

ARTES PLÁSTICAS

Reflexões em Torno Dos Neoconcretos

MARIO BARATA



Pintor Franz Krajcberg ao lado de uma das obras recentemente expostas na Galeria Bonino. Sua arte tem caracteres opostos aos do concretismo.

A ETAPA do conceito é hoje — como conjunto — uma etapa vencida da dinâmica cultural brasileira. O grupo do neoconcretismo arriscar-se-ia a perder rapidamente em substância, caso não participasse, em vasos comunicantes, da realidade estética de 1960, abandonando o caráter de imposição sectária e isolacionista. Deve adotar — e começa a fazê-lo — a atitude da não exclusão e da não violência, no trato com o «informal», o «tachismo», a arte lírica e colorística de nossos dias.

A educação sensível do olho é a demarcação que se impõe à juventude que acompanha a vida estética do país. O olho é o órgão máximo para a percepção da obra de arte. As irradiações, as vibrações da cor-luz, que o afetam, que modulam e modelam a configuração da peça em nossa retina, são o elemento essencial na pintura do nosso tempo. Pintura pictórica, pictoricista, pitoresca — esta repetição — de que me desculpo, tem força para a clarificação do fenômeno. Pintura de nuances de cor. Pintura de luz.

Se bem que Leonardo tivesse escrito que «arte é coisa mental», não se pode justificar com essa frase, isolada de seu contexto e de

seu tempo, qualquer atitude predominantemente mental, face à arte da pintura. Justamente esta é a mais sensista das criações estéticas. Seus valores são sobretudo emotivos e sensíveis.

A visão da pintura é a penetração em um cosmos de elementos instáveis, móveis, flutuantes, dosados com sabedoria, mas mais à base da fusão, que da articulação.

Uma boa base de História da Arte teria dado às novas gerações de filósofos — só maior humildade face às obras, mas, sobretudo, uma compreensão de que o fenômeno luz-cor surgiu como um impacto desbravador de fronteiras, na arte ocidental, após os venezianos de 500, Rembrandt e o último Velasquez os barrocos flamengos e italianos, Watteau e Guardi, os ingleses do rococó e do pré-romantismo, Goya, Delacroix e parte do século XIX. Na arte do Oriente ele é mais antigo e mais generalizado. Os «informais» resumem essa visão colorística que é a marca essencial da pintura, em oposição à forma estruturada, que se atribui normalmente à escultura e à arquitetura.

O predomínio do desenho construído anula a «pintura». Um Poussin tendia ao bronze ou ao mármore, como exprimiu De Piles, no século XVII. Um David passava a escultura. O cromatismo, que preenche um espaço, colorindo-o dentro de um contorno ou de uma estrutura, não é essencial para caracterizar a arte pictórica.

Por isso é que Merquior, Manuel e Antônio Bento observaram, de uma maneira ou de outra, que Ligia Clark passou da pintura à escultura. Todo o concretismo passa da pintura à escultura e à arquitetura como resultado da duração e intensificação da linha e da forma.

Ligia executou gradualmente a passagem, mediante os casulos que se projetavam no espaço e já apelavam às mutações. Manteve a matéria limpa, polida, com forma.

Mas o que se deve também objetivar na apresentação dos bichos de Ligia, na recente mostra no Palácio da Cultura, é o seu esforço surpreendente para realizar as teorias de expressividade — do «não-objetismo» — do neoconcreto Ferreira Gullar. Nenhum dos artistas do grupo obteve a transição para o orgânico e, de certa maneira, para a vizinhança do tachismo, como a inteligente e audaz — no plano estético — artista brasileira.

Que é o não-objetismo? Parece-me que a sua fonte mais autêntica e nova residu na repulsa à teoria anterior dos concretos (ao menos parcialmente, em duplo aspecto) de que a obra era um puro objeto desligado do homem e das suas vivências; um objeto autônomo, não simbólico e não significante da emoção humana. Daí a idéia do não-objeto. Da peça que não seria um objeto em si, puro, mas um resultado do criador, um símbolo, uma expressão. Posteriormente, outros significados foram adicionados ao termo, pelo seu criador.

Ao dar título a uma de suas palestras no curso «Problemática da Arte Moderna», realizado recentemente na Escola de Arte do Brasil, Ferreira Gullar designou-a «O objeto como Signo» (Tachismo, Arte neoconcreta), reunindo assim os dois movimentos, como fazendo um objeto-signo. Contrapôs esse tema ao da conferência anterior, denominada: «O Signo como Objeto» (Kandinsky, Klee, Doesburg, Billi). Não tive, infelizmente, oportunidade de ouvi-las.

Em entrevista a Ana Judith de Carvalho («Metropolitano», 18-12-1960), Hélio Oiticica confirmava: «o termo não-objeto parte de uma premissa filosófica: objeto é tudo o que não é aberto à percepção... «uma cadeira por

exemplo, não é expressiva, não se abre, porque você não consegue penetrar na sua significação. Em relação às obras de arte vemos que elas não são objetos. O pintor usa a tela, a tinta, mas quando você vê a sua obra, não vê exclusivamente a tela e a tinta, mas a significação do todo». Mantém-se aí o sentido de expressivo, no uso do termo.

Na «plaquette Teoria do não-objeto», de Gullar, lançada durante a II Exposição Neoconcreta, o autor deixa surpreendentemente clara uma volta inesperada aos conceitos de Herbin e de outros «geométricos», pelos quais o produto do artista está desligado do mundo. Malevitch publicara em 1926 o livro «O mundo sem objetos» (Die gegenständlose Welt), no qual a preocupação de definir o objeto em função da arte geométrica contemporânea é imanente.

Que é o tachismo? É sobretudo a individualização dos recursos emocionais e portanto estéticos da cor-luz. Mas é também a introdução do acaso na obra de arte. Dê-se acaso que mesmo não sendo essencial à arte, surge com tão fecundas perspectivas — mesmo em plano limitado — para todo o final do século XX. Acaso que contribui para renovar a concepção de arte do nosso tempo e — por outro lado — destrói as ambigüidades e os prejuízos do comércio de arte e da sua especulação financeira. Ambigüidade que Gustavo Corção desconheceu, ao fazer seu recente elogio ao «marchand des tableaux».

Ora, o acaso é o elemento realmente novo e fundamental, nas configurações dos bichos de Ligia. E, com o acaso, o aperspectivismo, a luta contra a composição e a harmonização fundadas sobre o equilíbrio; a busca do irregular, do múltiplo (destruindo a unidade). Esses bichos, que podem surgir feios, arreganhando patas e caras, quando não manuseados pela artista em busca das formas mais elegantes e satisfatórias (como forma ordenada), em que eles possam apresentar-se.

Conduzindo ao irregular e à multiplicidade desconexa dos planos, a escultura de Ligia volta paradoxalmente à pintura. Volta ao domínio do orgânico, do sensista. De tal maneira que — sem paradoxo nenhum — as pinturas de Ligia eram ou tendiam à escultura, enquanto que os bichos tendem à pintura. Isto porque as primeiras eram geométricas, ordenadas, rígidas; forma e linha — e os segundos são — como conjugação de elementos — ambíguos, complexos, desconexos, pouco nítidos, confusos ou indecisos, em certas posições. São quase atmosfera, cor sem colorido, poder-se-ia afirmar. E a artista percebeu isso francamente ao achá-los orgânicos, o concretismo anterior era, ao contrário e irredutivelmente, inorgânico, duro, metalizado nas suas estruturações.

Não nos interessa, no caso, que Ligia utilize um vocabulário de unidades geométricas. (Conclui na 5ª página)