

GEOGRAFIA IMAGÉTICA DE UMA GEOMETRIA EXPERIMENTAL

IMAGETIC GEOGRAPHY OF AN EXPERIMENTAL GEOMETRY

Yacy-Ara Froner / UFMG
Luiz Antônio Cruz Souza / UFMG

RESUMO

A partir do programa *Pacific Standard Time – Los Angeles/Latin America: Technical Study of the Cisneros Collections*, foi desenvolvido o projeto *Arte Concreta no Brasil – A materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguardas Latino-Americanas*, objetivando o estudo de obras no Brasil correspondentes na coleção Cisneiros. Utilizando as bases da História da Arte e da História da Arte Técnica, o projeto procurou avaliar a tessitura entre o conceito de um modernismo global que se instala de uma forma mais ampla e a identidade de uma modernidade construída no continente americano no pós-guerra, principalmente a partir da percepção de uma vontade artística comum nesta geografia imagética, expostas nos movimentos artísticos pautados pela geometria experimental. Utilizamos os métodos da Ciência da Conservação para conduzir uma análise transdisciplinar de estudo das obras, compreendendo-as integralmente através de sua materialidade, formatividade e intencionalidade conceitual.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Concreta; Neoconcretismo; vertentes construtivas; História da Arte Técnica; Teoria da Arte

ABSTRACT

The project Concrete Art Project in Brazil - The Materiality of the Form: Industrialism and Latin American Avant-Garde was developed with the objective of studying the corresponding Brazilian works in the project Pacific Standard Time - Los Angeles/Latin America: Technical Study of the Cisneros Collections. Using the principles of Art History and of Technical Art History, the project sought to assess the relationship between the concept of a modern global modernism and the identity of a modernity built on the American continent after the Second World War, mainly from the perception of a common artistic will in this imaginary geography, exposed in the artistic movements guided by the experimental geometry. We use the methods of the Conservation Science to develop a transdisciplinary analysis that understand the works through its materiality, formativity and conceptual intentionality.

KEYWORDS: Concrete Art; Neoconcretism; constructive aspects; Technical Art History; Art History

Introdução: um universo de questões expandido

Quais são os pontos que tocam a produção artística latino-americana e estado-unidense na modernidade? Até que ponto é possível avaliar a tessitura entre o conceito de um modernismo global que se instala de uma forma mais ampla e a identidade de uma modernidade construída no continente americano? De que forma é possível romper os muros que, atrelados aos mais diversos princípios ideológicos, separam o “eu” e o “outro” neste continente? Não há, neste questionamento, intenção de gerar uma correspondência baseada nas relações hierárquicas de influência, cujo modelo indicaria um espaço geográfico emanador. Antes, procuramos encontrar conexões e correspondências a partir da percepção de uma vontade artística comum nessa geografia imagética e, tomando como referência Torres Garcia (1874-1949), compreender que a disposição do mapa depende do referencial. Nesse contexto singular temporal e territorial, observa-se a mudança de uma arte “naturalista” ou “social-realista” em distintos espaços geográficos do continente americano a partir da década de 1940 (HARRIS, 1996), como os movimentos Arte Concreto-Invención, Madí e Perceptismo, na Argentina; a Abstração Pós-pictórica e o Minimalismo norte-americanos; e os movimentos Concreto e Neoconcreto brasileiros.

Em que medida os interesses e as processos artísticos deslocados convergem, considerando as relações entre as proposições plásticas, o uso de novos materiais e as experimentações técnicas? Como a crítica especializada autônoma instalada nos territórios de origem – como de Joaquín Torres Garcia no Uruguai; Tomás Maldonado na Argentina; Juan Acha (1916-1995) no Peru e no México; Mário Pedrosa (1901-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016) no Brasil; Clement Greenberg (1909-1994), Harold Rosenberg (1906-1978) e Michael Martin Fried nos Estados Unidos – compreendeu esse universo construtivo plástico – visual e técnico – que se propagou na região? Se o conceito determina a visualidade, a expressão desta visualidade se dá pela materialidade da técnica, a qual pode, eventualmente, também expressar esse conceito. Estas são questões ampliadas, muitas vezes apenas tangenciadas pela teoria da arte. Neste texto serão tratadas pela posição singular de cada produção e sua correspondência com o universo artístico do período.

O estabelecimento de um conceito internacional de abstração sedimentado em duas vertentes antagônicas – a abstração gestual de impulsos líricos e a geometria racional de rigor intelectual – parece não se ajustar de forma plena às proposições plásticas das décadas de 1940 a 1960 no contexto latino-americano, uma vez que o modelo externo não foi epigonalmente absorvido, mas ajustado, reestruturado, ressignificado, reinventado. Diante da incompatibilidade das proposições anteriores, uma nova ordem encontrou ajustes e consonâncias, gerando uma outra visualidade. No Brasil, a abstração geométrica racional parece ser um dos conceitos gerador de um princípio de equivalências entre algumas obras, no entanto, nem todas se encaixam nesse modelo quando vistas de perto. Em algumas pinturas, os elementos são livres, flutuantes, desancorados e invadem os limites definidos – quer pela cisão, quer pela linha limítrofe ou pela fronteira entre campos de cor –, em outras, a mão do artista aparece propositadamente, mesmo em campos monocromáticos.

A partir do programa *Pacific Standard Time – Los Angeles-Latin America: Technical Study of the Cisneros Collections*ⁱ, as indagações acerca da singularidade artística e das conexões possíveis procuraram ser respondidas pela intersecção entre os estudos da História da Arte e da História da Arte Técnica. Considerando as trinta e seis obras da Coleção Patricia Phelps de Cisneros estudadas pelo Getty Conservation Institute, outras obras foram levantadas em coleções representativas dos movimentos latino-americanos no Brasil e Argentina, organizadas através do conceito de cronologia – da década de 1940 a 1960 –, assim como de uma cosmologia construtiva. No Brasil, o projeto específico *Arte Concreta no Brasil – A materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguardas Latino-Americanas* não foi apenas um espelho da Coleção Cisneros, mas uma proposição cujo levantamento foi pautado pela singularidade técnica e conceitual das obras. Ao olhar a produção deste período para além de questões já saturadas na historiografia – como o confronto entre os grupos *Ruptura* e *Frente* no Brasil –, o projeto procurou resgatar o potencial fenomênico de expressão artística que traduz desejos políticos e estéticos em um determinado campo de ação, a partir dos princípios da formatividade e da materialidade das obras como elementos indiciários de sua conceituação; do mesmo modo, abraçou os caminhos de investigações que retiram a Arte Concreta brasileira do isolacionismo em relação aos movimentos latino-americanos do mesmo período.

FRONER, Yacy-Ara. SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Geografia imagética de uma geometria experimental, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2382-2397.

Pode parecer radical o conceito exposto acima, mas o sentido de “saturação” teve a pretensão de ser utilizado neste texto em relação ao princípio de decaimento de inúmeras camadas de sentidos dispostos a partir de um mesmo ponto de vista. Incitado contemporaneamente pelo debate crítico que se instalou nos jornais da própria época de manifestação dos concretos e que permaneceu como fio condutor para sua interpretação desde a publicação de Aracy Amaral em 1977, o confronto conceitual demarcou o princípio de interpretação das ações artísticas dos grupos paulista e carioca, e a imanência de um projeto construtivo brasileiro alheio aos outros movimentos latino-americanos. Saturadas, essas camadas criam um peso e uma opacidade que podem coibir reflexões mais ventiladas e novas, consentidas pelo próprio distanciamento histórico.

Opondo-se terminantemente à ideia de que “tudo foi dito”, este projeto procurou uma outra base de interlocução e a pergunta que se instala é “a obra fala?”. E se “a obra fala”, em qual rede ela se expressa, propõe diálogos e debate questões políticas e visuais inerentes à própria concepção? As décadas de 1940 a 1960 marcam a experimentação visual e técnica em distintos espaços imersos nas relações artístico-conceituais do pós-guerra. Uma visão específica dos sistemas gerenciados em cada obra, e uma visão ampliada dos vasos comunicantes entre as obras de um mesmo artista e entre as obras de vários artistas da América Latina, e mesmo do EUA, produzem o elástico que possibilita tanto o foco de um ponto de vista fixo até a linha de um horizonte provável. Considerando estas questões, buscamos na forma o denominador comum para reunir algumas obras e, a partir dela, as relações conceituais expressas tanto na composição estética quanto na opção técnica refletida na materialidade das obras.

Geometria experimental

Durante muito tempo, os princípios de Mondrian (1872-1944) e a base conceitual do trinômio Max Bill (1908-1994), Richard Lohse (1902-1988) e Josef Albers (1888-1976) acentuou a tônica analítica das relações gerenciadas pelas vanguardas latino-americanas a partir dos anos de 1940. Contudo, cada vez mais é possível atribuir à Torres Garcia a disseminação das ideias do *Cercle et Carré*, do qual participou da fundação em 1930, a partir da inauguração em 1934, em Montevideú, da *Asociación de Arte Constructivo*, e da disseminação de suas ideias em distintos territórios

sulamericanos. No entanto, os programas concretos experimentais eleitos por diversos artistas desse período demarcam um terreno de visualidades inerentes a uma postura política, à autonomia em relação aos modelos internacionais e à busca de dissolução de estereótipos impostos pelo sistema das artes em seus territórios singulares.

De acordo com Juan Acha (1916-1995), o estereótipo latino-americano de uma arte figurativa e emocional, própria do realismo-fantástico que consome a literatura e as artes visuais, mantinha uma impostura internacional de consumo e exposições, como a Documenta de Kassel, a Bienal de Paris e a de Veneza. Ao romper com o universo predominantemente mítico, as estratégias concretistas desconstruem os limites criativos impostos de fora para dentro. As ideias de Torres Garcia parecem ecoar para além de todas as fronteiras.

O próprio Seuphor, co-fundador do grupo, de acordo com os princípios de TG, viu no círculo e no quadrado emblemas da totalidade das coisas. O mundo racional e o mundo sensorial, a terra e o céu, a geometria das linhas retas e a geometria das linhas curvas (MORAIS, 1978, p.16).

Diante da potência da assimilação de princípios opostos, de que forma a obra se manifesta? A estereometria construtiva que aborda a mediação dos volumes por meio da disposição das linhas no plano alcança uma nova dimensão nas experimentações, e paulatinamente parece incorporar relações correspondentes de espaço-tempo em direção de um projeto cinético. Esta geometria fundada no descolamento, na ruptura e na parcialidade da presentificação da forma estabelece uma geometria orgânica. A partir da *Gestalt*, o princípio sensorial envolve a percepção do movimento em estruturas fixas; a visualização da forma plena de elementos distorcidos, parciais ou fraturados; e a compreensão espacial em sua potência dimensional em realidades planas.

Tais estratégias – deslocamento, ruptura e parcialidade – observadas na produção de Judith Lauand, não ocorre de forma aleatória. Antes, parte de reflexões profundas e compartilhadas. Repousa neste princípio o gesto construtivo de Lauand, que ecoa nas obras analisadas a partir de uma ordenação disforme do espaço e do tempo, do uso de linhas segmentadas articuladas e de uma paleta baseada no negro, no vermelho e no branco. *Concreto 36* e *Concreto 37* (Figura 1 e 2), da Coleção Patricia Phelps de Cisneros, colocada ao lado das obras *Desenvolvimento Espacial da Espiral* (Figura 7) de Maurício Nogueira Lima (1930-1999), *Ideia Visível* (Figura 8) de

Waldemar Cordeiro (1922-1973), e *Pintura M111* (Figura 10) de Willys de Castro (1926-1988), compõem um processo construtivo que podem ser associados às discussões de *Gestalt* introduzidas por Mário Pedrosa no circuito das artes a partir de sua tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, elaborada para o concurso da cátedra de história da arte na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, e 1949.

As linhas presentes nessas duas obras de Lauand insinuam associações com a forma geométrica do quadrado, partindo de princípios da metonímia da *Gestalt*. Como correspondência da figura e linguagem, a metonímia se situa não apenas pelo anunciado da parte como vestígio imagético do todo, mas pelo uso de cada elemento fora de seu contexto semântico usual, adquirindo tanto uma relação objetiva de contiguidade com a forma referente – material e conceitual –, quanto de ruptura. De que maneira a desconstrução racional dos vértices vermelhos do *Concreto 36* (Figura 1), cujos ângulos vão se fechando progressivamente, compartilha as mesmas estratégias dos polígonos abertos em negro, anunciando a desestruturação da forma? Em *Concreto 37* (Figura 2), a curvatura das arestas desmonta e cria um ruído em relação ao modelo construtivo racional. Nestas duas obras, instala-se o orgânico, o gestual informal e o movimento cinético das linhas, ampliando a potência da articulação da obra. As estruturas se agrupam, desdobram; cingem, deslocam; convergem, divergem e criam uma articulação dinâmica entre as partes. Por meio de uma imagem gráfica simplificada, construída a partir do negro e do vermelho, a presumida economia simbólica do signo cria fraturas, dissonâncias, fragmentação e ritmo. Ao modelo construtivo racional dado, rompe por meio de uma teia de linhas dissociadas e em associação. Autonomia poética. Som. Em que medida uma obra Judith Lauand aponta para uma autonomia quando ela intencionalmente não se limita mais a ser uma repetição dos exercícios de Max Bill?

A superfície rugosa da tinta esmalte sobre madeira observada na área branca, corresponde às características do esmalte sintético registrada no verso da obra como “tinta esmalte sobre madeira”. Esse resultado é compatível com o as análises feitas no Getty Conservation Institute acerca de sua composição alquídica da tinta empregada. Conforme pesquisa feita por João Henrique Ribeiro Barbosa, o esmalte representa uma classe de acabamento mais duro, brilhante ou semi-brilhante e uma vez aplicado, sua aparência final é marcada pela ausência de marcas de aplicação, cuja aparência de secagem se vê no detalhe.

Várias empresas produziram este tipo de tinta no Brasil, destacando-se o pioneirismo da Renner Herrmann que a partir de 1951 implantou os procedimentos técnicos para a fabricação de resinas produzidas com a glicerina introduzidas nos óleos vegetais, resultando em resinas alquídicas como base para a produção de tintas a óleo e esmaltes industriais utilizados pelos artistas a partir desse período (BARBOSA, 2017). No entanto, se a técnica dessas obras compactua com a demanda de uma produção artística construída pelos princípios de uma racionalidade, a desconstrução das formas determina em Lauand gera uma tensão distinta da geometria de impulso racionalista.

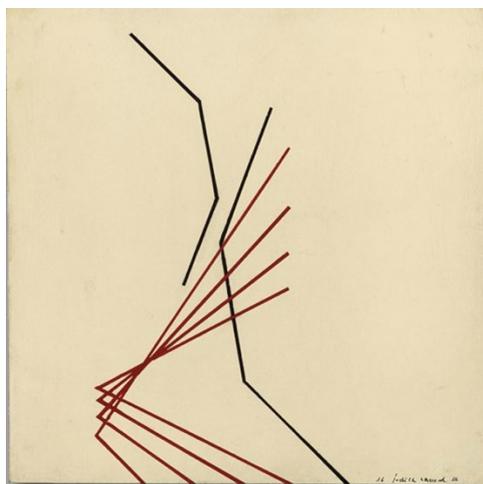


Figura 1: Judith Lauand
 Concret 36, 1957
 (60 x 60cm)

Coleção Patricia Phelps de Cisneros



Figura 2: Judith Lauand
 Concret 37, 1956
 (60 x 60cm)

Coleção Patricia Phelps de Cisneros

Duas outras obras da artista discutem as mesmas relações conceituais da estrutura por meio de vetores que geram um espaço estereométrico aberto e em movimento. *4 grupos de elementos* (Figura 3)ⁱⁱ representa o processo de amadurecimento das discussões acerca da visualidade geométrica decorrente de seu percurso no *Grupo Ruptura*. Nesta obra, cuja correspondência visual pode ser encontrada em outra pintura com mesmo título na Coleção Patricia Phelps de Cisneros (Figura 4), a influência das relações do Concretismo é potencializada. A exteriorização da lógica estrutural do cubo como sólido geométrico ocorre por meio da fratura linear, acessível a partir da percepção de deslocamento atemporal dos vértices pelos segmentos externos que aparentam trilhos. O dinamismo decorre exatamente da ruptura da forma de seu núcleo ideal interno, simulado pela transparência. A

FRONER, Yacy-Ara. SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Geografia imagética de uma geometria experimental, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2382-2397.

geometria elaborada de forma gráfica e sintética expõe a natureza da forma, cujo espelhamento resulta de sua própria realidade estereométrica para o exterior visível. O princípio admite referência no *Diagrama mostrando cubos volumétricos (I) e estereométricos (II)* publicados em um artigo de Naum Gabo (1890-1977) em *Circle* (1937), provavelmente disponibilizado por Mário Pedrosa. Nas próprias palavras da artista, a forma era primordial e antecedia à cor, e a economia simbólica da palheta decorria dessa escolha conceitual.ⁱⁱⁱ

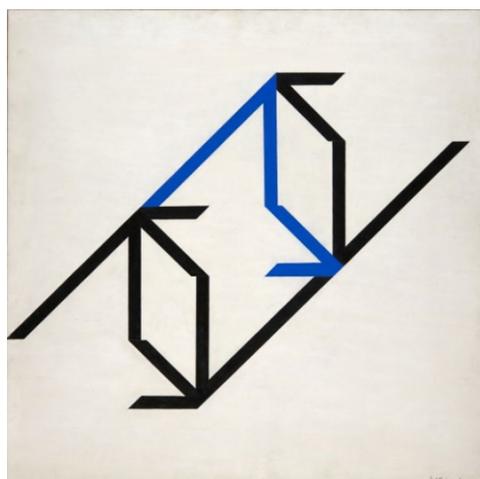


Figura 3: Judith Lauand
 Grupo de Elementos, 1959
 (60 x 60cm)
 Pinacoteca-SP

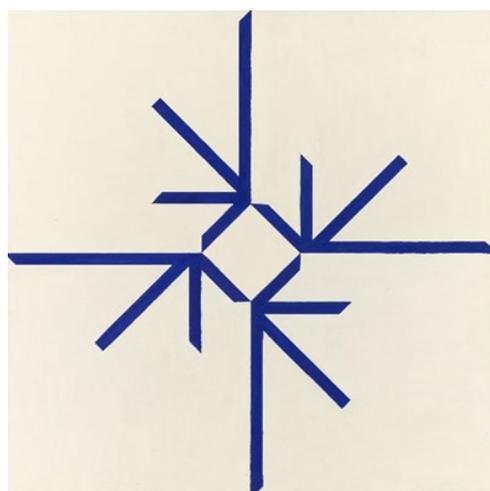


Figura 5: Judith Lauand
 Grupo de Elementos, 1959
 (60 x 60cm)
 Coleção Patricia Phelps de Cisneros

Mas o que chama atenção, é seu verso que declara: é uma têmpera magra: *Emulsão de gema de ovo. Branco de titânio + alvaiade = s. azul = ultramar + 3 cobaltos (com cera) negro = ivory black. Limpa-se com miolo de pão ou borracha ultra-mole e em alguns casos com cotonete enxuta de álcool se for o caso. Deus a proteja* (grafia original do manuscrito).

A técnica tradicional empregada na visualidade moderna; o texto que acompanha a pintura no verso e a conjuração de proteção divina. Como tais questões podem ser dissociadas? As obras de Judith Lauand partem de um princípio de ativação do movimento por meio da disposição da linha no fundo espacial monocromático do quadro. A geometria visível é a geometria analítica construída por meio de coordenadas e vetores, resultado de uma percepção cartesiana da organização do espaço a partir de princípios matemáticos. No entanto, deslocamentos, dissonâncias e dissidências ativam o movimento, a partir de uma “linha” viva que se desprende da superfície do quadro.

FRONER, Yacy-Ara. SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Geografia imagética de uma geometria experimental, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2382-2397.

Hermelindo Fiaminghi (1920-2004) repete esse princípio em suas obras, declarado conceitualmente no manifesto do grupo e em inúmeras entrevistas de Waldemar Cordeiro. Contudo, o movimento é acelerado em *Alternado I*, de 1957 (Figura 5) por meio da vibração gráfica da imagem. O que vemos, é o achatamento de um cubo em sequencias equivalentes, cujas faces ausentes ou não anunciadas desestruturam a forma sem corromper a ideia essencial do elemento explorado. Operacionalizado pela Gestalt, o princípio da forma que se repete pode ser acessado, ainda que a fratura e a deformação provocada pelo achatamento criem a dúvida do olhar acerca da geometria presentificada. Quadrado? Cubo? Linhas? Planos?

A distorção das tramas horizontais paralelas tensiona a geometria e impulsiona o movimento. Tal estratégia se repete em *Alternado II*, da Coleção Patrícia Phelps de Cisneros (Figura 6), invertendo a posição dos elementos, simplificando a forma, agregando a cor (azul e vermelho) e sobrepondo os campos de tonalidades opostas. Feitas em esmalte sobre eucatex^{iv}, a obra elimina a moldura e, de uma forma contraditória, porém complementar, apresenta o verso saturado das marcas do processo, contrastando com o aspecto neutro da pintura. Seguindo a lógica construtiva, ele deixa transparecer o processo de montagem a partir da pintura branca sobre o suporte que permite ver a trama do compensado e por meio da estrutura de afastamento do quadro da parede fixada com pregos, grampos e taxas. Este contraste entre a frente e o verso demarcam o princípio da execução, entre a limpeza asséptica da estética industrial e o princípio operacional de montagem da obra. Invisíveis à crítica e aos olhos do público, o verso não pode ser desconsiderado no processo de leitura, como tampouco os selos que registram o itinerário de seu deslocamento em exposições e instituições, compondo a memória do objeto. Cabe pontuar, que a remoção desses elementos em processos curatoriais ou de restauração retira da obra uma documentação primária fundamental para sua historicidade, devendo ser entendida como parte da obra a partir da lógica de seu percurso.

Assim, aspectos conceituais da estética concretista não eliminam o princípio gestual da produção, mesmo em artistas como Hermelindo Fiaminghi, cuja experiência com as artes gráficas agregou um peso maior à linguagem construtiva. Suas

FRONER, Yacy-Ara. SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Geografia imagética de uma geometria experimental, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2382-2397.

experimentações pós-concretas, como a série Cor-Luz, reforçam a tessitura da percepção sensorial e o princípio estrutural do espaço. Os sintomas desta geometria latino-americana sensível não podem ser negados quando olhamos as obras à luz de sua tecnologia de construção ou dos fundamentos conceituais escolhidos. Ainda que manifestos ou reportagens em relação à vertente construtiva racional associada ao circuito de Waldemar Cordeiro reclamem esta posição, as marcas de ferramentas e as modulações espaciais apresentam outras evidências. O asséptico industrial frontal apresentado ao público contrasta com o artesanal evidenciado no verso. As linhas-em-movimento apresentam-se como estruturas autônomas e ao se projetarem no espaço rompem com seu caráter estático; possuem uma inércia própria e uma dinâmica autônoma, que as torna mais próximas das obras da *action painting* do que de uma pintura reflexiva, como observado por Kalenberg acerca das obras de Torres Garcia (1978).

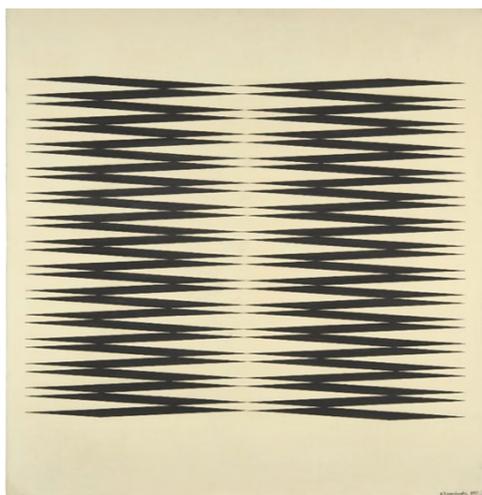


Figura 5: Hermelindo Fiaminghi (1920-2004)
 Alternado I, 1957
 (60 x 60cm)
 Pinacoteca-SP

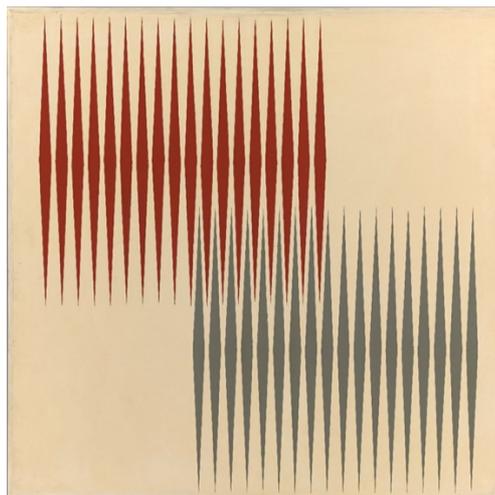


Figura 6: Hermelindo Fiaminghi (1920-2004)
 Alternado II, 1957
 (60 x 60cm)
 Coleção Patricia Phelps de Cisneros

No caso de Nogueira Lima, na obra *Desenvolvimento Espacial da Espiral* (Figura 7), a técnica da tinta em massa sobre aglomerado (massa alquídica), e o deslocamento dos círculos concêntricos denunciam o princípio da pragmática industrial. Ainda que marcada pelos aspectos gráficos, cuja estratégia compactua com a redução da linguagem no campo limitado da estrutura linear, a composição de um jogo óptico do espaço-tempo não pode ser avaliada apenas pela racionalidade geométrica, mas pela percepção sensorial do olho-espectador.

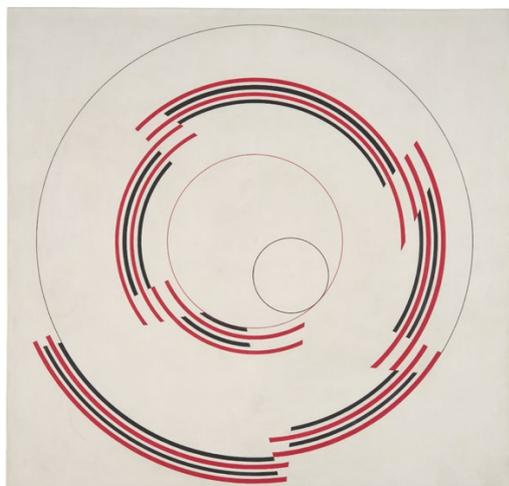


Figura 7: Maurício Nogueira de Lima (1930-1999)
 Desenvolvimento Espacial da Espiral, 1954
 (40 x 40,05 cm)
 Pinacoteca – SP

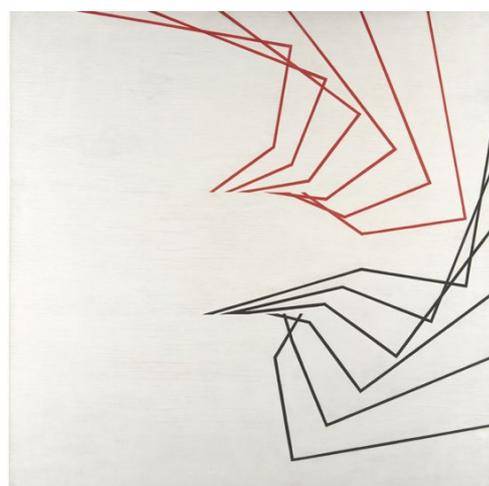


Figura 8: Waldemar Cordeiro (1922-1973)
 Ideia Visível, 1957
 (100 x 100 cm)
 Pinacoteca – SP

Os vestígios das marcas da ferramenta – como a marca do compasso, das lixas e do pincel – denunciam questões da geometria informal que mantêm a proximidade da mão do artista? Estas questões podem ser vistas em Waldemar Cordeiro, cujo discurso engajado em torno dos novos princípios plásticos da arte no Brasil ainda orienta a tônica de análise conceitual das obras. Em *Ideia Visível* (8), de 1957, pertencente à Pinacoteca de São Paulo, o esquema de quadrados concêntricos prima pela racionalidade euclidiana, porém o uso da técnica tradicional da têmpera, ainda que aplicada sobre aglomerado, deixa transparecer os deslizamentos do pincel, a sobreposição das camadas e a mão do artista. Por trás da aparência industrial, emerge o rastro da construção e com ele a contradição inerente entre o discurso da ordem e o deslizamento do gesto.

Os índices declarados no Manifesto Ruptura declaram que o velho é “o não figurativismo hedonista” e o novo “as expressões baseadas nos novos princípios artísticos”, que correspondem a “todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria)”, “a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático” e por fim “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-o um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo

conhecimento prévio”. Contudo, observa-se que a renovação de execução das obras pela adoção de suportes e tintas industriais não prescindiu do uso de técnicas e materiais tradicionais. De que forma e em qual medida a História da Arte Técnica, ao se aproximar do objeto, evidencia o descompasso entre o discurso e a materialidade das obras estudadas?

Ao olhar mais de perto, a irregularidade da marca do pincel e a sobreposição das camadas nas zonas de intersecção geram o ruído que amplificam o gestual da obra, ainda que o signo da gestão matemática regule sua visibilidade. Além disso, apesar do espírito coletivo, não podemos nivelar estas produções pelo princípio plástico hegemônico, mesmo em obras de um mesmo artista. Os conceitos primordiais expostos na *Ideia Visível* da Pinacoteca de São Paulo parecem distantes da visualidade demarcada em *Ideia Visível* da Coleção Cisneiros, de 1956 (Figura 9). No verso da obra, as inúmeras indicações do suporte informam como sendo “Eucatex”, chapa de aglomerado de polpa de madeira cuja aparência lisa na frente e reticulada no verso pode ser visto em várias outras obras. Neste caso, um outro suporte industrial foi utilizado: um painel compensado multilaminado. O acabamento do laminado dá uma aparência mais próxima da madeira, como nas obras de Judith Lauand (Figura 1 e 2), sendo observado que neste tipo de suporte a maioria dos artistas preferiram manter o aspecto natural. No caso das obras que empregaram o aglomerado Eucatex, a maioria das obras teve o verso pintado com a mesma cor empregada na frente, como as obras de Judith Lauand (Figura 3 e 4) e Hermelindo Fiaminghi (5 e 6) e Nogueira Lima (Figura 7). Tal estratégia significaria a recusa da aparência “comum” industrial, gerando a pintura do verso como acabamento da obra?

Os suportes industriais empregados permitiram diversas experimentações. Na estrutura visual da pintura, a utilização do fundo para destacar a forma decorre da busca de projeção da forma. No caso da obra *Ideia Visível* da Coleção Patricia Phelps de Cisneros (Figura 9), apesar da permanência da integridade do fundo, comum na proposição de uma plástica compartilhada pelo grupo paulista, o enclausuramento da forma em polígonos fechados e a intensidade do vermelho pintado na frente e no verso gera uma sensação de movimento enclausurado que

parece se contrapor com o ritmo sequencial representado. Esta citação não criaria um sintoma de figuração?



Figura 9: Waldemar Cordeiro (1922-1973)
 Ideia Visível, 1956
 (100 x 100 cm)
 Coleção Patricia Phelps de Cisneros



Figura 10: Willys de Castro (1926-1988)
 Pintura M1111, 1956
 (108 x 20 cm)
 Pinacoteca – SP

Além disso, o diálogo que se estabelece entre a frente e o verso é a pintura que se prolonga vermelha e se anuncia textualmente, como em uma dobra semiológica de sentido, do verbete “vermelho. Particularmente, esta obra parece suscitar uma conversa próxima com o *Relevo* de Lygia Pape e o *Trandimensional* de Hélio Oiticica. De acordo com Max Bense (2009, p.12), na nota preliminar que dedica aos artistas brasileiros, ele afirma:

[...] a ideia e a práxis da humanidade possuem nos centros civilizados dos trópicos dimensões distintas daquelas apresentadas em outros lugares, que tais dimensões aí se formam de maneira menos histórica, constituindo-se muito mais numa permanente atualidade, que o seu núcleo repousa no gesto criado e não no contemplativo e que as relações existenciais são menos rígidas pela ideia de uma separação (teórica) que pela de absorção (prática).

Cabe acentuar que os discursos são datados e, eventualmente, carregam o tom dos paradigmas conceituais do concretismo em função do embate necessário à sua instalação no *métier*. No entanto, a prática se manifesta na execução da obra mais livre, arbitrária e gestual, o que não invalida o discurso oficial, mas agrega outras questões que ampliam sua leitura. Entre 1956 e 1959, Willys de Castro desenvolveu uma série de estudos baseada em princípios geométricos a partir das indicações do uso de cores primárias e secundárias, exemplificadas pelas obras selecionadas neste projeto: *Pintura M111* (Figura 10), de 1956; *Pintura 194*, de 1957; *Planos Interpostos* e *Campos Interpostos*, de 1959. O que estas obras encontram como denominador comum? Um processo de libertação gradual do espaço bidimensional a partir do uso de aglomerados e da exploração do conceito do cubo. No caso da *Pintura M111* (Figura 10), a obra assemelha-se a uma partitura, na qual cada quadrado fragmentado remete a uma nota musical. O ritmo é ditado pela representação parcial da figura, ora por meio da delimitação mínima de apenas um dos lados que deixa apenas um rastro da aresta (canto superior esquerdo), até a única representação do quadrado em sua totalidade da forma, na área inferior da obra. Os segmentos tênues do contorno das figuras quadradas feitas a óleo com tira-linhas admitem apenas uma variação tonal: dentre as trinta aparições fragmentadas, apenas seis recorrem ao vermelho; todas as outras, contabilizando também a estrutura do quadrado inteiro, surgem em negro. No verso, o registro da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo indica a técnica da obra como “óleo s/ interflex”. A pintura cinza metalizada acentua a aparência industrial da peça e nas propagandas da década de 1950, encontramos

Não empenam! Nem com calor e nem com a umidade, devido as propriedades das matérias primas – amianto e fibras vegetais – empregadas na sua fabricação. Especialíssimas para trabalhos que requerem longa duração e apurado acabamento, as chapas lisas INTERFLEX substituem com êxito a madeira compensada nas mais diversas aplicações, notadamente pelas inúmeras qualidades de que são possuidoras.

Retornando à visualidade da obra, negro e vermelho compõem várias produções do período e carregam consigo princípios estruturais da luz e da escuridão inerentes a essas cores. Distante da semiologia, seu uso parece atrelado às discussões vinculadas às artes gráficas que tanto a Escola Livre de Ivan Serpa, no Rio de Janeiro, quanto o Atelier Abstração de Samson Flexor em São Paulo. No entanto,

não há como negar a premência da cor em suas múltiplas manifestações e a abertura da “América Latina - Geometria Sensível” com um desenho indígena brasileiro, recolhido em 1965 no Alto Xingu, incorpora tradições visuais de longa duração, tingida em negro e vermelho, em urucum e jenipapo.

Notas

ⁱ Convênio entre o LACICOR-UFMG e a Fundação Getty Research. Créditos das fotos: iLAB-UFMG para coleções brasileiras e GCI para as pertencentes à Coleção Cisneiros

ⁱⁱ O verso testemunha o percurso da obra no VIII Salão Paulista de Arte Moderna, tendo registro n.310 no DDPCP como prêmio de aquisição em incorporação ao acervo da Pinacoteca em 1979, a partir de doação do Acervo do Estado

ⁱⁱⁱ Entrevista da artista a pesquisadores da Pinacoteca em 20 de junho de 1985, citada em “Arte Construtiva na Pinacoteca de São Paulo”, de 2014.

^{iv} No verso, a técnica descrita no selo que registra a exposição “Arte Contemporânea no Brasil” de 1957, no MAM-RJ, é “esmalte sobre nordex”. Depois, em outras duas etiquetas, o dado é alterado para “esmalte sobre Eucatex”, primeiro no selo de julho de 1977 para o Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962) e depois no registro sobre a “Retrospectiva Fiaminghi – 50/60/70” no MAM-SP, em outubro de 1980.

Referências

AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca-SP; MAM-RJ, 1977.

BARBOSA, João Henrique Ribeiro. *Arte Construtiva Brasileira: uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960*. Belo Horizonte: PPGArtes-UFMG, 2017 (Dissertação de Mestrado).

BENSE, Max. *Inteligência Brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

BREST, Jorge Romero. A arquitetura é a grande arte de nosso tempo. *Folha da Manhã*, São Paulo, 1948.

CLARK, Lygia. *Livro-obra*. Rio de Janeiro: Rio meu doce Rio, 1983.

CORDEIRO, Waldemar. O objeto. *Revista AD*, n.20, dez.1956, São Paulo.

FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark. Hélio Oiticica: Cartas (1964-1974)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

HARRIS, J. Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960. In: *Modernismo em Disputa*. Cosac & Naify: São Paulo, 1993, p.3-76.

HÉLIO Oiticica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>>. Acesso em: 25 de Mar. 2017.

KALENBERG, Angel. O universalismo construtivo: Joaquin Torres Garcia. In: PONTUAL (org). *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: GBM, 1978,

MALDONADO, Tomás. *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos*. Barcelona : Editorial G. Gili, 1977.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece). In: PONTUAL (org). *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: GBM, 1978.

MORAIS, Frederico. Concretismo/neoconcretismo. Quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou. O concretismo existiu. In: AMARAL, A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca-SP; MAM-RJ, 1977.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998 (Textos Escolhidos III);

PEDROSA, Mário. *Correio da Manhã*, 29/11 a 05/12 de 1957.

PONTUAL, Roberto (org.). *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: GBM, 1978.

VENANCIO, Paulo. *Dacosta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

Yacy-Ara Froner

Mestre em História Social da Arte pela USP (1994) e doutora em História pela mesa universidade (2001). Doutorado Sênior no ICCROM (20015-2016). Professora de História da Arte nos cursos de graduação em Artes Visuais e Conservação e Restauração de Bens Culturais da EBA-UFMG. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA-UFMG e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável na Escola de Arquitetura-UFMG. Pesquisadora do projeto “*Arte Concreta no Brasil – A materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguardas Latino-Americanas*”.

Luiz Antônio Cruz Souza

Mestre em Química pela UFMG (1986) e doutor em Química pela mesa universidade (1996). Doutorado Sênior na Universidade de Bolonha (2014-2015). Professora na área de Análise Química, Conservação Preventiva e História da Arte Técnica no curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais da EBA-UFMG. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA-UFMG e do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável na Escola de Arquitetura-UFMG. Coordenador do projeto “*Arte Concreta no Brasil – A materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguardas Latino-Americanas*”.