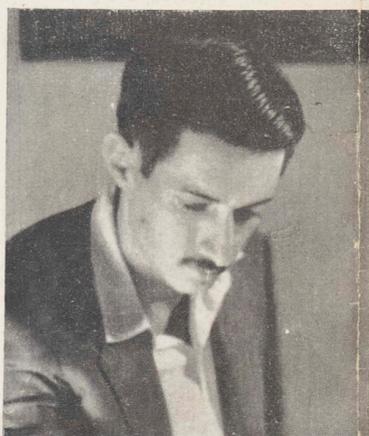


1955-1956

instituto de arte com Moreira

JORNAL: _____ LOCAL: _____
 DATA: 1955/1956 AUTOR: FERREIRA GULLAR
 TÍTULO: _____
 ASSUNTO: _____



Ivan Serpa

a arte exata
de
IVAN SERPA

Ferreira Gullar

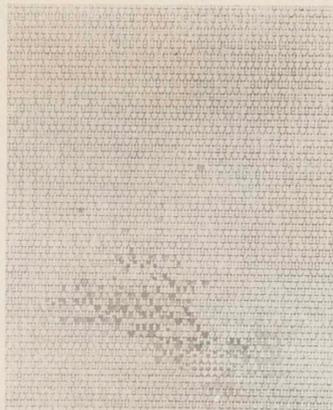
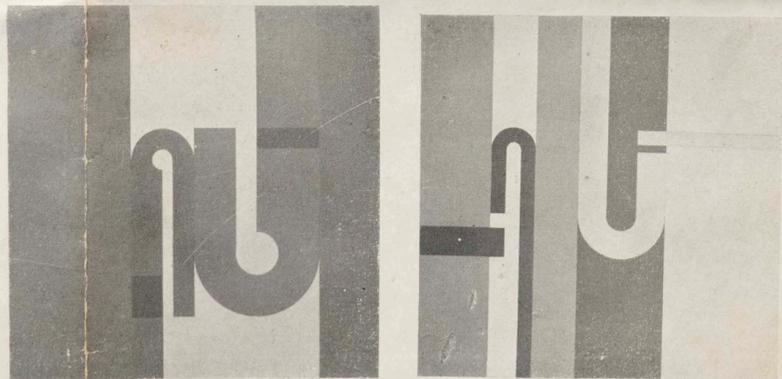
Uma visão geral dos trabalhos de Ivan Serpa, a rememoração das várias fases de sua experiência expressiva, nos mostra, de relance, um artista de grande habilidade. Não obstante, uma observação mais detida revela que essa habilidade é apenas um dos elementos centrais de sua arte, e que há, nela, como uma contraparte dessa habilidade, como um pêlo, um outro elemento importante: a dedicação. Essa palavra talvez soe demasiado sentimental quando se trata de analisar um artista. E um artista concreto. Mas a empregamos de propósito, porque ela, ao mesmo tempo que nos orienta para o lado mais "vital" do pintor, traz para a discussão o homem Serpa, o dedicado professor de crianças. E assim, como se faz necessário para entender esse "desumano" pintor de quadrinhos, carregamos de dificuldades a nossa explanação, recompomos o núcleo de sua personalidade, e damos este

resultado confuso: pintor concreto, entusiasta da pintura infantil; pintor "desumano", homem dedicado. Estabelecida a confusão, tudo se torna mais fácil.

Ivan é hábil e dedicado. É raro que um pintor com a habilidade de Serpa não se perca na mera exploração de seu virtuosismo. Mas, ao contrário, é da existência desses contrários — habilidade e dedicação — que ele tira sua força.

Muito antes de suas experiências não-figurativas, a pintura de Serpa caminhava para a alquimia dos elementos representativos em valores puros. Em 1951 (n.º 1), faz a sua primeira exposição abstrata. Daí para cá, após descer a construções geométricas simples, quase lacônicas, a sua arte foi, simultaneamente, se aprofundando e ganhando a complexidade do vocabulário abstrato.

Construções num ritmo vertical-horizontal



Collage

Paralelo a sua experiência pictórica — ripolin, óleo, depois — o contato de Serpa com livros antigos, papel e vários tipos e outros materiais ligados ao seu serviço e restaurador de livros da Biblioteca Nacional, levou-o à exploração de um novo elemento de expressão: o papel-côr. É curioso observar a perfeita adequação desse experimento, aparentemente destocante, às pesquisas que o pintor realizava na época. Trabalhando formas geométricas simples, cortadas como cristais sobre uma superfície polida (ripolin), na busca evidente de uma impessoalização não só do "conteúdo" como da própria textura (uma vez que os dois se fundem num só), a possibilidade de usar o papel-côr correspondia ao uso do "papier-collé" pelos cubistas: o elemento pictórico já se dava feito. Mas, já sem o que há de irônico na expressão cubista, porque, agora, a exigência ética do trabalho já tem um objetivo criador, as "collages" de Ivan Serpa, com a possibilidade de uma fusão perfeita dos vários tipos de papel, da criação de um "objeto" limpo, de uma forma rica e dissimuladora do processo construtor que a deu, era a continuação lógica de uma procura que põe a experiência perceptiva como o elemento fundamental da arte.

Óleo e Textura

Na contradição que alimenta todo trabalho de arte, as "collages" viriam conduzir o pintor para certos valores sensíveis que ele havia abandonado. A textura do papel-côr, sua porosidade fôca e todavia irradiante, a transparência conseguida com a fusão do papel-japonês, o levariam de volta ao óleo. Até então, entregue ao rigorismo formal do concretismo ortodoxo, encontrava no ripolin, na sua superfície polida e enxuta, um instrumento insubstituível. O reencontro com a superfície "pictórica" do papel-côr e a matéria transparente (daquele espaço sugerido das "collages"), encaminham-no para a recuperação, nos quadros, da superfície sensibilizada — o óleo e, mais tarde, a textura (1). Na última exposição do Grupo Frente, no Museu de Arte Moderna, Ivan expôs dois quadros de grandes proporções onde a preocupação com a superfície rica e trabalhada é evidente, e o problema figura-fundo (eliminado na fase concretista própria-mente dita pela dinamização do espaço) se faz presente outra vez. Vem a seguir o álbum de textura. Aqui, a descoberta que os quadros denunciavam retorna à sua fonte. A experiência com o material novo, que com o papel-côr nos deu as "collages", toma outra vez o interesse do pintor.

Uma folha de papelão, um pedaço de caixa de remédio com sua textura e seus "acidentes" característicos revela ao pintor um elemento visual novo. Ele podia meter aquele papelão num passe-partout e expô-lo. A arte, porém, fala por metáforas, e Serpa vai cobrir de "gonache" a maior parte da superfície para poder mostrá-la. O que interessa mostrar não é bem a superfície, mas a sua textura, a sua qualidade: mostrar que a matéria pictórica convencional é apenas uma das infinitas manifestações do mundo visual. Assim, pondo no mesmo plano o "gonache" e a textura do papelão, ele o faz perceptível como arte. Mas logo a "metáforização" atinge toda a superfície, a textura some, o pintor retornará à tela.

1 — Antes de seu retorno ao óleo, já no próprio ripolin, Serpa tentou a sensibilização da matéria: lixava o quadro depois de seco, abrاندando a superfície espelhusa das formas.

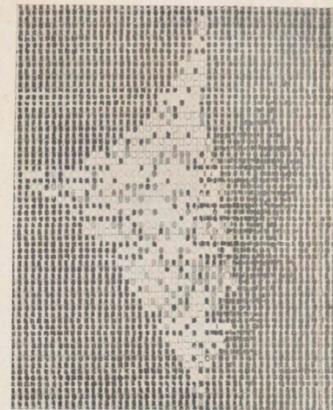
A Forma Pesada

Por ora, ainda está nos estudos. Depois de longa incursão pelo mundo quase barroco e sensual das texturas — o que é um arrasto insólito nesse assecta do abstracionismo rigoroso — retorna às exigências da precisão. Arte tem que ser uma coisa precisa", diz-nos ele de novo. E esses últimos estudos nos dão bem a medida de seu propósito. Cada estudo é feito sete, oito, dez vezes seguidas, antes de chegar ao ponto de ser passado para a tela. Mas não é tudo: as linhas de construção são determinadas por um ritmo seriado, de variações precisas, matemáticas.

Se confrontarmos os trabalhos da última fase de "construção" abandonada, com os desta que agora assinalam a retomada da experiência, a diferença é flagrantíssima: a cór é mais pesada e surda; o vazio, dinamizado pela forma rápida e leve, desaparece e, em consequência, o espaço se estrutura numa conjugação orgânica, isto é, de fato, não apenas virtual. E por que isso? É que agora há, em Ivan, uma consciência maior do espaço. É como se antes fosse o espaço dado um vazio, o ilimitado; a forma se organiza dentro dele. Agora, ao contrário, há uma noção simultânea do fundo e da forma, ou melhor de formas que se criam ao mesmo tempo. A sua expressão ganhou maior profundidade.

ERROS

No número anterior, a revisão deixou passar alguns erros. Dois, pelo menos, quase prejudicaram o sentido do texto. Retifico. Onde se lê: "trodeadas de um grande espaço-forma escuro", leia-se: fundo escuro. Onde se lê: «as interpretações», leia-se: as interpenetrações.



Textura, 1955

Textura, 1955

"Collage", 1954

Formas, 1951

