

*Outros concretismos: desdobramentos
entre Amílcar de Castro, Lygia
Clark, Wlademir Dias-Pino,
conceitualistas e minimais*

Letícia Féres | UFMG/CNPq
Michel Mingote | UFMG/CNPq
Vera Casa Nova | UFMG/CNPq

Resumo: Este artigo analisa as relações entre o Poema Processo (Solida) e as experiências neoconcretas de Lygia Clark e Amílcar de Castro.

Palavras chave: concretismo, artes neo-concretas, poema concreto.

*“... e nada melhor do que ser-se sendo o outro.”
Lygia Clark, em carta para Hélio Oiticica*

No conceitualismo, como em outras vanguardas modernas, a mística em torno do objeto artístico único foi desprezada e chegou-se mesmo a afirmar, como o fez Donald Judd – artista inserido nos processos artísticos minimalista e conceitual –, que “Se alguém diz ‘isto é arte’, isto é arte”. Assim,

o objeto artístico não é mais importante que a idéia encerrada em sua execução: em *A Arte do Conceito*, Harry Flynt indica que “Como os conceitos têm íntima ligação com a linguagem, a arte do conceito é uma espécie de arte da qual o material é a linguagem”. Lawrence Weiner, um dos principais nomes dessa vanguarda, não se opunha que suas propostas fossem executadas por outrem ou por ninguém; isso só competia ao fruidor da obra.

O poema processo criou o conceito de “versão”, entendido como a possibilidade de que o consumidor do objeto artístico recrie o processo de criação do autor, apropriando-se dessa lógica, reconfigurando-a, à sua maneira. O leitor, assim, participa da criação da obra e transforma-se também em autor. “Versão” se relaciona à idéia de arte para domínio público, dos conceitualistas. As idéias de Lawrence Weiner e Dias-Pino são similares: “Depois que você tomar conhecimento de uma obra minha, você é dono dela”, conforme Weiner; “O poema se faz com o processo e não com palavras”, disse o fundador do poema processo.

Artistas minimalistas denominam seus objetos como *specific objects*, de forma a eliminar toda ilusão sobre a possibilidade de interpretação. Ao impor objetos ditos específicos não há mais possibilidade de que sejam criados jogos de significação e, assim, os objetos apresentam-se sem equívocos, reduzidos “à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecido[s] sem mistério, entre linha e plano, superfície e volume”, conforme Didi-Huberman indica em *O que Vemos, o que Nos Olha*. Essa idéia é explicitada pelos paralelepípedos de Donald Judd, pois neles o que você vê é apenas o que você vê, ou seja, um paralelepípedo.

Para o poema processo a obra só adquire sentido se for apropriada pelo espectador/ fruidor (no caso dos conceitualistas nem seria necessária a concreção da idéia: bastaria que a idéia ocorresse na mente do artista para chegar ao estatuto de arte). A importância da participação do fruidor para a construção do objeto artístico também foi apresentada por Ferreira Gullar, na *Teoria do Não-Objeto*: “A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma”.

Lygia Clark – artista que assinou o *Manifesto Neoconcreto*, ao lado de Amílcar de Castro e Ferreira Gullar, entre outros –, com seus *Bichos*, e Wlademir Dias-Pino, com *Sólida*, criam textos em que o gesto, o manuseio, o tatear, é a linguagem pressuposta para a leitura, entendida aqui como uso, consumo, transformação.

Vistos de longe os *Bichos* são apenas bonitos – talvez estranhos – planos de alumínio, embora já apresentem a potência da flexibilidade, dada pelas suas dobradiças. Por meio da leitura, o alumínio, material duro, torna-se uma estrutura algo flexível, que pode adquirir as mais variadas formas, dependendo do desejo do fruidor e a do próprio objeto, que também possui um movimento próprio: as dobradiças assistirão a liberdade do leitor em manipular essas estruturas abertas.

Solida pode parecer ininteligível num primeiro olhar. Mas com a manipulação do livro pelo fruidor, as significâncias vão se abrindo. O olho que acompanha o gesto desdobra as potências do texto e reformula diversas possibilidades de significados, a partir de uma matriz lingüística que vai se reprocessando em diversas outras. Em *Solida*, o “poema palavra-livro”, a idéia conceitualista de palavras tornadas imagens é levada à radicalidade: a palavra se transforma e o poema é feito apenas por vírgulas; em outro momento, apenas por código de barras, gráficos ou por imagens que lembram as pinturas de Volpi. A palavra dobra sobre si mesma e sobre o papel e traça outras possibilidades de leitura que permitirão ao leitor percorrer outros caminhos que não somente os indicados pelos gráficos. Tal ato revelará o apagamento da leitura e da palavra. *Solida* aproxima-se, ao mesmo tempo, da caligrafia, das artes gráficas, da tipografia e também da escultura – quando o poema não-mais-palavra, mas pura estrutura dobrada e dobrável, à maneira de um origami, ergue-se do papel. Isso também se relaciona à idéia minimalista do objeto específico.

Os *Bichos* e *Solida* não se definem como objetos, obras, livros-poemas, esculturas, mas se fazem num lugar fora dos limites convencionais da arte e em que esses conceitos se agrupam. Eles não mais são, mas fazem-se, tornam-se, pela leitura: o objeto só existe “através das suas metamorfoses ou na declinação dos seus perfis”, como Gilles Deleuze escreve em *A Dobra*. Pode-se dizer que os *Bichos* e *Solida* tornam-se objetos especiais, como sugere Gullar. E, ainda de acordo com Deleuze, “não se define[m] por uma forma essencial, mas atinge[m] uma funcionalidade pura, declinando uma família de curvas enquadradas por parâmetros, inseparáveis de uma série de declinações possíveis ou de uma superfície de curvatura variável que ele[s] próprios[de] descreve[m]”. *Bichos* e *Solida* não foram criados como imitação do mundo ou para se inserir em um espaço: eles apresentam um mundo e fundam um novo espaço ao se presentificarem.

Didi Huberman aponta que na operação tautológica “o que você vê é o que você vê”, dos minimalistas, dos paralelepípedos de Judd e dos cubos “simples”, “específicos” de Tony Smith, o que vemos “só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. Ou seja, as imagens da arte – por mais “simples” e “minimais” que sejam sabem “apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para nossa inquietude.” As imagens da arte colocam-nos diante de objetos de perda, e não apenas daqueles que possuímos, que apreendemos pelo olhar. Esses outros objetos nos abrem para a capacidade de jogar a tragédia do visível e do invisível, objetos que apresentam imagens dialéticas.

No processo de apagamento de leitura proposto por Dias-Pino, em *Solida*, percebe-se o lugar para essa inquietação da visão. O jogo que leva em conta a participação do leitor, que desencadeia novos processos, é o jogo que abre para a vocação essencial de toda superfície que nos olha, isto é, “de toda superfície que nos concerne para além de sua visualidade evidente, sua opacidade ideal e sem ameaça”, nas palavras de Didi-Huberman. A manipulação, em *Solida*, chega ao gesto que se surpreende ao se deparar com aquilo que se aproxima de esculturas como as de Amílcar de Castro.

Essa aproximação é possível não apenas pela forma, mas também pelo processo que encerra, explicitado pelo que o artista mineiro diz: “A superfície é domada – é partida e vai sendo dobrada – é quando, e por fatalidade o espaço se integra criando o não-previsto. É pura surpresa. É como um gesto inesperado. Um gesto espontâneo. Espontâneo como se fosse o primeiro – aquele que fundamenta a comunhão com o futuro.”

Ao mesmo tempo em que o leitor desloca as estruturas desses objetos, ele mesmo é retirado de seu lugar habitual. Agora não apenas o objeto é dobrado, mas o próprio fruidor torna-se uma dobra possível do objeto, e vice-versa. Cada um se faz, fazendo-se, ao mesmo tempo, leitor e leitura, por meio do outro. Não há mais como discerni-los, transformados agora nessa outra estrutura móvel, o fruidor-objeto. Somente a partir dos deslocamentos de ambos é que significações são possíveis.

Assim como a noção de objeto artístico, o sujeito também aparece em outro estatuto: a escultura sem pedestal, a pintura fora do quadro, a poesia fora do papel e da palavra, o leitor que é autor, o ledor que é leitura. Esta não mais ocorre a partir de um ponto de vista, mas só ocorre porque o

leitor está, conforme Deleuze, instalado no ponto de vista, desterritorializado como sujeito. Ele também é o texto, é a nova estrutura.

A partir do saber propiciado pelo contato com o livro, o leitor se reconfigura, deslocado no espaço e no tempo, que agora é o da recriação da lógica do livro. “Tudo se dobra a sua maneira”, diz Deleuze. Da mesma forma, o leitor se torna a dobradiça fundamental dos *Bichos* e, talvez, o processo último de *Solida*.

Resumê: *Cet article analyse les relations entre le Poème Procès (Solida) et les expériences neoconcrètes de Lygia Clark et Amilcar de Castro.*

Mots clés: *Lygia Clark, Amilcar de Castro, Poème Procès.*

R e f e r ê n c i a s B i b l i o g r á f i c a s

- CASTRO, Amílcar de. In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.). *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- CLARK, Lygia. Bichos. In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.). *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 248.
- CLARK, Lygia; OTTICICA, Hélio. *Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 2000.
- DEMPSEY, Amy. Arte Conceitual. In: *Estilos, Escolas & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 240-243.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Solida*. [s.l.]: Edição do Autor, 1955.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O que Vemos, O que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999. 289-301.
- SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.182-191.

Anexo

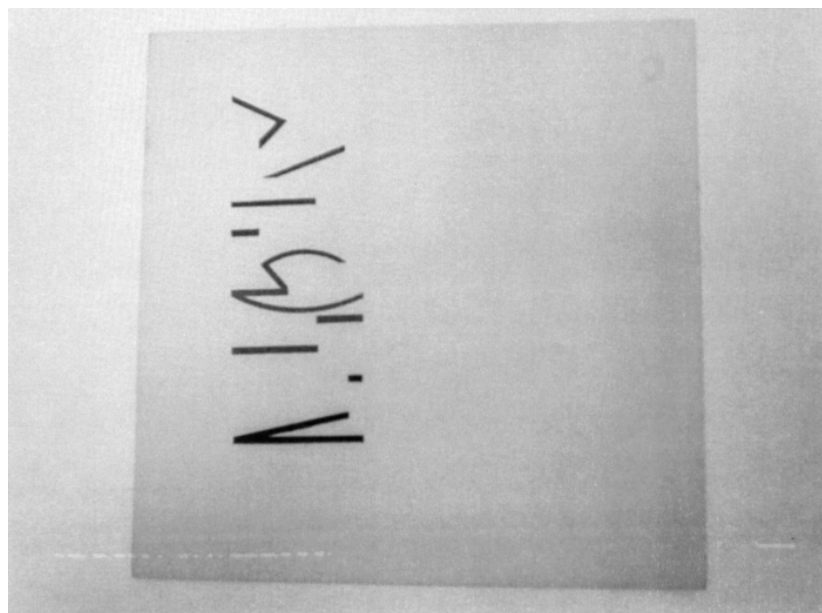


Figura 1

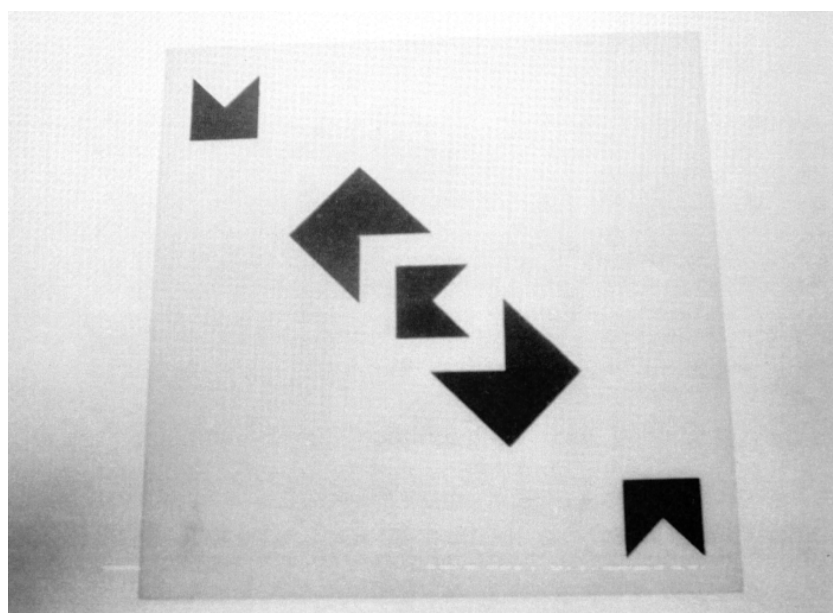


Figura 2

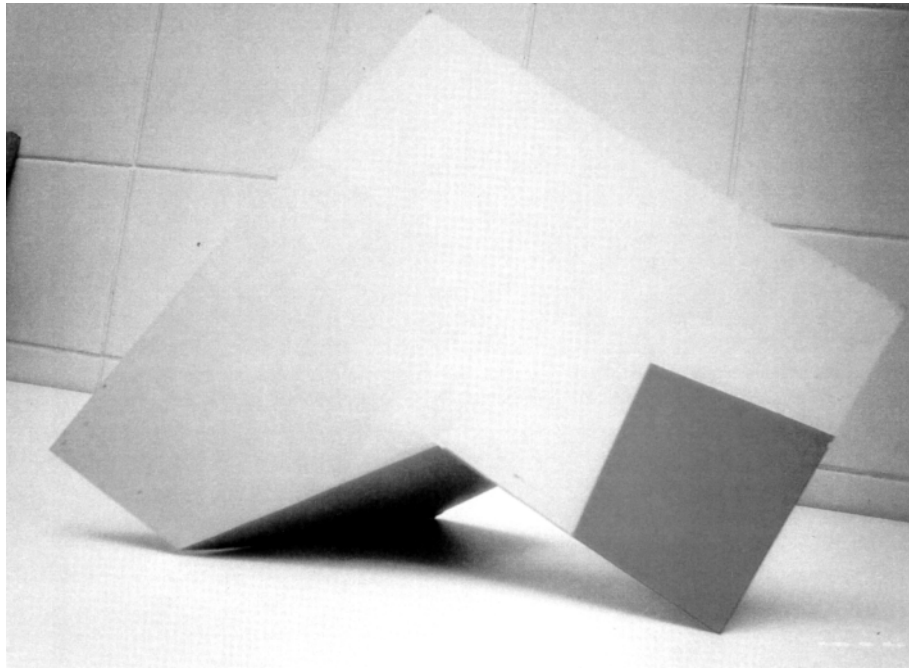


Figura 3

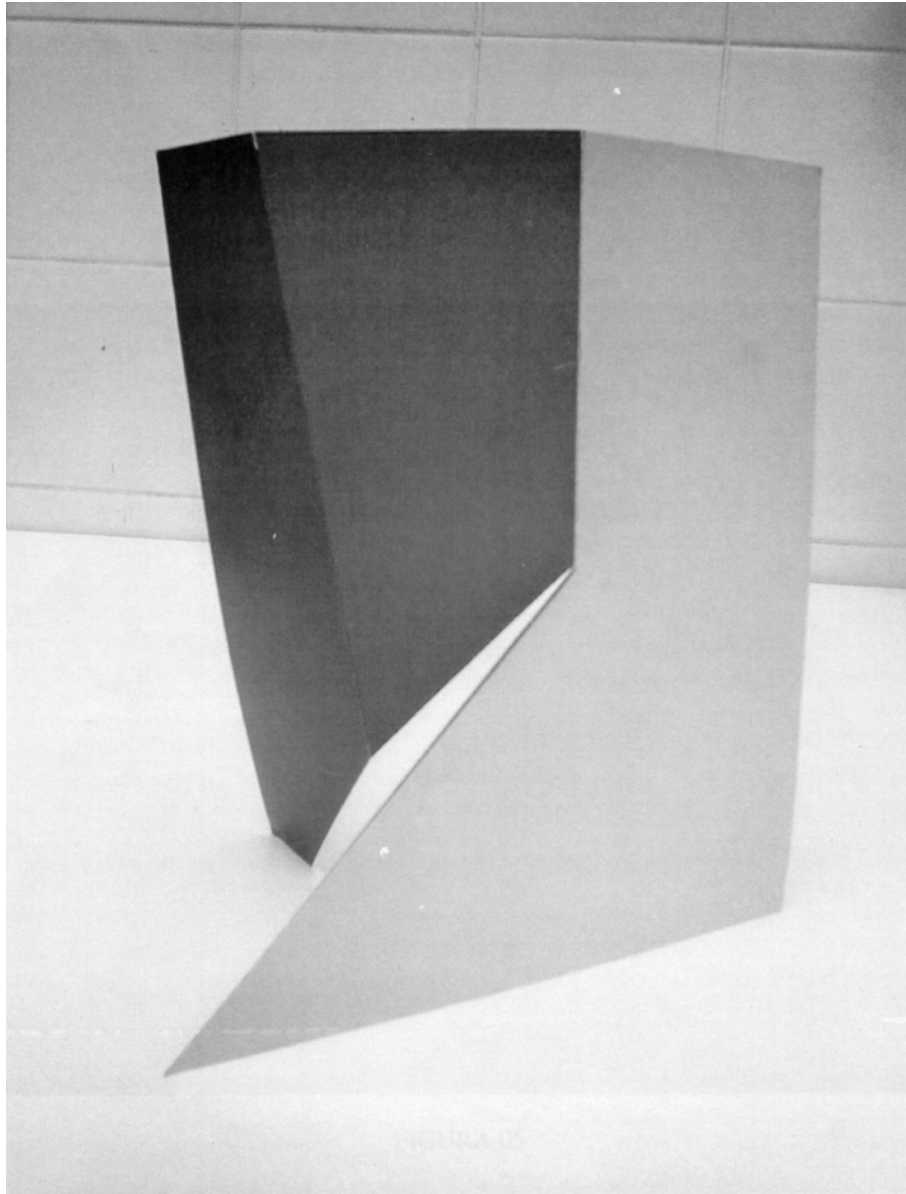


Figura 4

