

ARTES PLÁSTICAS

Reflexões em Torno Dos Neoconcretos

MÁRIO BARATA



Pintor Franz Krajeberg 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, pictorialista, pitoresca — esta repetição — de que me desculpo, tem força para a clarificação do fenómeno. 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 sensível das relações 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 não só maior humildade face às obras, mas, sobretudo, uma compreensão de que o fenómeno luz-côr 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 com traço anula a pintura. Um Boccioni tendia ao bronze ou ao mármore, como exprime 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 Antonio Bento observaram, de uma maneira ou de outra, que Lígia 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.

Lígia executou gradualmente a passagem, mediante os casulos que se projetavam no espaço e já apelavam as mutações. Manteve a matéria límpida, polida, com forma.

Mas o que se deve também objetivar na apresentação dos bichos de Lígia, 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 audaciosa — no plano estético — artista brasileira.

Que é o não-objetismo? Parece-me que a sua fonte mais autêntica e nova residiu 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 autónomo, 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 «Problemas da Arte Moderna», realizado recentemente na Escolinha 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. Contrariou esse tema no da conferência anterior, denominada: «O Signo como Objeto» (Kandinsky), Klee, Doesburg, Bills. 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 1925 o livro «O mundo sem objetos» (Die gegenstandlose 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. Desse 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 Lígia. 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 Lígia volta paradoxalmente à pintura. Volta ao domínio do orgânico, do sensível. De tal maneira que — sem paradoxo nenhum — as pinturas de Lígia 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, metálico nas suas estruturas.

Não nos interessa, no caso, que Lígia utilize um vocabulário de unidades geométricas.

(Conclui na 5ª página)