

s u p l e m e n t o
d o m i n i c a l

rio de janeiro — sábado, vinte e um e domingo, vinte e dois de março de mil novecentos e cinquenta e nove

de dezenove de março a dezenove de abril no
m u s e u d e a r t e m o d e r n a

EXPERIÊNCIA

amilcar de castro

cláudio mello e souza

ferreira gullar

franz weissmann

lygia clark

lygia pape

reynaldo jardim

theon spanúdis

rio, março, 1959

EXPERIÊNCIA
NOVA

poesia neoconcreta

Este livro é dedicado a Ferreira Gullar, cujo poema "árvore"; publicado pela primeira vez no S. D. J. B. de 29-6-1958, abriu todo um novo caminho de criação espacial no campo da poesia que abandonou o verso e a sintaxe tradicional, e incluiu o espaço gráfico da página como elemento constitutivo da realização poética. Gomeringer (Kontellationen 1 e 2, 1953 e 1955) foi o primeiro a realizar rigorosamente o poema trans-sintático, que transpassa a sintaxe tradicional, usando as palavras empregadas de tal maneira que ganham valores sintáticos complementares, verbos adquirindo funções de substantivos também, substantivos adquirindo funções de verbos também (claramente visível nos poemas compostos exclusivamente de verbos, onde o leitor está obrigado de emprestar-lhes compensatoriamente caráter de substantivos, o apostrofo acontecendo com os poemas compostos exclusivamente de substantivos). Uma vez que as palavras utilizadas neste seu novo aspecto pré-ou-post-sintático tornam-se de valor sintático igual, tornam-se conseqüentemente também alteráveis na sua colocação e posição sintática. Gomeringer criou com esta operação o novo espaço sintático, muito mais amplo e por assim dizer poli-dimensional, ou se nós queremos, a-d-i-m-e-n-s-i-o-n-a-l, em compa-

ração com o espaço sintático tradicionalmente fixado na perspectiva triangular de: sujeito, verbo, objeto. A beleza de um poema de Gomeringer consiste justamente na existência real deste novo espaço sintático e da liberdade criativa que este espaço proporciona na escolha da composição sintática, dentro do contexto escolhido. O leitor participa, desta liberdade criativa recebendo até às vezes como que amostras do jogo organizatório de outras combinações sintáticas (exemplo da inversão). Ciente de que este novo espaço sintático teria também a sua repercussão no espaço gráfico e sublinhando a importância do último nos seus artigos teóricos, limitou-se ele à realização do primeiro. Pelo menos no seu primeiro volume de poesia ele não se aventura muito na experimentação do espaço gráfico. Jovens poetas brasileiros atiraram-se a esse tipo de experimentação. Infelizmente a maioria desses experimentos caiu numa imitação ao pé da letra da pintura não-figurativa e de cunho geometrizar, construindo formas geométricas na página, interessantes talvez do ponto-de-vista óptico com os seus "desdobramentos" e "triângulos vibráteis", às vezes até luxuosos como tapetes decorativos, mas que pertencem muito mais ao campo das artes gráficas do que da poesia, uma vez que a palavra

utilizada funciona quase que meramente como material gráfico, perdendo assim qualquer sentido de palavra viva e comunicável, decorrente de uma experiência poética. Outros continuaram com o uso servil do espaço gráfico iniciado por Mallarmé e cuja única finalidade é a de destacar o valor de palavras ou idéias e conseguir a hierarquização das mesmas. Gullar, com o poema "árvore", iniciou um novo tipo de criação espacial, que consideramos extremamente importante. A espacial-

lização decorre da própria rítmica ou pulsação, não do verso, uma vez que este foi abandonado, mas da vivência poética mesma. É a própria temporária da vivência poética que se substancializa em espaço vivo. Este tipo de criação espacial é absolutamente orgânica, inseparável da realização poética, e não sofre dos artifícios mecanicistas-ópticos. De certo modo poderíamos dizer que o poema não é simplesmente composto dentro do espaço gráfico aproveitando-se do mesmo para finalidades ópticas-estereizantes, ou hierarquizantes, mas que o espaço gráfico da página é composto, criado, dentro do poema e pelo poema, saindo com isto do seu papel neutro ou passivo; e tornando-se espaço vivo, comunicável como gesto, expressivo como a palavra viva e inseparável da mesma. Gullar com este seu passo libertou a poesia espacial do impasse criado pelos áridos imitadores da pintura abstrato, ganhando de novo para este tipo de poesia a naturalidade fluente e expressional, e aproximando-a de novo a toda verdadeira poesia, tanto do passado como do presente, naturalmente dentro dos limites das características específicas dela que são: a) uso mínimo de meios discursivos (palavras, sintaxe) e em compensação b) amplo uso da expressividade espacial. Com este seu passo, Gullar foi também em certo sentido além de Gomeringer, abandonando um grau maior os meios discursivos do último e um certo artificialismo sintático (naturalmente no seu novo sentido) e criando pela primeira vez a verdadeira comunicação espacial. A grande maioria dos poemas reunidos neste volume, foi realizada depois da "árvore" de Gullar e das possibilidades espaciais que essa publicação abriu. Se alguns dos poemas sugerem como que uma figuração objetiva, isto não deve ser confundido com tendências caligráficas ou propósitos semelhantes. Várias vezes a própria rítmica da vivência poética com a sua riqueza de gestos e impulsos espaciais-locomotores tende a uma realização espacial que pode até coincidir com alguns aspectos visuais do objeto poético ou da vivência dele. As dez últimas páginas do livro contém cinco poemas em alemão

Lygia

Os quadros de Lygia Clark não têm moldura de qualquer espécie, não estão separados do espaço, não são objetos fechados dentro do espaço; estão abertos para o espaço que néles penetra, e néles se dá incessante e incessantemente tempo.

Esta pintura não "imita" o espaço exterior. Pelo contrário, o espaço participa dela, penetra-a vivamente, realmente. É uma pintura que não se passa num espaço metafísico mas no espaço "real" mesmo, como um acontecimento dele. Não é, certamente, e mesmo coisa que uma escultura de Bill ou de Weismann — fatos do espaço —, porque a arte de Lygia Clark, por mais afastada que esteja do conceito tradicional de pintura — dá qual difere pelo objetivo e pelos meios —, encontra-se como elemento fundamental e primitivo de sua expressão a superfície geometricamente bidimensional. Afirmar essa superfície e ao mesmo tempo ultrapassar-lhe a bidimensionalidade — eis os dois pólos entre os quais se desenrola a sua experiência.

Pintar para Lygia Clark não é mais resolver uma área dada, dividindo-a em planos e pintando esses planos; não é tampouco inscrever uma idéia pictórica num espaço pré-existente, limitado ou "ilimitado". Não existe mais para esta artista qualquer separação entre espaço e obra, entre o espaço material — a tela — e o espaço virtual futuro — a obra. Porque o "quadro" (a tela) não pré-existe ao ato de pintar, porque Lygia Clark constrói simultaneamente o quadro como objeto e como expressão, ela trabalha diretamente sobre o espaço real e o transforma sur le champ em pintura. Daí porque os seus quadros são esses objetos vivos, ambiguos, animados pelo movimento constante de uma metamorfose espacial que, nem bem se faz, já se refaz: absorve, transforma e devolve o espaço, incessantemente.

Dizemos que a superfície é o elemento primeiro e fundamental da expressão de Lygia Clark. Entenda-se por isto que, em sua pintura, a superfície não é usada como apoio para alusões ou representações: LC se detém na superfície como tal, para expressá-la em si mesma, por si mesma, na sua pureza de realidade imediatamente percebida. Por isso que nossa apreensão desta pintura se realiza numa tenaz faixa de expressão visual, em que a experiência sensorial pura, à falta de formas identificáveis que a decifrem, é obrigada a retornar à sua fonte — e recomeçar. Trata-se de uma coragem teatral de dar a própria experiência perceptiva a transcendência dessa experiência.

Tocamos aqui o ponto em que o trabalho de Lygia Clark se situa como um dos fatos mais importantes da pintura brasileira contemporânea. Através de uma análise intuitiva — não obstante objetiva e profunda — do quadro, dispomos LC de tudo que não corresponde à exigência de sua expressão, para identificar o núcleo da linguagem pictórica com o núcleo material simples, irredutível, do quadro: a superfície. Com isso repõe em nós novos e novos o problema da pintura, ética e esteticamente: a aceitação do quadro como campo legítimo para o nascimento da obra, pretere limpa-lo das camadas "culturais" e pôr à mostra o cerne onde a expressão e a obra lhe parecem nascer de uma só fonte. Da in-

astro astro astro astro
ponto ponto ponto ponto



prefácio do livro "poemas" de theon spanúdis volume 2 da coleção "espaço"

Clark: Uma Experiência Radical



tegração do quadro no espaço mesmo, em pé de igualdade com a arquitetura.

Desde que a pintura perdeu seu caráter imitativo-narrativo para ser "essencialmente uma superfície plana coberta de cores organizadas de certo modo" (Manrico Denis), o quadro, com todos os elementos materiais que entram em sua realização — pano, madeira, moldura, tinta-de-bisnaga, pincel — tornou-se, para o pintor, a única porta por onde podia ser introduzida sua atividade no universo significativo da arte. Mas esse quadro não existe sem moldura, e o artista, ao pintá-lo, já conta com a função amortecedora dessa faixa de madeira que introduzirá sua obra no mundo: porque a moldura não é nem a obra (do artista) nem o mundo (onde essa obra quer inserir-se). A moldura é precisamente um meio termo, zona neutra que nasce com a obra, onde todo conflito entre o espaço virtual e o espaço real, entre o trabalho "gratuito" e o mundo prático-burguês, se apaga. O quadro — essa superfície plana coberta de cores organizadas de certo modo e protegida por uma moldura — é, pois, em sua aparente simplicidade, uma soma de compromissos a que o artista não pode fugir e que lhe condiciona a atividade criadora. Quando Ligia Clark tenta, em 1954, "incluir" a moldura no quadro (fig. 1), ela começa a "inverter" toda essa ordem de valores e compromissos, e reclama para o artista, implicitamente, uma nova situação no mundo.

Todos esses compromissos que o quadro simbólico e implica até o presente em termos de forma e espaço e, se não é possível estabelecer uma fronteira entre o simbólico e o material, pode-se afirmar, por isso mesmo, que toda a experiência formal-espacial realizada dentro do quadro se estende para fora dele, que toda a experiência formal-espacial realizada dentro do quadro se estende para fora dele, que toda a experiência formal-espacial realizada dentro do quadro se estende para fora dele.

Pode dividir-se, para análise, a evolução da pintura de Ligia Clark em dois períodos distintos, que se caracterizam pelo tipo de relação que mantém com o espaço pictórico tradicional e com o espaço exterior ou geral. Inicialmente, a pintora se apóia ainda na convenção do quadro (espaço pictórico) para tentar sua destruição. Na verdade, essa convenção estava de tal modo enraizada na artista que lhe permitiu jogar com os elementos materiais do quadro — tela e moldura — como se o quadro fosse uma entidade significativa cuja "essência", indissolvemente ligada a esses elementos materiais, existia independentemente da ordem atual de suas relações. A sucessão de relações novas que Ligia Clark vai estabelecendo entre tela e moldura, obra e espaço, é como a tateante decifração de um enigma, a procura do suporte essencial do quadro — núcleo puro da pintura. É esse núcleo se vai pouco a pouco revelando, na proporção que os elementos pictóricos são eliminados: é a superfície. Começa, então, um segundo período.

No primeiro período, Ligia Clark usa madeira ("moldura") e tela ("quadro") e tinta-de-bisnaga e pincel, como qualquer pintor. No quadro inicial (fig. 1) em que se manifesta a tentativa de quebrar a relação convencional moldura — quadro, o espaço pictórico ainda mantém intacto, distinguindo-se claramente da "moldura", muito embora tenha esta perdido quase todas as suas características, pois a moldura sendo da mesma cor da tela, já começa a invadir e ser invadida pelo "quadro". A seguir, o espaço pictórico já desaparece quase totalmente, não há mais uma "composição" dentro de uma área fechada; a superfície se estende por igual da tela à moldura, que ainda se distingue entre si por uma espécie de convenção cromática: a área de madeira ("moldura") é preta (cor limite, não-côr) enquanto a área de tela ("quadro") é verde (fig. 2). E como se, simbolicamente, a artista manifestasse, nessa relação cor-não-côr, a relação quadro-moldura. Quando que essa transferência intuitiva é um novo passo para a desarticulação do quadro, pois, no trabalho seguinte (fig. 3), o preto ("moldura") passa para dentro do azul (que simbolicamente aqui equivale ao verde, lido & do espaço da tela: "quadro") e com isso se inverte totalmente: o espaço pictórico está agora fora da moldura, liberta dela. Havia, no entanto, um ponto ainda a vencer: aquele retângulo preto dentro da superfície, que a puxa para si, que se faz o seu centro de referência, impede que a superfície confine de fato com o espaço exterior, porque toda a sua tensão está orientada para dentro dela mesma, para o seu próprio centro. E é somente quando Ligia Clark elimina esse centro (fig. 4) que ela restaura a superfície esvaziando-a integralmente do espaço pictórico, que reconstrói a continuidade entre o espaço em que se realiza seu trabalho de pintora e o espaço em que se processa o trabalho de quem, por exemplo, pinta uma parede. É então para a parede, a superfície das portas, para o espaço arquitetônico em fim, que a pintura de Ligia Clark, livre do quadro, quer agora se transferir. É ela própria quem o diz, na conferência que pronunciou na Faculdade de Arquitetura

mente experimental e ideológica. O quadro emerge de sob as camadas de significados que o sustentam para aparecer diante dos olhos do artista, limpo, livre, inabordable. Esse isolamento semântico é que me parece a questão central da pintura em nossa época. Em face dele, observamos duas altitudes divergentes da parte dos pintores: uma, que tenta reintegrar o quadro semanticamente, ligando-o ao vasto contexto dos sinais, da escrita, da arte, primitiva ou oriental, e de que o primeiro representante é Paul Klee; para os pintores desta "ala" — a qual se inscreve na nova geração norte-americana — o quadro nunca se esvaziou totalmente do espaço que entrou em crise com o Cubismo. A outra atitude, que deriva de Mondrian decorre da consciência do isolamento semântico do quadro, da consciência do quadro como espaço vazio de espaço pictórico: para os pintores que têm esta consciência é o quadro mesmo, como objeto material, que reclama integração. Outras palavras, é o seu trabalho que reclama sentido. Por isso que é frequente entre esses artistas a preocupação de integrar a sua atividade com a do arquiteto. Realmente, o seu verdadeiro problema é dar significação à um espaço novo — o espaço que o quadro, a superfície, ao se isolar semântico e materialmente, revelou.

As pesquisas de Ligia Clark reencontram seu um quando ela descobre a identidade entre a linha de junção da tela com "moldura" em seus quadros (figs. 1, 2, 3 e 4) e a linha que fica entre a porta que se fecha e o caladão, entre duas tábuas no soalho, entre o armário embutido e a parede etc. Denominou essa descoberta de "linha orgânica" e passou a construir maquetas de salas, quartos, banis, usando essa linha como elemento orientador da decoração (figs. 4, b, c, d). Abandona então a tela (desta vez para sempre) e passa a compor seus quadros com pedaços cortados de madeiras — planks — que se conjugam formando uma superfície sulcada de linhas-de-encontro sobre as quais irá a artista trabalhar. Descobre que quando essa linha coincide com o limite de duas formas de cores diferentes, as cores se absorvem; se, porém, encontra-se entre duas formas da mesma cor, então funciona visualmente, como um elemento da estrutura do quadro. Até então seus quadros são realizados como estudos para futura aplicação na arquitetura.

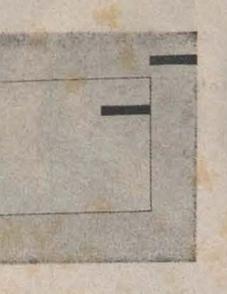
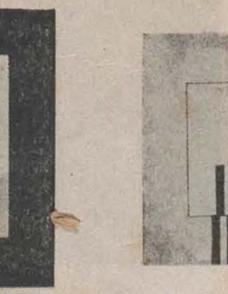
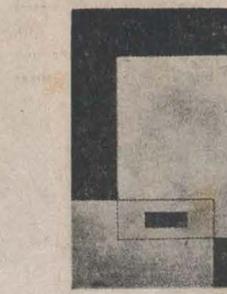
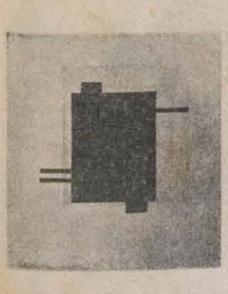
Mas as pesquisas continuam e pouco a pouco a linha orgânica vai perdendo a função meramente imitativa e alusiva, para se tornar a própria determinante estrutural do quadro. Em breve essas linhas, que cortam a superfície de uma borda à outra dividindo-a em planos verticais e horizontais mas participando do quadro em pé de igualdade com os demais elementos, tornam-se o próprio veículo da estrutura a que se sustentam os planos de cor. Surge outra vez a consciência da superfície — "superfície modulada" é a denominação que lhe dá a artista — e já agora como uma coisa inteiramente feita pela pintora, que abandonou o pincel e a tinta-de-bisnaga pela "pistola" e a tinta líquida. O espaço novo começa a se manifestar, a se deixar captar. A linha orgânica, limite entre os pedaços de superfície que compõem a superfície inte-

ra, é espaço — é o espaço que parece irizar, por análise cortas, o quadro deserto. Ligia Clark toma consciência dele ao sair pela primeira vez a "linha exterior" — ao fazer que a linha orgânica, que até então aparecia nas junções dentro da superfície, se manifestasse independentemente dessas junções, entre o quadro e o espaço exterior.

Nessa altura entra em contato com a "constelação" de Albert — litografias sobre fundo preto ou branco — nas quais a linha age como elemento construtivo e ao mesmo tempo transformador da estrutura. E com essa linha viva, pura energia óptica, que Ligia Clark identifica a sua "linha orgânica", linha-espacia, e parte então no sentido do espaço ambiente de Josef Albers. Mas Albers ainda constrói com a linha uma forma triangulada sobre um fundo, enquanto a linha-espacia de LC, partindo de uma borda a outra superfície, estrutura a superfície total. Ligia não compõe dentro de uma superfície, porque a superfície é o próprio objetivo de sua pintura. Por isso, quando junta sua linha "real" ao espaço virtual albersiano, já é para lhe inculcar um sentido diferente, não só ampliando-lhe a função ordenadora à superfície total, como impregnando-a de uma vitalidade quase orgânica (figs. 5 e 6) que não se encontra no lúcido grafismo de Albers. Nessa altura, a cória de seus quadros já se foi esmaecendo, limitando-se às variações de cima apoiadas no branco e no preto. Subito, a superfície se dá toda branca ("Superfície modulada n.º 17"), pura, e nela as linhas penetram profundamente, acentuando o seu conceito nítido temporal. Diante daquela área viva, a percepção sempre um limite de limitabilidade e precisão: o espaço se faz velocidade do tempo e o tempo se revela.

A tendência de Ligia Clark, porém, era tornar cada vez mais precisa, e menos obra, sua relação de espaço e tempo. Aos poucos, o movimento dos planos como expressão do tempo vai sendo absorvido e integrado no movimento interior, mais profundo, da invenção (figs. 7, 8 e 9). Na última fase (superfícies pretas — Linhas brancas), o tempo que suas obras exprimem já não é o de um movimento criado a posteriori como efeito de certas relações ópticas, mas é o próprio tempo da obra — atualidade plena que faz da obra a presença integral, sem resíduo, de um fato que não acaba nunca de acontecer. O tempo se espacializa, o espaço se temporaliza. Não há mais, nestas obras, desde sua origem, qualquer distinção entre estes elementos básicos. Este quadro preto é o lugar de uma precisão, duração que é o tempo em que esse quadro se realiza.

E durante toda essa experiência, de que tentamos dar aqui uma visão esboçada, e tal como em cada trabalho com a mesma pintora e a mesma obra. A capacidade de se dar inleto em cada obra, que caracteriza esta artista, é certamente uma das causas principais desse conjunto poderoso de quadros que aqui se expõe.



2

3

4

5

Ferreira Gullar

prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível — e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido — ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é fêlho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian ali está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

m a n d r i a n f e s t o

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importa que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entregue a "significação" de seus ritmos e de seus cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto-de-vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela. Malevitch, por ter reconhecido o primado da "pura sensibilidade na arte", salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanismo, dando à sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro a coragem de

se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendera bem o verdadeiro sentido da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura "geométrica" uma insatisfação; uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira irreprimível.

que na linguagem das artes estão ligadas a uma significação existencial, emotiva, afetiva — são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) — e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano — os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura —

Não concebemos a obra de arte nem como "máquina" nem como "objeto", mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações me-

A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, as artistas que participam desta I. Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas "compreende" satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências. Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvença impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensa-

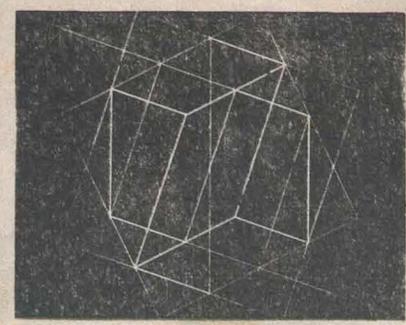
mento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dada e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas — como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner — construíam sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma interpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando



PEVSNER



MAX BILL



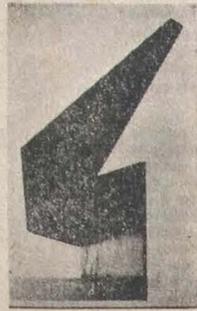
ALBERS



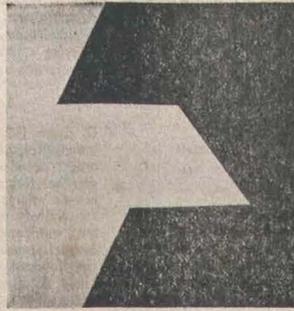
MALEVITCH



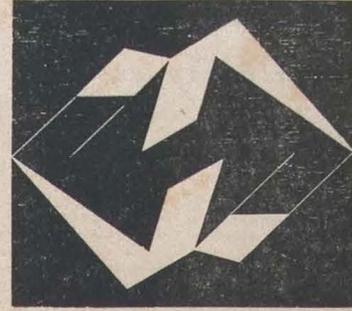
FRANZ WEISSMANN



AMILCAR DE CASTRO



LYGIA CLARK



LYGIA PAPE

n e o c o n c r e t o

cânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas como S. Langer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo — mas o transcende ao fundar nele uma significação nova — que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, côr, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua "realidade". A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a

ponta de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentaram fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo.

Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitadas que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, côr, estão de tal modo integradas — pelo fato mesmo de que não pré-exis-

tiam, como noções, à obra — que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário "geométrico" que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mandrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Tauber-Arp, etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo — como especialização da obra. Entenda-se por especialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre reco-

meçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira — plena — do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reocender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo "espaço" expressivo.

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a

palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mera sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de "verbo", isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre, dura.

Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia.

É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta realinha a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.).

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um "grupo". Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dura a afinidade profunda que os aproximou.