

LURIXS:

SELEÇÃO NACIONAL

Felipe Scovino

A reunião destas obras ressalta uma característica essencial na chamada passagem do moderno ao contemporâneo nas artes visuais brasileiras: a transição do plano para o espaço, e as fronteiras que começam a se tornar suspensas entre as categorias da arte. O *Relevo Espacial* (1959-60) de Hélio Oiticica simboliza claramente essas duas vertentes. Sua origem, digamos, é detectada na série *Metaesquemas* (1955-58), que se confunde com a própria chegada do abstracionismo e da institucionalização da arte no país. É o período de abertura dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, além da Bienal. Ao longo desse debate e como consequência de sua pesquisa com os *Metaesquemas*, Oiticica explora a transição entre a bidimensionalidade e o espaço.

Esta confluência entre obra, ar e vazio em Oiticica tem origem provavelmente na sua leitura dos construtivistas russos e em Malevitch em especial, um dos artistas e teóricos pelo qual mais se referiu em seus escritos, passa por Mondrian, mas singularmente este diálogo se dá pela proximidade com Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, críticos de arte fundamentais para a geração neoconcreta e articuladores teóricos desse movimento estético no Brasil. Em 1958, Pedrosa recebe uma bolsa da UNESCO, segue para o Japão, onde permanece por dez meses e escreve um estudo sobre as relações da arte nipônica com a arte contemporânea ocidental. Provavelmente no retorno do crítico ao Brasil, se dá a acentuação das relações entre o vazio e os aspectos formais e fenomenológicos das obras de Oiticica. Percebemos esse diálogo na própria condição dos *Metaesquemas*: é o vazio quem delimita o corte que estrutura e a ação, fazendo com que a forma dessa série tenda a vibrar e a se expandir. Os volumes querem se soltar e impor a plena presença da figura, mas são retidos e obrigados a compor um todo. É um ato em acontecimento,

LURIXS:

sempre em expansão ou contração, dependendo do nosso desejo. Experimentar o vazio, significa reorganizar a sua presença, repassar a operação do vir-a-ser. E o *Relevo Espacial* é uma partícula, um pedaço dessas estruturas em expansão que se encontram nos *Metaesquemas*. Não esqueçamos que mesmo nessa “pintura tridimensional”, a investigação de Oiticica é a cor, e a sua ocupação no espaço.

A relação entre plano e espaço é também simbolizada na escultura de Amilcar de Castro. Está lá no papel as dobras, rotações e mobilidades que a escultura nos oferece. É uma escultura que depende da presença física do espectador, precisa que ele a compreenda em todas as suas posições oferecidas. De uma estrutura pesada e com presença ativa no espaço, a escultura logo se converte em um corpo, digamos, suscetível a instabilidades. Há uma dupla circunstância temporal ocorrendo sobre aquela superfície. Concomitante a ação do tempo cronológico, há um investimento silencioso, perceptível apenas enquanto experiência de longa duração, que lentamente nos revela a conversão do aço em pele. A oxidação e o surgimento de “imperfeições”, relevos, crostas, desgastes sobre a sua superfície associa-se a uma metáfora sobre a passagem de tempo e o envelhecimento de um corpo. A sua estrutura em aberto, na qual o volume é preenchido pelo ar, acentua a característica de tornar tudo pleno e revelador.

Como afirma a historiadora da arte Rosalind Krauss, “um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo.”* E nesse momento é importante ressaltar a série *Bichos* (1960-64) de Lygia Clark. As placas articuladas de alumínio permitem que o acaso e o aleatório façam parte do repertório do espectador, agora, transformado, segundo as palavras da artista, em participante. São estruturas cambiantes que só adquirem um sentido transformador à medida que possam ser manipuladas, descobertas. Sua invenção se faz na descoberta de cada manipulação que o participante realiza. Nesse sentido, a ideia de vazio é a todo momento ressignificada, pois a obra tem suas partes, até então estacionárias, sendo ativadas pelo espectador.

Se na investigação de Oiticica a cor se expande até chegar a rua quando se faz presente nos *Parangolés* (1964-79), no caso de Franz Weissmann a cor encontra outra forma e característica. Suas esculturas se fazem como desenhos no espaço, e a cor se materializa não como um adereço, mas como uma linha, um traço que cruza o ar. Mesmo no caso de suas esculturas públicas, de grandes dimensões, o artista de certa forma retira o peso daquele material e faz com que a peça adquira uma leveza

LURIXS:

antes imperceptível. É essa operação sensível e inteligente de requalificar o vazio que os neoconcretos realizam com tamanha intensidade.

Se no Rio de Janeiro, o Neoconcretismo (1959-61) era o sinônimo de vanguarda articulando suas produções com o abstracionismo geométrico, em São Paulo um grupo de artistas liderado por Waldemar Cordeiro estabelecia, até anteriormente aos cariocas, um novo significado para o legado construtivista. Desse chamado grupo concretista, destaco o trabalho de Geraldo de Barros, presente nessa exposição com seminais fotografias da série Fotoformas (c. 1949-50). Barros, mesmo em suas fotografias nunca deixou de registrar, pensar e discursar sobre o mundo como um pintor, outra técnica exemplarmente desenvolvida pelo artista. Sua escolha por determinada perspectiva, o jogo entre luz e sombra, a sua técnica em permitir que a arquitetura não fosse um anteparo ou cenário para as fotos, mas o próprio personagem são atitudes típicas de um artista que tem o pensamento pictórico como lema. Entre fins de 1940 e meados da década seguinte, Barros notabilizou-se pelos meios experimentais de produção e impressão de suas fotos. Sobreposição de imagens aliada a uma composição geométrica que tinham os seus elementos pautados na própria arquitetura da cidade. As suas projeções de luz e sombra transformam poeticamente aquilo que era banal ou ocasionalmente percebido com um certo desdém.

Um ponto importante que se levanta nessa produção construtiva no Brasil em consonância com as pesquisas desenvolvidas na América do Norte e na Europa é a virtualização de imagens por meio de técnicas da Op Art, ou ainda, se quisermos a já descrita passagem do plano para o espaço. Nesse sentido, as obras de Rubem Ludolf, Lygia Pape e João José da Silva Costa são dignos exemplos. As obras de Ludolf associam uma severa destreza técnica, conservando o rigor construtivo, com a delicada gestualidade de pequenas retículas tramadas que deságuam no ilusionismo óptico. O artista cria uma síntese do tratamento das possibilidades gestálticas de figura e fundo, fazendo também com que o deslocamento do espectador crie a ilusão de expansão e rotação com grande economia de elementos. Já nas obras de Pape o que prevalece é uma atmosfera de suavidade e delicadeza, inaugurando uma outra vertente para a pesquisa construtiva no Brasil que mais tarde será explorada por Mira Schendel. As linhas, quase esbranquiçadas, em uma fronteira entre a desapareição e a marcação de um plano, criam zonas de silêncio. A potência desses trabalhos se faz no caráter ambíguo, pois ao mesmo tempo em que revela pouco a pouco um grau de invisibilidade, essas obras tornam evidentes um intrincado aspecto gráfico disposto sobre aqueles planos. A formação em arquitetura de João José não pode ser esquecida quando travamos contato com sua obra,

porém suas “construções” não obedecem a uma ordem lógica e centrada, pelo contrário, beiram o acaso e certa displicência. As linhas quebram um suposto ritmo esperado, e parecendo insatisfeitas com a sua condição de figura, lembram-nos de que é desejo delas “quebrarem a moldura” e conquistarem o espaço.

Essa é uma exposição que reúne importantes obras do período construtivo brasileiro e que realçam o caráter inventivo que esses artistas exploraram assim como permeia formas de diálogo e contato com o que estava acontecendo no plano internacional.

* KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pág. 7

LURIXS: