

OS «CONSTRUTORES»: CONCEITO, FORMA E MATERIALIDADE

Yacy-Ara Froner¹

▷ **Resumo**

Como avaliar a tessitura entre o conceito de um modernismo global que se instala de uma forma mais ampla e a identidade de uma modernidade específica ao continente latino-americano? É possível encontrar conexões e correspondências a partir da percepção de uma vontade artística comum nesta geografia imagética? Sem a pretensão de gerar uma resposta engessada à essas indagações, este artigo aborda o contexto singular temporal e territorial, considerando o abandono de uma arte “naturalista” ou “social-realista” em distintos espaços geográficos do continente americano a partir da década de 1940. De que forma e em que medida os interesses e as processos artísticos deslocados se tocam, considerando as relações entre as proposições plásticas, o uso de novos materiais e as experimentações técnicas? Por meio da justaposição da Teoria da Arte e da História da Arte Técnica, procuramos nos aproximar de algumas obras considerando a interdependência das questões conceituais, formais e materiais do objeto, da mesma forma, compartilhamos o conceito de Hélio Oiticica que considera sua geração uma geração de artistas «construtores», pois «fundam novas relações estruturais».

▷ **Palavras-chave**

Arte Concreta; História da Arte Técnica; História da Arte

1 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, coordenado pelo Prof. Luiz Souza – LACICOR.

No contexto Latino-americano do pós-guerra, podemos mapear diversos pontos de convergência que projetam a produção crítica e artística na modernidade. Como apontado por Aracy Amaral (2006), esse período foi fundamental para que diversos países – tais como a Argentina, o Brasil, a Colômbia, o México, o Peru, o Uruguai e a Venezuela – almejassem uma modernidade, coincidindo crescimento industrial, ampliação dos espaços de visibilidade e instâncias de consagração dessa nova arte com uma circulação internacional do pensamento, conduzida tanto pelo trânsito de artistas e críticos europeus a partir das crises políticas e econômicas instaladas em seus território de origem, quanto pela ampliação de um modelo global gerado pela Comissão Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações. 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 neste continente? Não temos a intenção de gerar uma correspondência baseada em relações fixas e engessadas, antes, esta proposta procura 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 entre as décadas de 1940 e 1960 (HARRIS, 1996), como os movimentos Arte Concreto-Invención, Madí e Perceptismo, na Argentina; o Expressionismo Abstrato e o Minimalismo norte-americanos; e os movimentos Concreto e Neoconcreto brasileiros. De que forma e em qual medida os interesses e os 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; Jorge Romero Brest (1905-1989) e Tomás Maldonado na Argentina; Juan Acha (1916-1995) no Peru e no México; Mário Pedrosa (1901-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016) no Brasil; Harold Rosenberg (1906-1978), Clement Greenberg (1909-1994) e Michael Martin Fried nos Estados Unidos – compreendeu esse universo construtivo plástico – conceitual, visual e técnico – que se propagou na

região? Estas são questões de base para compreendermos a forma como o meio teórico-crítico vem acessando as obras produzidas no período. Não é nossa intenção respondê-las neste momento, mas percebe-las fundamentais nos processos de aproximação das obras estudadas.

Neste texto, nos aproximaremos de algumas obras produzidas no contexto brasileiro na década de 1950 e no início dos anos de 1960, as quais serão tratadas pela posição singular de cada produção e sua correspondência com o universo artístico do período, considerando suas inter-relações conceituais, formais e materiais. Refutaremos 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 –, o qual não parece se ajustar de forma plena às proposições plásticas, uma vez que o modelo externo não foi plasmado, mas reestruturado, ressignificado.

No Brasil, a abstração geométrica racional pode parecer um dos conceitos gerador de um princípio de equivalências entre algumas obras da Arte Concreta Brasileira, porém, 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. Por sua vez, Hélio Oiticica (1937-1980) declara sua aderência ao conceito de construtividade, num sentido internacional, ao denominar os artistas de sua época de “construtores, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea“ (OITICICA, 1962, p.6-7).

A partir do programa *Pacific Standard Time – Los Angeles-Latin America: Technical Study of the Cisneros Collections*, 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 cosmolo-

gia 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 Cisneiros, 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.

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 da América Latina. 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 latino-americanos, produzem o elástico que possibilita tanto o foco de um ponto fixo até a linha de um horizonte provável.

▷ **Estereometria experimental: estrutura, linhas em movimento e negação da figura-fundo**

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) acentuaram a tônica analítica das relações gerenciadas pelas vanguardas latino-americanas a partir dos anos de 1940. Além disso, as viagens frequentes de Anni Albers (1899-1994) à América Latina descritas no livro *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys* (2007); a nomeação de Hannes Meyer² (1889-1956) no México como diretor da Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA), de 1939 a 1941; o estabelecimento de Mathias Goeritz (1915-1990), a partir de 1949, também no México; a imigração de Grete Stern (1904-1999), artista oriunda da Bauhaus (1919-1933), para a Argentina em 1935; as premiações e participações em exposições de distintos artistas remanescentes destas vertentes, bem como a presença constante de críticos consagrados internacionalmente, foram determinantes para um processo de internacionalização das vertentes construtivas no contexto pós-guerra, aliado ao fenômeno da industrialização latino-americana nesse período. Contudo, 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.

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

O próprio Seuphor, cofundador 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).

2 Diretor da Bauhaus de 1928 a 1930.

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. A estrutura, 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* (Imagem 1a e 2) colocadas ao lado das obras *Desenvolvimento Espacial da Espiral* (Imagem 7a) de Maurício Nogueira Lima (1930-1999), *Ideia Visível* (Imagem 8a) de Waldemar Cordeiro, e *Pintura M111* (Imagem 9a) de Willys de Castro (1926-1988), compõem um processo construtivo que pode ser associado às discussões de *Gestalt* difundidas por Mário Pedrosa³ no circuito das artes – a partir dos princípios da percepção de um objeto à partir de sua tendência à estruturação, à segregação figura-fundo, à pregnância e à constância perceptiva –, através 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, em 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

3 Cabe pontuar que um esboço das teorias da *Gestalt* já se manifesta no Brasil com Sérgio Milliet (1898-1966) e Luis Martins (1907-1981) se valem de análises esquemáticas de estruturas formais desde 1942. A contribuição de Pedrosa, nesse sentido, se dá muito mais por meio da expansão da literatura crítica a esse respeito e na tentativa de aproximá-la da defesa da arte abstrata, o que não acontecia com os outros dois críticos.

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 forma a desconstrução racional dos vértices vermelhos do *Concreto 36* (Imagem 1a), cujos ângulos vão se fechando progressivamente, compartilha as mesmas estratégias dos polígonos abertos em negro, anunciando a desestruturação da forma? Em *Concreto 37* (Imagem 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 a obra de Lauand aponta uma autonomia quando, intencionalmente, não mais se limita a ser uma repetição dos exercícios da Bauhaus, posteriormente assimilados pela Escola de Design de Ulm ou Escola de Ulm (1952-1968)?

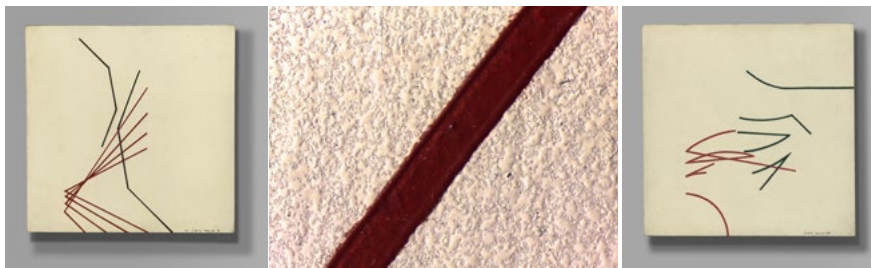


figura 1a, b. Judith Lauand, *Concreto 36*, alquídica s/madeira, 1957.

figura 2. *Concreto 37*, alquídica s/ madeira, 1956.

Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

A superfície áspera 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. 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 irregular de secagem se vê no detalhe (Imagem 1b). 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). Até que ponto a escolha dos materiais industriais demarcam sua posição artística instalada numa autoconsciência de modernidade?

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. Em *4 grupos de elementos* (Imagem 3a)⁴ 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 (Imagem 4a), a influência das relações construtivas 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 estrutura 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.⁵

4 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

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

Mas o que chama atenção, é seu verso (Imagem 3b) que declara:

é uma têmpera magra: emulsão de gema de ovo.

branco de titânio + alvaiade = s.

azul = ultramar + 3 cobaltos (com cêra)

negro = ivory black

limpa-se com miolo de pão ou borracha ultra-mole e em

alguns casos com cotonete enxuta de álcool se fôr o caso.

Deus a proteja.

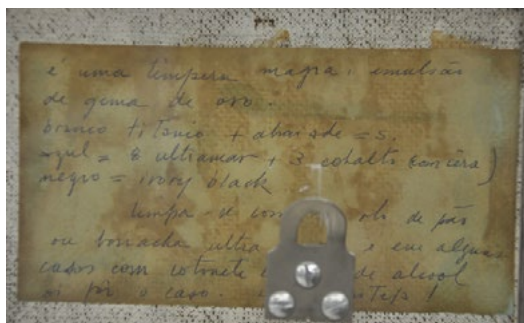
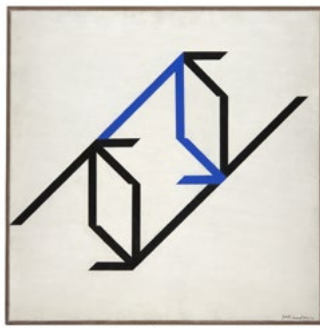


figura 3a, b. Judith Lauand – Grupo de Elementos, têmpera s/ Eucatex®, 1959 (60 x 60cm). Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

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?



figura 4a, b. Judith Lauand – Grupo de Elementos, têmpera s/ Eucatex®, 1959 (60 x 60cm). Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

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 estereometria 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.

Hermelindo Fiaminghi 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 (Imagem 5a) 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 estrutura e constância perceptiva, 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 estrutura presentificada. Quadrado? Cubo? Linhas? Planos?



figura 5a, b. Hermelindo Fiaminghi. *Alternado I*, alquídica s/Eucatex®, 1957 (60 x 60cm).
Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFGM
figura 6. Hermelindo Fiaminghi. *Alternado II*, alquídica s/Eucatex®, 1957 (60 x 60cm).
Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

A distorção das tramas horizontais paralelas tensiona a estrutura e impulsiona o movimento. Tal estratégia se repete em *Alternado II*, da Coleção Patrícia Phelps de Cisneros (Imagem 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®⁶, 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, bem como o contraponto 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 do objeto não pode ser desconsiderado no processo de leitura, como tampouco os selos que registram o itinerário de seu deslocamento em exposições e instituições, compõem 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, posteriormente aplicados em sua série cor-luz.

Em sua ampla série de Virtuais, Fiaminghi desenvolve exercícios plásticos de rara inventividade, compondo com Luís Sacilotto obras de instigantes soluções espaciais através de uma imensa economia de meios. Essa série, com suas experiências 'cor-luz', que depois desenvolveria em offset, seriam a sua grande contribuição dentro do movimento concreto. Com elementos reduzidos - dois triângulos e dois paralelogramos - trabalha a superfície do quadro (sempre em Eucatex pintado a esmalte), dispondo-os num jogo múltiplo que propõe novos espaços ou geometria, encerran-

6 No verso, a técnica é descrita no selo que registra a exposição "Arte Contemporânea no Brasil" de 1957, no MAM-RJ, como "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. Nordex® ou Eucatex®, também conhecido como "Tablex" é o nome fantasia de uma chapa industrial de fibra de madeira prensada lisa na frente e rugosa no verso, produzidos pela indústria da construção a partir da instalação na América Latina da empresa Eucatex em 1951.

do os espaços aparentes. Sente-se, aqui, o artista manipulando a ambiguidade figura-fundo, embora não partindo de dogmas excessivamente rigorosos, pois, apesar de constituírem uma série, os Virtuais tinham dimensões variadas. Segundo Fiaminghi, era a composição dos elementos o que determinava o espaço que a imagem ocuparia, ou seja, a invenção é que determinava os limites físicos do quadro (AMARAL, 1980, p. 33).

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 e reportagens da 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 cinética do que de uma pintura reflexiva, como observado por Kalenberg acerca das obras de Torres Garcia (1978).

No caso de Nogueira Lima, na obra *Desenvolvimento Espacial da Espiral* (Imagem 7a), a técnica da tinta em massa alquídica sobre aglomerado (Eucatex® ou hardboard) 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. Os vestígios das marcas da ferramenta – como a marca do compasso, das lixas e do pincel (Imagem 7c e 7d) – denunciam questões da geometria informal que mantêm a proximidade da mão do artista?

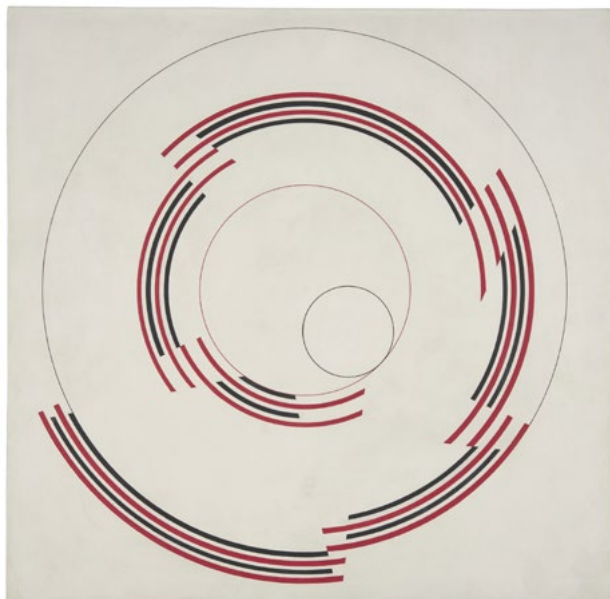


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - iLAB - EBA - UFMG - Fev/2016

Coordenador iLAB: Alexandre Leão



figura 7a, b, c, d. Maurício Nogueira de Lima, *Desenvolvimento Espacial da Espiral*, massa alquídica sobre aglomerado, 1954 (40 x 40,05 cm). Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

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* (Imagem 8a), 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 deslizos do pincel, a sobreposição das camadas e a mão do artista (Imagem 8c e 8d). Por detrás da aparência industrial,

emerge o rastro da construção e com ele a contradição inerente entre o discurso da ordem e o deslize 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?



figura 8a, b. Waldemar Cordeiro, *Ideia Visível*, *têmpera s/compensado*, 1957 (100 x 100 cm).
Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFGM

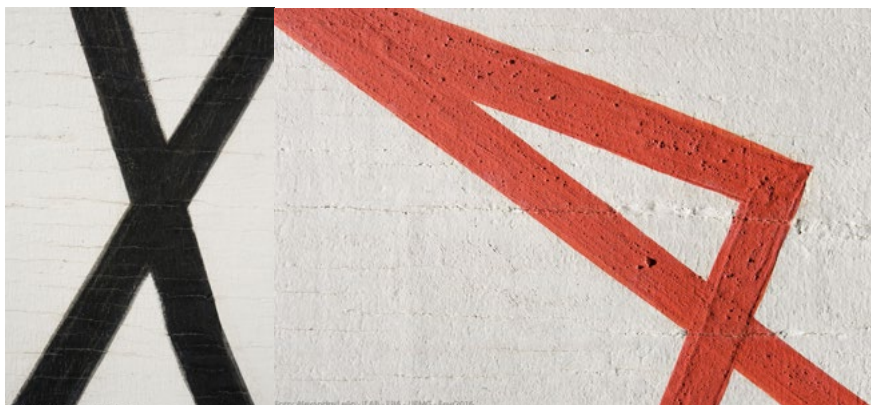


figura 8c, d. Waldemar Cordeiro, *Ideia Visível*, têmpera s/compensado, 1957 (100 x 100 cm).
Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

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 (Imagem 8c e 8d), de 1956. No verso da obra (Imagem 8b) 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 compensado dá uma aparência mais próxima da madeira, como na obra de Judith Lauand (Imagem 1a 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 (Imagem 3b e 4b) e Hermelindo Fiaminghi (5b) e Nogueira Lima (Imagem 6b). 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 (Imagem 9a e 9b), 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 9a, b. Waldemar Cordeiro, *Ideia Visível*, 1956. Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

Além disso, o diálogo que se estabelece entre a frente e o verso ocorre a partir da 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 (1927-2004) (Imagem 11a) e o *Trandimensional* de Hélio Oiticica (Imagem 12a). De acordo com Max Bense, 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) (BENSE, 2009, p.12).

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 meio. 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*, 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 materiais industriais e da exploração do conceito do cubo. No caso da *Pintura M111* (Imagem 10a), 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.

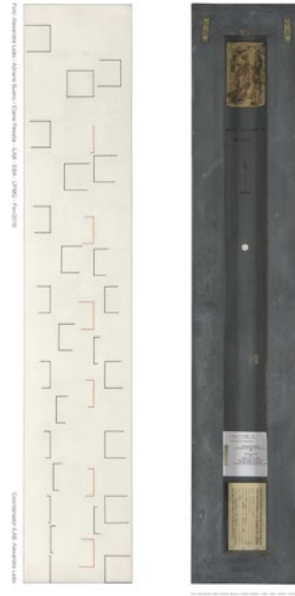


figura 10a, b. Willys de Castro, Pintura M111, alquídica sobre Interflex®, 1956 (108 x 20 cm).
Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG.



figura 11a, b. Propaganda Inteflex

No verso, o registro da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo indica a técnica da obra coimo “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 humidade, 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. ⁷ (Imagem 11a e 11b).

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 coordenada por Ivan Serpa (1923-1973) no Rio de Janeiro, quanto o Atelier Abstração de Samson Flexor (1907-1971) 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.

▷ **Constância perceptiva: o campo expandido da cor**

Em 1955, Lygia Pape produz seu *Relevo* (Imagem 11a). Nesta obra, ela não apenas inverte a identidade bidimensional da pintura, mas cria um problema de acesso e fruição. A pintura também existe no lado inverso da obra, espaço que o expectador não alcança. Ela sinaliza apenas na lateralidade, as pistas que dão presença ao princípio cromático que se manifesta. O vermelho que se instala no verso do *Relevo*, rege um sentido de continuidade no processo de trabalhabilidade do suporte. Se apenas interessasse à artista o acesso do olhar do expectador à cor, ela teria permanecido apenas nas bordas, vistas pela lateralidade. O dilema que

7 “Correio da Manhã”, 29/11 a 05/12 de 1957.

se coloca ao pintar o verso da obra pode ser associado à tensão gerada entre a frente e o verso, e a passagem do olhar. Para ser vista em sua plenitude, apenas uma parede transparente daria conta do objeto, não mais persistente na sua frontalidade bidimensional.

Os princípios da pintura do verso de Lygia Pape são reproduzidos na *Ideia Visível* de Waldemar Cordeiro (Imagem 9a e 9b), porém, em *Relevo* (Imagem 11a) a forma adquire existência sólida, superando o princípio da geometria analítica em decorrência da projeção tridimensional na superfície através de seus elementos modulares. Ao contrário do que se presume de uma obra concreta, não encontramos a marca asséptica industrial, mas a marca individualizada do gesto do pincel e da mão do artista.



figura 11a, b. Lygia Pape, *Relevo*, PVA copolímero PS (?) s/ Eucatex®, 1955 (40 x 40 x 4,9 cm). MAM-RJ. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFGM

O que une esta obra ao *Transdimensional* (Imagem 12a) de Hélio Oiticica não é apenas a escolha da cor, mas o princípio que rege sua concepção. Para Oiticica, suas pinturas monocromáticas procuram alcançar uma existência metafísica através da estrutura cromática:

A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma

em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente [...]. É, pois, a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A cor que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista (OITICICA, 1961, p.1)

A marca de pinceis deixada por Oiticica na obra *Transdimensional* (12a) contamina o espaço por meio da desarticulação do vetor e sobreposição das camadas monocromáticas (Imagem 12c), cujas variações imprimem uma vibração quase que imperceptível. No próprio título da obra, Oiticica declara sua transgressão em relação às dimensões tradicionalmente definidas para as obras plásticas – bidimensional ou tridimensional. Além disso, a imersão desproporcional no vermelho gera um campo de força, marcado por pinceladas sobrepostas, espessas e vivas; ruídos em sinais de relevo sobre a matéria transcendendo a dimensão. Estes ruídos são reforçados pela tecnologia de construção da obra, cujas camadas sequenciais – branco, vermelho alaranjado e vermelho sangue - ampliam sua reflexão (Imagem 12d).



figura 12a, b, c, d. Hélio Oiticica, Transdimensional, PVA s/tela, 1959 (30 x 20 cm) Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG; corte extratigráfico LACICOR-CECOR-UFMG

Acerca desta plasticidade inusitada diante de projetos monocromáticos, Angel Kalenberg escreve, a partir de uma análise sobre o universalismo construtivo de Joaquín Torres Garcia, que suas pinceladas demarcam “o sismógrafo das tensões plásticas entre os planos. E isto não significa prolixidade, nem é produto do puro instinto, mas sim, forma parte de uma determinação profunda” (KALENBERG, 1978, p.32). De que forma a saturação de tinta que penetra, impregna e transforma a trama/urdidura da tela em cor, de Oiticica, compartilha as experimentações dos grupos Arte Concreto-Invención, Madí e Perceptismo, do Expressionismo Abs-

trato ou do Minimalismo? Oiticica declara, ciente de sua posição interligada a uma rede de interlocutores *construtores*, de obras e de sentidos perceptivos, que considera, “construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo” (OITICICA, 1962, p.6).

A pintura não se manifesta pelo paradigma da cor enquanto cor, mas da relação da pintura como objeto. Algo que existe por si só e se refere a si mesmo em sua totalidade, acessada pela compreensão de sua materialidade. Se as pinceladas são índices do processo informal de como a pintura se instituiu, ao gerar a mesma equação de questionamento sobre o espaço de instalação da obra – a frente e o verso -, o espectador é incitado a se interrogar sobre o próprio caráter do objeto. O mais interessante nessa proposição artística é que a suposta simplicidade formal e de execução, em verdade, causa um atrito sensorial e uma complexidade de acesso. É preciso se debruçar sobre o objeto para compreender a amplitude da proposta.

O problema do tempo se manifesta tanto no movimento sugestivo dos degraus de Lygia Pape – ritmo –, como na geração de um monocromático dinâmico, cujas pinceladas quebram a homogeneidade da estrutura – ruído, em Oiticica. Sem moldura, sem assinatura, estas obras recusam o padrão convencional do modelo que elege campos fixados de existência no espaço – bidimensional ou tridimensional. Refutam também o princípio normativo do ponto de visão do espectador, convidado a deslocar seu corpo e seu olhar por toda a obra para enxergar as variações de relevo e de movimento velados pelo sentido monocromático dado – nas duas obras de Oiticica – e no deslocamento espacial dos elementos frontais de Lygia Pape. No entanto, o conceito não se instala no visível, mas no invisível da cor oculta no verso e nas imperceptíveis nuances das pinceladas monocromáticas.

No caso do *Relevos* (11a), o contraponto do azul e do vermelho – que se distribuem de forma equivalente nas vias paralelas centralizadas – rompe o princípio da cor de Mondrian, em que um vermelho requer menos quantidade e uma extensão menor de superfície por ser mais irradiante do que o azul. Ao lançar o azul para o espaço externo dos degraus e manter o vermelho na área interna do corredor que conduz as duas bandas, ela projeta o azul para frente e, apesar de se manifestar em

equivalência ao vermelho, parece gerar uma maior vibração tonal. A percepção inversa também é possível, o que conduz à dúvida do olhar. Ao deslocar as fileiras numa projeção de equivalência de tamanho, mas não de colocação análoga sobre a disposição no fundo branco, o princípio que se instala não é o do equilíbrio óptico ou estático das estruturas, mas cinético, fazendo com que os elementos autônomos do centro gerenciem um movimento a partir de uma inércia própria, transformando as construções em uma “pintura em ação”. No caso desta obra específica, em oposição ao princípio neoplástico, fundo e figura encontram-se separados: os elementos se manifestam de forma tridimensional nas estruturas centrais em vermelho e azul, se projetam no espaço e se desprendem do fundo branco.

Distanciando-se da pintura reflexiva de fundo platônico, as obras apresentadas parecem romper com toda a ideia de influência de um plasticismo importado, continuamente invocado a partir da influência de Max Bill. O que ocorre é que, dado um modelo plástico-conceitual conhecido, as obras buscam estratégias para corrompê-lo. Cabe ressaltar, que os artistas concretos e neoconcretos no Brasil se instalavam em um contexto de questionamento de duas histórias, uma nacional e outra internacional da arte, e procuravam encontrar um espaço de voz no campo ampliado do debate, em um esforço autoral de se inserir nas mudanças filosóficas e políticas em curso. De uma forma diferenciada, Torres Garcia também busca o rompimento com os modelos artístico-conceituais neoplásticos ao deixar a marca das pinceladas e oposição à anulação do sensível; ao gerar o desequilíbrios cromático; ao proclamar a instabilidade da estrutura; ao contaminar e desarticular o espaço em busca de movimento. Se o manifesto concreto proclama a construção bidimensional (o plano); o atonalismo das cores primárias e complementares; e o movimento linear (fatores de proximidade e semelhança), do mesmo modo Waldemar Cordeiro alegará mais tarde que “a arte se diferencia do pensamento puro porque é material” (CORDEIRO, 1956) e essa materialidade irá existir no terreno latino-americano a partir de escolhas visuais e conceituais próprias, que não podem ser apenas avaliadas a partir das matrizes construtivas internacionais. Por sua vez, Jorge Romero Brest (1905-1989), afirma que “a arte abstrata não convence o público porque não se funda na sensibilidade, mas na inteligência.

Portanto, não será sentida antes de ser compreendida” (BREST, 19 set. 1946). Esta frase, repetidamente citada em inúmeros textos, parece se contrapor aos princípios observados: primeiro porque as propostas não se instauram no antagonismo dialógico entre razão e sensibilidade; do mesmo modo, porque os modos de fazer e os modos de ver não existem em regime de oposição, mas de correlação.

Nesse conjunto, duas outras obras se destacam: *Vermelho Vermelho*, de Aluísio Carvão (Imagem 12a) e *Encontro I* (Imagem 13a), de Milton Dacosta (1915-1988).

Novamente o que vemos é uma superfície monocromática vermelha que se estabelece a partir do princípio técnico que mantém o rastro sensível da mão do artista. No caso de Aluísio Carvão (1920-2001), um detalhe no verso da obra chama a atenção e cria um diálogo com a obra de Lygia Pape: por qual razão a moldura lateral esquerda feita com pontalete⁸ no verso da obra está pintada de vermelho (12c)? Esse ato poderá assumir alguma correspondência com a estratégia de *Relevos*? Ao introduzir um único elemento policromado no verso das estruturas de sustentação e de afastamento da parede, o artista terá reintroduzindo o problema do acesso e do desequilíbrio entre as partes? Houve uma substituição dos elementos originais? Acaso ou intenção? Provavelmente acaso, pois não se repete enquanto estratégia em outras obras, mas não é possível ignorar esta evidência.

Retornando à estrutura frontal da pintura, o princípio da planaridade proposta por Waldemar Cordeiro pode ser observado nesta obra. No entanto, a variação tonal dos vermelhos – não pela gradação, mas pela colocação compacta da cor que se apresenta a partir de fronteiras definidas – coloca um outro problema para as análises que depositam apenas no caráter geométrico a existência dos vermelhos.

8 Caibro, quadrado ou pontalete são peça de madeira, formada por quatro lados iguais (pontalete de pinus), geralmente variando entre 3,0 a 6,5 cm, muito utilizado em obras e na construção civil.



figura 12a, b, c. Aluísio Carvão, *Vermelho Vermelho*, óleo sobre Eucatex®, 1959 (44 x 58 cm).
Coleção Tuiuiú. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

Os limites entre as cores são determinados por marcas de ferramentas e a linha de grafite deixa transparecer a mão do artista. Novamente, a gestão que encontramos é uma estrutura informal e sensível, alheia ao purismo que repudia os rastros da feitura poética. O ato artístico, dimensionado pelo vestígio da mão, se funde ao ato plástico exposto na planaridade geométrica. Antecede a *Vermelho Vermelho*, o projeto *Red Painting* de Ad Reinhardt (1913-1967), de 1952. De que forma estas obras se tocam e se distanciam?

A partir de 1959, a redução da paleta ocorre a partir da sintetização da forma-cor-matéria semanticamente auto referenciada nos próprios títulos das obras, como em *Vermelho-Vermelho* e *Verde-Lilás* da Coleção Tuiuiú. A estrutura analítica, como estratégia no processo de construção da obra, é substituída por uma ação que intensifica o campo da cor por meio de sua saturação e invariabilidade (tonal ou física), fazendo com que a superfície cromática se transforme em forma plena. A série *Cromáticas*, de 1957 a 1960, produzida a partir do mesmo princípio da ausência da moldura discutido coletivamente no grupo *Neoconcreto*, evidencia uma mudança na relação entre o quadro e a parede na busca da integração da obra no espaço. O interesse particular pela cor-matéria, gerenciada pelo crivo da densidade-duração-sincronia, corte-ruptura-diacronia se desdobra, em 1960, do espaço bidimensional da tela para a tridimensionalidade em *Cubocor* (Coleção Tuiuiú). Contudo, o princípio atonal não é o mesmo princípio do monocromático, reforçando a oposição entre o *Neoconcreto* e o *Neoplástico* em relação ao uso da cor. Mais próximo de Torres Garcia, o campo da cor decorre de uma “vontade” de cor distinta da racionalidade da cor pura, pois parte do princípio sensorial e da geração da cor-matéria. Ao eleger o ocre em detrimento da pureza do amarelo em *Cromática N.6* (1959), da Coleção Cisneiros; a autonomia dos

vermelhos em *Vermelho/Vermelho* (1959), da Coleção Tuiuiu e as relações de proximidade do *Verde/Lilás* (1959), da mesma coleção, Carvão gerencia o princípio cromático da pintura como estratégia para o diálogo do sensível-visível. Conversa com a obra de Aluísio Carvão o *Encontro I*, de Milton Dacosta (Imagem 13a). O repertório plástico deste artista pode ser dimensionado tanto por seu contato com a Art Students League of New York, em 1945, quanto pelo seu vínculo com o MAM, no Rio de Janeiro. Frederico Moraes questiona a persistência da centralidade do motivo em suas obras, pois, considera que “na aparência abstrata de suas composições, escondia-se um arcabouço figurativo, mesmo quando, à maneira de Mondrian, acumulava retângulos e quadrados em núcleos de tensão e dinamismo” (MORAIS, 1977, p.297).



figura 13a, b. Milton Dacosta, *Encontro I*, óleo sobre tela, 1961 (19 x 24cm)
Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFG

O problema que se coloca não é a questão da vocação construtiva brasileira ou da problemática acerca dos elementos restritivos sobre “ser ou não ser” concreto no universo da produção geométrica latino-americana entre as décadas de 1940 e 1960. A questão de fundo que emerge destas análises, subsidiada pelos estudos da História da Arte Técnica é: como as estratégias individuais e coletivas estabeleceram uma relação mais intensa, dinâmica, autônoma e aberta em relação aos modelos postos, tanto do Construtivismo Russo, quanto do Neoplasticismo e das orientações da Bauhaus no processo de construção das obras? De que forma a estratégia construtiva da obra é também estratégia conceitual? Distançando-se do princípio da tutela, encontramos as bases do compartilhamento. Quem sabe no desvio, na transgressão e na gestualidade informal – que marcam estas obras –, possamos encontrar outros denominadores comuns.

Acerca de Dacosta, é impossível enxergar uma imagem naturalista

nas suas obras desta fase, da mesma forma que, mesmo com uma crítica que avalia sua obra a partir do prisma de um “construtivismo pouco ortodoxo” – na medida que não adere ao princípio industrial de execução ou ao princípio da pureza essencial de Mondrian –, é impraticável desconectá-la dos princípios gestuais das obras expostas acima, bem como das relações construídas pelos artistas uruguaios e argentinos. Esta informalidade o colocará mais próximo do movimento Neoconcreto e, portanto, do Grupo Frente. Contudo, as intenções e experimentações deste grupo estarão assim tão deslocadas do movimento Concreto do Grupo Ruptura? Se nas palavras de Paulo Venancio (1999, p.25), as obras de Dacosta “sugerem uma subjetividade misteriosa e densa, que não pode ser compreendida a partir das premissas do anonimato construtivo”, podemos reproduzir esta análise para diversas obras de outros artistas consolidados no campo da expressão construtiva latino-americana. O anonimato construtivo não parece ser o princípio que guiou esta vertente, tanto no Brasil como na Argentina, mais adequada ao purismo internacional. Ao contrário, a persistência de identidades – autorais e de grupo – parece demarcar a territorialidade de uma visualidade que almeja reconhecimento. Na obra de Dacosta, o fundo vermelho é rompido por um retângulo branco, quebrado por uma diagonal preta que o divide pela metade a partir de uma posição gerada pelas linhas horizontais, não dos vértices. De que forma ela transita entre Oiticica, Carvão e Willis de Castro?

Em *Encontro I* (Imagem 13a), a cor rompe a proposição de um espaço bidimensional plano e a técnica da pintura a óleo sobre tela nega a condição de uma matéria anulada como consequência do desaparecimento da mão do artista. A linha em diagonal declara sua infração diante na normativa dos eixos horizontais e verticais previstos no neoplasticismo puro, contamina o espaço pela introdução de uma forma aleatória e imprime a dinâmica de um movimento sem uma direção óbvia, gerando a alienação do tempo sequencial. Questiona o espaço geográfico da obra e o espaço cronométrico do tempo, e mesmo assim, causa um deslocamento dos campos de cor dispostos no quadro, tanto do branco quanto do vermelho. Enclausurado, o retângulo branco salta e se projeta para frente, ao mesmo tempo que cria uma janela e um vazio no monocromático vermelho. A linha negra que o corta em diagonal cria um movimento improvável e um estranhamento da forma. A matemática gerencia a posição proporcional precisa do retângulo branco sobre o fundo

vermelho, e da diagonal negra em relação ao perímetro do retângulo branco. Contudo, a racionalidade geométrica não dá conta da matemática dos sentidos, a obra determina uma sensação de desequilíbrio que rompe com seu próprio espaço de existência. De acordo com Pontual (1978, p.63), “foi ele o que mais aprofundou e radicalizou a alternativa não figurativa de seu espírito essencialmente construtivo – mesmo que tenha feito por tempo menor do que o de quase todos os outros”. Ainda que este espírito se expresse pela estrutura, o desvio ocorre pelo gestual e corrobora o conceito de *Geometria Sensível* discutido pelo autor. Este rompimento com o espaço de enclausuramento da obra na estrutura dos planos de cor contidos dentro de um limite, controlados e inibidos pela forma, estabelece uma dupla contraposição: os planos bidimensionais extrapolam o espaço do quadro e se instalam em uma existência tridimensional – como no *Relevo espacial VI*, de Hélio Oiticica –, da mesma forma que a existência tridimensional da matéria irá se manifestar no campo de forças estereométrico e na própria existência física do quadro – como em *Relevo* de Lygia Pape.

A radicalização destes princípios pode ser vista na série de *Objetos Ativos* propostas por Willis de Castro (1926-1988). A pintura a óleo sobre tela colada sobre madeira do acervo do *Objeto Ativo* em branco e vermelho da Coleção Patricia Phelps de Cisneros demonstra a amplitude da discussão ao dispor de uma técnica tradicional – a pintura a óleo – de uma forma não tradicional. Suspensos em um espaço cúbico, a “atividade” emerge da possibilidade de geração de um número infinito de visualizações, tanto pela alternância da disposição do objeto quanto pelo deslocamento do olho-espectador. Este trabalho parece gerar uma derivação do *Encontro I* de Milton da Costa, ao mesmo tempo que encontra correspondência com outras obras do artista encontrados nas coleções da Pinacoteca-SP, do MAM-RJ e Tuiuiú. Entre 1956 e 1959, o artista elaborou uma série de obras a partir da experimentação em torno da variação de esquemas estruturados a partir de uma palheta reduzida de cores – primárias e secundárias. O resultado foi a renúncia ao contraponto harmônico da forma disposta de forma equilibrada no espaço bidimensional, tanto pela organização racional da cor, quanto por meio da distribuição a-tensional (sem tensão) do campo de forças das formas horizontais e verticais. Sua obra rompe com os planos subdivididos, com as estruturas

demarcadas por linhas negras, com os vetores condicionados e com os limites das formas. A aquisição do espaço impõe uma outra lógica e, na tecnologia de construção, outras questões podem ser levantadas. Partindo desta ambiência, o princípio de deslocamento do campo da cor se manifesta no espaço.

▷ **A forma-espaço**

A conquista da forma no espaço foi uma operação natural, equivalente à derivação cinética da estrutura. A conquista do espaço advém do processo de autonomização dos planos. Em 1962 Hélio Oiticica escreve:

Eu comecei em 1954 a estudar com Ivan Serpa, eu tinha 16 anos naquela época. Fiz parte do grupo Frente, um grupo de vanguarda. Depois fui para o grupo Neoconcreto. O Gullar e a Lígia Clark formaram o grupo... e tinha também a Ligia Papi, Reinaldo Jardim, o Aloísio Carvão. Nessa época [...], é que eu comecei a romper com o quadro. Quer dizer, eu já fazia quadros... uma experiência que eu chamava de Metaesquemas, que era para limpar o quadro da cor. Depois passei a fazer quadros monocromáticos, que eram quadrados ligeiramente saltados da parede. Foram as últimas coisas que eu fiz na parede. Daí em seguida saí para o espaço, como se fosse assim, uma paulatina desintegração da no espaço (OITICICA, 1962, p.1)

Esta posição pode ser vista nas cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark entre 1964 e 1974, reunidas e organizadas por Luciano Figueiredo (1996). Nesse contexto, o universo artístico neoconcreto paradoxalmente imprime um vocabulário forjado por meio de um pensamento intelectual que subsidia a intencionalidade poética, ao mesmo tempo que absorve elementos inusitados compostos por quebras estruturais, ilusionismos cromáticos, destruição dos modelos tradicionais de apresentação e acesso à obra, além do uso não tradicional de suportes tradicionais e da experimentação em novos tipos de suportes. Essas estratégias compelem o espectador a rever suas sensações, pois o corpo perceptivo, em busca da lógica formal, é constantemente deslocado. O intercruzamento do campo de forças da matéria-cor (ou de sua ausência) e da estrutura-forma é fundamental para a indução das sensações

dinâmicas despertadas no espectador. Por meio do conceito-produção, a obra de Lygia Clark (1920-1988) procura encontrar um ritmo próprio, uma geração autônoma das relações formais e perceptivas que marca sua trajetória. Mais do que a primazia de uma corrente estética, sua arte é consequência de uma série de experiências que articulam modelos autônomos de tempo, espaço, ritmo e harmonia. Em 1963, uma exposição individual de Lygia Clark no MAM do Rio de Janeiro reuniu suas mais importantes obras do período. Em texto publicado no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 28 de dezembro de 1963, posteriormente reeditado na coletânea “Acadêmicos e modernos” (1998), Mário Pedrosa destaca o conjunto das estratégias da artista a partir da coleção exposta. Cabe ressaltar a coerência conceitual do conjunto apresentado, e como bem ressalta Pedrosa (1998, p. 347):

Dum plano no espaço envolvente passou a artista a superpor planos, superfícies em madeira, criando não mais um quadro, mas um objeto, uma construção no espaço real. Estava aberta a uma nova trilha que a arrebatou da pintura para a escultura, desta para a arquitetura, para... a ação, o movimento, o ato, isto é, para um campo em que o conceito mesmo de arte sofre radical transformação.

Além do redimensionamento estratégico da estrutura, destacam-se a composição de escala cromática autoral e a introdução de um elemento denominado pela artista de “linha-luz”, vinculado à remoção da moldura e à sensação evanescente provocada pela reflexão da cor das bordas, e aos contornos dos planos negros por linhas brancas pictóricas ou geradas pela sobreposição de camadas estruturais das placas de madeira, aglomerados ou papéis rígidos. “Contornando a superfície preta, uma linha branca deixa virtualmente de ser linha para se halo, luz, faixa de espaço vivo, como se o antigo quadro desemoldurado, antes de passar a flutuar no espaço circundante, se abrasasse nas extremidades”, declara Pedrosa (1998, p.349). O *abrasar* de Pedrosa parte da luminosidade bruxuleante decorrente da não-moldura, gerando o conceito de linha-luz. A linha-luz demarca a progressão da estratégia de Lygia Clark para a dinamização espacial, principalmente na série denominada Espaços Modulados.

Várias exposições nas décadas de 50 e 60 marcam o acesso do públi-

co à produção de Lygia Clark relacionada com suas experimentações. As exposições coletivas evidenciam seu território de correspondência, diálogo e discussão com outros artistas, conformando uma identidade de grupo. Junto ao Grupo Frente, apresenta as suas experimentações visuais, propondo séries formadas por inquietações conceituais, estratégias artísticas e ensaios com novos tipos de materiais compartilhados. No entanto, essas obras apresentam uma coesão autoral tanto em termos das estratégias empregadas pela artista quanto em relação às inquietações coletivas. Antecede os coletivos nacionais a exposição em 1954, na Bienal de Veneza, com a série *Composições*, fato que demarca sua projeção experimental. Esta série antecede suas estruturas espaciais, com a presença de obras ainda envoltas pelo marco da moldura. Porém, o processo compositivo imprime uma nova tônica à modulação: linhas sobrepostas, subpostas e transparentes cortam composições gestadas por elementos regulares. Estes elementos, isolados ou em grades irregulares, às vezes se apresentam como unidades transparentes e, em outros momentos, como unidades fluorescentes marcadas pelo uso de verdes ou azuis luminosos, vermelhos e faixas multicores formadas pela própria paleta empregada pela artista. Ora em contraste, ora em sobreposição tonal pela gradação da mesma cor. Tal estratégia impõe ritmo e movimento, introduzindo o conceito de tempo no espaço transitório do quadro.

Nas exposições individuais, como na retrospectiva realizada no MAM-RJ no Rio de Janeiro em 1963 e em 1968 na sala especial da Bienal de Veneza, a apresentação de sua trajetória artística promove uma visibilidade do percurso. Por meio da visão da trajetória das séries *Escadas* (1948-1951), *Composições* (1952-1954), *Quebra da moldura* (1954-1956), *Superfícies Moduladas* (1955-58), *Planos em Superfícies Moduladas* (1956-59), *Espaços Modulados* (1958-1959), *Unidades* (1958-59), *Contrarelevos e Casulos* (1958-1959) é possível observar a radicalização de suas proposições e a construção de um vocabulário visual cada vez mais denso e sofisticado, que inicia a demanda de participação do espectador a partir de sua experiência sensorial. Isso ocorre tanto em relação às digressões matemáticas e cromáticas quanto a partir do rompimento com a moldura, culminando com o total deslocamento da superfície estrutural pictórica para o espaço, rompendo os limites entre bidimensional e tridimensionalidade, e incluindo o espectador não mais apenas a partir do deslocamento do

seu olho-corpo, mas a partir da manipulação e recriação da forma-espaço do objeto. *Planos de Superfície Modulada n.8*, de 1959 (Imagem 14a), pertencente ao acervo do MAM-RJ, divide o campo visual em três segmentos verticais, sendo que os segmentos das extremidades criam o ritmo pelo espelhamento inverso das cores – cinza e negro à esquerda e negro e cinza à direita.



figura 14a, b. Lygia Clark, *Planos de Superfície Modulada n.8*, pintura alquídica por aspersion sobre Eucatex®, 1959, (70 x 105 x 4 cm). Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFGM

Ao centro, o branco rompe a estrutura de dois elementos a partir da divisão do branco em três estruturas. Partindo da linha orgânica (linha-corte) que se projeta do vértice inferior da figura negra da esquerda ao vértice superior da figura cinza da direita, o índice do tempo em suspensão ou indefinido que se desenlaça ao centro decorre da incapacidade de afirmar o vetor ascendente ou descendente da linha que percorre o fundo branco. O processo de dosagem e nivelamento das quantidades-qualidades cromáticas e formais (matéricas) define-se como um processo racional no interior da forma simbólica. É ao mesmo tempo um processo psicológico monitorado pela percepção sensorial e uma abstração matemática, implícita apenas na operação plástica (ou em nossa busca de seu desvelamento). Como pesquisa prática da potência visual das cores, sua modulação pelas unidades combinatórias e o dispositivo tempo/espaço impresso nas formas geométricas são determinados, em primeira instância, pelo objeto e como ele realiza o projeto estético proposto. Porém ele não existe apenas como instrumento demonstrativo do esquema, ele “é” o esquema que se apresenta à percepção como estrutura-matéria, geométrica e rítmica, cujo funcionamento relacional é desvendado (ou construído) no próprio ato de ser percebido. Sob luz

rasante, as linhas limites (fronteiras-bordas) entre as unidades, podem ser mais bem observadas e condizem com as disposições estruturais dos conceitos de linhas orgânicas e linhas-luz, aqui vistas sob o conceito de linha-matérica. A fratura na fronteira gera o princípio da projeção do espaço em sua existência real (não decorrente perspectiva ilusionista); da introdução da luz-sombra pela interlocução com o ambiente (não pelo cromatismo pictórico) e pela modulação rítmica do movimento alternado entre vazios e cheios, assim como entre as cores, numa economia simbólica do signo imagético altamente sofisticada – tanta na forma quanto na cor. Esta economia sintética, pela estratégia construtiva, em verdade cria potência e diversos princípios semiológicos complexos, do tempo e do espaço; da essência e da existência.

A artesanania da obra deixa a marca do processo: sobre a placa industrial, uma argamassa espessa e nivelada molda os elementos. Na sequência, eram feitas incisões controladas que ao cortar a superfície produziam sulcos concisos que delimitavam os limites entre os planos geométricos modulados, os quais eram posteriormente pintados por aspersão com tinta automotiva. O gestual da mão impresso no toque e a imparcialidade da pintura industrial não são ações discordantes, mas complementares. Amplamente discutido pela crítica, as primeiras inquietações poéticas de Lygia Clark começam já na série de 1954, quando a linha orgânica se transforma no elemento modular que divide os planos, estabelecendo os limites das cores. A obra se manifesta através da densidade e da profundidade do espaço, compreendidos como campos perceptivos. A estratégia artística se estabelece no ato construtivo da obra, a qual ocorre por meio da exploração dos dispositivos estruturais e visuais da matéria. As pesquisas sobre autonomia da visualidade em Lygia Clark partilham questões acerca de sua inserção no universo construtivo latino-americano. No entanto, acima de tudo, os protocolos concretos experimentais eleitos pela artista demarcam um terreno de visualidades inerentes a uma postura política na América Latina. Ao romper com o universo predominantemente mítico, as estratégias clarkianas desconstroem os limites criativos impostos de fora para dentro. Repousa neste princípio o gesto construtivo de Lygia Clark, que ecoa na obra analisada a partir de uma ordenação disforme do espaço e do tempo, do uso da linha orgânica e da economia da cor.

No verso, uma estrutura composta por dois quadros posicionados ao centro do objeto é projetada para afastar o quadro da parede, fazendo com que apenas as bordas laterais ficassem visíveis. A tensão entre a área de sombras espaciais projetadas a partir da parede e a luz ambiente que envolve a obra cria uma sensação de sua suspensão no espaço, numa diluição dos sentidos da cor e da materialidade. O desacoplamento dos planos de superfície modulada da estrutura fará com que a obra se dirija à conquista de sua existência no espaço. A série *Casulos* radicalizou as propostas anteriores e significou a gestação dos *Bichos*. Nessa obra, o aglomerado já não atenderia a exigência de dobrabilidade da matéria e a chapa de alumínio se transformou no recurso ideal para a projeção da obra no espaço. Nas próprias palavras de Lygia Clark, a solução técnica para a demanda da evolução conceitual de seu trabalho foi possível a partir da ajuda de Jean Bonghici na execução do primeiro casulo⁹.

Em *Casulo*, da Coleção Tuiuiú-RJ (Imagem 15a), a obra se apresenta exatamente como seu título: um casulo cuja parte interna branca pode ser vista do lado direito. Lentamente ela se abre em estrutura, quando a chapa superior deixa ver seu lado interno em cinza e sua existência externa em negro, pintados com tinta automotiva fosca. A superfície inerte, neutra e asséptica contrasta com a força do movimento impetrado à estrutura, que rompe, abre, desloca e irrompe o espaço com o corpo físico. O movimento da obra também demanda o movimento do corpo do espectador. A modelatura do formato remete à representação do casulo de uma lagarta, mas ao princípio estereométrico de Naum Gabo acerca da exteriorização física do volume de um cubo. No verso, repete-se a técnica do afastamento da obra da parede pelo recurso da moldura instalada no centro, aqui disposta no inverso da esquadria fixada por solda na base.

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



figura 15a, b. Lygia Clark. *Casulo*, nitrocelulose alquíidica sobre chapa de alumínio, s.d., (60 x 60 x cm). ColeçãoTuiuiu-RJ. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

Há uma obra correspondente a esta obra, denominada *Casulo n.2*, na Coleção Patricia Phelps de Cisneros. A obra se apresenta com as mesmas estratégias conceituais, visuais e técnicas, demarcada, porém por uma projeção diferenciada do movimento: enquanto a dobra da chapa externa se abre para fora em *Casulo*, em *Casulo n.2* a chapa metálica negra cria uma dobra para dentro que a conecta ao fundo branco do lado interno. Apenas branco e preto são utilizados, e o cinza se anuncia pela própria luz ambiente que projeta as sombras na superfície branca. Contemporânea à série, a obra de *Concreção 58*, de Luiz Sacilotto (1924-2003) (Imagem 16) gera uma outra camada de experimentação à pesquisa espacial nesse período. Para além do sentido dado às diferenças dos grupos e artistas, encontramos aqui uma vontade coletiva no final da década de 1950 que tensiona cada vez mais o espaço concreto da obra.

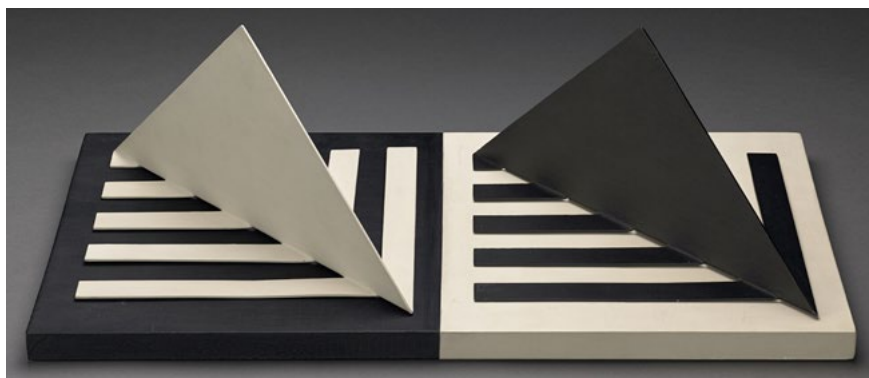


figura 16. Luiz Sacilotto, *Concreção 58*, 1958, (20 x 60 x 35 cm).
Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

Plainando no espaço, os *Relevos Espaciais* e os *Bilaterais* de Hélio Oiticica contemporâneos aos *Casulos* de Lygia Clark buscam a total liberdade da forma do espaço comum do quadro. O problema que se coloca não é apenas da presença do corpo do espectador diante da obra, mas da busca da plenitude da obra em sua existência espacial diante do espectador. O espaço que a obra habita, habita o espaço da obra, em uma ocupação sinestésica que espontaneamente manifesta sensações de caráter diverso do tempo e do espaço.



figura 17a - Hélio Oiticica, *Bilateral*, Vinílica sobre Eucatex ©, 1959 (100 x 200 cm). Coleção Tuiuiú-RJ.
Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG – **figura 17b** – *Bilaterais e Relevos Espaciais*, Reprodução fotográfica Bob
Goedewaagen, Projeto Helio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ), Itaú Cultural

Bilateral da Coleção Tuiuiú-RJ (Imagem 17) apresenta-se como uma estrutura tridimensional monocromática da obra executada em chapas de Eucatex®, montada a partir de duas chapas recortadas em mesmo formato e pintadas a pincel de branco, em suas duas faces – a lisa, externa e a rugosa, interna. A união dessas duas chapas ocorre por meio de estreitos sarrafos, que reforçam a estrutura física da obra. A paridade cromática e formal entre as chapas estruturantes elimina, na obra, qualquer antagonismo entre verso e anverso, confirmando semiologicamente sua nomeação bilateral. Sua suspensão no espaço por fios invisíveis de nylon. Lygia Clark, Helio Oiticica, Luiz Sacilotto e Willys de Castro radicalizam o discurso do objeto.

Os *Objetos Ativos* de Willys de Castro, tão manipuláveis quanto os *Bichos*, apenas podem ser acendidos na plenitude pela comunicação física com o espectador. Partindo do problema do cubo do cubo, o objeto se torna um sintoma do espaço e revela sua complexidade no mesmo momento que presentifica sua existência estereométrica. Ao revelar simultaneamente o processo e a estrutura; o plano e o volume; a profundidade e a projeção por meio do campo da cor, gerencia uma sensação dicotômica das formas apresentadas, desdobradas em cubos dentro e fora de cubos. Na primeira imagem do *Objeto Ativo* (Imagem 18a), de 1962, o cubo branco que se projeta sobre o fundo azul como se flutuasse no espaço e, ao mesmo tempo, apresenta-se imerso no quadrilátero negro do topo, imergindo para dentro do próprio cubo. Inversamente, a lateral direita cria a ilusão de encontrar o cubo imerso, ao mesmo tempo em que cria um cubo sintético formado pelo preto, pelo azul e pelo branco, no jogo cromático da obra. Por sua vez, o cubo físico projetado da parede afasta-se para o espaço externo. Desta ambivalência, o rito de passagem do volume realiza-se pela conversão do tempo e do espaço materializado no campo da cor e na disposição da forma. Olhar requer um exercício de ver o objeto e deixar que ele nos olhe. Preso no circuito semiológico do poder da imagem *eidética* (do eidos platônico), o *Objeto Ativo* projeta sua essência a partir do momento que sua existência é compartilhada. Existe na esfera das ideias e no campo da materialidade.

Estes objetos, não são esculturas nem peças decorativas. São instrumentos que materializam o pensamento da arte em um dado tempo, o princípio de uma memória crítica da arte, cujos volumes e vazios são

estrategicamente pensados no jogo do espaço, por meio da construção de objetos-questões, contemporâneos aos cubos de às composições madi de Juan Bay (1892-1978) de 1950 e das obras minimalistas de Tony Smith (1912-1980). Até que pontos essas obras, em um contexto de uma geração de artistas *construtores*, compartilham os princípios – sem o conceito de tutela, hierarquia ou influência da ativação do objeto a partir de 1959? Os questionamentos organizados por Didi-Huberman em “O mais simples objeto de ver”, em relação ao desejo da arte de gerar uma imagem que *quererá não ver outra coisa além do que se vê* a partir da produção de Donald Judd (1928-1994) não encontram um princípio comum em artistas como Willys de Castro e Aloísio Carvão? Resguardando questões de escala, *The Black Box* de T.Smith, de 1961 dobra o tamanho de *Objeto Ativo* (Imagem 18) e *Die*, de 1962, encontrará correspondentes em ferro, com Amilcar de Castro (1920-2002), daquilo que foi feito em aço.

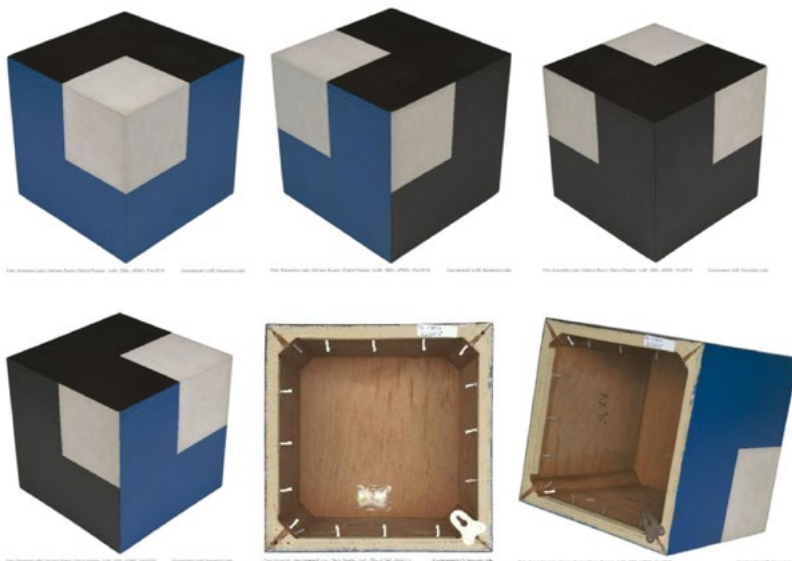


figura 18a, b, c, d, e, f. Willys de Castro. *Objeto Ativo*, Pintura à óleo sobre tela sobre compensado, 1962 (35,5 x 35,3 x 25cm)
Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

▷ Rastros do universo construtivo (latino) americano

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? Torna-se sintomático finalizar a análise gerando conexões entre a obra de Willys de Castro e Toby Smith feitas no mesmo período. Elas partem do mesmo questionamento conceitual e da introdução de relações matérico-construtivas inerentes a esse questionamento. De que forma o texto de Willys de Castro publicado na revista *Habitat*, nos anos 60, conversa com os de Michael Fried do mesmo período?

Qual o privilégio da História da Arte Técnica? Ela pode observar o objeto de outros ângulos, gerar novas perspectivas e por meio da indagação de sua materialidade compor um universo de discussão que não é paralelo, superior ou inferior ao universo da Teoria-Crítica, mas sinérgico.

Olhar o verso permite observar o testemunho do percurso das obras e seu itinerário de exposições, por essa razão esse registro deve ser visto como parte da obra. Por meio dele, a memória do objeto se apresenta.

Olhar as marcas de ferramenta e mesmo os processos de degradação permite acessar o processo construtivo do objeto que não pode ser descolado de seu projeto intuitivo ou projectual.

A existência física e a existência intelectual não competem nesse universo. Antes, coexistem como camadas de sentidos complementares, nem sempre lineares e convergentes, mas rastros da potência dos objetos.

▷ **Agradecimentos**

Agradecemos ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, à Pinacoteca do Estado de São Paulo, ao Museu da Pampulha de Belo Horizonte, aos colecionadores Luciana e Luis Antonio Almeida Braga, da Tuiuiu e aos artistas, críticos e familiares entrevistados durante a pesquisa.

▷ **Referências**

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

AMARAL, Aracy. *Fiaminghi: décadas 50-60-70*. São Paulo: MAM, 1980.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980 – 2005)*. Vol.1, 2. São Paulo: Editora 34, 2006.

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.

CASTRO, W. de. Objeto ativo. *Habitat*, n.64, p.50, 1961.

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

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

DANILOWITZ, Brenda et alii. *Anni and Josef Albers: Latin American journeys*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

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.

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

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.

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. 1962, Cópia datilografada (Projeto Hélio Oiticica, Itaú Cultural).

OITICICA, Hélio. *Pequena carta dialética sobre a transição da cor do quadro para o espaço*, 28/12/1961, Cópia datilografada, (Projeto Hélio Oiticica, Itaú Cultural).

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*

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. Brasil: as possíveis geometrias. In: *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: GBM, 1978.

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

FRIED, Michael. *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago: *University of Chicago Press*, 1998.

GABO, Naum. *Sculpture: carving and construction in space*. In: *Circle International Survey of Constructive Arts*. Londres: Faber & Faber, 1937, p. 103-111.