas.

Já os não-objetos de Hélio Oiticica estão mais perto do segundo dos tipos de expressão a que nos referimos acima: nêles o movimento é usado para criar a forma. O espectador, que gira em torno da obra, tem no fim, num dos aspectos, a imagem sintética da estrutura total. É certo que, nêle, a estrutura não se dá com a mesma explicitude, com a mesma clareza que em Amílcar. E isso precisamente porque Hélio Oiticica vem da pintura e, se chega ao espaço orgânico, é para afirmar nêle a cor: a estrutura não vale senão como veículo cromático — o meio através do qual a cor invade o espaço, situa-se nêle e o modula. Não se trata mais da cor alusiva nem da cor local nem da cor-símbolo: é a cor-estrutura cuja significação emotiva reside na forma em que se dá. Também aqui estamos entre a pintura e a escultura: fora das duas e mais próxima da primeira pela persistência da imagem cromática.

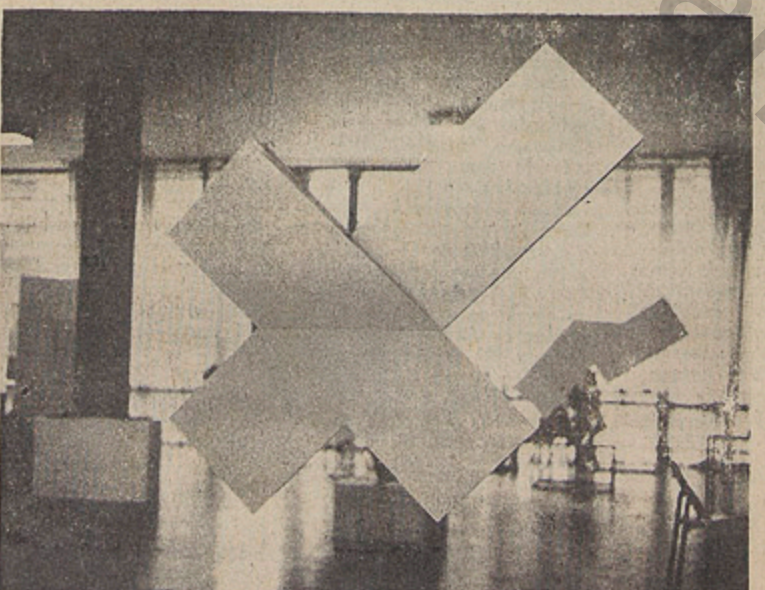


Lygia Clark

Willys de Castro apresenta objetos-afetos com que procura eliminar a superfície básica da pintura reduzindo o plano frontal da obra ao fio da superfície, sua espessura. A cor que ocupa de alto abaixo esse exíguo plano rompe-se de repente em determinado ponto e o fragmento de cor que falta desliza para o plano lateral, indicando uma continuidade da superfície fora do plano. O problema colocado nessas obras é interessante e novo, porque repete noutros termos o conflito entre a superfície bidimensional e o espaço de profundidade real: o tempo — o movimento do espectador — recupera a bidimensionalidade do espaço tridimensional.

Aloísio Carvão, Décio Vieira e Hércules Barsotti mantêm-se menos afastados dos procedimentos usuais, o que não impede naturalmente de alcançar uma expressão pessoal: pelo contrário, é justamente essa possibilidade que os situa ali. Carvão, que já vem demonstrando em seus últimos quadros expostos um extraordinário domínio da cor — que nêle atinge uma densidade perceptiva rova —, apura cada vez mais a sutileza de seus tons, deixando agora que a sua pintura se enriqueça de uma luminosidade imanente, que surge da própria pigmentação sem nenhum recurso fácil. Como um símbolo de sua concepção cromática, de sua vivência da cor, expôs ele também um bloco de cimento pintado de vermelho, que é ao mesmo tempo um gesto de audácia e humor. Décio Vieira continua a apurar seus acordes baixos de brancos e cinzas, em que às vezes introduz a nota fina e vibrante de uma linha de cor. Barsotti aspira a dinamizar amplas zonas vazias, pela introdução de uns poucos elementos de intensa vibração óptica. Seus trabalhos atuais são, ao que tudo indica, caminho para experiências mais complexas em que esses grandes planos vazios ganhem maior expressão interior.

Hélio Oiticica



Não-objeto: onde fala o infinito

Reynaldo Jardim

Se quiserem encontrar uma linguagem histórica que situe o livro não-objeto que estou mostrando na II Exposição Neoconcreta, acho que poderei indicar o romance. Não se trata de um romance no sentido tradicional, mas daquilo que, vindo do romance, entra no campo dos não-objetos. Não há um grande ficcionista moderno que não tenha escrito sobre a crise do romance. E é uma literatura de crise que vem sendo feita por eles, uma literatura que se compraz, que se satisfaz com a crise, que nela vive bem (morre bem) e dela se alimenta. Com isso vivem os romancistas a partir o próprio cadáver: fabricam e comem uma prosa morta. Lá está o romance infinito, trazendo em si mesmo o gesto circular do universo. Ele (como todo não-objeto que se prezava) está só no tempo e no espaço, sem começo nem fim, numa construção que se pretende materialmente expressiva. As palavras retiradas do mundo da palavra impressa ganham um significado diferente do contexto de onde foram extraídas, perdendo seu sentido romântico perdendo seu sentido, ganhando outro sentido, sentido. Quase sempre está em posição crítica. Um certo humor atroziza o livro e a leitor. Um certo humor de resistência no significado irredutível, lógico. Tragique não é tragico. Político não é político. Não é novo.

O mundo de amanhã é a obra de arte de hoje. Ou não é. Que conta o romance infinito? Nada. Mostra um produto elaborado. Um produto que exige seu lugar. Não lhe dá esse lugar? Ele se contenta no não-objeto. A verdade é que o romance infinito não aceita o mundo como ele está. Aceita como ele deve ser. Não pode usar a mesma linguagem que não serve nem aos autores do mundo nem aos subjugados do mundo, porque não pertence a um nem a outro, e nem um nem outro sabe o mundo de amanhã. Impor uma linguagem nova é exigir um mundo novo. Essa é a participação. Quem fala no romance infinito? O autor? Não. Quem fala é o romance infinito. As palavras que ali estão são palavras de cada corte, de cada nível, de cada nível do romance.

Neo-humor de Fortuna

O humorista Fortuna, depois de visitar a exposição neoconcreta, não apenas encontrou ali sugestão para um Neo-humor (já pensa numa exposição neoconcreta de humor), como decidiu ilustrar um catálogo da exposição versando humoristicamente as idéias e obras neoconcretas. Esse catálogo ilustrado por Fortuna o leitor pode ver nas páginas 5 e 6 deste número.