

DEPOIMENTO SOBRE O MOVIMENTO CONCRETO BRASILEIRO NA DÉCADA DE 50²

APRESENTADOR

... Na década de 50, com ação destacada na década de 50. Quero lembrar que a tarde, às duas horas haverá a terceira palestra do dia, a cargo de José Geraldo Vieira. E às 4 horas haverá seção de cinema.

Com a palavra o Doutor Hermelindo e, desde já, os nossos agradecimentos.

FIAMINGHI

Eu vou fazer um depoimento sobre a década de 50 e vou falar sobre o movimento concreto brasileiro, artes plásticas.

E, principalmente a atuação dos pintores concretos paulistas que deram uma colaboração muito grande na década.

Eu considero que a década de 50 foi uma década privilegiada.

Se por um lado a semana de 22, rompeu com as barreiras do preconceito sobre a arte moderna e abriu caminhos para as artes, para as futuras gerações, a década de 50 foi o reflorestamento. Se considero que a semana de 22, foi o desmatamento cultural por assim dizer. Eu considero que a década de 50 foi o reflorestamento, foi o reflorescimento. A arte moderna foi institucionalizada nessa década. E quando digo do privilégio da década de 50 é porque coube a ela preencher o vazio cultural da guerra.

Parece-me que o homem aproveitou-se da trégua para pensar, a ciência, as artes, o cinema, a música, a poesia tiveram a sua grande evolução e passou por grandes transformações e tivemos nessa década ainda a acrescentar aqui, uma liberdade criativa.

Aqui no Brasil, vários acontecimentos importantes contribuíram. Tivemos a criação das Bienais, as mais importantes aconteceram no início da década. O auge dos museus, o Museu de Arte Moderna do Rio, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo. Tivemos o congresso dos críticos de arte em Brasília, tivemos a criação de Brasília. Tivemos a poesia concreta, o ressurgimento na nova poesia.

Em nível de massa tivemos a implantação da televisão. A bossa nova, que revolucionou a música popular brasileira. E nas Artes Plásticas tivemos o movimento concreto, que será o tema do nosso depoimento. Tudo isso somado, acredito que posso dizer que a década de 50 teve o seu privilégio.

² Depoimento prestado durante a realização do *IV Curso de Cultura Brasileira: Brasil Década de 50*. Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, 30 jan. 1975. Coordenador Prof. Dr. José Aderaldo Castello, Cecília Lara, José Eduardo Marques e Yone Soares de Lima. Observa-se que não foi possível ouvir a fita original (Fita Rolo FR6), pois a mesma não foi reproduzida em fita cassete, assim sendo, utilizamos a transcrição que se encontra no arquivo do IEB/USP, a qual foi corrigida em sua ortografia, a destacar o nome dos artistas citados, e a versão que se encontra na dissertação de mestrado de Vitoria Daniela Bousso. *Fiaminghi ou a concreção sensória*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992, pp. 144-163.

Essas contribuições propiciaram uma série de acontecimentos que mantiveram acesa a polêmica cultural nas artes, nos dois centros Rio e São Paulo. Para onde convergiria o maior número de informações, do que de mais novo vinha acontecendo em outros centros culturais, em outros países.

Foi nesse ambiente brevemente aqui esboçado, que surgia e que se encontrava o movimento concreto brasileiro nas artes plásticas e na poesia.

A arte concreta teve início por volta de 1950/51, concomitantemente com a criação da primeira Bienal de São Paulo.

Nessa Bienal Luiz Sacilotto, apresentava as suas primeiras obras em esmalte, pintadas sobre eucatex. E as denominava concreção, essas obras ainda eram influenciadas por Malevitch, pintor do suprematismo.

Interessante que os comentários que se ouvia sobre as obras de Sacilotto, nessa primeira Bienal é de que elas estariam mais condizentes, mais próprias de uma cozinha, ao invés de estarem na primeira Bienal. Porque se hoje é comum de se ver uma obra pintada em esmalte, mas naquela época era raro, e não era aceito, porque tinha aquele preconceito da matéria, da tinta usada.

Ainda na primeira Bienal, o pintor carioca Ivan Serpa, apresentava obras despojadas, fugindo do hábito convencional.

Essas obras hoje se encontram no Museu de Arte Contemporânea, no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. Veja a contradição, se por um lado a obra de Sacilotto não merecia uma Bienal, ela hoje se encontra no acervo de um Museu.

Em 1952, na exposição chamada "Ruptura do Museu de Arte Moderna de São Paulo", a posição do grupo concreto de pintores começou a definir-se através do manifesto Ruptura, redigido por Waldemar Cordeiro e com apoio e a participação dos demais artistas que viriam mais tarde compor o grupo concreto.

Essa exposição definiu caminhos, posições e também dissidências por parte de alguns artistas: Geraldo de Barros, Alexandre Wollner e Antonio Maluf, artistas concretos com obras pioneiras na época, seguiam outros caminhos.

Alexandre Wollner viajou e ficou morando na Europa por 5 anos, freqüentando a Escola Superior da Forma e, hoje, ele é um designer aqui no Brasil bastante conceituado.

Geraldo de Barros é um designer de móveis e derivou para a indústria. Se encaminhou para a indústria de móveis e hoje é um abastado de móveis e objetos.

E Antonio Maluf, hoje é marchand, dono de uma galeria.

Então essa contradição, essa situação eu cito, porque o artista, a vida está sempre querendo tomar o artista pela perna.

Eu acho que o artista precisa ter uma certa coragem, precisa ter ideais e defendê-los, e preciso ter um pouco de fibra para poder continuar a coisa. E me parece que isso aconteceu com os demais componentes do grupo concreto. Foi um grupo de fibra, não porque eu tenha pertencido a ele, mas sinto que há sempre alguma coisa em torno da gente que está procurando levar-nos por outros caminhos aparentemente mais convenientes.

Depois da ruptura e desse manifesto Ruptura, Waldemar Cordeiro passou a liderar o grupo, apoiado pelos demais artistas, que vieram a compor o grupo concreto paulista.

Esses pintores eram Waldemar Cordeiro, que liderava o grupo, Luiz Sacilotto, Mauricio Nogueira Lima, Judith Lauand, Lotar Charroux, Kazmer Fejer, que era escultor, e eu.

Com essa formação e esses elementos, o grupo foi polêmico, atuante, fez política artística, reivindicava idéias, foi contestador e participante até 1961. E também briguento, um grupo que brigava idéias.

O que é pintura concreta? Postulações e princípios, alguns princípios que defendíamos.

A nossa proposta de objetivos e princípios com relação as nossas obras era: o despojamento total da forma, pretendíamos uma forma racional e própria das artes plásticas, descongestionadas dos conteúdos literários desnecessários. Os conteúdos literários extra pictóricos, que invadiam as demais tendências. Para nós um quadro concreto não deveria contar uma história e sim propor problemas de pinturas antes de tudo. Em si próprio conter e transmitir uma visualidade permanente, constante de sua própria linguagem cromática.

Um quadro concreto para nós é aquilo que se vê e não aquilo que se pensa que se está vendo. Ou ainda pensar que o que se está vendo no quadro serve apenas de suporte para imaginações gratuitas fora do próprio quadro. O imaginário do inexistente da obra. A nossa obra é geométrica na medida em que a arte não deve ser geometria. Eu vou citar aqui o que Platão considerava e me parece, que isso vem bem a calhar neste momento. Platão considerava que copiar os objetos da realidade imediata, significava lidar com modelos inferiores. Considerava isso uma imperfeição do mundo das idéias e definia que o uso das formas geométricas seriam o absoluto em arte, por serem as únicas a permitir uma visualização do mundo das idéias.

Os pintores concretos tiveram a coragem de por isso na prática em suas obras, contra tudo, todos e contra si próprios, porque são pintores malditos, amaldiçoados até hoje acredito, que vivem para a obra e não vivem dela.

A obra concreta definitivamente não tem sucesso, está marginalizada dizendo o dizimo comercial da arte. Compreende tudo numa frase de Guimarães Rosa nesse momento, "viver é perigoso".

As obras tinham em comum a cor e a forma como funções principais e não os estímulos delas decorrentes. A vibração ótica da cor e da forma, os efeitos produzidos pelo inter-relacionamento da simultaneidade era o que propúnhamos, era o que executávamos.³

Cordeiro dizia no artigo apresentado numa revista em que defendendo a posição em 1957, num texto nessa revista, Cordeiro afirmava que a arte não é expressão, é produto. O conceito da arte produtiva é um golpe mortal no idealismo, emancipa a arte da

³ Este trecho foi publicado em Aracy A. Amaral. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1959-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 218, obedecendo à seguinte transcrição: ... "As obras têm em comum a cor e a forma como funções principais e não os estímulos delas decorrentes. A vibração ótica da cor e da forma, efeitos produzidos pelo inter-relacionamento da simultaneidade. As vibrações das cores constantes, limpas e despojadas. O movimento pela cor e pela forma, a composição de elementos múltiplos e seriados, a linha delimitando espaços virtuais, o campo visual do quadro predeterminado, a intermitência pela cor-luz: são algumas temáticas da linguagem concreta abordadas pelos pintores e escultores concretistas em suas obras." (Depoimento/palestra sobre a década de 50 no Instituto de Estudos Brasileiro da USP).

condição secundária e dependente a que foi relegada. Nessa mesma revista, como apresentação dessa exposição Décio Pignatari escrevia, o concretismo não pretende alijar da circulação aquelas tendências que por sua existência provam sua necessidade na dialética da formação da cultura. Todas as dialéticas, todas as manifestações interessam ao concretismo. Desde as inconscientes descobertas nas fachadas de uma tinturaria, o anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ou as maçanetas desenhadas por Max Bill, tínhamos esse interesse, e interesse por essas coisas.

Quais as diferenças entre os grupos de pintores e poetas.

Se afirmava muito na época que os pintores concretos eram debilóides, sectários. Entretanto entre nós havia algumas diferenças consideráveis. As diferenças eram características do meio ambiente em que atuávamos. E não implicava numa diferenciação qualitativa e objetiva das obras. A atuação dos pintores do Rio, não era grupal, a de São Paulo, nós atuávamos em grupo.

Os pintores cariocas, Ligia Clark, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Ligia Pape, João José Costa, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Aloísio Carvão, compareciam em exposições individuais e coletivas. Aqui cabe um parêntese, que enquanto os pintores do Rio participavam e transavam com as demais tendências, em São Paulo o ambiente era diferente. Nenhum dos pintores concretos na década fez uma exposição individual. Nós só expúnhamos em grupo e coletivamente. No Rio era diferente, os pintores do Rio eram mais abertos, tinham uma posição crítica, mas não polemizavam no meio ambiente, no meio artístico, E havia uma outra grande diferença, o Museu de Arte Moderna do Rio os apoiava. Combater o que e a quem, se lá eles eram a situação.

O Concretismo do Rio de Janeiro era a situação, em São Paulo não. Em termos de experimentação de novos materiais, somente Lygia Clark trouxe uma contribuição nova, pintando com tinta de automóvel, sobre uma superfície industrializada, os demais usavam tintas de bisnaga a exemplo da Escola de Paris.

Ferreira Goulart em longo artigo publicado no Jornal do Brasil, num longo artigo publicado em 1957, por ocasião da 1ª. Exposição de Arte Concreta do Rio, reconhecia essa diferença e dizia: os cariocas tem em comum uma preocupação pictórica da cor e matéria.

Os Paulistas, a diferença começa pelo uso do material, o esmalte cuja a expressão pictórica elimina o subjetivo e convoca os elementos do quadro para uma função puramente ótica. Isso era bem verdade.

A diferença assinalada vem provar que a arte concreta nada tem de dogmática. Há lugar para as mais variadas afirmações e temperamentos individuais ou de grupos, como realmente havia.

O grupo paulista em comparação ao grupo do Rio, ao contrário dos pintores cariocas tinham interlocutores de todas as sortes.

Os abstracionistas, os neo-realistas, os figurativistas, e porque não dizer os titilistas.

As posições eram conquistadas a duros debates, brigávamos idéias, contestávamos as bienais no que elas tinham de errado, interpelávamos os júris nos salões. Naquele tempo ainda não estávamos, digo, ainda lutávamos por um pedaço de parede, onde pudéssemos pendurar as nossas obras e mostrá-las ao público.

As bienais, a meu ver, devem continuar existindo, mas corrigi-las será uma tarefa muito difícil.

Voltando ao grupo paulista, não tínhamos nenhuma afinidade com a chamada Escola Francesa. Porque para nós a Escola de Paris representava o estabelecido em pintura. Não encontrávamos nada de novo a acrescentar. Claro que respeitávamos e respeitamos os pintores da Escola de Paris. Mas para uma proposta nova achávamos que não haveria um grande campo a explorar. E a Escola de Paris não era o nosso objetivo. Ao contrário, o nosso reconhecimento e a nossa afinidade era para com Mondrian, Malevitch e Max Bill. Malevitch era pintor do suprematismo.

Esses pintores contam com uma obra cultural e não com uma obra de sucesso. Quanto à experimentação de novos materiais, os pintores paulistas transavam as mais diversas e sem preconceito.

O plexigás, o cimento amianto, o alumínio, o poliéster, o isopor, tintas industriais. E porque não dizer, pintávamos também com pincel e ... um dos materiais mais tradicionais, uma técnica milenar utilizada pelos florentinos, nos afrescos sobre madeira.

Ao mesmo tempo em que utilizávamos e experimentávamos materiais novos, também nos utilizávamos dos materiais tradicionais, ao ponto desse material.

Dessa técnica em têmpera, Volpi era um dos expoentes máximos em pintura. E a têmpera como veículo emulsão da cor para a pintura é, a meu ver, o único material que pode transmitir o problema da luz, a cor. As cores são imensamente luminosas, os pigmentos se tornam como uma superfície virgem de cor. Não acontece isso com a tinta a óleo, com a tinta esmalte, com o tempo esses materiais são percíveis e a cor esmaece e não tem aquela vibração de luz, a exemplo da têmpera.

Volpi, para os concretos, sempre foi um caso a parte. Nos amparou, nos prestigiou, com a sua presença em todas as exposições que participamos. É o reconhecimento que temos por ele. Volpi hoje nos devolve através dos seus quadros, os quadros que pinta. Quadros com uma personalidade impressionante, da essência concreta que sempre defendemos.

Volpi é um pintor que desenvolve, soube assimilar, soube influenciar, aqueles postulados e princípios que os concretos defendiam. E soube colocar isso na sua pintura, soube transformar, digerir o que visualizou em nosso trabalho e isto é uma autenticidade impressionante. Acredito que nenhum de nós pintores concretos, embora defendendo essa idéia, tivemos essa emancipação, por assim dizer, em torno de uma obra dessa feitura como Volpi.

Outro ponto importante é com relação aos movimentos de poesia e de pintura e as diferenças que haviam e que há entre essas tendências.

A poesia concreta, gostaria que isso ficasse bem registrado aqui, é um movimento genuinamente brasileiro, quer dizer, é um produto genuinamente brasileiro. Não havia nada na Europa e em outros países semelhante. Basta dizer que usando um termo muito comum, é um produto de exportação hoje.

E os poetas concretos adotaram o nome concreto, não existia. Poesia concreta foi adotada aqui como nome, como tendência, como movimento.

E os poetas concretos tiveram que encontrar os seus próprios caminhos e criar as suas próprias condições para novas estruturas da linguagem poética, aqui se propunham

partindo de pesquisas sobre Mallarmé, Joyce... Mas o mérito desses poetas é de que nada existia.

Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Haroldo de Campos e José Lino Grunewald, criaram uma poesia nova, combatida aqui mas reconhecida lá fora e adotada, inclusive. A título de informação, algumas universidades americanas, a poesia concreta é cátedra de literatura em algumas universidades, principalmente a de Indiana. E professores dessas universidades aqui vieram para pesquisar o movimento e inclui-las em suas teses de trabalhos.

Eu mesmo tive contato, há questão de uns 6 meses com um deles. Hoje eles estão interessados não apenas na poesia, mas também na pintura e fazem essa pesquisa profundamente.

Esse professor Krauss,⁴ passou aqui três meses fotografando, filmando, xerocando tudo para incluir em suas teses na universidade. É motivo de orgulho para mim e creio para os senhores também, esse fato da poesia concreta ser um movimento genuinamente brasileiro.

Essa é a diferença que há entre a pintura concreta, ela já existia lá fora, já tinha os seus seguidores, principalmente na Suíça e na Alemanha.

A escola superior da forma formava e informava sobre o concreto. Malevitch, Max Bill, Mondrian, Albers, Guildevard, Lhose, etc., eram pintores por nós conhecidos e admirávamos e estudávamos suas obras, quer dizer, deve ficar registrado também que os pintores concretos não tiveram o caminho percorrido a exemplo dos pintores e dos poetas concretos.

Nós tivemos uma referência e o termo concreto já existia. Van Doesburg já usava esse termo concreto num manifesto com Mondrian, se não me engano no movimento de ..., se não me engano o pintor que usou o termo concreto foi Van Doesburg, pintor holandês. Entretanto, a despeito disso, da pintura concreta existir lá fora, nós conseguimos criar as nossas próprias obras, ao ponto de diferenciá-las mesmo entre os componentes do grupo.

Nós tínhamos as nossas influências, conseguimos digeri-las e conseguimos criar uma obra condicionada ao nosso ambiente e, uma obra diferenciada, ao ponto de sermos diferentes dos pintores concretos do Rio. E entre os componentes do próprio grupo tínhamos as nossas diferenças e intuições.

Por exemplo, um tempo eu não sentia a necessidade de pintar um quadro com cor. Há uma série de quadros em que eu pinto com preto e cinza, com dois tons de cinza, que interessava a simultaneidade de formas e de elementos e, com isso, criar uma relação, uma vibração por esses elementos de branco e preto e isso para mim satisfazia como por ... no colorido por assim dizer.

Diferente Sacilotto que usava muito a cor, hoje, por exemplo eu uso muito a cor.

Charroux, por exemplo, é um pintor que sempre usou a cor, mas durante muito tempo também usou preto e branco e a sua própria textura no trabalho era obtida através de hachuras permutadas com a cor.

⁴ Trata-se, muito provavelmente, de Claus Clüver.

Em 1956 em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, em 1957 no Rio de Janeiro, no Ministério da Educação, juntaram-se os grupos, foi o auge do movimento concreto, em 56, 57 até 58.

Nós nos juntamos ao grupo do Rio, pintores daqui, poetas daqui com os poetas de lá e organizamos a primeira exposição nacional de arte concreta. Essa exposição teve repercussão nacional e foi motivo de muitas críticas prós e contras. Os jornais e as revistas deram ampla divulgação ao movimento, especialmente o Jornal do Brasil, em seu suplemento dominical. A partir dessa exposição, vejamos a contradição, enquanto nós aqui, os pintores paulistas lutavam por um lugar ao sol, os pintores cariocas tinham toda uma situação endossada pelo Museu de Arte Moderna do Rio.

... que fizemos essa exposição e a partir dela o Museu de Arte Moderna do Rio, passou a nos apoiar e, toda a divulgação que temos e tivemos na época no exterior, devemos a essa instituição. Muitas exposições foram programadas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, patrocinadas pelo Itamarati e tivemos assim exposições circulantes pela Europa, durante 3 anos. Só aí realmente o grupo concreto paulista conseguiu sair de uma situação provinciana.

Estávamos muito fechados, era a diferença que existia entre os pintores concretos paulistas e o pessoal do Rio, mais aberto.

Fomos convidados para várias exposições e, se temos hoje uma obra mais divulgada, foi devido a esses fatores que tivemos essas obras divulgadas em vários países, inclusive algumas obras nossas constam de museus na Alemanha, na Suíça e em Zurique, principalmente, onde fizemos a exposição internacional de arte concreta, que foi realizada por Max Bill, isso foi em 1958.

Essa exposição reuniu pintores concretos de todo o mundo e algumas obras lá ficaram por ocasião dessa exposição. Mais tarde houve a separação dos grupos, nos desligamos do pessoal do Rio, não havia mais propósito, a situação era outra, os objetivos cumpridos. E mais uma vez os pintores do Rio se organizaram, dessa vez em grupo, a exemplo dos pintores paulistas e criaram o movimento neo-concreto.

Característica desse movimento, embora de curta duração, era de uma abertura total, isso especialmente na pintura. Vários outros pintores incorporaram o movimento neo-concreto. E alguns pintores de São Paulo, por ser o grupo concreto paulista um grupo fechado, uma característica de sua liderança, alguns pintores que apareceram depois da existência do grupo se transferiram para o Rio e engrossaram as fileiras do neo-concretismo. Esses pintores, Barsotti e Willis de Castro, Theon Spanudis na poesia.

Essa característica do grupo concreto do Rio, essa abertura veio influenciar também o grupo concreto paulista. O grupo se desfez em 61. Em 1961 para 62, o grupo concreto de São Paulo, também fez a sua abertura e criou a Galeria Novas Tendências. E esta galeria se propunha ao que ? Ainda havia dificuldade de se expor obra nova então, essa galeria propôs-se a apoiar artistas novos e mostrar essas obras. Essa foi a Galeria Novas Tendências, que também teve curta duração. Praticamente a partir de 62, o grupo não existia mais e cada pintor passou a evoluir, fazer a sua vida própria e, defender também dentro do concretismo, outros princípios e obras.

Um outro particular e, falando particularmente da minha obra, depois dessa fase fechada do concretismo, eu passei para pesquisas, aproveitando-me da tecnologia da litografia, o

off-set. Senti que havia alguma coisa de novo a mostrar e, executei algumas obras nesse sentido. Obras que se propunham a multiplicação, como verdadeiro múltiplo e não como uma simples reprodução em série de uma obra.

Então vamos aos slides.

Comentários feitos longe do microfone.

Essa é a obra que deveria estar numa cozinha. É a obra de Sacilotto exposta na primeira Bienal. Ela era pintada como eu disse, a superfície toda em esmalte branco.

Essas são as obras como eu disse no início Sacilotto, que eram influenciadas por Malevitch, o pintor do suprematismo.

O Museu de Arte Contemporânea da USP, no acervo tem obras de Malevitch, onde podemos comparar, constatar a similaridade, a influência dessas obras.

Aqui Sacilotto fazia uma vibração da cor, pelos elementos e a proximidade da cor.

Essa obra é de 54 e Sacilotto faz uma mutação na forma e ao mesmo tempo uma vibração pela cor.

Esse quadro era em preto e branco. Ele faz uma extrapolação do espaço do quadro, quer dizer, ele rompe com a superfície do quadro.

Esse quadro também em preto e branco é executado em alumínio.

Essa obra está no acervo do Museu de Arte Contemporânea.

Também aqui Sacilotto um estocástica de elementos e pretende o fenômeno da vibração ótica através desses elementos.

Sacilotto, além de pintor, era também escultor e esta é a fase da escultura dele. Através de uma única chapa, um único elemento ele faz essa forma extrapolada.

Essa escultura era de Kazmer Fejer, que no grupo era só escultor.

Era em madeira pintada de preto, era uma escultura horizontal de superfície.

O importante notar na diferenciação de materiais, não era uma proposta gratuita dos pintores concretos, dos escultores, era a de se aproveitar o material comum à própria linguagem e com as suas próprias características, para a realização e efeito dessas obras.

Essa obra é de Lothar Charroux, quando eu disse que ele mudava a superfície através de hachuras.

Essa obra é de Judith Lauand, ainda tem a influência do suprematismo de Malevitch.

Essa obra é de Waldemar Cordeiro, também não representa o que é, porque cada plano desse era realizado numa cor.

Essa também é de Waldemar Cordeiro rompendo com o espaço, realizada em vermelho e amarelo.

Daqui para diante vem uma série de obras minhas realizadas também na época. Nessa obra me preocupava com o movimento da forma.

Esse quadro Décio Pignatari intitulou "long play".

Havia uma preocupação minha com o movimento pela forma. Aproveitamos o efeito produzido pela forma e utilizávamos esse efeito pictórico.

O movimento em minhas obras era uma característica própria que me interessava muito. Vocês poderão observar que não que essa obra tenha influenciado, mas a propósito a marca das empresas, os logotipos, se utilizam muito do processo da visualidade da arte concreta. E hoje eu ouço as pessoas falando, mas esse quadro parece uma marca que eu

vi, mas acontece que ele foi feito muito antes. A arte concreta veio a influir na programação visual e muito bem utilizada pelos designers que fazem hoje marcas, diagramações e outras coisas.

Aqui não me interessava o movimento e sim a bidimensão do espaço através única e exclusivamente da cor. Nós tínhamos uma economia de cor para poder favorecer essa visualidade total.

Aqui já comecei a me interessar pela têmpera. Até os quadros anteriores, pintava com esmalte, óleo.

Em 1959 eu já começava a pesquisar aquilo que venho fazendo hoje sobre a retícula. Essa retícula eu executei ainda artesanalmente e depois utilizei tecnicamente pelos elementos tecnológicos da off-set.

Aparentemente esses trabalhos representam bandeirinhas de São João, mas na sua representação é um quadro de forma concreta, porque se observamos como Volpi transformou o elemento bandeira numa forma geométrica, acabando como triângulo, eu acho que ele tem valor nesse sentido.

E aí está a "máfia", pintores concretos. Nesta foto não está o Charroux, porque era a inauguração de uma exposição.

Essa escultura é de Franz Weissman, em alumínio.

É interessante observar que esta exposição mostrava quadros e poemas. Os poemas pôsteres que foram criados para os poetas concretos intercalavam os quadros.

Aqui uma página da revista O Cruzeiro, que comparava a poesia ao rock and roll, que na época era a coisa mais nova que estava surgindo. E realmente foi um movimento bacana porque tinha toda a música dos Beatles. E um repórter bem informado comparou a poesia concreta ao rock and roll.

Agora vem uma série de trabalhos recentes, de 60 para cá, criados. Aqui já é um trabalho de retícula. É um quadro não pintado é impresso pelo processo de off-set, utilizando a transparência da cor e da técnica off-set, que proporciona essas transparências.

Esse trabalho é um trabalho que eu estou fazendo hoje, ele não foi pintado. É um trabalho em que eu dou uma programação, programo a forma só através de linhas e as cores são computadas porque há um aparelho na gráfica moderna, que é... e ele faz a leitura, tem um computador acoplado ao scanner e ele faz a leitura da forma de uma cor programada e resulta nisso. Intencionalmente isso não é obtido ao acaso, há uma programação e a priori eu já sei vai acontecer pela forma que eu tracei. Esse é o trabalho que eu desenvolvo hoje, um trabalho de multiplicação.

Claro que eu estou me propondo atualmente formas rígidas nesse sentido, mas isso não quer dizer que esse processo não permita outras iniciativas e outras intuições. É um processo que eu aconselharia a vocês jovens se interessarem por ele, porque eu acredito que há um grande futuro para as artes nesse tipo de técnica.

E este é o melhor quadro.

Pergunta (feita longe do microfone)

Resposta: qualquer cor, porque esse processo é executado com as três cores primárias. E com essas três cores você pode compor ad infinitum do que você quiser como cor, inclusive gamas dessas próprias cores.

Pergunta (feita longe do microfone)

Resposta: A Gestalt, nós estudamos É claro que isso não sai assim da cabeça. A Gestalt para nós era ferramenta e, não o elemento de criação, assim como a geometria. É preciso digerir a Gestalt.

Havia uma proposta, havia um estudo dessas formas e havia um processo de digestão disso.

Pergunta (feita longe do microfone)

Resposta: Infelizmente vocês seguiram os demais da Escola de Paris. E fecharam todas as possibilidades próprias.

Muito obrigado.

BOUSSO, Vitória Daniela. **Fiaminghi ou a concreção sensória**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992, pp. 144-163. Dissertação de mestrado.

→
Bred

Instituto de Arte Contemporânea